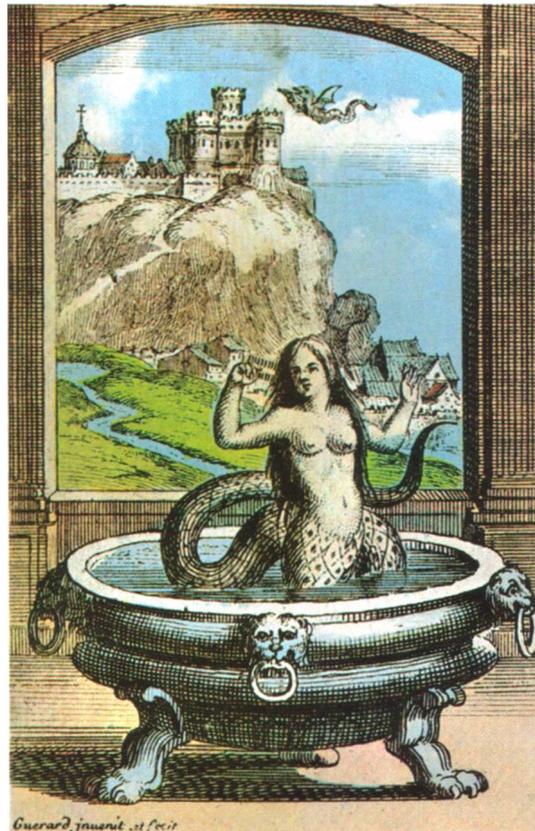


CAHIERS DU CENTRE DE RECHERCHES SUR
LE SURREALISME

MÊLUSI E

N° 1 : ÉMISSION-RÉCEPTION

ETUDES ET DOCUMENTS REU IS PAR HENRI BEHAR



L'Age d'Homme

MÉLUSINE

**Cahiers du Centre de Recherche sur le Surréalisme
(paris III)**

Publiés avec le concours des Publications de la Sorbonne

MÉLUSINE

N° 1

ÉMISSION-RÉCEPTION

Études et documents réunis par

HENRI BÉHAR



L'AGE D'HOMME

*Les propos tenus dans cette revue
engagent la seule responsabilité de leurs auteurs*

Copyright © 1979 by Editions l'Age d'Homme, Lausanne, Suisse

*«Mélusine s'adresse à Merlin l'en-
chanteur et le retient dans un palais
splendide que les Ondines ont bâti sur
les bords du Rhin ».*

NERVAL.

OUVERTURES

Henri BÉHAR

Je veux dire ici les projets de travail collectif élaborés par l'équipe d'enseignants-chercheurs composant le Centre de Recherche sur le Surréalisme depuis sa création en juin 1971, au cours de ses réunions internes comme avec l'aide de groupes spécialisés dans des entreprises voisines tels que l'Unité de Recherche de Linguistique de Saint-Cloud (Wagner-Tournier) ou les artisans de méthodologies particulières relatives aux problèmes de réception critique des œuvres. De sorte que notre démarche, partant, à l'origine, d'une étude limitée à certains aspects du vocabulaire, peut s'inscrire désormais dans un projet d'ensemble d'analyse du discours surréaliste, dans ses variations diachroniques, considérant aussi bien la spécificité langagière de chacun des membres du Mouvement que les formes textuelles expérimentées et la compréhension qu'elles ont reçues des différents publics auxquels elles étaient peu ou prou destinées.

Si, comme il se produit pour tout phénomène de groupe, l'apport de chacun se voit transposé, démultiplié par la dynamique collective, la résultante n'étant pas la simple addition des forces rapprochées, je ne cacherai pas les aléas inhérents à toute recherche ainsi programmée, dont le manque de moyens et de crédits est le moindre, comparé aux impératifs professionnels des uns, à l'éloignement géographique des autres, à cette distance définitive que la mort a cru bon de nous imposer en frappant la plus active d'entre nous au moment où elle s'appêtait à rendre public le meilleur argument méthodologique, en

réponse aux interrogations que suscite légitimement une approche linguistique et spécialement lexicologique du discours surréaliste. Marie-Renée Guyard avait contribué, dès l'origine, à la formation de notre Centre, à son orientation, il lui revenait d'ouvrir cette publication. Aussi Annie Geffroy et Jean-Luc Rispail ont-ils choisi d'extraire de ses notes les pages relatives au fonctionnement discursif des termes *Surréalisme*, *Surréaliste* et de les présenter ici, en hommage à celle qui, dès le départ, prit fait et cause pour notre entreprise.

Dans son projet initial, qui demeure aujourd'hui le nôtre, le Centre voulait élaborer un ensemble de documents, d'auxiliaires techniques, liberté étant donnée à chacun de les interpréter à sa guise. Sans illusion cependant. S'il nous apparaît nécessaire d'unir nos efforts afin d'assurer notre connaissance de l'objet, nous ne cultivons pas le mythe de l'exhaustivité et n'avons pas la naïveté de croire que les moyens d'analyse auxquels nous faisons appel seront neutres, ni, à plus forte raison, qu'on puisse mener un certain nombre d'investigations indépendamment de l'utilisation qui en sera faite. Aussi est-il souhaitable d'indiquer dès à présent quelques-unes des finalités qui se profilent à l'horizon de nos études, quelques-uns des traits qui, en dépit de tout, nous rassemblent. Nous unit au premier chef, une admiration active pour ce Mouvement ayant prise, à nos yeux sur l'esthétique non moins que le politique et, pour le dire en un mot, la métaphysique de notre siècle, dont nous savons bien qu'il outrepassa les limites temporelles que lui assigne la chronique. Dès lors s'impose le souci d'approfondir notre connaissance, de déployer ce discours qui à nous s'adresse, avec ses variations, ses contradictions, ses silences, ses éclatements en miriades de significations. De sorte que le sujet de l'étude, interrogeant nos méthodes, par un effet boomerang bien connu des artistes, sera remise en cause constante de nos travaux, de nous-mêmes. La longue gestation de ces propositions m'en paraît être l'effet immédiat. Mais nul ne prétend que, pour être éclairante, l'analyse se doive d'être immobile dans l'espace-temps! Et si, comme le propose tout bonnement Michel Serres «Il faut amariner la critique», nous savons pour notre part qu'il faut cesser de raisonner comme au temps des caravelles. Reprenant l'image du philosophe de la communication je dirai qu'il nous faut apprendre la mer et le vent mais aussi savoir associer l'équipage à la manœuvre, inventer au besoin des tâches qui mettront la recherche face à ses implications pédagogiques.

«O bouches, l'homme est à la recherche
[d'un nouveau langage
Auquel le grammairien d'aucune langue
[n'aura rien à dire. »
(APOLLINAIRE)

DU VOCABLE AU DISCOURS.

La place prépondérante du langage dans la problématique surréaliste n'est plus à démontrer, que ce soit pour le mettre en cause et, partant, s'attaquer à la société reproductrice et conservatrice de ce langage, ou bien pour le libérer, le faire éclater, se l'approprier afin de créer une relation nouvelle entre les êtres, d'établir une transparence: « Et le langage déplaisant qui suffit aux bavards, langage aussi mort que les couronnes à nos fronts semblables, réduisons-le, transformons-le en un langage charmant, véritable, de commun échange entre nous.» (Eluard). Si l'on trouve que cette proposition, précédant l'éclatement dadaïste à Paris, reflète trop les préoccupations personnelles d'un poète de la pureté, on peut être assuré que la déclaration célèbre de Breton dans le premier *Manifeste du Surréalisme* exprime la position d'ensemble du groupe: «Le langage a été donné à l'homme pour qu'il en fasse un usage surréaliste.» Qu'est-ce à dire, sinon qu'il s'agit d'une subversion totale de l'instrument de relation humaine, projet réaffirmé, explicité au cours du *Deuxième Manifeste*: «Le problème de l'action sociale n'est, je tiens à y revenir et j'y insiste, qu'une des formes d'un problème plus général que le surréalisme s'est mis en devoir de soulever et qui est celui de *l'expression humaine sous toutes ses formes*. Qui dit expression dit, pour commencer, langage. Il ne faut donc pas s'étonner de voir le Surréalisme se situer tout d'abord presque uniquement sur le plan du langage.» La formule, que je souligne à dessein, montre bien que si nous voulons nous attacher à comprendre l'apport du surréalisme, il convient de ne pas s'en tenir aux seules réalisations textuelles de l'un ou de l'autre, qu'il faut prendre en compte les conditions de leur énonciation et, davantage, s'intéresser autant aux gestes, aux comportements, qu'aux écrits, dans la mesure où, nous le savons, « on peut être poète sans avoir jamais écrit un seul vers » (Tzara) et où la visée du surréalisme dépasse singulièrement le cadre poétique, entendu au sens le plus large. Il y aurait donc une grammaire du geste surréaliste à construire, une dramaturgie marquant la position des actants sur la scène sociale, leurs sphères d'action respectives, la délimitation et la réorganisation de l'espace nouveau dans lequel ils évoluent, le rapport entre la pratique discursive et la formation idéologique qu'ils déterminent. Ces considérations premières indiquées par André Breton, et par lui constamment **renouvelées**, trouvent leur prolongement dans les écrits les plus récents des

surréalistes, quand bien même ils ont cessé de se manifester en France, en tant que groupe. *La Civilisation surréaliste* (Payot, 1976) présentée par Vincent Bounoure rappelle opportunément que le langage est instrument du désir et qu'il s'agit bien, dans la pratique surréaliste, de passer d'une valeur d'usage à la valeur d'échange du langage en opposant une conception dialectique, ou surréaliste, du monde, à la conception traditionnellement dualiste.

Mais il ne saurait être question ici de traiter le problème soulevé par les pratiques surréalistes dans l'ordre du discours. Assez d'autres en ont esquissé les thèmes ¹. Je me bornerai à dire quelle réflexion, considérant que les travaux achevés (ou en voie d'achèvement) ont, pour ainsi dire, résolu la plupart des problèmes concernant l'aventure surréaliste, la constitution du groupe, ses antécédents, son histoire, nous a amenés à privilégier la question du langage dans notre programme de recherche. Un programme qui, à l'époque, ne mésestimait aucune des vues éclairantes apportées par l'immense enquête de Marcel Angenot sur la *Rhétorique du Surréalisme* (Bruxelles, 1967) ni l'article très suggestif de Michel Riffaterre «La métaphore filée dans la poésie surréaliste» (*Langue française* n° 3, sept. 1969) encore moins l'étude, parue depuis, de Marie-Renée Guyard sur *Le Vocabulaire politique de Paul Eluard* (Klincksieck 1974) qui, si elle concerne un poète ayant cessé d'appartenir au Surréalisme, n'en rencontre pas moins des questions de méthode qui sont les nôtres.

Pour des raisons pratiques, le programme consistait, je le rappelle, à fournir des matériaux en vue d'exploitations diverses, portant initialement sur le vocabulaire surréaliste. Qu'on ne nous fasse pas commettre de pétition de principe. Nous n'affirmons pas, au départ, l'existence d'un tel vocabulaire, ni sa réalité significative. Cependant les assertions des surréalistes, certaine définition en forme de notice de dictionnaire dans le *Premier Manifeste*, le *Dictionnaire abrégé du Surréalisme* d'Eluard et Breton, nous permettent de poser comme objectif de travail la recherche d'un tel vocabulaire, charge à l'étude de montrer comment se construisent et se produisent les sens, les valeurs, les significances dans cette pratique particulière du langage, comment, pour reprendre l'expression d'Henri Meschonnic, «le mot a été pluralisé». Il est fort possible que, de même **qu'il** n'y a pas un vocabulaire politique d'Eluard mais une coloration politique de vocables courants, nous rencontrions un «usage surréaliste» du vocabulaire, comme le voulait Breton, un traitement surréaliste du langage. La démonstration mérite d'être faite, surtout si elle conduit à élaborer une méthodologie qui sera mieux à même de rendre compte des faits de langue dans une pratique contemporaine.

Les finalités de cette recherche ont été précisées, avec l'aide

d'Alain Rey, au cours d'une réflexion collective (14.2.78); résumons:

- Peut-on définir des critères internes identifiant le texte surréaliste ?
- Y a-t-il une typologie propre aux différents discours surréalistes? plus précisément une distinction s'opère-t-elle entre textes conceptuels (théoriques) et textes poétiques?
- Y a-t-il un traitement surréaliste du langage ou bien un traitement d'époque, repérable dans un ensemble plus vaste? Plus précisément, n'y a-t-il pas, comme le suggère Breton, recouvrement du parler surréaliste par le vocabulaire marxiste, dans les années trente ?
- Peut-on introduire une périodisation dans l'ensemble du discours surréaliste, coïncidant par exemple avec les différentes « époques » que distinguent les historiens du mouvement? N'y a-t-il pas, au fond, le langage de deux générations, de 1925 à 1945, de 1945 à 1969?
- Enfin, si l'on s'en rapporte à l'exemple d'Aragon qui se flattait d'avoir traversé la première guerre mondiale sans avoir jamais écrit un mot à son sujet, ni prononcé son nom, ne peut-on comprendre l'entreprise surréaliste comme une vaste opération de décentrement du langage, non pas désintégration mais déplacement manifestant sur un même plan le latent et le patent ?

Bien entendu, cette liste n'épuise pas les questions qui se posent au chercheur, dans ce domaine.

Que pouvons-nous faire pour tenter d'y répondre? Tout d'abord, constatons que nous sommes en présence d'un objet, certes complexe, mais qui présente des traits favorables à l'approche lexicologique et linguistique:

- son caractère clos ;
- sa cohérence unique dans l'histoire des mouvements littéraires.

S'en tenant à des critères externes (afin d'éviter le risque d'émanatisme signalé plus haut) on définira comme texte surréaliste celui qui aura été procuré par un membre du groupe le temps de son appartenance (M. Décaudin). Pour éviter toute discussion, on s'attachera d'abord aux textes collectifs, revues en particulier, matériau qui ne pose pas de problème d'appartenance, où se rencontrent les principaux types de discours, offrant matière privilégiée à l'étude de l'énonciation.

Cette nouvelle phase de recherches surréalistes que nous proposons s'orientera dans trois directions, explorées simultanément, devant conduire à l'établissement de données à court, moyen et long terme.

Pour le long terme, on a fait appel aux ordinateurs qui travaillent plus vite que l'homme mais sont d'un emploi si coûteux.

teux que, paradoxalement, on ne peut attendre de résultats exploitables qu'à longue échéance.

Sans être atteints de «l'euphorie quantitativiste» (Régine Robin) il faut bien constater que, faute d'une méthode d'échantillonnages indiscutable, qui pour l'instant n'existe pas, seule l'exploitation mécanographique de la totalité du corpus surréaliste pourra répondre à nos interrogations. Nous avons eu recours au programme mis au point par l'équipe de Saint-Cloud pour le traitement des textes politiques justement parce qu'il partait du même a priori que nous: l'impossibilité de définir à l'avance une classe de vocabulaire «politique» ou «surréaliste». C'est donc l'ensemble du texte qui est mis sur fiches perforées² afin de fournir index hiérarchiques, concordances, cooccurrences choisies. A l'heure actuelle on dispose du traitement informatique de :

- *Le Surréalisme au Service de la Révolution*
(coll. complète, 206 028 occ.)
- *Les Champs magnétiques*
(Breton-Soupault, 12 000 occ.)
- *Poisson soluble*
(Breton, 17 000 occ.)
- *L'immaculée conception*
(Breton-Éluard, 16000 occ.)
- *La Révolution surréaliste*
N° 5 (23 284 occ.)
- *152 proverbes mis au goût du jour*
(Éluard-Péret, 1232 occ.)

à quoi s'ajoutent

- *Les Sept Manifestes Dada* de Tristan Tzara (15 000 occ.)
lesquels, évidemment, n'entrent pas dans le corpus surréaliste mais peuvent servir à des essais de comparaison.

Par ailleurs, le chercheur peut avoir recours aux index du Trésor de la Langue Française (T.L.F., Nancy) :

- *Nadja* (Breton)
- *Manifestes du Surréalisme* (Breton)
- *Capitale de la douleur* (Éluard)
- *Au Château d'Argol* (Gracq)
- *Un Beau ténébreux* (Gracq)
- *Le Rivage des Syrtes* (Gracq).

A signaler que, pour l'élaboration de son dictionnaire, cet établissement a traité sur Gamma 60 un certain nombre de textes circumsurréalistes (Artaud: *Le Théâtre et son double*, Prévert: *Paroles...*) qui, comme dans le cas précédent, fournissent des indices témoins.

J'ai si peu l'illusion mécaniciste que je me suis préoccupé de savoir le parti qu'on pouvait tirer des textes dépouillés

manuellement pour l'Inventaire Général de la Langue Française, du temps de Mario Roques. Las! Le seul qui entre véritablement dans notre corpus, *Les Vases communicants* (Breton) est pour le moment égaré dans je ne sais quelle documentation technique, de sorte que je ne puis dire si la lecture sélective opérée par de fins linguistes est supérieure, pour son efficacité, à celle de l'aveugle ordinateur. En revanche, celui-ci nous procure un index alphabétique, un index hiérarchique de tous les mots enregistrés, les concordances ou, à la demande, les cooccurrences de certains termes retenus pour l'étude. Une des réalisations pratiques que nous pourrions envisager (si nous disposions des appuis nécessaires) serait de produire un dictionnaire de texte à l'exemple de la *Concordance de Rimbaud*³. Mais le corpus de textes surréalistes étant considérablement plus vaste, il est douteux que nous mettions à la disposition du public l'équivalent de cet ouvrage modèle. Au demeurant, celui-ci rend d'autant plus urgente la réponse à la question: pourquoi faire de telles rééditions?

Ne vaut-il pas mieux susciter quelques analyses éclairantes plutôt que de mettre à la disposition de tous d'immenses listes de mots disposés en colonnes dont on ne fait aucun usage, pas même ludique?

Ici interviennent les différentes sciences du texte: lexicométrie, lexicologie, analyse de contenu: discursive, distributionnelle, etc. Dans notre domaine, l'inventaire de *la Révolution surréaliste* n° 5 nous a procuré l'étude lexico-thématique de M.C. Bancquart si loin de la rébarbative recension des signes⁴: celui du S.A.S.D.L.R. a fait l'objet des travaux de M.R. Guyard où l'analyse de la formation discursive, inspirée par les méthodes de Z. Harris, procède par étude des phrases de base autour d'un certain nombre de mots-pivots choisis pour leur importance théorique et, chose plus rare, précise la spécificité de chaque auteur. A partir des mêmes documents d'autres études sont possibles, particulièrement comparatives, par référence aux index de Pierre Guiraud portant sur un corpus symboliste⁵, à la liste de fréquence de Vander Beke, éventuellement au Français fondamental de G. Gougenheim, et surtout aux données du T.L.F. dont le corpus, très fortement littéraire, très étalé dans le temps et bien qu'offrant des disparités considérables, englobe un état de la langue contemporain de notre objet et qui lui est coextensif. Comparaisons qui ne devront pas se limiter à des fréquences relatives et pourront confirmer l'hypothèse de M. C. Bancquart qui reporte l'attention sur l'aspect syntaxique: « le groupe surréaliste emploie un vocabulaire extrêmement courant, et [...] l'invention lexicale n'est nullement son souci. Les mots sont groupés d'une manière nouvelle, au point d'être des «objets pervertis», liés à des mots qui les gauchissent. Mais eux ne sont pas nouveaux, ni rares dans notre langue⁶.» Dans cet ordre d'idées, la statistique syntagmatique des cooccurrences

mise au point par l'équipe de Saint-Cloud s'avère **particulièrement** fructueuse, et surtout l'analyse du discours qu'en fournit M. R. Guyard, ne serait-ce que pour les rapports de «Surréalisme» et « Révolution» dans les énoncés de la revue qu'elle explorait, en dévoilant le contenu idéologique.

Au niveau sémiotique, l'étude relativement circonscrite des titres d'ouvrages surréalistes, en grande partie constitués de lieux communs, montrerait l'écart qui se creuse à dessein entre le signifiant, le signifié et le référent, ouvrant le sens à tous les parcours possibles sans modification de la structure des énoncés.

Ici entre en jeu une étude de l'énonciation surréaliste, amorcée en 1978 avec l'examen des lettres contenues dans *La Révolution surréaliste* n° 3 et qui se poursuit cette année en travail de groupe.

Cependant, un tel programme ne répond pas au besoin immédiat que l'on a de décrire certains concepts récurrents du langage surréaliste. Aussi propose-t-on d'élaborer un «vocabulaire du Surréalisme», à l'image de ce qui a pu être fait pour la psychanalyse par Laplanche et Pontalis, définissant un certain nombre d'entrées sélectionnées arbitrairement, soit qu'appartenant au vocabulaire général, elles aient pris une coloration particulière dans la production textuelle du groupe (ex: analogie, hasard, rêve, humour, merveilleux...) soit qu'appartenant à un vocabulaire technique, elles aient été détournées de leur sens originel (ex: point suprême, message automatique, frotage, sommeil hypnotique) soit enfin qu'elles constituent des concepts nouveaux (tels que: surréalisme, humour noir, cadavre exquis, l'un dans l'autre). Pour chaque terme envisagé, on donnera sa définition selon le sens et l'emploi fait par le surréalisme, des exemples illustrant l'usage particulier instauré, à quoi s'ajouteront des remarques sur l'évolution du sens dans la pratique du mouvement, dans une perspective diachronique particulièrement éloquente pour un terme comme «écriture automatique» par exemple. (Voir en annexe la liste proposée, qui suppose un traitement manuel des textes, une élaboration collective des définitions).

Une troisième formule, consistant à procurer un «dictionnaire des idées» des auteurs les plus féconds du mouvement a été abandonnée, ou plutôt réorientée. Outre qu'elle soulevait d'importantes critiques méthodologiques, elle présentait l'inconvénient, pour notre corpus particulier, d'opérer un partage arbitraire entre textes théoriques ou conceptuels, et le reste, qualifié de poésie. Mais l'idée demeure, en rapport avec l'analyse de la réception critique, de relever dans les études relatives au surréalisme les phrases citées par la critique, d'en déterminer le caractère. Ceci dans l'hypothèse qu'à un certain niveau de lecture, assez bien représenté par les manuels de vulgarisation, le destinataire découpe dans le tissu littéral un certain nombre

de séquences, le plus souvent identiques, qui relèvent du code gnomique (Barthes) ou de l'univers sociolectal (Greimas) conduisant à construire une image à la fois figée et recevable du surréalisme. Ceci introduit le second volet de notre programme qui porte sur les attitudes du récepteur, ses réactions devant le surréalisme, la relation qui s'établit de lui à l'émetteur par l'intermédiaire du texte.

«L'approbation du public est à fuir par-
[dessus tout.]»

(A. BRETON)

DE L'ACCUEIL A L'ESTHETIQUE DE LA RECEPTION.

Les rapports entre le Surréalisme et le public sont de nature conflictuels, c'est le moins qu'on puisse dire. Cependant, si l'on considère qu'un texte n'est achevé que pour autant qu'il est lu, produit à nouveau, selon des modalités complexes, par un destinataire quel qu'il soit mais nécessairement différent du scripteur initial, et qu'en l'occurrence le Surréalisme a été abondamment observé et glosé, il convient de se demander en quelles circonstances, de quelle façon, avec quel effet il l'a été. Prenons un exemple concret et suffisamment limité pour être significatif, celui de la Suisse romande dont tout nous dit, apparemment, qu'elle a ignoré le Surréalisme jusqu'en 1940; et pourtant la première appréciation critique notable émanera de l'un des siens, par l'essai de Marcel Raymond: *De Baudelaire au Surréalisme* dont l'édition princeps est de 1933 et prolonge un cours donné à l'Université de Genève en 1929-30. Or la recherche exemplaire à laquelle s'est livré Yves Bridel parmi 23 revues ou hebdomadaires de cette contrée parus entre les deux guerres, l'amène à une conclusion autrement nuancée: « Notre enquête a mis en relief l'existence d'un courant, certes minoritaire mais important, tant par sa qualité que par sa quantité, attentif à l'avant-garde et qui a accueilli le surréalisme avec une certaine ferveur s. » Il y voit une confirmation d'une loi générale, selon laquelle « les avant-gardes ne sont reconnues que par des minorités ou des individus marginaux », qui se vérifie d'autant plus que « le Surréalisme met en cause non seulement la littérature mais encore toute la société. » Ne se contentant pas de préciser les conditions de l'accueil fait au Surréalisme en Suisse romande, il s'efforce de les expliquer. Le refus des pratiques surréalistes, de sa morale, de sa politique, se conçoivent aisément de la part de critiques attachés à un certain ordre social, n'ayant pas subi le traumatisme de la

guerre. Quant à la compréhension marquée par Denis de Rougemont, Marcel Raymond, Albert Béguin, elle procède d'une critique de sympathie ou de recouvrement qui appelle d'autres développements.

Ce qui a pu être réalisé, de façon convaincante, pour un espace limité, nous voudrions l'étendre à l'accueil réservé en France au surréalisme. Eliane Tonnet dresse, ici-même, un tableau très fourni des premières réactions des milieux littéraires en 1924-25. Mais notre équipe veut aller plus loin et par un dépouillement systématique de la presse (quotidiens, hebdomadaires, revues), par une exploration des bibliothèques, des travaux universitaires, des correspondances privées, etc., spécifier l'attitude du mouvement. Une enquête collective, en cours, sur les journaux de l'année 1930 nous montre, d'ores et déjà, que le surréalisme est ressenti comme un phénomène exclusivement parisien, la presse de province ne s'en faisant pour ainsi dire jamais l'écho. Intuition généralement partagée, qu'il convenait toutefois d'étayer par des preuves. En outre, ce que la presse retient du Mouvement, ce ne sont pas ses options théoriques, ses publications collectives, mais plutôt ses actions d'éclat, purement circonstancielles, comme le scandale qui suivit la projection de *l'Age d'or*, du fait des interventions fascistes que ce film eut à subir. Comme pour l'étude du vocabulaire, ce travail doit être mené sur l'ensemble de la presse depuis 1924, sans sélection préalable, afin d'éviter toute pétition de principe, toute détermination arbitraire entre presse de droite et presse de gauche, même si nous savons, d'expérience, que l'une et l'autre n'eurent pas la même réaction, n'accordèrent pas la même place au fait surréaliste. Projet d'envergure, nécessitant des moyens importants, qui devrait nous permettre, dès lors qu'une assez large période aura été couverte selon cette procédure, de spécifier l'image donnée du surréalisme dans l'opinion publique, d'en déterminer les constantes à l'intérieur des différents groupes sociaux, d'apprécier l'effort particulier accompli par certains critiques pour rapprocher le surréalisme de son public d'élection ou pour l'en éloigner définitivement. Inversement, il s'agira de situer l'action des surréalistes eux-mêmes dans le domaine public, dont certains ne dédaignèrent pas l'activité journalistique, et qui eurent parfois recours au communiqué de presse ou au droit de réponse pour préciser leurs positions.

Encore qu'un tel travail soit fastidieux et risque d'apporter des résultats minimes au regard de nos espérances, nous ne voyons pas le moyen de procéder autrement. La technique de l'échantillonnage, autrement plus rentable intellectuellement, risque en effet d'invalider les résultats dans un domaine assez imprévisible, comme le prouve Elyette Benassaya dans sa thèse⁹ où c'est, me semble-t-il, la nature de l'événement retenu pour l'analyse qui agit sur les différents organes de presse. L'auteur

se propose d'y examiner le discours tenu par la grande presse sur le Surréalisme de 1925 à 1938, les conditions de diffusion d'une culture d'avant-garde et, inversement, l'impact de celle-ci sur les média. Retenant, au terme d'un premier sondage, un corpus de dix quotidiens nationaux pendant les sept jours suivant quatre événements choisis pour leur productivité écho-tière: Banquet Saint-Pol-Roux, Affaire de l'Age d'or, Congrès des Ecrivains, Exposition de 1938, Elyette Benassaya s'y livre à une analyse de contenu fort éloquente puisqu'elle montre l'évolution inverse des organes de droite et de gauche à l'égard du Mouvement et leur commune tendance à le «neutraliser», en faisant une école littéraire acceptable comme une autre, au nom de la liberté d'expression sans doute. Ainsi voyons-nous s'établir les structures d'un mythe surréaliste, détourné de ses objectifs fondamentaux, dépolitisé, réduit aux seules données de la fantaisie ou de l'insolite, privé de sa substance véritable. S'inspirant des thèses de l'Ecole de Francfort elle considère que la presse agit, dans son ensemble, en «surmoi collectif de classe», attaquant d'abord le surréalisme mais favorisant paradoxalement son audience, puis l'abandonnant aux divers extrémismes pour enfin le récupérer en tant qu'esthétique, réservoir de techniques d'avant-garde exploitables commercialement. La thèse d'Adorno qui sous-tend les considérations précédentes est connue: le surréalisme y apparaît comme une «négativité radicale»; de ce fait irrecevable par la société, ne produisant qu'incompréhension, quolibets, hostilité. A s'en tenir là, l'étude de la presse ne présenterait aucun intérêt. Mais les rapports du surréalisme avec le public sont bien plus subtils, et la société marchande use de moyens retors pour annihiler ce qui la dérange. Situé à l'avant-garde, et non sans communications avec la société dans laquelle il se meut, le surréalisme était destiné à se détruire lui-même ou bien à se laisser récupérer par la société qu'il combattait et cela d'autant plus aisément que, selon ce théoricien, l'art est étranger à la pratique révolutionnaire. En ce sens, la presse en tant que miroir de la société, témoigne de son entreprise de séduction et d'escamotage, consistant à ignorer les processus de rupture.

En tout état de cause, il importe de poursuivre l'enquête pour savoir si ce qui s'est produit avec les événements spectaculaires a pu se développer dans les mêmes conditions à l'égard des œuvres plastiques ou littéraires, car il est loin d'être évident que le surréalisme se soit laissé confiner dans le rôle de faire valoir qu'on lui attribue. A l'opposé, d'autres, comme le théoricien de l'esthétique de la réception, H.R. Jauss, postulent une identification entre l'œuvre et son public, celle-ci répondant à l'attente de celle-la. Mais attente toujours déçue, de sorte que se perpétue la création. Ce n'est pas ici le lieu de présenter une telle herméneutique littéraire¹⁰ défendue avec passion par l'un de ses compagnons et disciples, Hans-Jorg Neuschäfer,

devant notre équipe (le 19 janvier 1978). Par sa position de compromis entre le marxisme littéraire et le new-criticism, par les concepts qu'elle introduit dans l'appréhension du fait littéraire, l'esthétique de la réception ouvre des perspectives élargies à notre recherche qui, sans cela, risquerait de se limiter au seul relevé des opinions émises par la critique. Inversement, celle-ci apportera les éléments documentés qui, parfois, font défaut aux vastes reconstructions de cette école. Ce n'est qu'à la suite d'un tel travail que nous pourrions valider ou non l'objection essentielle formulée à son encontre par Peter Bürger qui propose, quant à lui, de concevoir la réception authentique à l'époque qui nous préoccupe, « comme une unité (qu'il reste à concrétiser) de l'identification et de la distance ¹¹ », postulant une théorie du changement historique de la fonction sociale de l'art. C'est une perspective semblable que propose Hans T. Siepe dans son travail sur le lecteur du surréalisme ¹². Celui-ci détermine une typologie du public que revendique le Surréalisme dans ses revues, tantôt « société secrète », tantôt « masse vorace ». Puis il définit la réception ambivalente, passive-active attendue du lecteur, inspiré et producteur ou créateur à son tour. Enfin il examine les moyens par lesquels l'œuvre d'art, comme interprétation du monde, met le public sur la voie d'une transformation du monde, à commencer par celle du lecteur lui-même, chargé de constituer la signification du texte et d'en assumer le plaisir.

On le voit, une telle étude qui se place délibérément du côté du Surréalisme ne tient pas compte des attitudes réelles des lecteurs au moment où furent mis en circulation les recueils de Breton, d'Eluard, d'Aragon, ni même maintenant. Si la thèse de Jauss, relativement au sujet de référence, se résume à une relation d'identification-déception entre l'œuvre et le public, il convient d'examiner *simultanément* le rapport établi entre l'appel inclus dans le texte et la réponse du lecteur, faisant cheminer de pair l'analyse interne et l'approche historico-sociale, nous plaçant au lieu exact où le texte s'actualise. Encore faut-il préciser: l'emploi du collectif (le lecteur, le public) laisse supposer qu'on subsume la catégorie du destinataire du texte comme un ensemble d'individus miraculeusement identiques, ou bien, à l'inverse, qu'on imagine qu'à chaque œuvre correspondrait un lecteur, un regardeur idéal. C'est pour éviter une telle construction arbitraire et fallacieuse qu'on propose d'inventorier les articles de presse, non qu'ils soient représentatifs des différents types de lecteurs, mais dans la mesure où ils en déterminent les contours et permettent de cerner les relations (d'hostilité ou de reconnaissance) établies entre ceux-ci et les artistes porteurs de valeurs nouvelles. D'ores et déjà, sur un plan strictement matériel, nous sommes amenés à revoir ou affiner l'histoire sociale du surréalisme.

J'ai bien conscience que les présentes propositions soulè-

vent plus de problèmes qu'elles ne prétendent en résoudre, qu'elles en esquivent d'autres qui sont pourtant de taille. A commencer par celui-ci: le discours surréaliste et le discours tenu sur le surréalisme sont-ils en relation immédiate et directement superposables? A vouloir ainsi les étudier, ne risque-t-on pas de déplacer l'attention vers ce qui est secondaire au regard de l'essentiel, c'est-à-dire des conditions de l'énonciation surréaliste? Davantage, le plus urgent ne serait-il pas d'examiner les conditions qui ont rendu possible, nécessaire, un tel discours? Enfin croit-on que l'objet qu'on prétend approcher avec l'arsenal raffiné des techniques à vocation scientifique se laissera faire sans réagir? C'est parce que nous n'en sommes guère convaincus que nous avons décidé de créer ces *Cahiers* qui seront un lieu d'échanges, de débats et de propositions. Dès à présent y contribuent les chercheurs de divers horizons qui ont bien voulu nous confier les textes qu'on lira en ce lieu.

Université Paris III.

1. Se reporter, par exemple, à la liste déjà impressionnante fournie à l'index notionnel par la revue d'analyse bibliographique *Recherches sur le Surréalisme* n° 1 1976, n° 2 1977, n° 3 1978.
2. Voir: A. Geoffroy, P. Lafon, M. Sekrahoui, M. Tournier: *Enregistrement et traitement lexicométrique des textes*, C.N.R.S., coll. Calcul et Sciences humaines, janv. 1975.
3. Voir: William C. Carter et Robert F. Vines: *A concordance to the Œuvres Complètes of Arthur Rimbaud*, Ohio Univ. Press, 1975, 810 p.
4. Marie-Claire Bancquart: « Un dépouillement lexical du n° 5 de *La Révolution surréaliste* », *Cahiers du XX^e siècle* n° 5, 1975 p. 83-98.
5. Voir: Rosemary Stephens London: *A Statistical study of the vocabulary of six poetic collections of the surrealist period*. Thèse dactyl. Indiana Univ. 1969, 238 p.
6. M. C. Bancquart: art. cité, p. 92.
7. Voir un aperçu de la méthode, de ses résultats, dans: Régine Robin: *Histoire et linguistique*, A. Colin, 1973, p. 133 sq.
8. Yves Bridel: « Le Surréalisme en Suisse romande », *Etudes de Lettres* (Lausanne), avril-juin 1974 n° 2 p. 61.
9. Elyette Benassaya: *Le Surréalisme face à la presse*. Thèse pour le doctorat de 3^e cycle, Paris, Ecole des Hautes Études en Sciences sociales, 1977, 2 vol. 489 p. Voir son article ci-dessous p.
10. Le travail de Jauss est désormais accessible en français: *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, coll. Bibliothèque des idées, 1978, 307 p.
11. Peter Bürger: « La réception: problèmes de recherche », *Œuvres et critiques* II, 2, hiver 77-78, p. 13.
12. Hans T. Siepe: *Der Leser des Surrealismus*, Stuttgart, Klett-Cotta, 1977, 253 p. Voir sa propre présentation de l'ouvrage, ci-dessous p.

LISTE DES CONCEPTS A DEFINIR

Air	Folie	Œil Yeux
Amour	Frottage	Oiseau
Analogie	Haine	Ombre
Astre	Hasard (objectif)	Passion
Attente	Humour (noir)	Paranoïa
Automatique (écriture)	(écriture) (paranoïa critique)	Peinture
Avenir	Hystérie	Pierre
Beauté	Image	Poésie
Cadavre exquis	Inspiration	Point suprême
Clef	Jeu	Politique
Cinéma	Jour	Problème
Collage	Lampe	Psychanalyse
Désespoir	Langage	Réalité
Désir	Liberté	Rencontre
Dieu	Littérature	Rêve Réver
Eau	Lumière	Révolte
Eglise	Main	Sang
Enfance	Marxisme	Soleil
Ennui	Mer	Sommeil
Erotisme	Merveilleux	Souffrance
Espoir	Message automatique	Surréalisme
Esthétique	Miroir	Terre
Etoile	Moderne	Théâtre
Famille	Mot	L'un dans l'autre
Femme	Mur	Veille
Fenêtre	Nuit	Vie
Feu	Objet	Ville (Paris...)
Flamme		Visage

APPROCHES DU DISCOURS

INTERTEXTUALITÉ SURREALISTE

MICHAEL RIFFATERRE

De tous les traits qui caractérisent l'écriture surréaliste, le plus constant est l'obscurité. Cette obscurité, on l'explique généralement par l'écriture automatique, par la dictée du subconscient (l'inspiration onirique, en particulier), par les *jeux*, procédés de composition mécanique et collective (cadavre exquis, l'un dans l'autre, etc.). C'est donc toujours le même principe qu'on invoque: le dessein révolutionnaire de rompre avec la tradition de la *littérature de calcul*, de l'écriture fondée sur le contrôle conscient, sur l'artifice, sur la rature. Mais on n'explique pas une pratique littéraire en la rattachant simplement à une intention, à une esthétique. Il faut encore en décrire les mécanismes formels du texte même. J'ai tenté ailleurs de montrer qu'un des mécanismes de l'obscurité est l'incompatibilité sémantique entre des composantes du texte qui sont pourtant grammaticalement compatibles¹. Je voudrais maintenant montrer qu'il y en a un autre, tout aussi important, mais d'ordre sémiotique: c'est-à-dire qu'il engage non plus des rapports entre signes, mais des rapports entre systèmes de signes - en l'occurrence, des relations intertextuelles.

Un des facteurs importants de la production du sens, sinon le principal, est le fait que certains mots du texte littéraire, au lieu d'avoir des référents non-verbaux², réfèrent à d'autres textes qu'ils citent ou qu'ils présupposent. Comme il n'y a pas de raison que l'écriture surréaliste ne relève pas des mêmes lois que les autres formes du discours littéraire, la production du

sens obscur, d'interprétation difficile ou différée, voire du nonsens, ne peut être qu'un cas particulier de la production du sens, donc un cas particulier d'intertextualité.

Le lecteur qui essaie, par exemple, de comprendre le poème d'André Breton intitulé «Guerre»³ pourrait d'abord se croire en présence du plus arbitraire des collages. Il ne lui est pas impossible de démêler le fil d'une description, de suivre même une ébauche de récit. *La Bête*, monstre fantastique qui n'est pas désigné de façon plus précise, est vue par les yeux d'un observateur parlant à la première personne. Quatre fois, il nous est dit que la Bête se lèche; ses yeux sont phosphorescents; elle aigüise ses cornes à l'écorce d'un arbre - toutes indications attendues dans un tableau de bête fauve au repos, somnolant et cependant prête à bondir. Un instant, elle semble sur le point de remarquer la présence de celui qui l'épie: «j'ai cru que la Bête se tournait vers moi... Fausse alerte ». A un autre moment, on croit comprendre qu'il la chevauche, craint d'être désarçonné: «j'essaie de ne pas trop chanceler quand elle bouge la queue ». Mais tout ceci est mêlé de notations aberrantes, de détails inacceptables dans la logique d'un tableau animalier. Certains à la rigueur peuvent passer pour des procédés de la mimésis du fantastique: «la Bête garde ses griffes en couronne érectile autour des seins ». Ils ne sont pas plus étranges que les bizarreries anatomiques des hydres, chimères et dragons traditionnels. Mais la majorité des détails défient la vraisemblance que le fantastique même n'exclut jamais totalement. Ils bloquent toute possibilité de se représenter le monstre: «qu'elle est blanche dans ses membranes dans le délié de ses bois de bouleaux où s'organise le guet» - on voit comment un premier trait acceptable mène à un second qui lui est incompatible, celui-ci introduisant une précision compréhensible en soi mais qui aggrave l'incompatibilité initiale. On croirait que chaque case lexicale disponible dans le syntagme descriptif a été remplie au hasard avec des fragments empruntés à d'autres descriptions, à d'autres récits.

Le symbolisme de l'ensemble, du moins, est clair: le monstre incarne la guerre. Le rapprochement du titre et de la mention, dès le premier vers, de la Bête par excellence suffirait à imposer cette interprétation. Il ne reste aucun doute lorsque certains caractères physiques du monstre sont décrits comme des attributs d'une allégorie de la Guerre. La transformation du tableau animalier ou fantastique en discours allégorique est d'autant plus convaincante qu'elle s'accompagne d'une allusion transparente à l'Apocalypse:

*Les pustules de la Bête resplendissent de ces
hécatombes de jeunes gens dont se gorge le
Nombre
Les flancs protégés par les miroitantes écailles
que sont les armées*

Si la chimère de Breton n'est précisément ni le dragon ni l'une des deux bêtes de la troisième vision, elle réunit des caractéristiques empruntées aux trois créatures: elle massacre comme le dragon, fait la guerre comme la première Bête, et porte la marque de la troisième, le *Nombre de son nom* (*Apocalypse*, 13.18).

Revenons aux anomalies descriptives. Certaines, qui se laissent facilement déchiffrer, ne font que transformer un hypogramme préexistant au texte. C'est ainsi qu'une bizarrerie comme

Et sa langue

Dardée on ne sait à l'avance jamais vers où

Est un carrefour de fournaises

est évidemment dérivée du cliché, ou lieu commun, du dragon crachant le feu. D'autres anomalies sont moins aisément déchiffrables, et toutes relèvent d'un conflit intertextuel.

Ce conflit peut être interne. J'entends par cet apparent paradoxe que deux représentations incompatibles sont dérivées du même mot, ces dérivations étant toutes deux simultanément encodées dans le poème. Ayant décrit la langue du monstre comme on vient de voir, l'observateur lui regarde dans la gueule - *je contemple son palais... arceaux dédorés en perspective l'un dans l'autre*. La double dérivation, coexistence d'un code «bête fauve» et d'un code architectural, est déclenchée par un jeu de mots sur les deux sens, buccal et monumental, du mot *palais*. Charles S. Peirce, révisant le triangle sémiotique de Frege, a montré qu'entre un signe et son objet la relation signifiante s'établit par l'intercession d'un tiers signe, l'interprétant⁴. L'interprétant ici, c'est le mot à deux faces dont un seul sens est pertinent en contexte. Dans un poème traditionnel, la dérivation à partir de ce mot se ferait selon le sens pertinent. Confondre les deux sens, ou passer subrepticement de l'un à l'autre, c'est justement ce que le travail du style essaie d'éviter, ce qu'élimine la rature. Mais cette même confusion semble symboliser l'association verbale automatique. Rien d'étonnant à ce que dans le poème surréaliste, ce soit le sens non pertinent qu'engendre la dérivation. *Palais*, au sens palatal, génère la description d'une gueule palatale⁵.

Toutefois, c'est de l'intertextualité «externe» que relève l'obscurité insoluble, le non-sens véritablement indéchiffrable. Insoluble, indéchiffrable tant que le lecteur demeure incapable de reconnaître l'intertexte, tant qu'il ne lit pas cet intertexte entre les lignes du texte. C'est le cas de ce passage qui serait agrammatical même dans une mimésis du monstrueux ou du fantastique:

*J'essaie de ne pas trop chanceler quand elle bouge la queue
Qui est à la fois le carrosse biseauté et le coup de fouet
Dans l'odeur suffocante de cicindèle
De sa litière souillée de sang noir et d'or (...)*

Les détails mêmes qui bloquent le lecteur sont la clef de l'interprétation à venir. Ils sollicitent assez sa curiosité pour qu'il en découvre l'intertexte dans les *Illuminations*, pour qu'il y reconnaisse les fragments d'un hypogramme. Ces détails, en effet, figurent déjà dans quelques lignes de « Nocturne vulgaire » :

...ce carrosse dont l'époque est assez indiquée par les glaces convexes, les panneaux bombés et les sofas contournés. Corbillard de mon sommeil (6)

- *Ici va-t-on siffler pour l'orage, et les Sodomes - et les Solymes, - et les bêtes féroces et les armées,*

- *Postillons et bêtes de songe reprendront-ils sous les plus suffocantes futailles, pour C..) nous envoyer, fouettés à travers les eaux clapotantes et les boissons répandues, rouler sur l'aboi des dogues (...)*

Trois mots seulement, que j'ai soulignés, se retrouvent d'un poème à l'autre, et ce serait peu pour expliquer qu'on puisse les rapprocher, pour prouver le bien-fondé d'une lecture simultanée des deux morceaux éclairant l'un par l'autre, n'était la haute visibilité des mots *carrosse* et *suffocante*, dont la résurgence chez Breton ne saurait être une coïncidence. D'autant moins qu'un carrosse n'a que faire dans la description d'une queue de monstre - son intrusion ne peut être due qu'à un facteur extérieur au poème 6.

Le rapport intertextuel une fois perçu, on constate que les deux textes ont beaucoup plus en commun que nos trois mots. D'abord, l'adjectif *biseauté*: il condense en code « miroiterie » tout un style, le mobilier, le décor qu'évoquent dans Rimbaud glaces, panneaux et sofas (cette compression stylistique a pour corollaire une étrangeté, donc une visibilité accrue de *carrosse*, puisque la métonymie transfère au véhicule entier un détail qui ne convient qu'à ses glaces). Ensuite, chez Rimbaud les mots *les bêtes féroces et les armées*: ils énoncent à l'avance le rapport allégorique entre la Bête et *Guerre*. Enfin, toujours dans Rimbaud, *bêtes de songe*: le groupe fonctionne comme mot matriciel engendrant chez Breton la série d'images qui suggèrent que sa bête est hallucination, cauchemar, bref illusion des sens, autant que figure allégorique 7.

Or cette superposition du poème surréaliste à l'hypogramme rimbaldien n'a rien d'aléatoire. Il ne s'agit pas d'une heureuse rencontre dépendant seulement du degré de culture du lecteur, de l'étendue de ses connaissances littéraires. Et une fois perçue, la relation des deux textes ne saurait être interprétée comme un collage gratuit. Le lecteur, en effet, n'a pas le choix de se refuser à cette intertextualité parce qu'elle lui est dictée par un interprétant, textuel cette fois et non plus lexical. Ce texte contrôle et impose la lecture simultanée de « *Guerre* » et de « *Nocturne vulgaire* » en intégrant les images

de Rimbaud au système sémiotique de la Bête. Il s'agit de quelques vers du « Beau Navire » de Baudelaire :

*Ta gorge qui s'avance et qui pousse la moire,
Ta gorge triomphante est une belle armoire
Dont les panneaux bombés et clairs
Comme les boucliers accrochent des éclairs,
Boucliers provoquants, armés de pointes roses!*

Cet interprétant est intérieur à l'allusion à *l'Apocalypse* citée plus haut. Présence latente que trahissent les anomalies de la mimésis. Complétons la citation :

*Les flancs protégés par les miroitantes écailles que
sont les armées
Bombées dont chacune tourne à la perfection sur
sa charnière*

Rien ne justifiera, même pas le fantastique le plus fantaisiste, que chaque écaille *tourne à la perfection sur sa charnière* à moins qu'on ne perçoive, lus en filigrane, les panneaux d'une *belle armoire* tournant sur leurs gonds, *panneaux bombés* comme le sont les *écailles*, *panneaux clairs* comme elles sont *miroitantes*, *boucliers* comme elles, qui *protègent les flancs* de la Bête. Il n'est pas jusqu'au mot *armés*, épithète des boucliers érotiques, qui ne reparaisse dans ces *armées* que Breton, explicitement mais à première vue inexplicablement, assimile aux écailles. Sans parler de ses *hécatombes de jeunes gens dont se gorge le Nombre* où la voracité de la Bête coïncide homonymiquement avec la *gorge triomphante* s de la «molle enchantresse ».

Il se trouve que les *panneaux bombés* sont repris par ceux du carrosse de « Nocturne vulgaire ». Chargés d'érotisme inutilisable, sinon comme appel à l'attention, ils ont suffi à Breton pour donner au texte qu'il empruntait à *l'Apocalypse* un intertexte rimbaldien.

Le même interprétant textuel fonctionne encore, à la fois cause de l'obscurité et clef de son interprétation, dans un autre poème de Breton, «Quels apprêts», qui commence ainsi (j'y souligne les traces de Baudelaire) :

*Les armoires bombées de la campagne
Glissent silencieusement sur les rails de lait
C'est l'heure où les filles soulevées par le flot de la nuit
qui roule des carlines
Se raidissent contre la morsure de l'hermine
Dont le cri
Va mouler les pointes de leur gorge »*

L'intertexte de ce morceau pourrait sans doute s'étendre aux divers passages où Breton décrit la femme objet de désir en code « ferroviaire » - *une locomotive de femmes nues au sortir*

d'un tunnel de sanglots¹⁰. Plus précisément, c'est cette « strophe » de *Fata Morgana*:

*Le lit fonce sur ses rails de miel bleu
Il lutte de vitesse avec les ciels changeants*

*Non le lit à folles aiguillées ne se borne pas à dérouler
la soie des lieux et des jours incomparables*

*Le lit brûle les signaux... il va pour fouiller
en sifflant le tunnel charnel¹¹.*

Au train lancé à toute vapeur correspondent, bien sûr, l'ardeur érotique, l'élan du désir; aux *rails de miel bleu*, la douceur, l'harmonie des cœurs, la paix nocturne, complémentaires de l'agressivité sexuelle; quant au *lit*, c'est le métonyme conventionnel de l'acte sexuel. Rien que d'évident à tout ceci, alors que dans « Quels apprêts », les *rails* ne peuvent avoir de sens qu'en fonction de l'intertexte que je viens de définir. Mais cet intertexte seul n'expliquerait pas que l'armoire de campagne, meuble asexué, remplace le lit. L'interprétant baudelairien, voilà ce qui la charge de symbolisme. Comme le texte ne dit pas *armoire*, mais bien *armoires bombées*, mot composé pluriel, il ne s'agit plus d'un meuble, mais d'un substitut prouvé, éprouvé, de *seins*. L'emploi de *rails de lait* au lieu de *rails de miel* achève de démontrer la substitution: *miel*, de par sa signification propre, peut métaphoriser la douceur; *lait* ne peut en faire autant, dans ce contexte, que par le biais de la chaleur du sein, que dans la mesure où il compense le refoulement du mot *sein*.

Nous avons la preuve objective du rôle que les armoires baudelairiennes ont joué dans l'imagination de Breton. Celui-ci a choisi le « Beau Navire » comme exemple du parallélisme entre la démarche métaphorique et le jeu de l'un dans l'autre:

Supposons que Baudelaire, au jeu de l'Un dans l'autre, se soit choisi comme la poitrine de celle qu'il aime et qu'on lui ait imposé de se définir comme une armoire; que fera-t-il (il doit avant tout combattre une idée pénible, dépréciative)? Il se trouvera dans l'obligation de rejeter vers l'extérieur le linge de l'armoire en le magnifiant et d'insister au possible sur l'aspect fastueux du meuble. Que dira-t-il des panneaux de l'armoire (qui seuls peuvent lui offrir un secours) ? Ce que tout autre dirait à sa place: ils sont bombés et clairs. Encore faut-il que pour dessiner les seins à partir d'eux, il y ajoute les pointes (comme les boucliers) et donne à entendre qu'ils accrochent les éclairs du désir¹².

Prouver qu'une métaphore de Baudelaire obsédait Breton ne suffit pas: il faut encore expliquer pourquoi. La raison en est, me semble-t-il, le rôle que jouent ici le métonyme *panneaux bombés*, et la métaphore secondaire¹³ des *boucliers* qui en est dérivée. Et si, de toutes les images qu'offrait « Nocturne vulgaire » pour représenter un animal, c'est celle du *carrosse biseauté*, la plus déconcertante, qui a été retenue, la raison en est encore la présence de *panneaux bombés* dont *carrosse* n'est que la transformation¹⁴. Ces *panneaux* doivent leur rôle exceptionnel à leur symbolisme: le principe de leur pouvoir sur l'imagination, c'est qu'ils sont à la fois interdiction et invite, tabou et cible du désir. *Panneaux*, ils renferment des trésors¹⁵; *boucliers*, ils les défendent de toute approche et de tout attouchement. Mais les *panneaux* sont *bombés* et les *boucliers* ont des *pointes*. Or celles-ci sont un cliché de l'érotisme, souvent associé au lieu commun pornographique de la turgescence révélatrice de l'émoi sexuel. De même, *bombés* est un des adjectifs réservés à décrire le gonflement de formes désirables sous le vêtement, cachées et révélées à la fois¹⁶. Le mot clef de l'interprétant, objet convoité et frustrant, actualise donc une structure essentielle de l'érotisme littéraire.

Mais il faut bien comprendre que l'intertextualité, et l'obscurité qui en découle dans les exemples que je viens d'analyser, ne sont pas nécessairement liées à la sexualité latente de l'interprétant. Ce moteur caché n'est qu'un facteur de valorisation des mots de l'interprétant. Certes, il arrive que la signification sexuelle après un cheminement tortueux de l'intertexte au poème se fasse jour à la surface du texte et qu'elle détermine son symbolisme. C'est ce qui se passe dans « Qu'ils sont prêts ». Mais le contraire peut aussi bien se produire: une fois les mots valorisés, ils sont employés à tout autre chose qu'à une représentation sexuelle, et c'est ce qui se passe dans « Guerre »¹⁷.

Surtout, l'interprétant peut fort bien être valorisé autrement (mais ce sera toujours parce qu'il actualise une structure sémantique). L'important, c'est qu'il y ait valorisation. Sans elle, l'interprétant ne pourrait pas engendrer d'obscurité.

L'obscurité, on l'a vu, résulte d'anomalies descriptives, de véritables agrammaticalités de la mimésis dont j'ai déjà souligné la double fonction. Elles font obstacle à l'interprétation mais indiquent du même coup qu'il y a une solution quelque part; elles alertent le lecteur: prenant conscience de ses formes, il est préparé à les reconnaître ailleurs, à les remarquer dans d'autres œuvres s'il a encore à découvrir l'intertexte, ou à se rappeler les y avoir vues s'il le connaît déjà. Agrammaticales dans le texte - et d'une agrammaticalité déterminée par l'interprétant - elles sont grammaticales dans l'intertexte.

Mais alors que le transfert de la référence ailleurs que dans le poème sous lecture est une constante de l'intertext-

tualité, celle-ci n'aboutit pas toujours à l'obscurité. L'obscurité résulte d'une coïncidence historique, de la combinaison d'une volonté de rupture avec la tradition et d'une propriété formelle de l'interprétant: celle-ci est une constante, mais elle s'est prêtée à l'annulation de règles de la mimésis, tant qu'a prévalu l'esthétique surréaliste. La propriété en question, c'est la textualité de l'interprétant, le fait que les mots qui le composent, parce que valorisés, forment un ensemble cohérent. Quelle que soit sa longueur, c'est toujours un syntagme bien défini, clairement délimité, parce que toutes ses composantes, quelles que soient leurs significations individuelles, participent de la même signification (la structure dialectique du désir et de l'interdit dans l'interprétant baudelairien, par exemple). Les rapports grammaticaux des mots du texte sont si fortement marqués que chacun de ces mots peut servir de métonymie à l'ensemble. Il s'ensuit que chaque citation partielle présupposera tout le texte. Mieux encore, chaque mot du texte (du moins chaque mot pertinent à la structure actualisée par le texte) pourra être l'équivalent d'un autre mot, et s'y substituer. Ce déplacement latéral¹⁸ du sens que seul permet l'espace textuel, engendre l'obscurité. C'est ainsi que le refoulement du mot propre *sein* dans « Quels apprêts » fait éclater le cadre métaphorique de l'interprétant et en disperse les métonymes, maintenant synonymes, tout au long d'un syntagme nouveau. C'est ainsi que dans « Guerre », le mot qui de tout le lexique de l'interprétant se prêtait le mieux à désigner les écailles de la Bête et leur sens allégorique - *boucliers* - ce mot est échangé contre son équivalent (équivalence valide seulement dans l'interprétant): *panneaux*; que cet équivalent est remplacé à son tour par d'autres mots dont le rapproche le même idiolecte baudelairien: *bombées*, son adjectif; *miroitantes*, synonyme de *clairs*, et la périphrase qui définirait la porte d'une belle armoire (panneau *qui tourne à la perfection sur sa charnière*). Théoriquement, ces déplacements sont possibles dans tous les cas d'intertextualité. Mais la littérature «de calcul» les bloque, car elle est fondée sur la mimésis: elle cherche la vraisemblance, l'effet de réel, bref le réalisme. Le surréalisme, par définition, lève ces restrictions: prenant le contrepied de l'esthétique de la représentation, il pratique systématiquement l'impropriété. Toutefois, cette destruction de la mimésis ne se fait pas au hasard, ni sous la dictée du subconscient. Elle repose sur le remplacement des rapports sémantiques, référentiels, par les rapports intertextuels. A la référence est substituée la présupposition d'un intertexte. L'interprétant ne fait autre chose que de fournir l'espace nécessaire aux transferts de sens de cette catachrèse continue, et une grammaire des substitutions possibles.

Columbia University.

1. Le texte fondamental sur cette esthétique, plus clair que le premier *Manifeste*, est «Le Message automatique» [1933] (André Breton, *Point du jour*, Gallimard 1970, pp. 172-198). Sur les incompatibilités sémantiques, voir la révision d'un essai antérieur dans mon ouvrage, *Production du Texte* (Paris : Editions du Seuil, 1979), chap. xiv. Pour une discussion détaillée des aspects théoriques de la production du sens en littérature, voir mon *Semiotics of Poetry* (Londres et Bloomington: Indiana University Press, 1978), en particulier pp. 82-6, 109-110, 124-150. Le présent article est le fruit de travaux sur la poésie descriptive entrepris en 1978 grâce à une généreuse subvention de la John Simon Guggenheim Memorial Foundation.

2. Référence non verbale de toutes façons illusoire, puisque l'idée que le locuteur se fait de choses ou de concepts «extérieurs» au système des signes linguistiques est elle-même une rationalisation. Il serait, je crois, possible de montrer que le référent n'a d'existence dans l'acte de communication qu'au niveau du signifié, et celui-ci au niveau des signifiants.

3. «Guerre» fait partie du groupe de poèmes désignés par les dates 1940-1943. Publié pour la première fois en mars 1943 dans *VVV* et repris dans *Signe ascendant* (Paris: Gallimard, Collection Poésie, 1968, pp. 58-60).

4. Voir C. S. Peirce, *Collected Papers* (Harvard University Press, 1931-1958), 2.228 et 5.484; cf. 1.339: «that for which [a sign] stands is called its object, that which it conveys its meaning; and the idea to which it gives rise, its interpretant». Voir Umberto Eco, *Versus* 15, 4 (1976), 49-72; Riffaterre, *Semiotics*, pp. 81 ss. A ma connaissance, rien n'a été publié en français sur la théorie des signes de Peirce avant Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation* (Paris: Seuil, 1979), pp. 59 ss. Dans notre poème, *palais* au sens palatal est le

signe; son objet, la gueule; son interprétant, le syntagme qui explicite le sens palatial.

5. Francis Ponge, *Fables logiques* [1924-1928] (*Le Grand recueil*, NRF, tome 2, p. 181) avait déjà cédé à la même tentation: «La bouche en son palais - c'est le temple du goût - procède à ses appréciations particulières...». Ce type d'interprétant lexical (un seul mot jouant le rôle de deux signes différents selon qu'on le considère du point de vue de ce qui le précède ou de ce qui le suit) aboutit à l'obscurité; si celle-ci est expliquée, compensée métalinguistiquement, il ne reste que l'humour. On trouve des cas d'interprétant lexical jusque dans le *jeu de l'un dans l'autre*, où il pose paradoxalement l'équation entre deux représentations entre lesquelles la convention du jeu n'arrive pas à établir l'équivalence requise: Georges Goldfayn, à qui ses partenaires proposaient de se décrire comme *perdrix*, avait répondu par l'énigme suivante dont le mot est *aïllade*. Les anomalies de la description de l'oiseau, approximant peu à peu une description de regard complice, doivent amener l'auditoire à comprendre *perdrix* comme la métaphore d'*aïllade*: «Je suis une jeune PERDRIX fine et légère, qui bat des ailes avec tant de grâce et de légèreté en un vol rapide qu'on ne m'aperçoit qu'à certains points de la trajectoire capricieuse que je décris. Joueuse, j'aime à provoquer le chasseur et lui montre un sens très étendu des choses de la chasse.» (cité par André Breton, *Perspective cavalière*, éd. Marg. Bonnet [Paris: NRF, 1970], pp. 58-9). La distance est énorme qui sépare le texte de l'intertexte représenté par le système descriptif de *perdrix*: la perdrix est grasse, vole lourdement, ne taquine certes pas le chasseur, etc. En prenant le contrepied de ces traits, le texte suggère la légèreté (morale) que présuppose la complicité d'une aïllade, le manège de la séduction, les éclipses du vol étant les clins d'œil, et le cliché *trajectoire capricieuse* s'appliquant par un jeu de mots secondaire au caprice féminin, etc. Je ne sais si tout cela suffirait vraiment à permettre le déchiffrement. Mais il est évident que ce qui a déclenché le texte de la *perdrix* «modifiée» en *aïllade*, c'est l'existence d'un interprétant, d'un mot composé qui fait déjà le pont, morphologiquement, entre la métaphore et son improbable teneur: le mot *ail-de-perdrix*.

6. Si le carrosse de Breton ne s'explique que par l'entremise du carrosse rimbaldien, ce dernier n'est complètement déchiffré que s'il est lu dans l'intertexte d'une voiture baudelairienne. Ce carrosse nocturne, image des voyages que rêve un dormeur, paraît acceptable, certes, dès le titre de Rimbaud, parce que le titre permet d'interpréter le véhicule où descend le somnambule «le long de la vigne» de la façade comme un motif du voyage fantastique, comme une métaphore de l'imagination onirique. Mais ce qui impose l'image et, lui conférant l'autorité de la tradition textuelle, la défend de la facilité ou de la gratuité inhérentes à la mimésis onirique, c'est, en hypogramme, «Horreur sympathique» dans les *Fleurs du Mal*. Trois mots de Baudelaire - *corbillard de mes rêves* - font surface dans le texte de Rimbaud sous la forme *corbillard de mon sommeil*, en apposition à *carrosse*. Ajoutons que le refoulement de *mes rêves* par *mon sommeil* est aussitôt compensé par quatre paragraphes de visions oniriques. Cette référence relancée de Breton à Rimbaud à Baudelaire vérifie le phénomène de la sémiosis continue mis en lumière par Peirce.

7. Confusions sensorielles (*elle se lèche pour mieux se confondre avec ce qui l'entoure Ses yeux couleur de houle... la porte j'ai voulu dire la Bête*); vision-mirage sous forme de question sans réponse (v. 23-24); *arbre enthousiaste du grief*, moitié végétal, moitié sentiment. Au vers 6 : «La mare avec sa petite place de l'Opéra dans le ventre» correspond vraisemblablement au début du poème de Rimbaud lorsque les rêves dissolvent les limites du réel: «Un souffle ouvre des brèches opéradiques dans les cloisons».

8. Coïncidence qui fonctionne dès lors exactement comme la coïncidence de deux sens, tout à l'heure, dans *palais*.

9. Daté du 9 mai 1940, il appartient au groupe désigné par les millésimes 1935-1940 (repris dans *Signe ascendant*, Paris: Gallimard, [Coll. Poésie] 1968, p. 27).

10. *Xénophiles*, « Dukduk » (*Signe ascendant*, p. 93).

11. Composée la même année que « Quels apprêts » (*Signe ascendant*, pp. 40-41; cf. le billet, les fils télégraphiques, le compartiment, pp. 42-43).

12. Publié dans *Médium*, février 1954. Repris dans *Perspective cavalière*, p. 57.

13. Par opposition à *armoire*, métaphore primaire.

14. Les *panneaux* ayant le même rapport avec *carrosse* qu'avec *armoire*.

15. Symbolisme lui-même ancré dans un intertexte ancien: les armoires de Baudelaire réfèrent à l'armoire de Maurice Scève dans son *Blason de la gorge*.

16. Ce n'est sans doute pas par hasard que deux exemples du *Trésor de la langue française* de Paul Imbs, s.v. *bomber*, *bombé* proposent ces images: *le luisant de la soie sur le bombé des seins* (Genevoix) et *sous la jupe... le dessus de sa cuisse bombe... délicate incurvation toute divine* (Montherlant).

17. Ou bien la représentation sexuelle, encore visible, est totalement subordonnée à la fonction métaphorique comme cette mimésis des nuages d'un ciel marin en code « voilure de trois-mâts », avec interprétant « Beau navire », chez Gracq, *Liberté grande* (1946) "Les affinités électives": « l'armoire vernie de la coque d'où jaillissaient les suaires géants du beau temps,... de béantes mamelles blanches,... l'impudeur géante d'un lâcher de voiles de mariée ».

18. Latéral, parce qu'il se fait le long du syntagme, selon l'axe de la contiguïté. L'échange des mots peut même être explicite, métalinguistique, par exemple cet hémistiche de Desnos, lui aussi dérivé de l'intertexte baudelairien: *Tes boucliers sont des seins!* (*Langage cuit*, repris dans *Corps et biens*, Coll. Poétique, p. 81). L'équivalence se complique d'une inversion, celle-ci étant une règle du poème dictée par la métathèse du titre « Cœur en bouche ».

LA PRODUCTION DU TEXTE ÉLUARDIEN

JEAN-CHARLES GATEAU.

*The direful spectacle of the wrack, which
The very virtue of compassion in thee, [touched
I have with such provision in mine art
So safely ordered that there is no soul,
No, not so much perdition as an hair,
Betid to any creature in the vessel.*

PROSPERO,
dans *La Tempête* de Shakespeare, 1, 2

Quelques brouillons, que j'ai pu consulter grâce à l'obligeance d'un collectionneur, permettent de suivre de près la démarche créatrice d'Éluard à l'époque de *Capitale de la Douleur*, et de confirmer, pièce en main, le bien-fondé des réserves de Breton sur l'adhésion d'Éluard au surréalisme défini comme « automatisme pur ». Il s'agit de six rédactions successives du poème de sept lignes, qui, dans les « nouveaux poèmes », s'intitule « Fin des circonstances » (O.C. 1, p. 177). Ces versions préparatoires, écrites au crayon, occupent le recto et la moitié du verso d'une feuille de papier blanc non ligné 21 X 27. Les notes suivantes occupent la partie inférieure du verso :

[Dernièrement un des journaux] 1

[Ce n'est qu'un]

[Dernièrement un des journaux les plus bêtes et les plus]

[Le texte ci-joint]

JOURNAL, JOURNAUX

Ainsi, il faut que tout se sache. Que l'esprit le plus bas se manifeste, que le cœur des hommes soit dévoilé, que l'on sache bien de quels crimes ils sont capables, à quelles défaites ils consentent aussi pour cacher leurs turpitudes, quelle morale, quel ventre ils ont (un mot rayé illisible) leur peur de l'absolu leur haine de

On reconnaît là l'esquisse du premier paragraphe de la Revue de la Presse qu'Eluard et Peret inaugurent page 30 du numéro cinq de la *Révolution surréaliste* (15 octobre 1925):

REVUE DE LA PRESSE

Ainsi, il faut que tout se sache. Que l'esprit le plus bas soit le seul juge, que le cœur de l'homme soit dévoilé. Ils n'ont jamais pu cacher leur peur, et revêtus de leur morale, de leur ventre, de leurs maximes imbéciles et dégradantes ils étalent leur boue et leur venin autour des chercheurs d'absolu.

Ce rapprochement permet de penser que le poème dont nous allons parler date de septembre ou du début d'octobre 1925.

I

Les naufragés sur la berge et le bouquet de la tempête

La première ébauche énonce programmatiquement deux sujets, comme le titre d'une fable ou d'un tableau d'Horace Vernet, et le sujet humain vient naturellement en tête. Eluard va donner à cette proposition de texte un premier développement en prose:

II

Le bouquet de la tempête allume [chaque crête] les coqs [qui se soulèvent] des vagues. Les naufragés demain se diront tout bas qu'ils l'ont échappé belle. Tout l'horizon rit [d'un rire]

La métaphore *le bouquet de la tempête* passe en tête, parce qu'elle propose d'emblée une image heureuse et pittoresque. Une phrase donc dessine le bouquet et bourgeonne en deux autres métaphores visuelles: *allume* et *les coqs des vagues*. Cette extension se fonde sur la polysémie des mots *bouquet* (de fleurs; de feu d'artifice) et *crête*,. mais aussi, pensons-nous, sur le souvenir d'un des panneaux que Max Ernst avait peints en 1924 dans la villa d'Eluard à Éaubonne, panneau où l'on

voit s'épanouir à la surface de l'eau une gerbe de flammes-plumes-fleurs: une tête de volatile émerge de l'eau à côté du bouquet². La seconde phrase reprend *les naufragés*; mais leur salut, qui, dans la première version était certifié par leur présence sur la berge, est seulement suggéré par l'affirmation au futur: *demain se diront*, etc. La berge au premier plan s'efface, et l'on voit apparaître un troisième sujet, *l'horizon*, comblant panoramiquement l'espace visuel, *tout l'horizon*, entièrement marin et secoué d'une agitation spasmodique qui est d'abord interprétée comme un rire.

III

*Le bouquet de la tempête allume les coqs des vagues
[Tout] l'horizon sanglote
Qui a peur, qui regrette
Les naufragés l'échappent belle
Et*

Essai métrique. La première phrase reste identique, mais devient un vers de quatorze syllabes coupé sept/sept; et le poète poursuit en vers libres: six - six - huit. *L'horizon* se voit logiquement replacé avant *les naufragés*, comme élément du paysage (nous nous demanderons tout à l'heure s'il a un caractère métaphorique). Son agitation spasmodique est maintenant interprétée comme un sanglot. Vient une formule énigmatique et elliptique qui s'interroge sur l'état d'âme des naufragés: *qui a peur, qui regrette*. Nous tiendrons acquise l'interrogation, en raison de la version suivante, et nous écarterons donc la lecture en relative, ainsi que la lecture de *qui...qui...* comme équivalent de *l'un... l'autre...* L'absence d'objet rend le sens problématique. Il peut y avoir alternative, auquel cas les sujets seraient différents et l'objet pourrait être le même: *qui a peur de la tempête?* et *qui regrette la tempête?* Ou encore: *qui a peur de l'état qui précède (et suit) la tempête?* et *qui regrette l'état qui précède la tempête?* Il peut aussi y avoir surenchère, auquel cas les sujets seraient les mêmes et les objets différents: *qui a peur de la tempête et regrette le passé tranquille?* ou encore: *qui a peur de la sécurité bourgeoise des berges et regrette le paroxysme démentiel de la tempête?* Sans trancher dans cette polysémie, nous retiendrons, des aperçus psychologiques ambivalents de la présente version, que *la tempête* a toute chance d'être une métaphore pour un ou plusieurs des paroxysmes suivants: l'ivresse, la frénésie sexuelle, la crise de nerfs, la perdition surréaliste, le «lâchez tout» bretonien.

IV

*Le bouquet de la tempête
Allume les coqs des vagues
L'horizon qui sanglote
Redoutent l'espoir*

La quatrième version tente une redistribution métrique plus régulière (sept-sept-six-cinq), et laisse échapper comme un aveu *redoutent l'espoir*. Un curieux lapsus escamote le sujet, *les naufragés*, à n'en point douter. Etranges naufragés qui craignent d'espérer des lendemains apaisés et semblent avoir le goût de la catastrophe.

V

*Le bouquet de la tempête allume les coqs des vagues.
Verra-t-on ce bel horizon sangloter à l'idée que les naufragés (sic) peuvent l'échapper belle. Qui a peur, qui regrette? Le désir se fond sous les cloches de la libellule de raisin, en douce clairvoyance de la rupture, ceci qui craque et qui soupire et qui ne montre dans ses cheveux que les étoiles de ses mains prisonnières à la façon des regards amoureux.*

Le poème repart en prose, toujours avec son incipit immuable et superbe. Le sanglot de l'horizon reçoit une motivation animiste, le regret de n'avoir pu engloutir les navigateurs. Brusquement, comme en vers libre il se heurtait à des impasses, le poème tourne à l'écriture automatique, essaie l'écriture automatique pour faire affleurer de nouveaux éléments. C'est assez dire que, pour Eluard, l'écriture automatique n'est pas une fin en soi, mais un *moyen*, d'aller à la pêche, de récolter du matériel verbal qui sera ensuite mis en œuvre par la pensée lucide. Quels éléments le poète rapporte-t-il dans ses filets? En anacoluthes, *le désir, la douce clairvoyance de la rupture*, c'est-à-dire des états d'âme attribuables au locuteur ou à un couple, et *ceci qui...* etc., c'est-à-dire une figure féminine. Du *désir*, on sait ce qu'il est, mais il est difficile de préciser ce qui lui arrive dans l'accumulation des métaphores: *se fond sous les cloches de la libellule de raisin*. Il serait évidemment commode de prendre la séquence au pied de la lettre, et d'imaginer un chapeau cloche 1925, orné d'une libellule et de raisin, et sous lequel, dans une cervelle féminine, le désir se fondrait. Mais que veut dire *se fondre*, «sous cloche», c'est-à-dire en vase clos, s'agissant du désir? Il y a des fusions froides qui sont des dissolutions, celles de la fonte des neiges et des débauches, et d'autres ardentes qui sont des transmutations par l'incandescence. L'expression proverbiale «étonné comme un fondeur de cloche» traverse, du reste, et complique notre texte, en y apportant une connotation de stupeur abasourdie. Quant à *la libel-*

Iule de raisin, Eluard a réutilisé ce couplage dans le poème «Joan Mirô » du même recueil (O.C. 1. 1 p. 194) :

*Les libellules des ralsms
Lui (il s'agit du ciel) donnent des formes précises
Que je dissipe d'un geste*

Cette reprise apporte peut-être une clé (parmi plusieurs) au poème entier. De quoi s'agit-il en effet dans le poème consacré à Mirô? De donner un équivalent plastique à l'émancipation de la peinture du Catalan en 1925. Au cours de l'été 1925, Mirô va de plus en plus loin dans la liberté à l'égard de la figuration. Les vermicelles vibratiles et sismographies fantasmagoriques constituaient le point le plus avancé de son exposition du 12 au 17 juin 1925 à la Galerie Pierre: *Pastorale* (Dupin 83), *Le Chasseur* (Dupin 84), *Le Gentleman* (Dupin 99), et le n° 5 du catalogue, *Nature morte* «collection Paul Éluard », qui est probablement la *Lampe à pétrole* (Dupin 88). Au cours de l'été, la recherche prend une allure d'ascèse dans les toiles qui vont, en gros, de Dupin 105 à Dupin 150. Sur des fonds orange et monochromes, généralement torchés à l'éponge, surgissent les signes d'une calligraphie nouvelle. La partie engagée par le peintre culmine sur les deux toiles Dupin 149 et Dupin 150; *Peinture* (Dupin 149) n'inscrit strictement rien sur un fond nébuleux et totalement abstrait. Ici, vraiment,

Tout se diffuse, rien ne s'imagine plus

Et c'est dans le bouillonnement chaotique de l'immense toile (245 X 195) de la collection René Gaffé, cataloguée Dupin 150, que réapparaissent les signes d'une cosmogonie. L'illusion du volume et l'illusion du relief dissipées, Mirô est allé jusqu'à dissiper l'illusion de la ligne précise. Volât-elle en zig-zag sur le papier raisin aussi capricieusement qu'une libellule, c'était trop encore que la ligne de fusain automatique qui caractérisait les œuvres de l'année 1924. Mirô a détruit la ligne, dissipé les formes. Retenons donc la connotation picturale qu'atteste ce glissement d'un poème vers l'autre.

En revanche, *la douce clairvoyance de la rupture* se comprend mieux dans le contexte orange des rapports d'Eluard et de Gala. Il nous faut toujours tenir en main les multiples sens qui se tressent et se compliquent. La figure féminine que désigne le démonstratif nous apparaît en pleine crise d'hystérie, « craquant », soupirant, et se passant les mains dans les cheveux qui semblent les aimer. Ici encore, le texte fera retour à la peinture: *l'étoile de ses mains* se retrouvera dans «André Masson»: *et le jasmin des mains s'ouvre sur une étoile* (O.C. 1 p. 181).

VI

Allume le bouquet de la tempête. Montre aux vagues, qui se battent comme des coqs, [que] [l'horizon qui] ces naufragés mourants

La sixième version essaie en prose le discours à un (ou une) allocutaire. S'agit-il de la *furia* d'un peintre inspiré? Ou d'une grandiose scène conjugale où les vagues déchaînées seraient une chevelure de furie? (*Folle aux chapeaux de sœur cyclône...*). Mais c'est introduire trop d'activité dans ce qui est, avant tout, subi. Toutes ces versions (en manque-t-il d'autres, intermédiaires? Nous l'ignorons) aboutissent à l'état définitif connu, «Fin des circonstances» (O.C. 1 p. 177). Le dossier que nous avons compulsé en comporte une copie à l'encre rouge, sur feuille blanche non lignée 21 X 27. Elle n'offre pas de variante, mais une première rédaction du titre, « Les circonstances », corrigée en « Fin des circonstances ». Précisons encore qu'une copie du poème « Le plus jeune » (O.C. 1. p. 189) complète la page, sous le titre « Le dernier né ».

*Un bouquet tout défait brûle les coqs des vagues
Et le plumage entier de la perdition
Rayonne dans la nuit et dans la mer du ciel.
Plus d'horizon, plus de ceinture,
Les naufragés, pour la première fois, font des gestes qui ne les soutiennent pas. Tout se diffuse, rien ne s'imagine plus.*

Le débat entre vers et prose s'achève sur un compromis: un quatrain fort classique (trois alexandrins et un octosyllabe) est consacré au *bouquet*, c'est-à-dire aux éléments visuels, et à *l'horizon* qui, par son double sens, fait transition. Enchaînées sur une virgule, deux phrases en prose, traitent du comportement et des constatations des *naufragés*.

Le tableau initial acquiert une beauté superbe. Le mot *tempête* est gommé, l'article défini remplacé par l'indéfini. Ce double changement « dissipe les formes précises », accroît l'indécision. Le verbe *brûler* se substitue à *allumer*, de façon triplement heureuse: l'intensité s'accroît, l'alexandrin s'instaure, et le duratif élimine le non-duratif, brouillant toute notion de limite temporelle comme de limite spatiale. La métaphore des *coqs* est filée dans le *plumage* accolé à l'abstraite *perdition*. *Rayonnant* et *tout défait* introduisent l'érotisme que préparait la figure féminine de la version V (des cheveux défaits, un lit défait: *et la femme se lèvera, avec des mains dangereuses, avec des yeux de perdition, avec un corps dévasté, rayonnant à toute heure*. (O.C. 1 p. 193). *L'horizon*, qui délimitait, malgré tout, le tableau est aboli. *Si nous l'abandonnons l'horizon a des ailes*, écrit Eluard dans «Pablo Picasso» (O.C. 1 p. 178), et la maxime esthétique - renoncer aux canons de la perspective académique, code culturel hérité de la Renaissance italienne, et à la

« ligne d'horizon » qui l'ordonne) se double d'une maxime morale: refuser l'éthique de la reproduction sociale et ses normes. La *mer* et le *ciel* se mêlent, et la nuit apporte ses ténèbres. Il n'y a plus de « circonstances », c'est-à-dire de « particularités qui accompagnent, entourent et conditionnent une situation » (Robert). Plus de rampe, plus de toit, plus rien autour de vous pour servir de support et de justification. Un chaos débousolé, sans ligne de flottaison ni ceinture de sauvetage. D'où l'impression onirique d'apesanteur et de désorientation. *Tout se diffuse*, c'est-à-dire s'interpénètre dans une osmose qui abolit la spécificité de chaque chose; *rien ne s' imagine plus* puisqu'il n'y a pas d'imagination sans formes ni contours. Qu'importe que la nef brisée soit le contrat rassurant du mariage bourgeois, la convention euphorique de l'idylle lamartinienne, ou le ronron de l'institution littéraire et artistique. Eluard, Gala et les surréalistes sont des naufragés fascinés par leur perte, et livrés aux splendeurs du désordre illimité.

Et pourtant... Après *rien ne s' imagine plus*, il n'y a plus rien à dire, le poème s'arrête. L'expérience limite, la fusion panique, débouche sur le silence et la stérilité. Eluard, Jean-Pierre Richard l'a bien montré, a besoin *d'objets distincts, luisants, posés les uns à côté des autres* ³... bref, de circonstances. Le tour de force de ce poème, c'est d'épouser une démarche destructrice, mais de l'épouser comme une purgation, une purification préalable à toute poésie, un déluge après quoi la colombe trouvera des terres nouvelles, une tempête qui conduit à l'île de Prospero. Et le paradoxe de ce poème, c'est de le faire avec une rigueur de langage et une conscience dans l'expression qui doivent peu à l'automatisme.

Université de Grenoble.

NOTES

1. Nous mettons entre crochets les passages biffés.
2. Voir: Patrick Waldberg, *Paul Eluard Max Ernst* (Paris Denoël 1969) pp. 21 et 45.
3. Jean-Pierre Richard, *Onze études sur la poésie moderne* (Paris Seuil 1964) p. 119. Sur la répugnance d'Eluard à l'égard de l'indistinction sensorielle, voir aussi notre article « Eluard et les îles... », *Europe* janvier 1973, n° 525, pp. 125-131).

ANALYSE DISCURSIVE:
FONCTIONNEMENT DE « SURREALISME »,
« SURREALISTE(S) »,
DANS LE SURREALISME
AU SERVICE DE LA REVOLUTION.

MARIE-RENÉE GUYARD

O - INTRODUCTION

Nous n'avons pas la prétention d'apporter ici des conclusions définitives sur tel aspect précis du mouvement surréaliste. Notre ambition se bornera à présenter, de la manière la moins fastidieuse possible, un outil, un corpus et une méthode.

Si nous considérons que l'outil - l'ordinateur - est neutre en soi¹, en revanche la responsabilité du choix du corpus, de son découpage, de la nature des traitements auxquels on le soumet et de la méthode d'interprétation des sorties-machine incombe bien évidemment au seul chercheur. Pour ce qui est de l'utilisation de l'ordinateur, nous nous permettons de renvoyer aux divers articles publiés par les membres du Laboratoire de Saint-Cloud². Nous nous contenterons donc de quelques réflexions quant à la spécificité du corpus étudié et de la méthode d'analyse adoptée par Marie-Renée Guyard, en insistant sur la nécessité interne qui les relie.

* Marie-Renée Guyard est décédée accidentellement le 1^{er} décembre 1977. Cet article présente quelques résultats tirés de ses recherches, que nous avons bon espoir de publier. Notre contribution se limite donc ici à une introduction, une réorganisation et un résumé d'un chapitre de sa thèse (Jean-Luc Rispaï), une présentation des données informatiques (Annie Geffroy) et de l'Unité de recherche «Lexicologie et terminologie littéraires contemporaines» (Danielle Bonnaud-Lamotte).

0.1 Spécificité du corpus.

Le corpus étudié a pour support physique une revue. De cette particularité découlent plusieurs conséquences, qui détermineront les grands axes de la recherche. Que l'on considère par exemple ce qui différencie la revue d'autres formes d'expression telles que le graffiti ou le tract³: elles s'opposent selon plusieurs axes: support déterminé/support aléatoire, émetteur individuel/émetteur collectif, enracinement/non-enracinement de l'émetteur dans l'infrastructure, etc. Si le graffiti est un produit individuel et circonstanciel, à émetteur non enraciné institutionnellement dans l'infrastructure, si le tract émane d'un collectif (supposant une idéologie commune) enraciné dans l'infrastructure, les caractéristiques de la revue sont les suivantes:

- support spécifique: ensemble de feuilles imprimées et liées
- continuité dans le temps et périodicité
- scansion interne titre/texte
- fonction didactique et informative
- émetteur collectif structuré
- remise à titre onéreux
- existence de réseaux de diffusion
- existence d'une infrastructure complexe d'ordre économique, social, juridique, politique, etc.

C'est essentiellement sur les problèmes posés par la continuité dans le temps du discours émis et par la nature collective de l'émetteur que le chercheur aura à prendre parti. Mais avant d'évoquer les questions soulevées par l'adéquation de la méthode à ce corpus, il nous faut en tracer les grandes lignes.

0.2 La démarche.

Parmi les possibilités qu'offre l'ordinateur, M.-R. G. utilisera essentiellement les données statistiques (index exhaustif des fréquences de toutes les formes) et les listes de contextes⁴. Jusque-là l'objectivité est totale, l'ordinateur permettant de substituer, si l'on veut, la formalisation à la projection du chercheur⁵. Mais l'interprétation portant sur ces données numériques est déjà tributaire de sa conception de la langue, de critères subjectifs d'appréciation tenant aux recherches effectuées sur d'autres corpus, etc.

En s'aidant de ces relevés, M.-R. G. va choisir dans un deuxième temps un certain nombre de termes-pivots, et, mettant à contribution la méthode harrissienne de décomposition de l'énoncé, elle analysera le fonctionnement en discours de ces termes, dans toutes les phrases où ils apparaissent. Ici nous quittons le terrain de l'objectivité, et doublement: d'une part en effet, il s'agit d'un choix des termes jugés les plus intéres-

sants dans l'optique de la recherche, et dans cette optique seulement. D'autre part, sans entrer dans le détail des problèmes infiniment complexes que pose l'application de la méthode harrissienne d'analyse de l'énoncé, il est évident que la décomposition et la restructuration des phrases font intervenir à tout instant l'intuition du chercheur, l'intuition si l'on veut du « locuteur natif », qui ne peut être que subjective. Remonter de la phrase de surface à la phrase-source implique à tout instant des choix, et construire à partir d'un certain nombre de phrases-sources une archi-phrase représente un saut sémantique gros de tous les problèmes inhérents au métalangage.

Il reste que l'objet de cette méthode est de remonter à l'idéologie sous-jacente au discours, aux assertions de base qui le fondent sans être toujours manifestées. Cela ne va pas sans quelques postulats, qu'il nous faut encore énoncer clairement.

0.3 Les postulats.

a) Il est possible de remonter de la formation discursive à la formation idéologique, c'est-à-dire, dans le cas présent, de cerner l'idéologie sous-jacente à un mouvement, le surréalisme, par l'analyse de l'organe qu'il s'est donné: *Le Surréalisme au service de la Révolution*. Cette question est au centre du débat sur la socio-linguistique, et nous ne prétendons pas y apporter de réponse définitive.

b) L'émetteur collectif de cette formation discursive a une certaine cohérence. Il existe, au-delà des différences stylistiques individuelles, des caractéristiques qui se rapportent au groupe, dont l'auteur concret de tel texte précis n'est que le porte-parole. Ce postulat a, dans le cas d'une revue (avec toutes les spécificités que nous avons évoquées), des chances d'être validé. Il existe par exemple un filtre, le comité de rédaction, habilité à décider de la conformité ou non-conformité de telle production à une « ligne », à maintenir une certaine unité du discours, (unité scandée dans le mouvement par les expulsions/intégrations: Artaud, PC, Dali, etc.).

c) Cet émetteur a une rigidité relative, c'est-à-dire qu'on admet (sur la base de critères historiques externes au corpus) une cohésion minimale de ses concepts et de leur mise en discours, au cours du temps. Cette dé-historicisation du corpus peut être récupérée par l'analyse des spécificités de vocabulaire 6; encore faut-il légitimer ses critères de découpage temporel.

d) La méthode harrissienne, conçue à l'origine pour l'analyse d'un énoncé suivi 7, est opératoire pour l'analyse d'un énoncé non suivi.

C'est un problème de spécialistes que nous n'aborderons

pas ici. Mais il nous semble que les travaux de l'équipe de Nanterre⁸ ont démontré son caractère heuristique pour des corpus de ce genre.

Nous croyons que le propre d'une démarche scientifique consiste à poser au départ des thèses qu'elle s'efforcera ensuite de valider, l'important étant pour le chercheur d'être pleinement conscient de ses a priori, et des objections auxquelles ils l'exposent. Ici la démarche validante doit faire face à des critiques de natures diverses, que l'on peut regrouper de la manière suivante:

1) Ce genre de travail reposerait sur une conception idéaliste et réductrice du texte; idéaliste en ce que le texte est extrait du trajet écriture-lecture qui seul le fonde, réductrice dans la mesure où la dimension syntagmatique et diachronique du discours est évacuée. Mais il faut bien voir que le « texte » à partir duquel l'analyse lexicométrique travaille est un *objet expérimental*, c'est-à-dire constitué dans des conditions systématiques d'expérience par toute une série de restrictions délibérées: ainsi, à l'intérieur de toute la production surréaliste, *Le Surréalisme A.S.D.L.R.*; à l'intérieur du *Surréalisme ASDLR*, les seuls éléments typographiquement réalisés; à l'intérieur de ces éléments, les seuls éléments définis comme lexicaux; à l'intérieur de ces éléments lexicaux, un sous-ensemble limité à 43 formes-pivots; enfin on n'étudie pas ces éléments en soi mais leurs fonctionnements textuels et référentiels, pas toutes leurs relations mais leurs seuls réseaux formalisables⁹. Il est entendu que le travail effectué sur cet objet expérimental gagne à être confronté aux résultats obtenus par de tout autres méthodes.

2) La scientificité augurée par le recours à l'ordinateur se trouverait démentie en plusieurs points constitutifs de la démarche: on ne sait pas à l'heure actuelle opérer de façon précise la séparation entre les faits de langue et les faits spécifiques au corpus, les seuils retenus comme significatifs sont d'ordre plus ou moins intuitif, enfin la dernière étape interprétative, qui réintègre un sens dans les réseaux lexicaux quantifiables, réintroduit du même coup toute la subjectivité du chercheur. Aux deux premières objections nous pouvons répondre que les normes statistiques caractérisant les faits de langue s'affinent au fur et à mesure de l'enregistrement de corpus de natures diverses, et à la troisième que les conjectures du chercheur sont émises comme telles, sur la base de constats objectifs, la formalisation totale n'apparaissant jamais, pour reprendre la formule de G. Granger¹⁰, que comme « un horizon de la pensée scientifique ». Sur l'échelle de la scientificité dans l'appréhension des phénomènes dont s'occupent les « sciences » humaines, l'approche statistique nous paraît une des plus sûres.

Ces quelques remarques sont bien sûr partielles et par-

tiales. Mais le lecteur voudra bien considérer que répondre, dans le cadre de cette introduction, à toutes les objections que l'on peut faire à la lexicométrie et à l'analyse du discours, aurait laissé supposer que la recherche de Marie-Renée Guyard ne pût répondre à aucune.

1. - SURREALISME

1.1. *Surréalisme dans les titres.*

La forme SURREALISME ne figure, dans l'index hiérarchique de toutes les formes, qu'au 173^e rang¹¹, mais sa seule présence dans le titre de la revue légitime l'étude de son fonctionnement dans le discours.

On peut remarquer tout d'abord que, sur un total de **102** occurrences, 26 apparaissent dans des titres:

1. - Le surréalisme au service de la révolution¹²
5. - Troisième manifeste du surréalisme
6. - Second manifeste du Surréalisme
8. - Le Surréalisme au service de la révolution
9. -- « La médecine mentale devant le surréalisme »
10. - Du surréalisme au service de la Révolution
12. - Second manifeste du surréalisme
14. - « Le surréalisme et le devenir révolutionnaire »
15. - Le surréalisme au service de la révolution
46. - Premier manifeste du surréalisme
49. - Le surréalisme A.S.D.L.R., n° 2
52. - Premier manifeste du surréalisme
56. - Manifeste du surréalisme
61. - Le surréalisme A.S.D.L.R., n° 2
69. - Le surréalisme au service de la révolution, n° 4
72. - Le surréalisme a.s.d.l.r., n° 4
73. - Le surréalisme a.s.d.l.r., n° 4
75. - Manifeste du surréalisme
76. - Le surréalisme aujourd'hui et ici
79. - Manifeste du Surréalisme
80. - Le surréalisme A.S.D.L.R., n° 3
82. - Le surréalisme A.S.D.L.R., n° 3
83. - Le surréalisme A.S.D.L.R., n° 1
84. - Manifeste du surréalisme
86. - Le surréalisme et la Peinture

Quelques remarques s'imposent: tout d'abord, la relative fantaisie qui préside à la graphie de la forme Surréalisme et à celle de Révolution; l'emploi, exclusif ou initial, de la majuscule, semble aléatoire. Ensuite, la fréquence de l'auto-référenciation: le *surréalisme au service de la révolution* apparaît 12 fois, dans sa forme intégrale ou siglique (essentiellement dans

les notes), en renvoi à d'autres revues. Enfin il semble que Surréalisme fonctionne, dans les syntagmes de titres, comme un donné supposé connu, dont l'existence est posée sans nécessité définitoire ultérieure, ainsi que le souligne l'emploi exclusif du défini et l'absence d'expansion.

Peu d'information donc à attendre du fonctionnement de la forme à l'intérieur des titres, sauf à déceler dans ces renvois en miroir un indice d'une circularité du discours que l'étude de Marie-Renée Guyard mettra plus d'une fois en lumière. Plus prometteuse semble l'analyse des occurrences où Surréalisme fonctionne dans le tissu des phrases.

1.2 *Surréalisme dans le texte.*

Le nombre des phrases¹³ où Surréalisme fonctionne comme SN de P¹⁴ est relativement important: 29 sur 76, soit un peu plus de 38 %.

1.2.1. *Première partition.*

Dans un premier temps, M.-R. G. effectue une partition entre les phrases où la forme Surréalisme fonctionne comme SN de P et celles où, par suite de transformations (pronominalisation, relativisation, nominalisation, effacement), elle fonctionne différemment (on rétablira alors la phrase-source). Les phrases sont données par ordre d'apparition dans le corpus:

a) Phrases où **Surréalisme** fonctionne comme SN de P¹¹¹.

- 7 Le surréalisme a pris la suite de Dada.
- 11 Le surréalisme est *une* école littéraire, philosophique et même politique qui se propose de chambarder toutes les notions acquises.
- 17 Que le surréalisme, dans le cadre du matérialisme dialectique, soit la seule méthode qui rende compte des rapports réels du monde et de la pensée, je le crois plus que jamais.
- 18 Si le surréalisme s'est servi au besoin de la littérature comme d'une arme, il n'en est pas moins vrai qu'il (le surréalisme) a posé d'abord la négation de toute littérature, au sens où une littérature nécessite une méthode de création.
- 23 Le surréalisme n'est pas un ensemble de recettes pour faire de la littérature: (le surréalisme a des données)¹⁶.
Les données du surréalisme ont la valeur des données scientifiques expérimentales.
- 27 (Le surréalisme rend) compte des rapports de la pensée et de l'expression d'une façon conforme à la réalité.
Le surréalisme... ne peut aucunement rester une spéculation pure.
- 30 (Le surréalisme a un domaine propre).
Le surréalisme exercera dans le domaine qui lui est propre

- une critique positive ayant pour but le développement concret de la connaissance matérialiste.
- 32 Le surréalisme est la somme de l'expérience intellectuelle... dans le domaine du mécanisme de la pensée et des rapports de l'expression et de la réalité.
- 33 Si... le surréalisme peut être considéré comme une dialectique de l'invention,...
- 34 Le surréalisme se pratiquera au profit du matérialisme dialectique, donc de la philosophie de classe du prolétariat, donc du devenir révolutionnaire.
- 39 Le surréalisme représente une confrontation active et agissante, une coordination de certaines méthodes et doctrines perturbatrices et de certaines négations individuelles et volontés particulières d'une expression totale et sans retour.
- 43 Le surréalisme s'attaque à Dieu, aux alliés de Dieu (fanatisme, chauvinisme, capitalisme, pensée vague qui se donne pour une pensée libre et sous le couvert d'une feinte séparation de l'Eglise et de l'Etat fait le jeu de l'abominable idée chrétienne).
- 44 Le surréalisme s'attaque aux problèmes qui ne sont éternels que par la peur éternelle qu'ils n'ont cessé d'inspirer à l'homme.
- 45 Le surréalisme a mis les pieds dans le plat de l'opportunisme contemporain, c'est-à-dire l'assiette au beurre (enquêtes sur l'amour, le suicide, déclaration anti-française lors de la guerre du Rif, les tracts à l'occasion de l'exposition internationale, ou l'incendie des couvents espagnols par les révolutionnaires).
- 47 Cette beauté qui sera convulsive ou ne sera pas, le surréalisme l'a trouvée dans des zones jusqu'à lui interdites.
- 48 (le surréalisme est parti de) Hegel comme Marx et Engels (le surréalisme a suivi) d'autres voies
le surréalisme aboutit au matérialisme dialectique
- 50 Etroitesse spécifique de ce siècle encore, mais à quoi s'attaque le surréalisme, de toutes manières.
- 51 (le surréalisme a des débuts) Par cette dialectique, le surréalisme à ses débuts et Dada qui l'avait précédé s'opposaient au romantisme maudit, théâtral, antithétique par bravade, antithétique sans thèse ni synthèse.
- 54 Guillaume Apollinaire. - Par la valeur qu'il accorde à l'expérimentation dans la poésie, il l'a menée assez loin, pour que Dada et le surréalisme puissent la concevoir comme une matière distincte des autres productions de l'esprit.
- 58 Le surréalisme tend à amener cette activité à une expression pure, il...
- 59 (le surréalisme) est conscient de la possibilité d'existence dans le futur d'une activité de cet ordre, en dehors et au-delà du poème écrit ou du tableau et de la sculpture.

- S9 le surréalisme, en son ensemble, ...s'oppose à la culture bourgeoise et (le surréalisme) doit par conséquent être mis au service de la Révolution (le surréalisme) doit (par ailleurs) amener (la poésie) à parfaire son cycle.
- 62 ...je ne suis pas en état de me rendre clair ce qu'est et ce que veut le surréalisme.
- 63 Au contraire, c'est justement dans la mesure où le surréalisme a considéré la poésie comme un fait et (le surréalisme) l' (la poésie) a systématiquement épuisée en tant que telle jusqu'en ses limites extrêmes, qu'il (le surréalisme) s'est acquis en propre le droit d'entreprendre avec quelque validité la critique de l'imagination empirique.
- 6S Le surréalisme peut donc prendre comme maxime de ses expériences le très évident aphorisme de Hegel: « Rien n'est plus réel que l'apparence en tant qu'apparence ».
- 67 dans la poésie
le surréalisme assigne à l'automatisme (un rôle fondamental).
- 71 (le surréalisme continue) dialectiquement Dada
Le surréalisme... a conduit la poésie sur les bords où déjà elle n'appartient plus à la littérature.
- 74 (le surréalisme a une) expérimentation qui lui est propre. Le surréalisme multiplie et précise les correspondances génialement entrevues par Baudelaire du jardin de la perception.
- 77 Le surréalisme va droit à la zone interdite.
(le surréalisme a une) expérimentation spécifique
(le surréalisme)... ne saurait en rien être rationalisé.
(le surréalisme) s'est d'autre part mis au service d'une cause, la seule historiquement inévitable et décisive - le surréalisme s'est mis au service de la révolution.
- 8S je crois pouvoir affirmer sans exagération que le surréalisme a permis à la peinture de s'éloigner à pas de botte de sept lieues, des trois pommes de Renoir, des quatre asperges de Manet, des petites femmes au chocolat de Derain et du paquet de tabac des cubistes.

b) Phrases où Surréalisme n'apparaît pas en surface comme SN de P:

- 3 le surréalisme $\left\{ \begin{array}{l} \text{a} \\ \text{produit des images idéales} \\ \text{contient} \end{array} \right.$
- 13 le surréalisme a une histoire.
le surréalisme a un rôle éminemment précieux.
- 16 (le surréalisme) est la méthode de la connaissance du mécanisme réel de la pensée, et des rapports réels de l'expression et de la pensée, et des rapports véridiques de la pensée exprimée et du monde sur lequel elle agit réellement.

- 19 le surréalisme doit être opposé purement et simplement aux intellectuels bourgeois.
- 20 le surréalisme est situé dans la littérature
le surréalisme devrait être situé hors de la littérature.
- 21 le surréalisme a des caractères.
- 24 le surréalisme n'est pas une modalité littéraire
le surréalisme n'est pas un réformisme littéraire
le surréalisme n'est pas une sorte de fuite dans la littérature
le surréalisme a un caractère extra-littéraire
le surréalisme est opposé/oppose le surréalisme à la littérature prolétarienne.
- 26 le surréalisme a un contenu spécifique
- 28 le surréalisme a un contenu
- 31 le surréalisme a un devenir
- 35 le surréalisme a une base matérialiste
- 36 (la critique positive et l'activité expérimentale caractérisent le surréalisme dans le cadre de la dialectique matérialiste) ¹⁷.
- 40 le surréalisme a une attitude morale
- 60 le surréalisme a un rôle historique
- 64 le surréalisme prétend à l'objectivité absolue
le surréalisme peut être tenu comme une concurrence déloyale et non fondée de l'activité scientifique.
- 66 le surréalisme est une avant-garde mondiale
le surréalisme a trouvé dans l'idée de surréalité... le point où s'unissent de façon dialectique toutes ces antinomies (l'évolution et la révolution, l'invention et la tradition, l'aventure et l'ordre, etc.)
- 68 le surréalisme fait un effort
que le surréalisme travaille à déconsidérer la surréalité, ou plus exactement à mettre en doute avec preuves à l'appui toute solidité objective n'est exact que dialectiquement.
- 70 le surréalisme progresse dialectiquement
- 78 Dada est devenu le surréalisme
- 81 la définition du surréalisme a pu être appliquée de façon rigoureuse au dessin, à la peinture, voire même... à la photographie par des moyens (d'envoûtement de la raison, du goût et de la volonté consciente)
le surréalisme a/a eu un événement
le surréalisme a systématisé et modifié ces procédés.
- Sont à mettre à part deux phrases où SURREALISME se présente en situation définitoire:
- 41 le surréalisme: pas une école, un mouvement...
- 52 surréalisme: n. m., automatisme pur, par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre façon, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par

la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale.

Nous n'entrerons pas ici dans les problèmes que soulève le rétablissement de la forme en position de SN de P ; ils sont très complexes et pratiquement chaque difficulté exige une solution individuelle déterminée la plupart du temps par le sémantisme propre de la phrase: le rétablissement et la réduction ultérieure ont pour critère la perte minimale d'information. Par ailleurs, l'inquiétude que l'on pourrait avoir à ce sujet tombe la plupart du temps devant la pratique. Nous prendrons un seul exemple, celui de la phrase 16, relevée en b. Si nous faisons une décomposition rapide et approximative de cette phrase, on constate que les phrases-sources mises à jour fonctionnent autour de termes-pivots différents du terme de départ, et rentrent dans de nouveaux paradigmes; admettons la décomposition suivante:

- le surréalisme est une méthode
 - cette méthode permet de connaître quelque chose de façons conforme à la réalité
 - cette chose est le mécanisme de la pensée
 - cette chose est les rapports de l'expression et de la pensée
 - cette chose est les rapports de la pensée exprimée et du monde
 - la pensée s'exprime/est exprimée
 - la pensée agit réellement sur le monde
 - l'expression et la pensée sont en rapport
 - la pensée exprimée et le monde sont en rapport

On peut évidemment ne retenir que: - le surréalisme est une méthode, mais au moins aussi révélatrice, quant au fonctionnement du discours surréaliste, sont les assertions autour de Connaissance (résultat d'une nominalisation qui neutralise toute modalisation), ou autour des adjectifs REEL, REELS, VERIDIQUES, qui posent l'existence de rapports entre l'expression et la pensée, et entre la pensée et le monde. La décomposition de la phrase fait donc apparaître des phrases-sources fonctionnant autour de nouveaux termes-pivots (PENSEE, MONDE, etc.). La perte d'information que l'on opposait à la méthode harrissienne à ses débuts, n'est ici que momentanée, puisque M-R. G., constatant par ailleurs que ces termes arrivent dans les premiers rangs de l'index hiérarchique, en fait le centre d'une autre partie de son étude. La méthode consiste donc en un certain éclatement des données, puis en une reconstruction par recouplement, la perte d'information et la redondance de l'analyse s'équilibrant en définitive. Les boucles constatées sont la marque de la cohérence du discours reconstruit, i.e d'une saturation (idéale) de l'analyse.

1.2.2. Deuxième partition.

Dans un deuxième temps, M-R. G. essaie de voir comment fonctionne la forme SURREALISME dans le cadre de phrases au plus près de la phrase minimale, selon la partition harrissienne N est NINVN. Cette opération permet de poser une ou plusieurs séries paradigmatiques de lexèmes qui pourront être regroupés en un archi-lexème... théoriquement, car ce regroupement suppose un saut sémantique que M-R. G., pour le moment, s'interdit. Nous avons donc un deuxième classement:

a) N est N (ou N n'est pas N)

- 11 le surréalisme est une école qui
- 16 le surréalisme est la méthode de
- 17 le surréalisme est une (la seule) méthode qui
- 23 le surréalisme n'est pas un ensemble de recettes
- 24 le surréalisme n'est pas une modalité littéraire
le 'Surréalisme n'est pas un réformisme littéraire
le surréalisme n'est pas une sorte de fuite dans la littérature
- 32 le surréalisme est la somme de l'expérience intellectuelle
- 66 le surréalisme est une avant-garde mondiale

On peut rapprocher de ces phrases :

- 33 le surréalisme peut être considéré comme une dialectique de l'invention
- 39 le surréalisme représente une confrontation de
le surréalisme présente une coordination de certaines méthodes et doctrines perturbatrices et de certaines négations individuelles et volontés particulières
ainsi que les deux phrases définitives:
- 41 le surréalisme: pas une école, un mouvement
- S2 SURREALISME: n. m., automatisme pur
dictée de la pensée

Si l'on admet la réduction, on a en définitive:

- le surréalisme est une dialectique de l'invention
- le surréalisme est une confrontation de
- le surréalisme est une coordination de
- le surréalisme n'est pas une école
- le surréalisme est un mouvement
- le surréalisme est l'automatisme pur
- le surréalisme est la dictée de la pensée

Ici se pose évidemment le problème de la réduction à des phrases vraiment minimales, que M-R. G. n'évacue pas. En effet, dans la plupart des phrases, nous n'avons pas vraiment NI est N2, puisque N2 est affecté d'une expansion, parfaitement justifiable, dans le cas par exemple de relatives déterminatives (« une école qui... », « la seule méthode qui... »), où la relative fait partie

intégrante du déterminant, ou dans celui de N tels que «ensemble», «somme», «sorte»: il est certainement impossible de ne pas prendre en compte le N qui suit. Le processus qui aboutit à la création de séries paradigmatiques comporte nécessairement une part d'empirisme (d'autant plus grande que le corpus est plus important), un recours à l'intuition du locuteur natif, et l'utilisation des transformations. Ainsi, c'est par substitution et transformation que nous pouvons tirer de la phrase 41 une information supplémentaire. Nous avons en effet:

41 «le surréalisme: pas une école, un mouvement, donc ne parle pas *ex cathedra* mais va y voir, va à la connaissance appliquée, à la Révolution. »

Si l'on considère que le «y» est une transformation de pronominalisation de «au surréalisme», on peut poser - «la connaissance appliquée» et «la Révolution» ayant, dans la phrase, le même environnement gauche que «y» - :

le surréalisme est la connaissance appliquée
le surréalisme est la Révolution

On peut, de la même manière, tirer une série paradigmatique de la phrase 55, abstraction faite de la modalisation «il me semble»:

«il me semble que cette activité de l'esprit, la poésie, telle que Breton *l'a* apparentée au rêve sous le nom d'écriture automatique et de surréalisme, y trouve une place toute naturelle. »

Dans cette phrase, le «de» de surface met sur le même plan ECRITURE AUTOMATIQUE et SURREALISME. En tenant compte par ailleurs de la commutation possible entre ACTIVITE DE L'ESPRIT et POESIE, mis par la virgule sur le même plan, et du sémantisme d'«apparentée», M.-R. G. pose le paradigme des équivalences suivant:

SURREALISME
ECRITURE AUTOMATIQUE
REVE
POESIE
ACTIVITE DE L'ESPRIT

En rapprochant les deux séries, nous pouvons ajouter:

CONNAISSANCE APPLIQUEE
REVOLUTION

Et avec les premières:

DIALECTIQUE DE L'INVENTION
CONFRONTATION
COORDINATION
MOUVEMENT
AUTOMATISME PUR
DICTEE DE LA PENSEE

METHODE DE LA CONNAISSANCE
CONCURRENCE (...) DE L'ACTIVITE SCIENTIFIQUE
AVANT-GARDE MONDIALE
SOMME DE L'EXPERIENCE INTELLECTUELLE

Cette série, déjà suggestive en elle-même, gagne néanmoins à être confrontée aux phrases du deuxième type:

b) *N V N*

- *N avoir N*

- 3 le surréalisme a (produit) des images idéales
- 4 le surréalisme a (produit) de nouvelles images
- 13 le surréalisme a une histoire continue
- 21 le surréalisme a des caractères
- 23 et 25 le surréalisme a des données
- 26 le surréalisme a un contenu spécifique
- 28 le surréalisme a un contenu
- 30 le surréalisme a un domaine propre
- 31 le surréalisme a un devenir
- 35 le surréalisme a une base matérialiste
- 37 le surréalisme a un contenu
- 40 le surréalisme a une attitude morale
- 51 le surréalisme a des débuts
- 60 le surréalisme a un rôle historique
- 70 le surréalisme a (suit) un progrès dialectique
- 74 le surréalisme a une expérimentation qui lui est propre
- 77 le surréalisme a une expérimentation spécifique
- 81 le surréalisme a un avènement.

M-R. G. a donc ramené la plupart des groupes où SURREALISME fonctionne en surface après un « de » : N du surréalisme, à des phrases à verbe « avoir »: le surréalisme a N, malgré l'ambiguïté de « avoir » et la présence dans la catégorie du N de noms qui sont eux-mêmes le résultat de nominalisations (avènement, expérimentation, etc.).

- *N V N (V ± avoir) et N V*

- 7 le surréalisme a pris la suite de Dada
- 18 le surréalisme s'est servi de la littérature
- 18 le surréalisme a posé d'abord la négation de toute littérature
- 27 le surréalisme rend compte des rapports de...
- 27 le surréalisme ne peut rester aucunement une spéculation pure
- 30 le surréalisme exercera... une critique positive
- 34 le surréalisme se pratiquera au profit du matérialisme dialectique
- 43 le surréalisme s'attaque à Dieu

- 43 le surréalisme s'attaque aux alliés de Dieu
(fanatisme, chauvinisme, capitalisme)
- 44 le surréalisme s'attaque aux problèmes qui...
- 45 le surréalisme a mis les pieds dans le plat de l'opportunisme contemporain
- 47 le surréalisme a trouvé la/une beauté dans les zones jusqu'à lui interdites
- 48 le surréalisme est parti de Hegel
le surréalisme a suivi d'autres voies...
le surréalisme aboutit au matérialisme dialectique
- 50 le surréalisme s'attaque à l'étroitesse spécifique de ce siècle
- 51 le surréalisme s'opposait au romantisme
- 54 le surréalisme a pu concevoir la poésie comme...
- 58 Le surréalisme tend à amener cette activité à...
- 59 le surréalisme... s'oppose à la culture bourgeoise
- 59 le surréalisme doit amener la poésie à...
- 60 le surréalisme doit tendre à l'accomplissement de la révolution
- 60 le surréalisme doit poursuivre l'activité poétique
- 60 le surréalisme doit organiser le loisir dans la société future
- 60 le surréalisme doit donner un contenu à la paresse
- 60 le surréalisme doit préparer sur des bases scientifiques la réalisation de...
- 63 le surréalisme a considéré la poésie comme un fait
- 63 le surréalisme a épuisé la poésie en tant que...
- 63 le surréalisme s'est acquis le droit d'entreprendre la critique de l'imagination empirique
- 64 le surréalisme prétend à l'objectivité absolue
- 65 le surréalisme peut prendre comme maxime l'(...) aphorisme de Hegel
- 66 le surréalisme a trouvé dans l'idée de surréalité le point où
- 67 le surréalisme a assigné un rôle fondamental à l'automatisme
- 68 le surréalisme a fait/fait un effort
- 71 le surréalisme continue dialectiquement Dada
- 71 le surréalisme a conduit la poésie sur des bords où...
- 74 le surréalisme multiplie et précise les correspondances... du jardin de la perception
- 77 le surréalisme va droit à la zone interdite
le surréalisme s'est mis au service d'une cause
le surréalisme s'est mis au service de la révolution
- 81 le surréalisme a systématisé et modifié des procédés
le surréalisme a permis à la peinture de...

Il faut faire un sort à part aux phrases du type devoir + passif:

- 19 le surréalisme doit être opposé aux intellectuels bourgeois
- 20 le surréalisme devrait être situé hors de la littérature
- 59 le surréalisme doit être mis au service de la révolution
- 77 le surréalisme ne saurait en rien être rationalisé

Ce qui frappe à la première lecture dans cet ensemble de phrases fonctionnant autour de SURREALISME, avant même leur réduction à des phrases minimales, c'est bien sûr leur caractère assertif, le mode dominant étant l'indicatif. Si l'on peut ici ou là relever un « je crois » ou un « il me semble », dans la plupart des cas, le locuteur est gommé de l'énoncé; les propositions sur le surréalisme se présentent comme des données extérieures à tout énonciateur, sur le mode de la véridiction: il est en quelque sorte autonomisé, non pas déhistoricisé (comme M-R. G. le prouve dans la suite de son étude), mais donné comme un mouvement dépassant et englobant ceux qui s'en réclament et le mettent en discours: il s'agit de le poser en nécessité et d'affirmer sa cohérence; en ce sens, le SURREALISME, c'est avant tout LE surréalisme¹⁸: il n'y aura pas de scissionnistes se réclamant *d'un autre* surréalisme.

Une autre particularité est mise en évidence par l'écrasement des phrases minimales à verbe « être »: le nombre des formes données comme sémantiquement coextensives à la forme-pivot: nous avons noté plus haut METHODE (phrases 16 et 17), SOMME DE L'EXPERIENCE (32), DIALECTIQUE DE L'INVENTION (34), CONFRONTATION (39), COORDINATION (39), MOUVEMENT (41), CONNAISSANCE APPLIQUEE (41), REVOLUTION (41), AUTOMATISME (52), DICTEE DE LA PENSEE (52), ECRITURE AUTOMATIQUE (55), REVE (55), POESIE (55), ACTIVITE DE L'ESPRIT (55), CONCURRENCE (64) AVANTGARDE (66).

Il est bien sûr possible de regrouper ces lexèmes sous un ou plusieurs archi-lexèmes. M-R. G. ne le fait pas à ce niveau de l'analyse¹⁹. Nous nous contenterons de constater avec elle que tous les N2 définitoires sont des N à trait / + abstrait/, ce qui n'est pas étonnant dans la mesure où NI est un N en -isme. Cette remarque ne prendra tout son sens que par confrontation au fonctionnement de la forme SURREALISTE, étudié dans la deuxième partie du chapitre.

On ne peut cependant s'empêcher d'être frappé par une certaine circularité du discours, que l'étude à partir d'autres formes-pivots ne fera que confirmer: chaque notion est définie en référence à une autre tout aussi abstraite, qui renvoie fréquemment, quand on l'étudie en contexte, à la première. On peut se demander si c'est là un trait propre au discours surréaliste, ou si tout discours ne fonctionne pas précisément comme un dictionnaire, chaque forme renvoyant à une autre pour laquelle elle servira à son tour de référence. Peut-être, au contraire, s'agit-il d'une hypothèque de la méthode harrissienne, l'écrasement des phrases de surface en phrases minimales N est N mettant toujours deux N en équivalence.

La troisième remarque que l'on peut faire concerne l'inscription du discours surréaliste dans le matérialisme historique et dialectique. Le rapport à l'histoire du surréalisme est expli-

citement pensé dans le cadre de cette théorie, ainsi qu'en témoignent nombre de phrases, par exemple:

- 13 le surréalisme a une histoire continue
- 31 le surréalisme a un devenir
- 60 le surréalisme a un rôle historique
- 71 le surréalisme continue dialectiquement Dada

Ce rapport à l'histoire n'est pas seulement l'objet d'une assertion; une étude précise des temps grammaticaux et des modaux montre que le discours surréaliste se conçoit comme pris dans un développement historique et dialectique, mais il sera indispensable d'examiner plus précisément ce rapport par l'analyse des phrases fonctionnant autour de formes centrales du point de vue du matérialisme dialectique et historique: MATERIALISME, PROLETARIAT, BOURGEOISIE, CLASSE. Cette étude est l'objet de la deuxième partie du chapitre II de la thèse de M.R. G., et nous ne pouvons l'aborder sous peine de sortir des limites d'un article.

Notre objet étant la présentation d'une méthode d'analyse du discours, et des conclusions partielles de M-R. G. au terme de son application à la forme SURREALISME, il nous semble plus efficace maintenant, sans reprendre le détail de l'analyse ni donner les sorties de l'ordinateur, d'éclairer le fonctionnement de cette forme par celui de SURREALISTE(S)²⁰. Cette comparaison permet à la fois de confirmer et de dépasser les résultats de l'analyse précédente. Nous n'en donnerons que les traits principaux.

2. - SURREALISTE(S)

La partition se fait selon deux critères grammaticaux: *N/Adj.*, sg.jpl., la forme physique donnant le critère d'ordonnement, i.e. SURREALISTE (*NIAdj*) puis SURREALISTES (*NIAdj*). Elle appelle les remarques suivantes:

2.1. *Surréaliste*

SURREALISTE comme N n'a, dans tout le corpus, que trois occurrences :

- 5 le surréaliste Louis Aragon
- 34 un surréaliste sera enfermé dans la chambre
- 37 ce surréaliste avant la lettre se fait l'apologiste du sommeil.

La forme fonctionne comme une donnée d'évidence.

SURREALISTE comme Adj. est beaucoup plus représenté; la liste des N SURREALISTE est très redondante. On peut effectuer, dans la recherche de l'origine de l'adjectivation en SUR-

REALISTE, une partition grossière N à trait $I+HI$ (ex: groupe)/N à trait $J-HI$ (ex: contenu).

Une évidence saute aux yeux: si, pour SURREALISME, beaucoup de phrases (sauf les titres) sont définitoires, du type «le surréalisme est...» ou «le surréalisme n'est pas...», en revanche SURREALISTE dans les séquences N SURREALISTE, aussi bien dans les titres que dans le corps du discours, fonctionne comme une donnée d'évidence, un point de référence, en particulier dans les séquences où nous trouvons «proprement» ou «spécifiquement surréaliste». La notion est supposée connue. La séquence 24 est, à ce propos, particulièrement significative, comme présentant en plus un «bien entendu» de connivence avec le lecteur: «ce contenu doit être, bien entendu, spécifiquement surréaliste». Or le contexte immédiat ne nous apporte aucune information sur le contenu de la forme; la séquence n'est pas loin de la tautologie pure, le discours a tendance à se clôturer par auto-référenciation, ainsi que nous l'avons déjà constaté à propos de SURREALISME. Le plus bel exemple de cette circularité est certainement la séquence 11, du type N surréaliste est N (Adj): Il «une littérature surréaliste est une littérature surréalistement réformée, améliorée», mais elle est loin d'être unique en son genre; on retrouve ce fonctionnement en miroir dans un certain nombre de phrases du type N avoir N, auquel sont ramenées les nominalisations de surface: 18 l'expérimentation surréaliste a un trait particulier la critique surréaliste a un contenu surréaliste.

Il semble que dans ce cas les séquences de surface :

le trait particulier } d N 'l i t
le contenu spécifique } e e surréalis e

jouent simplement un rôle phatique et n'apportent aucune information.

Il existe évidemment néanmoins des séquences non redondantes, de l'ensemble desquelles M-R. G. tire deux assertions archi-lexématiques du discours:

le surréalisme est scientifique le surréalisme est révolutionnaire

Ces assertions sont toutefois issues la plupart du temps de nominalisations de surface, où toute modalisation est neutralisée: elles demandent à être mesurées à l'implicite du discours tel qu'il ressort de l'étude d'autres formes.

2.2. SURREALISTES

SURREALISTES comme N est fréquent (29 occurrences), l'emploi de la forme est sans commune mesure avec celui de SURREALISTE (N). La remarque qui s'impose au sujet de son fonctionnement discursif est une disproportion très sensible entre deux grandes classes de cooccurrents au sémantisme bien différencié: la première, faisant référence à un processus révo-

lutionnaire, est beaucoup mieux représentée que la seconde, qui fait référence aux problèmes de l'art ou de la création. On trouve en effet, dans la première:

- 12 matérialisme dialectique
écrivains révolutionnaires
- 21 parti
extrême gauche
- 23 Parti communiste
écrivains révolutionnaires
- 26 traîtres à la classe bourgeoise
- 30 protestataires
- 31 position idéologique de leur classe
- 33 activité de manifestation
prolétariat
- 34 classe d'origine
morale prolétarienne
- 36 action révolutionnaire
matérialisme dialectique
- 47 Marx et Lénine
- 48 vulgar-marxismus
- 50 théorie et propagande révolutionnaire
- 58 pensée hégélienne

et, dans la seconde, seulement:

- 15 art
- 24 littérature
- 35 littérature
- 56 objets
- 63 mécanisme de l'inspiration
procédés d'essence poétique
- 64 procédé du Cadavre exquis.

Encore les phrases 15 et 24 :

15 « Plus que jamais les surréalistes refusent de reconnaître l'art comme une fin... »

24 « Les surréalistes s'étant toujours séparés de ceux d'entre eux qui prétendaient considérer la littérature comme une fin... » impliquent-elles que l'art et la littérature ne sont pas une fin et nous renvoient-elles à la classe précédente. Ainsi au niveau lexical du moins et des références données comme définitives, l'affirmation de 12:

12 « le doute n'est plus permis sur l'adhésion des surréalistes au principe du matérialisme dialectique » se trouve corroborée. On peut noter que cette disproportion n'était pas aussi flagrante dans le fonctionnement de SURREALISME. A supposer que le SURREALISME se préoccupe à peu près également, dans ses postulations, de sa définition artistique et politique, les SURREALISTES, quant à eux, entendent fonder leur spécificité en politique, par des références incessantes au

matérialisme dialectique. Il serait évidemment nécessaire ici de cerner les environnements de la forme dans leur évolution temporelle: il est plausible que le discours s'infléchira selon les scansions de son histoire, quand le mouvement aura par exemple à se défendre contre les accusations d'idéalisme de certains exclus ²¹.

SURREALISTES comme Adj apparaît 21 fois, dans des séquences tu type N SURREALISTES. Il est remarquable que 9 séquences contiennent un N réalisé dans le mot « objets » (et elles ne se trouvent pas nécessairement dans le même article). On trouve aussi « textes », « questionnaires », images », donc essentiellement des N à trait /-Humain/. Le seul trait /+Humain/ se trouve réalisé par la séquence 52 « les peintres surréalistes ».

Pour terminer, nous citerons intégralement le texte de M-R. G.: « A la différence de SURREALISTES comme N, SURREALISTES comme Adj renvoie à l'idée qu'on se fait en général de surréaliste: violente fantaisie (38), écriture automatique (42), absence absolue de vertus familières plastico-formelles (54) et il se présente plusieurs fois en cooccurrence avec des V ou des N affectés d'un trait /+ mouv./: « lancer », projeter », « vitesse », « accélération », « dépasser », etc. Les références ici au matérialisme dialectique, à la Révolution, sont presque inexistantes. Ce n'est plus: « Le surréalisme s'attaque à Dieu et aux alliés de Dieu (fanatisme, chauvinisme, capitalisme, etc.) », qui impliquait l'idée d'effort et de révolution. Ici, « la richesse, la propriété, attributs divins du capitalisme », « ne s'opposent plus... » aux objets surréalistes. La Révolution est faite. Dieu est mort. Les surréalistes en créant des objets, des objets qui « font l'amour », des « sculptures animées » dont les notions ne sont que les reflets, ont pris la place du Créateur, avec cette différence que les objets sont libres.

Donc parmi les éléments du paradigme SURREALISME, SURREALISTE, SURREALISTES, les deux derniers étudiés comme N et comme Adj ne se situent pas tout à fait sur le même plan. SURREALISME et SURREALISTES (Nom, pl.) renvoient plutôt au matérialisme dialectique; SURREALISTES (Adj., pl.) est plutôt en relation avec la création, le résultat. Il s'agit de « textes », d'objets », d'« images » surréalistes. C'est peut-être un hasard; ce n'est pas lié semble-t-il au fonctionnement de la forme comme adjectif, dans la mesure où les occurrences de SURREALISTE (Adj., sg.) se répartissent à peu près également entre des séquences à trait /- Humain/ (« image », « objet », « texte », etc.), et des séquences à trait /+ Humain/, ou qui impliquent une référence à un N à trait /+ Humain/ (« activité », etc.), renvoyant aussi au matérialisme dialectique. »

3. - OUVERTURE.

Dans la suite de son étude, Marie-Renée Guyard cherche à savoir si la référence au matérialisme dialectique est de pur plaqage, ou si l'implicite du discours, tel qu'on peut l'atteindre par un examen méthodique et convergent du fonctionnement des concepts-clés du matérialisme dialectique au niveau de l'énoncé, confirme que le discours surréaliste se tient « de l'intérieur » de cette théorie; pour ce faire, elle aborde l'analyse des formes MATERIALISME, CLASSE, PROLETARIAT, BOURGEOIS, BOURGEOISIE.

Pour des raisons de place, nous ne pouvons le faire ici. Mais si cet article a réussi à attirer l'attention sur ce type de recherches, à en présenter les difficultés et les hypothèses, et à convaincre certains de leur intérêt, son but sera atteint.

ANNEXE 1

LE SURREALISME AU SERVICE DE LA REVOLUTION *Présentation des données informatiques disponibles*

A partir du microfilm ACRPP de l'édition originale, (la réimpression en fac-simile de J.-M. Place n'existait pas encore), Marie-Renée Guyard a fait enregistrer, au laboratoire de lexicologie de l'ENS de Saint-Cloud, le texte des six numéros du *Surréalisme ASDLR*. La perforation sur cartes a été faite en 1972-74 par Alexandra Akimoff. La zone-référence (colonnes 1 à 16 de la carte d'enregistrement) comporte les renseignements suivants:

col. 2-3 : numéro de la revue

4-5-6-7 : numéro de la page dans la revue

8-9-10 : numéro de la carte dans la page

11 : 0 texte de l'auteur (codé en 14-15) ou 2 citation

12-13 année de parution du texte (30, 31 ou 33)

14-15 code auteur (de 00 André Breton à 73 V. Bor)

16 place du texte dans la page

Après relecture et vérification des cartes, le corpus a été enregistré sur bande magnétique en 1975. De cet archivage intégral, M-R. G. a tiré, en utilisant le logiciel mis au point par Pierre Lafon à Saint-Cloud²², des instruments de travail que nous allons décrire rapidement.

1. - *L'ensemble du corpus*

L'ordinateur a produit tout d'abord *l'index alphabétique* de toutes les occurrences (ou « items ») des formes du corpus. Pour celles qui appartiennent au glossaire des formes fonctionnelles (les « mots-outils » courts et fréquents), l'index ne donne que la fréquence; pour toutes les autres formes (formes lexicales ou « reste »), la fréquence est suivie de toutes les références permettant de localiser l'apparition de la forme (n° de la revue, code désignant d'auteur de l'article, n° de page, n° de carte dans l'enregistrement). *L'index hiérarchique* reclasse les formes dans l'ordre des fréquences décroissantes (formes lexicales, puis formes fonctionnelles). Un tableau de *statistiques générales*, reproduit ci-dessous, donne les premières caractéristiques quantitatives du corpus pris dans son ensemble.

Ces deux index, qui peuvent être complétés par des sorties-machine de concordances (contexte complet) et/ou de contextes (phrase entière) de telle ou telle forme²³ constituent, non pas une recherche sur le corpus, mais une forme de réédition de celui-ci, un ensemble documentaire essentiellement destiné à permettre tous les repérages possibles en vue d'une recherche, qu'elle soit ou non d'ordre lexicologique.

2. - *Les partitions par années et par auteurs.*

En vue de recherches plus précises (évolution diachronique du vocabulaire, étude des spécificités lexicales des principaux collaborateurs de la revue, etc.) M-R. G. a fait procéder à deux partitions du corpus.

a) découpage par année.

Le surréalisme ASDLR a eu six numéros: 2 en 1930 (juillet et octobre), 2 en décembre 1931, 2 le 15 mai 1933. L'année de parution a servi de base à un découpage en 3 parties, dont les caractéristiques quantitatives sont les suivantes (voir tableaux pages 66-67).

Pour cette partition, nous disposons des trois *index hiérarchiques* par année (1930, 1931, 1933) et de la *matrice des fréquences*, c'est-à-dire de l'index hiérarchique global avec l'indication des trois sous-fréquences par année.

b) découpage selon les principaux auteurs.

Pour cette recherche, M-R. G. a procédé, à partir du corpus complet, à des éliminations et à des regroupements. C'est ainsi que le texte de toutes les citations (repérées par le code 2 en colonne 11 de la carte d'enregistrement) a été exclu de la recherche; cela réduit considérablement le corpus qui, de 206.028 occurrences au départ, passe à 163.153 soit 78 % seulement du texte initial. Ensuite, pour éviter l'émiettement (le corpus ainsi réduit compte encore 54 auteurs différents), M-R. G. a défini les « auteurs principaux » de la revue: il s'agit, parmi les signataires

STATISTIQUES GENERALES

LE SURREALISME AU SERVICE DE LA REVOLUTION

II COEFFICIENTS GENERAUX									
	TOTAL	GLOSSAIRE	RESTE						
MIL D'ITEMS	206028	114154	91874						
MIL DE FORMES	21209	309	20900						
REPETITIVITE	9.714	369.430	4.396						
PROPORTION DU GLOSSAIRE 55.41%									
MOT LE PLUS FREQUENT : DE 10414 OCCURENCES									
21 STRUCTURE DU VOCABULAIRE									
FREQ	NB. DE FORMES			IOURC. DU vue.			IOURC. DU TEXTE		
	TOT.	GLO.	RESTE	TOT.	GLO.	RESTE	TOT.	GLO.	RESTE
1	10723	14	10709	50.56	0.07	50.49	5.20	0.01	5.20
2	3515	10	3505	16.57	0.05	16.53	3.41	0.01	3.40
3	1767	12	1755	8.33	0.06	8.27	2.57	0.02	2.56
4	1010	5	1005	4.76	0.02	4.74	1.96	0.01	1.95
5	699	5	694	3.30	0.02	3.27	1.70	0.01	1.68
6	516	4	512	2.43	0.02	2.41	1.50	0.01	1.49
7	387	5	382	1.82	0.02	1.80	1.31	0.02	1.30
8	307	6	301	1.45	0.03	1.42	1.19	0.02	1.17
9	233	6	227	1.10	0.03	1.07	1.02	0.03	0.99
10	199	1	198	0.94	0.00	0.93	0.97	0.00	0.96
11	166	7	159	0.78	0.03	0.75	0.89	0.04	0.85
12	136	1	135	0.64	0.00	0.64	0.79	0.01	0.79
13	97	1	96	0.46	0.00	0.45	0.61	0.01	0.61
14	111	3	108	0.52	0.01	0.51	0.71	0.02	0.73
15	95	4	91	0.45	0.02	0.43	0.69	0.03	0.66
16	83	2	81	0.39	0.01	0.38	0.64	0.02	0.63
17	63	4	59	0.30	0.02	0.28	0.52	0.03	0.49
18	59	4	55	0.28	0.02	0.26	0.52	0.03	0.48
19	41	0	41	0.19	0.00	0.19	0.38	0.00	0.38
20	46	1	45	0.22	0.00	0.21	0.45	0.01	0.44
21	46	1	45	0.22	0.00	0.21	0.47	0.01	0.46
22	44	4	40	0.21	0.02	0.19	0.47	0.04	0.43
23	36	1	35	0.17	0.00	0.17	0.40	0.01	0.39
24	28	2	26	0.13	0.01	0.12	0.33	0.02	0.30
25	27	2	25	0.13	0.01	0.12	0.33	0.02	0.30
PLUS DE 25	775	204	571	3.65	0.96	2.69	70.92	54.96	15.96

DESCRIPTION QUANTITATIVE DU CORPUS

LE SURREALISME AU SERVICE DE LA REVOLUTION

1) PROPORTION DE CHAQUE PARTIE DANS L'ENSEMBLE								
CODE	NB DE FORMES			POURC. DU VOC.				
	TOT.	GLO.	RESTE	TOT.	GLO.	RESTE		
30	10767	297	10470	50.77	1.40	49.37		
31	9476	280	9196	44.68	1.32	43.36		
33	12660	287	12373	59.69	1.35	58.34		
CODE	NB D'ITEMS			POURC. DU TEXTE				
	TOT.	GLO.	RESTE	TOT.	GLO.	RESTE		
30	66362	37673	28639	32.21	18.29	13.92		
31	56264	31637	24627	27.31	15.36	11.95		
33	83402	44844	38358	40.48	21.77	18.71		
2) VOCABULAIRE ORIGINAL								
CODE	NB DE FORMES			POURC. DU VOC.				
	TOT.	GLO.	RESTE	TOT.	GLO.	RESTE		
30	4272	10	4262	39.68	0.09	39.58		
31	3228	3	3215	34.07	0.03	34.03		
33	5681	6	5675	44.87	0.05	44.83		
CODE	NB D'ITEMS			POURC. DU TEXTE				
	TOT.	GLO.	RESTE	TOT.	GLO.	RESTE		
30	5734	15	5717	8.64	0.02	8.61		
31	4176	3	4173	7.42	0.01	7.42		
33	7752	8	7744	9.29	0.01	9.29		
3) VOCABULAIRE NOUVEAU								
CODE	NB DE FORMES			POURC. DU VOC.				
	TOT.	GLO.	RESTE	TOT.	GLO.	RESTE		
30	10767	297	10470	100.00	2.76	97.24		
31	4761	6	4755	50.24	0.06	50.18		
33	5681	6	5675	44.87	0.05	44.83		
CODE	NB D'ITEMS			POURC. DU TEXTE				
	TOT.	GLO.	RESTE	TOT.	GLO.	RESTE		
30	66362	37673	28689	100.00	56.77	43.23		
31	6726	6	6720	11.95	0.01	11.94		
33	7752	8	7744	9.29	0.01	9.29		
4) STRUCTURE DE LA REPARTITION								
REP.	NB DE FORMES			POURC. DU VOC.				
	TOT.	GLO.	RESTE	TOT.	GLO.	RESTE		
13181	19	13162	62.15	0.09	62.06			
4362	25	4337	20.57	0.12	20.45			
3666	265	3401	17.29	1.25	16.04			
REP.	NB D'ITEMS			POURC. DU TEXTE				
	TOT.	GLO.	RESTE	TOT.	GLO.	RESTE		
1	17660	26	17634	8.57	0.01	8.56		
2	15859	118	15741	7.70	0.06	7.64		
3	172509	114010	58499	83.73	55.34	28.39		

de la déclaration liminaire de solidarité avec André Breton, des 10 auteurs qui ont publié des textes dans 4 numéros au moins de la revue. A ces 10 auteurs M-R. G. a ajouté Maurice Heine (signataire de la déclaration, présent seulement dans 3 numéros, mais par d'assez longs articles), et Pierre Unik (non signataire de la déclaration, mais présent dans 4 numéros)²⁴. Les textes des 55 autres auteurs ont été, pour ce passage en ordinateur, regroupés sous le code 90. La partition en auteurs principaux présente les caractéristiques suivantes:

Code	Auteur	Nombre d'occurrences
00	André Breton	20.562
03	Tristan Tzara	16.612
05	Louis Aragon	15.919
01	Paul Eluard	12.096
02	René Crevel	11.387
04	Salvador Dali	9819
25	Georges Sadoul	7.921
27	André Thirion	5.776
29	Maurice Heine	5.677
20	René Char	4.283
21	Benjamin Péret	3.260
24	Pierre Unik	2.573

Pour cette partition, nous disposons des *index hiérarchiques* des 13 parties et de la *matrice des fréquences*.

Tous ces documents sont mis à la disposition des chercheurs, qui peuvent les consulter au bureau du Laboratoire (Maison des Sciences de l'Homme, 54 bd Raspail, Paris 7^e, 2^o sous-sol, pièce 14). Les index alphabétique et hiérarchique de l'ensemble du corpus, ainsi que la matrice des fréquences par année, sont également déposés au Centre de Recherches sur le Surréalisme de l'Université de Paris-III (Centre Censier, pièce 429). Nous espérons que ces documents seront largement utilisés et que d'autres chercheurs s'engageront sur la voie ouverte par Marie-Renée, en venant s'intégrer à l'unité de recherche que nous présentons dans l'annexe suivante.

INSTITUT DE LA LANGUE FRANÇAISE
L'Unité de Recherche:

Lexicologie et Terminologie Littéraires Contemporaines

Issue de l'E.R.A. PERUS du C.N.R.S.: Lexicologie de la Critique Littéraire Marxiste, notre Unité de Recherche Linguistique est en cours de réorganisation. En effet, plusieurs groupes de recherche s'intéressent aux méthodes d'indexation et d'analyse que nous appliquons à nos corpus à l'aide des programmes du Laboratoire de Lexicologie politique de Saint-Cloud. Ce laboratoire comprenait, depuis sa fondation en 1968, une équipe travaillant sur les écrivains surréalistes animée par Marie-Renée Guyard. L'enregistrement et le traitement informatiques (après recensement systématisé)²⁵ des articles littéraires de *Monde* par les uns, la perforation et le traitement exhaustifs du *Surréalisme au Service de la Révolution* par les autres, rendent particulièrement souhaitable une étroite collaboration des spécialistes de ces deux périodiques parus, le premier, de 1928 à 1935; le deuxième, de 1930 à 1933. Tel était d'ailleurs le vœu de Marie-Renée Guyard que nous serons très heureux d'accomplir.

L'intérêt du Centre de Recherche sur le Surréalisme pour les corpus perforés par le Laboratoire de Lexicologie de Saint-Cloud permet d'envisager l'étude du vocabulaire surréaliste d'après le corpus déjà perforé et en utilisant la méthode adaptée par notre U.R.L. aux problèmes posés par les textes publiés dans des périodiques. En retour, - et comme le prévoyait M.-R. Guyard -, l'étude du lexique de la critique littéraire dans *Monde*, la délicate appréciation de ce qui prit valeur de *termes* dans l'esthétique influencée par le marxisme, tirera avantage de comparaisons avec le corpus du *Surréalisme au Service de la Révolution*.

D'autres éléments de comparaison enrichiront l'étude conjointe de ces deux corpus. En amont, des textes « précurseurs », déjà perforés; on s'interrogera sur les relations entre socialisme et critique littéraire, sur le rôle de l'écrivain dans la cité, la création littéraire, etc. (Lautréamont, Péguy, Tzara, Breton, Soupault, Eluard); en aval, le débat sur l'Expressionnisme dans la revue *Das Wort* (1937/38). Parallèlement, les dépouillements systématisés d'articles de critique littéraire tirés de *La Pravda* (1923-1929) révèlent, comme le corpus en allemand de *Das Wort*, un aspect du bouillonnement intellectuel de l'entre-deux guerres, exprimé en langue russe. S'y ajoutent les dépouillements sys-

tématisés de *Clarté* (1920-1926), *Commune* (1933-39), la page littéraire de *l'Humanité* (1927). Enfin, l'ensemble des travaux de l'U.R.L. recevra un complément d'information du dépouillement d'articles de critique littéraire des éditions françaises de *La Littérature de la Révolution Mondiale* (1931-1933) et de *La Littérature Internationale* (1933-1939).

Nous avons là, sans préjuger les ultérieures perforations (si nous en avons les moyens) et la poursuite des dépouillements de périodiques, un important matériau propre aux recherches approfondies sur une période extrêmement riche de la vie littéraire, à l'intérieur et au-delà des frontières françaises.

NOTES

1. Pure facilité évidemment: dès que l'on travaille sur des statistiques, on s'aperçoit bien vite que l'outil et la programmation ne font qu'un (voir l'incontournable problème des seuils à partir desquels on décidera de considérer un résultat comme significatif).

2. *Enregistrement et traitement lexicométrique des textes*, CNRS, collection « Calcul et sciences humaines », janvier 1975; *Travaux de lexicométrie et de lexicologie politique*, ENS de Saint-Cloud n° 1, novembre 1976; n° 2, novembre 1977; n° 3, novembre 1978.

3. Voir l'analyse des supports faite dans *Des tracts en mai* 68, chap. 1, p. 25. Paris, Champ Libre, 1978 (1^{re} éd. 1975).

4. Voir l'annexe 1.

5. Cette objectivité est garantie par trois critères: exhaustivité des relevés, uniformité du dépouillement, invariance d'une unité de base (l'ensemble de caractères compris entre deux blancs).

6. En entendant par là les formes qui caractérisent le discours d'un émetteur ou d'une période par rapport aux autres, au vu des déséquilibres de fréquence. Voir *Travaux de lexicométrie et de lexicologie politique*, n° 2, 1977, pp. 85-160.

7. Se reporter à l'article de Z.S. Harris, « Discourse analysis », traduit en français par Françoise Dubois-Charlier dans *Langages* n° 13, mars 1969, pp. 8-45.

8. Voir les travaux de J.B. Marcellesi, Denise Maldidier, Régine Robin, Geneviève Provost-Chauveau; et Marie-Renée Guyard: *Le Vocabulaire politique de Paul Eluard*, Paris, Klincksieck, 1974.

9. Voir *Des tracts en mai* 68, op. cit., p. 25 sq.

10. G. Granger: *Pensée formelle et sciences de l'homme*, Aubier-Montaigne, 1960, p. 44.

11. Et au 54^e rang de l'index lexical.

12. Les numéros précédant les énoncés sont ceux de la sortie-contextes (ordre chronologique d'apparition des phrases où figure le terme-pivot, ici SURREALISME).

13. M.-R. G. entend par "phrase" des séquences assez proches de la phrase minimale au premier sens de Harris.

14. SN ou syntagme nominal, que suit, en toute phrase, un syntagme verbal (SV).

15. Si, dans ces phrases, SURREALISME apparaît une seconde fois, soit en surface, soit dans la source, M.-R. G. le présente en même temps pour éviter de trop fréquentes répétitions.

16. désigne les phrases-sources.

17. Les phrases entre parenthèses sont celles où SURREALISME, même dans la phrase-source, n'occupe pas une place de SN de P, du moins si on ne prend pas de phrase passive pour la source.

18. On peut remarquer à ce propos que les scissions au sein du mouvement ne se sont jamais faites au nom du surréalisme; le surréalisme, on en sort ou on y reste, selon son adhésion à un certain consensus qui semble aller de soi: assez proche sans doute du "discours" au sens lacanien du terme, «qui fonde le lien social».

19. Pour de plus amples explications, voir «La linguistique est-elle en amont de l'analyse du discours?», communication de M.-R. G. à la Table Ronde du C.N.R.S.: *Procédures d'analyses et méthodes de validation dans l'étude des données textuelles*, Aix, décembre 1974. Ed. du CNRS, 1977, pp. 123-132.

20. La démarche est la même: relevé des séquences où N SURREALISTE fonctionne en surface comme SN de P, et réduction des autres séquences à des phrases-sources du type N SURREALISTE est N (Adj), N SURREALISTE est Adj, N SURREALISTE a N(Adj), N SURREALISTE V N(Adj); étude des distributions et des temps, etc.

21. Le programme d'analyse des spécificités mis au point par P. Lafon nous permet à l'heure actuelle de mener à bien ce type d'analyse: spécificités par auteurs, par périodes, etc.

22. Nous ne pouvons pas, ici, décrire les principes de travail du Laboratoire de Saint-Cloud, qui est devenu en 1977 une Unité de Recherche (DRU) dans l'Institut de la Langue Française. Disons simplement que nous utilisons systématiquement l'ordinateur à deux fins différentes, mais pour nous complémentaires: enregistrement de corpus, donc production d'instruments de travail pour toute recherche, et recherches statistiques (nous disons «lexicométriques») sur ces corpus. Le lecteur se reportera, pour plus de précisions, aux publications du Laboratoire (cf. note 2).

23. M.-R. G. disposait, pour son travail de thèse, des contextes de 43 formes lexicales parmi les plus fréquentes. Ce dossier est consultable au Laboratoire.

24. Nombre d'autres découpages et regroupements sont bien sûr possibles, pour d'autres recherches. Nous disposons aujourd'hui, par exemple, d'index de 54 auteurs (citations exclues).

25. Selon une méthode mise au point par le pr Perus d'après les concepts-élés en littératurologie, en usage dans les bibliothèques d'URSS.

INSTITUT DE LA LANGUE FRANÇAISE.
 UNITÉ DE RECHERCHE
 « LEXICOLOGIE ET TERMINOLOGIE LITTÉRAIRES
 CONTEMPORAINES »

INVENTAIRE DES TEXTES ENREGISTRÉS.

DATB	AUTEUR, TEXTE	EDITION DE RÉFÉRENCE	TAILLE DU CORPUS <small>Abéc. docc.</small>	SUPPORT ETAT DE L'INVENTAIRE
1874	LAUTREAMONT les chants du <u>Maldoror</u> , chant 1	O.C. Garnier-Flam. PP. 45-77	~10.000	cartes vérification en cour.
1897 (.oat)	Charles PÉGUY De la <u>Cité Socialiste</u>	O.P. 1 Pléiade 1959 PP. 3-8	1928	cartes, bandes index X et H
1898 (avril)	Marcel, 1 ^{er} dialogue de la Cité Larmoneuse	PP. 11-86	21.402	
1900 (juillet)	Réponse brève à Jaurès [ENSEMBLE DU CORPUS]	PP. 239-281	16.468 139.7981	
	Raymond ROUSSEL <u>Locus Solus</u>	J.J. Pauvert 1964	~90.000	Cartes perforation en cours
1916-1918	Tristan TZARA <u>Manifestes Dada</u>	J.J. Pauvert, coll. tlLibertés! 1963	~15.000	Cartes vérification en cour.
1919	André BRETON, Philippe SOUPAULT les <u>champs magnétiques</u>	Gallimard. 1967 coll. Blanche PP. 1-129	12.000	Cartes vérification en cour.
1924	André BRETON <u>Poisson soluble</u>	in <u>Manifeste du Surréalisme</u> J.J. Pauvert, 1962 PP. 65-139	17.000	Cartes vérification en cour.
1925-1953	Paul ELUARD 10 <u>Recueils de poèmes</u>	IIPléiade" Ed. de Minuit	48.492	Cartes index d'ensemble par recueil
1930	André BRETON, Paul ELUARD <u>L'Immaculée Conception</u>		~10.000	Cartes vérification en cour.

DATE, EMETTEUR, TEXTE	EDITION DE REFERENCE	TAILLE DU CORPUS (nbre dlccc)	SUPPORT ETAT DE L'INVENTAIRE
1925 N° 5 de la <u>Révolution Surréaliste</u>	Microfilm A.C.R.P.P. de l'édition originale (1)	23284	Cartes, bande, index
1928-35 articles de critique littéraire tirés de la revue <u>Monde</u> 1928 (juin-décembre) 12 articles 1929 24 articles 1930 24 articles 1931 18 articles 1932 17 articles 1933 dépouillement 1934 1935 12 articles	Microfilms A.C.R.P.P. de l'édition originale	21409 ~ 34000 ~ 32000 23326 29737	Cartes, bande, index Cartes, perforation en cours Cartes, vérification en cours Cartes, bande index Cartes, bande, index
1930-33 <u>Le Surréalisme A.S.D.L.R. (en allemand)</u>	Microfilm A.C.R.P.P. (1) de l'édition originale	1 206028	Cartes, bande, index (ensemble par année, par auteur)
1937-38 Le débat sur l'expressionnisme dans : <u>"Das Wort"</u>	Die Expressionismus- debatte Sunkamp Verlag Frank/M, 1973	27603	Cartes, bande, index

(1) Perforation antérieur aux reprints de J.M. Place, éditeur

UN PARADOXE LEXICOWGIQUE
ET IDÉOWGIQUE:
« RÉVOLUTION SURRÉALISTE »

ANICK MAILLE

«Le rêve seul laisse à l'homme tous ses
[droits à la liberté.]¹
« Nous sommes bien décidés à faire une
[Révolution.]••
« Nous sommes des spécialistes de la
[Révolte.]•

Ces trois assertions, dont la première est tirée du numéro 1 de *La Révolution surréaliste* et les deux autres de la déclaration du 27 janvier 1925 sont non seulement le reflet de «l'année mentale» que représente la période de 1924 à 1929, mais aussi, bien au-delà, les données complexes de la problématique qui fut celle du mouvement surréaliste, qui se proposait «l'harmonie des tensions», pour reprendre la formule d'Héraclite employée par Breton, c'est-à-dire la réconciliation de l'Action et du Rêve, de la Poésie et de la Révolution:

Le Surréalisme, tel qu'à plusieurs nous l'aurons conçu durant des années n'aura dû être considéré comme existant qu'à la non-spécialisation a priori de son effort. Je souhaite qu'il passe pour n'avoir rien tenté de mieux que de jeter un fil conducteur entre les mondes par trop dissociés de la veille et du sommeil, de la réalité exté-

rieure et intérieure, de la raison et de la folie, du calme de la connaissance et de l'amour, de la vie pour la vie et de la révolution...⁵

Le programme était vaste et riche, on le voit, et pour cela difficile: s'il ne les excuse pas, il explique donc bien des confusions et des glissements lexicologiques et idéologiques, dont le paradoxe «Révolution-Surréaliste» est un des meilleurs exemples et le reflet de cette armature méthodologique insuffisante, que Breton pressentit assez tôt et exprima clairement dans *Les Vases Communicants*:

Du moins aura-t-on cherché, mal cherché peut-être, mais cherché, à ne laisser aucune question sans réponse et aura-t-on tenu quelque peu à la cohérence des réponses qu'on fournissait⁶.

Le titre de la revue *La Révolution surréaliste* porte donc la marque de contradictions, d'insuffisances idéologiques qui se retranscrivent naturellement dans l'expression et la marque d'obstacles liés en partie aux conditions historiques générales, en partie à des données particulières au surréalisme. Ce qui rend délicate l'étude de cette recherche et de cette pensée politico-poétique, c'est précisément son manque de clarification et la permanente interférence des deux registres, propre à cette année mentale, particulièrement bouillonnante.

Il ne faut pas oublier, en effet, que cette revue suit celle qui s'appelait plus modestement *Littérature* et n'avait pas encore sorti les surréalistes de leur rôle d'artistes novateurs et ne leur avait pas encore fait ressentir comme nécessaire une évolution vers le «social». Il ne faut pas oublier non plus que *La Révolution Surréaliste* sera elle-même suivie de la revue *Le Surréalisme au service de la Révolution*, dont le libellé reprend de manière plus rigoureuse et dialectique cette fois le rapprochement des deux notions de Surréalisme et de Révolution, dernière tentative peut-être de cette «union des contraires», avant de passer au Grand Jeu et à des solutions plus individuelles, plus exclusivement politiques ou poétiques et à un constat d'impossibilité insoutenable pour le merveilleux et mouvant génie que fut René Crevel, douloureux à admettre pour Breton à la fin de sa vie encore :

Il faut choisir. D'être révolutionnaire et homme d'action ou d'être artiste, écrivain et révolutionnaire seulement par surcroît s'il se peut. L'artiste, homme d'action ne peut être qu'un faux artiste et un faux homme d'action. Pour le moment, il faut donc choisir. Mais dans ce choix lui-même, il faut maintenir n'importe comment l'indivision théorique première, l'identité fondamentale du sens

de la révolution matérialiste et du sens de toute œuvre, qui est d'assurer la communication... Il n'y a pas d'intellectuel non communiste possible. Il revient à chacun de tenter de sortir de cette contradiction par ses propres moyens 7.

Il Y aurait certes beaucoup à dire sur cette formulation du problème, dont un artiste et militant comme Benjamin Péret est la vivante contre-preuve, encore trop méconnue: retenons toutefois de ce bilan le programme: « maintenir l'indivision théorique première », sans oublier le « n'importe comment » car c'est exactement ce que les surréalistes se proposèrent en pratique avec *La Révolution surréaliste*. Les difficultés étaient réelles, surtout en posant les problèmes de cette façon et en partant de si grandes illusions. Elles nous renvoient toutefois à un problème qui reste d'actualité, qui est la place et la fonction de l'écrivain par rapport à la Révolution: c'est sans doute ce qui, en dépit des erreurs, pour ne pas dire grâce à elles, rend si intéressant et si instructif ce paradoxe lexicologique et idéologique « Révolution Surréaliste ».

Avant même d'étudier ce paradoxe dans le détail, il convient de se replacer dans l'état d'esprit de ces récents dadaïstes qui ont le sens de la provocation, le goût du jeu de mots ou des formules frappantes et de ces impénitents idéalistes qui cherchent et croient possible l'union du rêve et de la Révolution, de la Révolte, de l'Amour et de la Poésie, comme le montre la dédicace de Desnos: « A la Révolution, à l'Amour, à celle qui les incarne » 8. Le titre de la nouvelle revue ne pouvait donc être qu'alléchant et frappant: il devait évoquer tout un programme dans lequel d'emblée s'afficherait, au moins au niveau des termes, l'unification de l'action et du rêve, du politique et du poétique, en rapprochant deux mots-clefs, plus pour leur beauté pourrait-on dire que pour leur sens exact, car il ne faut jamais oublier que les surréalistes ont été de grands amoureux des mots et du langage pour le langage. Les consonnances de « Révolution » et de « surréaliste » sont donc familières à tous ceux qui se piquent d'être « progressistes », comme on dit d'un terme flou et général, et par ailleurs intéressés par la poésie. Elles flattent secrètement en l'endormant, cette mauvaise conscience de tout intellectuel qui n'arrive pas à s'intégrer à l'action politique, tout en en concevant la nécessité sans parvenir à la mettre en pratique; mieux, elles lui laissent l'espoir de rejoindre ce grand courant général, la grande famille de l'Internationale, en faisant sa révolution personnelle, celle qui lui est propre et est à sa portée, une révolution poétique, culturelle, avec des mots. En ce sens, du reste, comme dans tout paradoxe, résidait le pressentiment d'une vérité révolutionnaire artistique importante, telle qu'elle sera formulée par Breton et Trotsky, dans le « Manifeste pour un art révolutionnaire

indépendant»: un régime d'«anarchie» pour la création artistique et une extension de l'esprit révolutionnaire déjà mentionné en 1926 dans *Légitime Défense*:

Je dis que la flamme révolutionnaire brûle où elle veut et qu'il n'appartient pas à un petit nombre d'hommes, dans la période d'attente que nous vivons, de décréter que c'est ici ou là seulement qu'elle peut brûler.

Au premier abord, il semblerait qu'il y ait peu de différence entre le programme proposé en 1924 et cette charte élaborée en 1938. En réalité, nous le verrons mieux par la suite, il y a entre ces deux formulations tout un changement de contexte historique et politique, toute une prise de conscience de la situation complexe de l'écrivain en société capitaliste, toute une clarification de la pensée, aidant, par sa rigueur, à mieux dégager les problèmes et à ne pas prétendre les résoudre, alors qu'ils iront seulement de pair avec l'émancipation du prolétariat international. Reprenons donc la formule «Révolution Surréaliste» à son époque, car si son raccourci est saisissant, il n'en est pas pour autant innocent: il porte en lui le germe d'une impasse dont un des premiers critères est peut-être la difficulté qu'à trouvée la revue à fonctionner et à paraître régulièrement, puisque les numéros se sont de plus en plus espacés entre 1924 et 1929. Breton lui-même, qui ne s'est jamais ménagé, ni à lui ni aux autres, les bilans et les critiques, soulignera en 1948 dans l'article «La lampe dans l'horloge» le caractère insatisfaisant de cette formule en dénonçant les «soi-disant» surréalistes révolutionnaires «qui commencent par ne pas voir que l'assemblage des deux titres dont ils s'affublent constitue un grossier pléonasma»¹⁰.

Certes le terme de pléonasma est discutable car il relève de la même confusion impliquant que «Révolution» et «Surréalisme» sont une chose unique, mais il témoigne en tout cas d'une prise de recul et d'une analyse critique de la formulation que les surréalistes adoptèrent pourtant à l'époque. Préférons donc le terme de «paradoxe» qui inclut l'idée d'une contradiction plutôt que celle d'une tautologie et voyons par quelle démarche les surréalistes y sont arrivés.

Le terme de Révolution recouvre d'ordinaire un concept politique précis qui se suffit à lui seul: était-ce cela en 1924 chez des gens qui avouaient, comme Breton, avec une bonne foi désarmante et révélatrice qu'ils n'avaient guère entendu parler de Lénine, de Trotsky et de la Révolution Russe avant 1925 ? Était-ce autre chose qu'un mot, un état d'esprit, un programme attirant, bref, l'image de la marginalité et de l'audace que les surréalistes cherchaient à tout prix ?

En 1924, le terme de «Révolution» recouvrait, de fait, de nombreuses entités dont certaines étaient vaguement politiques,

mais il recouvrait surtout un ensemble d'aspirations affectives et subjectives qui empruntaient au domaine politique les formes de son discours (tracts, pamphlets, adresses, lettres, enquête) ou même ses mots et ses formules, plutôt que sa rigueur méthodologique. C'est, du reste, ce qui rend toute analyse précise délicate: ce perpétuel détournement du langage politique et son usage poétique et métaphorique, d'où un constant glissement de la pensée. Quelles sont donc les notions que ce mot évoque chez les surréalistes ?

Tout d'abord, la Révolution était quelque chose qui se faisait dans les «têtes»: c'est une nouvelle attitude intellectuelle, c'est le «chassez le flic que vous avez dans la tête» des beaux jours de mai 1968. C'est une sorte de «Terre promise entrevue» où arriveraient enfin les «beaux jours de l'esprit». C'est la liberté infinie d'expression et de création, un mode nouveau de pensée, la rupture avec le vieux monde de l'esprit essentiellement: chacun pouvait donc y apporter son potentiel de rêve et d'imagination, y intégrant les découvertes récentes du freudisme, avec l'exploitation des richesses de l'inconscient ou des phénomènes parapsychologiques.

Ensuite, la Révolution est un état d'esprit, l'esprit de Révolte: les surréalistes, du reste, ont souvent confondu les deux, tels des jeunes gens en colère, qui exprimaient anarchiquement leur désarroi, dans un de ces moments historiques où l'on sent que plane sur l'horizon politique la menace de la barbarie et de perspectives incertaines, sans que l'on puisse parfaitement les situer, les analyser, les évaluer, faute d'être armé politiquement pour le faire. De plus n'y a-t-il pas dans la révolte systématique et inorganisée à la fois quelque chose de tonique mais de non contraignant qui dispense d'une certaine rigueur d'analyse? L'Anarchisme - mais on devrait dire l'Anarchie - a donc fasciné les surréalistes, plutôt cependant comme mythe que comme concept politique: la manière d'en parler du reste, de façon très imagée est révélatrice :

*Où le surréalisme s'est pour la première fois reconnu
[...] c'est dans le miroir noir de l'anarchisme. Un très
grand feu a couvé là* ¹¹.

Il y avait à cette époque avant tout une valorisation de «l'esprit de révolte, bien au-delà de toute politique» ¹². Ce qui prima alors, ce fut «cette capacité illimitée de refus qui est tout le secret du mouvement humain en avant» ¹³. Se rattachent à cette inspiration tous les pamphlets contre l'armée, la patrie, la religion, la psychiatrie traditionnelle, les écoles et l'ordre toujours «policier» instauré partout.

Que révolte et révolution aient donc été étroitement liées dans l'esprit des surréalistes, cela est indéniable, comme le montre l'article de Desnos dans l'important numéro 3 de *La Révolution Surréaliste*, «Description d'une révolte prochaine»: la

Révolution, sera la «Terreur», avec une c épuration méthodique », car c'est ainsi que «les grandes Révolutions naissent de la reconnaissance d'un principe unique: celui de la liberté absolue sera le mobile de la prochaine»¹⁴.

Enfin, parallèlement à cet anarchisme, le mot «Révolution» évoquait aussi pour les surréalistes un concept politique plus traditionnel qui est allé en se clarifiant au fil des numéros, sans toutefois être jamais rigoureusement le concept politique que recouvre d'ordinaire ce terme. Il faut ajouter aussi que chaque surréaliste avait un peu sa conception politique de la Révolution et c'est ce qui rend toute définition sommaire et schématique, en même temps qu'apparaît dans ces variations autour d'un même mot une image bien fluctuante et souvent subjective. Nous n'en prendrons pour exemple que la définition d'Artaud, dans le numéro 3 de la revue et celle de Breton dans le numéro 4, à l'heure des premiers bilans et du changement de direction de la revue.

Artaud:

Cette révolution vise à une dévalorisation générale des valeurs, à la dépréciation de l'esprit, à la déminéralisation de l'évidence, à une confusion absolue et renouvelée des langues, au dénivellement de la pensée.

*Elle vise à la rupture et à la disqualification de la logique qu'elle pourchassera jusqu'à extirpation de ses retranchements primitifs*¹⁵.

Pour Artaud, la Révolution apparaît donc essentiellement comme quelque chose d'idéologique, dans la mesure où ce terme s'oppose à l'action politique précise proprement dite. Ainsi, il commence son article par ces mots :

Le fait d'une révolution surréaliste dans les choses est applicable

à tous les états de l'esprit

à tous les genres d'activité humaine

à tous les états du monde au milieu de l'esprit

à tous les faits établis de la morale

*à tous les ordres d'esprit*¹⁶.

C'est nous qui soulignons pour insister d'une part sur le vague de la formulation, d'autre part sur l'importance du mot « esprit » qui revient, phénomène révélateur, dix-sept fois dans l'article lui-même (sans compter aussi l'importance du nom « pensée » et du verbe « penser ») et trois fois dans le bref commentaire (non signé) qui le suit.

Donc pour Artaud, la Révolution dont l'activité se manifeste essentiellement à travers le bureau de recherches (facteur important à souligner aussi) a pour aspiration «le reclassement de la vie », «le premier point [étant] de se bien placer

en esprit. » Le surréalisme est « une tête, il est la seule tête qui émerge dans le présent. » La conséquence « pratique » si l'on peut dire d'une telle conception de la Révolution est bien traduite par une phrase isolée d'Artaud dans le même numéro de *La Révolution surréaliste*:

Nous avons moins besoin d'adeptes actifs que d'adeptes bouleversés 17.

La Révolution apparaît donc essentiellement ici comme un phénomène « mental », dont nous ne donnerons pas de définition précise chez Artaud, simplement en nous appuyant sur sa principale revendication: la Confusion, puisqu'il ne veut parler que pour les « parias de la pensée ».

Bien différente est la conception de Breton dont la position dénote déjà, même si elle est mal formulée, une prise de conscience politique:

nous demeurons acquis au principe de toute action révolutionnaire, quand bien même elle prendrait pour point de départ une lutte des classes et pourvu seulement qu'elle mène assez loin 8.

C'est nous qui soulignons car comment ne pas être étonné de cette pensée politique: un tel langage n'est pas innocent. Tout être un tant soit peu politisé, c'est-à-dire armé d'une dialectique marxiste rigoureuse, ne verrait pas d'autre point de départ que la lutte des classes. Celle-ci lui apparaîtrait comme une donnée historique objective, une nécessité et non un pis-aller. L'article indéfini lui-même laisse penser qu'il y a plusieurs types possibles de luttes des classes, à moins qu'il ne s'agisse d'autres luttes?

Une chose est certaine, pourtant: si les surréalistes n'ont pu donner une définition précise de la Révolution, ils en ont pourtant ressenti la nécessité politique. Ce que dit Breton dans le *Second Manifeste du surréalisme* est valable dès 1925:

J'estime que nous ne pouvons pas éviter de nous poser de la façon la plus brûlante la question du régime social sous lequel nous vivons, je veux dire de l'acceptation ou non de ce régime 19.

De même, Péret affirme dans *La Parole est à Péret*:

Il n'est pas un poète, pas un artiste conscient de sa place dans la société qui n'estime que cette révolution indispensable et urgente est la clé de l'avenir 20.

Remarquons au passage que les termes sont ici plus clairs et plus fermes, le langage plus objectif, ce qui n'a rien de surprenant quand on connaît la rigueur d'analyse de Péret et l'harmonie exemplaire de sa vie de poète, de critique littéraire et de militant trotskyste.

Ce concept politique de Révolution s'est traduit à cette période par des pétitions, des protestations politiques précises: contre la guerre du Maroc, «Lettre ouverte à M. Paul Claudel, Ambassadeur de France au Japon» en 1925, intervention pour le droit d'asile en France à Léon Trotsky, puis contre son expulsion (*La Planète sans visa*). Il s'est traduit surtout par une entrée massive au Parti Communiste, que Breton expliquait ainsi en 1927:

Nous avons adhéré au Parti Communiste Français, estimant avant tout que ne pas le faire pouvait impliquer de notre part une réserve qui n'y était point, une arrière-pensée profitable à ses seuls ennemis qui sont les pires d'entre les nôtres... 21

Cependant, au même moment où Breton expliquait son adhésion au Parti Communiste, il ajoutait:

Mais le Surréalisme, attitude révolutionnaire de l'esprit dépasse infiniment les recettes politiques en vue de la Révolution 22.

Qui ne sent là le ton péjoratif du terme «recettes» et une sorte de mépris pour ce politique pourtant considéré comme indispensable, quand il est pris comme fin en soi. Toutes ces nuances ne pouvaient qu'être bien difficiles à expliquer, pour Breton, en réunion de cellule! C'est pourquoi, si tous ces ralliements au Parti Communiste se sont faits grâce à beaucoup de bonne volonté pour ne pas parler d'une sorte de volontarisme infantile, ils se sont faits aussi sur des bases bien floues et l'enthousiasme du début ne résista pas à l'esprit critique et tourna vite à la déception. «Trop de questions avaient été laissées sans réponse», comme le dit Breton, dans son important article «Pourquoi je prends la direction de *La Révolution Surréaliste*». Dans cet article, apparaissent comme prioritaires le désir de réunification du groupe, de cohésion, d'entente à tout prix et la tentative de conciliation des divergences les plus grandes. Malgré l'affirmation de Breton:

Peu importe les réserves de détail auxquelles je veux bien que parmi nous prête toute personnalité 23.

(Nous soulignons car les réserves étaient loin de porter seulement sur des détails). Ces divergences, à ce tournant précis du mouvement surréaliste, paraissent encore sinon surmontables, du moins négligeables momentanément: «à l'intérieur, il conviendrait de ne pas laisser s'accroître des divergences». A cette époque, Breton préférait les laisser dans l'ombre pour préserver le groupe. Mais en particulier, il restait à régler ce malaise à lier le poétique et le politique, à pressentir l'insuffisance de l'un et de l'autre pris isolément. Cela explique probablement le balancement perpétuel qui semble annuler toute

déclaration politique par la formulation d'une existence poétique supérieure et qui accorde à l'intérêt poétique dès qu'il est affirmé une sorte de minimisation par rapport au politique comme le prouve cette affirmation de Breton :

*Ce n'est pas dans un sentiment poétique, si intéressant soit-il qu'il convient d'aborder une période même lointaine de révolution*²⁴.

C'est pourtant bien dans un sentiment poétique toujours plus ou moins affirmé que s'est formulée la pensée politique des surréalistes et Breton - là en est une des preuves - éprouvera souvent le besoin de se disculper et en particulier de justifier son attitude au moment où il tirera son amer bilan de 1931 dans *Les Vases Communicants*, « ce livre du doute et de la crise » :

*L'année 1931 s'est ouverte pour moi sur des perspectives extrêmement sombres. Le cœur était au mauvais fixe... Intellectuellement, il y avait l'extraordinaire difficulté de faire admettre que ce n'était pas par vulgaire romantisme, par goût de l'aventure pour l'aventure, que je soutenais depuis des années qu'il n'était pas d'issue poétique philosophique, pratique, à laquelle mes amis et moi nous étions voués, hors la Révolution sociale, conçue sous sa forme marxiste-léniniste. Rien n'avait été plus contesté que la sincérité de nos déclarations dans ce domaine*²⁵.

s'il en avait été ainsi, c'est bien que le langage surréaliste prêtait souvent à confusion, qu'il y avait souvent des affirmations contradictoires et surtout que cette précision de la notion de Révolution en 1931 (qui a entraîné une modification conséquente du titre de la revue suivante, provisoire elle aussi d'ailleurs) n'était pas aussi nette en 1924 par exemple.

Car en 1924, accolé au mot Révolution, il y avait le mot « surréaliste » ; cela changeait radicalement la perspective.

Qu'est-ce que le surréalisme dans cette période ? A quoi aspire-t-il alors ? Ce n'est souvent qu'en termes idéalistes (ceux-là même employés par les surréalistes) qu'on peut le définir. Il est intéressant de remarquer ici que, autant pour définir la Révolution, nous avons un langage souvent poétique et imagé, autant pour définir une attitude poétique, nous avons des formules politiques, employées du reste non en tant que concepts politiques, mais en tant qu'images, le plus souvent, ce qui, là encore, entraîne un perpétuel glissement de la pensée et témoigne d'un grand tâtonnement méthodologique. Si nous retrouvons donc, dans l'étude de l'état d'esprit surréaliste, des éléments rigoureusement identiques à ceux de l'état d'esprit révolutionnaire des surréalistes, cet aspect est important et révélateur, en particulier de cette tautologie que Breton dénoncera plus tard sans en saisir l'impossibilité.

Le surréalisme, donc en 1924, désire avant tout en finir avec « l'ancien régime de l'esprit » (expression empruntée à la période précédant la Révolution bourgeoise de 1789). C'est une promenade « en pleine zone interdite »²⁶. C'est « le cri de l'esprit qui retourne vers lui-même et est bien décidé à broyer désespérément ses entraves »²⁷. (Le cri rappelant la révolte et les entraves évoquant ces chaînes des prolétaires si souvent évoquées). Ou encore, si l'on s'en tient à la définition du premier numéro de la revue: « le réalisme, c'est émonder les arbres, le surréalisme, c'est émonder la vie »²⁸. Il y a donc à la base de tout ce programme des idées apparemment négatives de destruction, le désir de renverser le vieux monde, de faire « du passé table rase », pour construire un nouvel ordre des choses.

Pour ce faire, il faut se constituer en « Internationale du rêve » (langage cette fois de la Révolution prolétarienne). Le « Bureau de recherches » procède à l'organisation des activités. En quelque sorte, on pourrait dire que les surréalistes ont emprunté au discours politique sa forme, ses mots, mais qu'ils n'ont trouvé que la lettre sans l'esprit (même si cette distinction est un peu artificielle), comme souvent ces militants dévoués qui répètent une thèse, tout en ne percevant pas fondamentalement la conception d'ensemble. Pour définir le Surréalisme, ils ont emprunté au marxisme et à l'anarchisme des mots, des formules, des revendications, sans assimiler ni le marxisme ni la rigoureuse méthodologie du matérialisme dialectique qu'il propose. De même que souvent, lorsqu'on est jeune, on dit « je suis communiste » ou « je suis anarchiste », parce que cela représente la révolte, le progrès (c'est un pressentiment plutôt qu'une connaissance réelle), de même, les jeunes surréalistes ont senti que tout, dans l'Histoire, les poussait vers l'engagement politique. Leur grave erreur a été de nourrir l'espoir de se structurer eux-mêmes comme un parti, comme une Internationale, voire d'y suppléer.

L'association des deux mots « Révolution Surréaliste » n'est donc pas le simple fruit d'un hasard, une simple formule frappante, originale et neuve, ce n'est pas qu'une provocation de dadaïstes: c'est le reflet précis d'une réalité clairement affichée et revendiquée dès la présentation du premier numéro. Sans revenir sur des formules déjà citées, considérons aussi l'ambiguïté révélatrice de la mise en page de ce premier numéro toujours (important car il donne souvent le ton d'une revue et si différent du numéro 1 de la revue suivante *Le Surréalisme au service de la Révolution*). Donc, à côté d'un poisson, dans lequel est inscrit le mot « Surréalisme » est écrit:

*Nous sommes à la veille d'une Révolution. Vous pouvez y prendre part*²⁹.

Cet anodin article indéfini révèle déjà le flou de la pensée: on mesure toute la différence existant entre « une Révo-

lution - « une », laquelle? - et LA Révolution, telle que la conçoit, l'espère et la prépare le prolétariat mondial, avec la nécessité, la réalité, l'issue qu'elle représente pour lui. Le mot « Surréalisme » du poisson pouvant du reste être lu immédiatement après le mot Révolution. Pour un prolétaire, on concevra qu'il n'y ait pas la même urgence à faire une révolution poétique et une révolution politique, qui doit entraîner un changement radical de son sort. Certes, empressons-nous de le dire, il est impératif, si une Révolution se fait un jour, quelle se fasse sur tous les terrains, ce qui devrait logiquement découler d'une Révolution réussie et non d'une « révolution trahie ». De même, si l'on poursuit cette analyse, le « vous pouvez y prendre part » n'a rien de bien rigoureux du point de vue politique et porte la marque d'un dilettantisme très net; il appelle à rejoindre des rangs encore mal définis et imprécis qui sont ceux de cette Révolution ou (ou « et ») ceux du surréalisme. « Vous pouvez » n'a rien là encore du « vous devez » de la nécessité historique de la Révolution et ne pouvait s'adresser qu'à une frange restreinte d'intellectuels d'avant-garde ou de rares curieux, comme le Bureau de recherches sera appelé à le constater par la suite en mesurant sa faible audience.

C'est aussi sur un procès de la connaissance, essentiellement, plus que sur des préoccupations politiques précises que s'ouvre la préface qui est d'un grand intérêt, dans la mesure où elle ne fait que confirmer ce mélange un peu confus de différentes notions qui aboutit à donner de la Révolution une vision toute idéologique et à la définir dans un langage métaphorique peu propre au matérialisme scientifique:

L'arbre chargé de viande qui surgit entre les pavés n'est surnaturel que dans notre étonnement, ... il attend l'inauguration ³⁰.

Ce désir d'unir le rêve et la Révolution, qui en soi est une aspiration légitime, non contradictoire, que l'on doit même inscrire à l'ordre du jour de toute vraie Révolution, n'est pourtant pas assez clarifié au niveau du langage:

Le surréalisme ouvre les portes du rêve à tous ceux pour qui la nuit est avare. Le surréalisme est le carrefour des enchantements du sommeil, de l'alcool, du tabac, de l'éther, de l'opium, de la cocaïne, de la morphine; mais il est aussi le briseur de chaînes ³¹.

Dans cette seule phrase, se mêlent le vocabulaire de la marginalité la plus totale et celui de la politique traditionnelle.

Ce paradoxe lexicologique et idéologique « Révolution Surréaliste » comporte donc, on le voit, un aspect positif dans la mesure où il traduit - mal, mais traduit tout de même - une série d'aspirations fondamentales, mais aussi un aspect négatif qui sera la source de dissensions plus graves. Recon-

naissons toutefois que les surréalistes essaieront constamment de modifier leur démarche et de la faire progresser.

En ce sens, il est révélateur de comparer l'enquête sur l'Amour, dans *La Révolution Surréaliste* ³² et l'enquête sur l'Unité d'Action, datant du 18 avril 1934. En lisant le premier questionnaire, on est souvent étonné par la formulation si idéaliste des questions qu'il est parfois difficile d'y répondre, comme l'avait prouvé l'exercice que j'avais donné à des étudiants. Ceux-ci avaient relevé certaines « impossibilités » au niveau des questions formulées, des contradictions qui ne résistaient pas à une analyse un peu rigoureuse parce que c'était une pensée essentiellement idéologique.

Par contre, à la date des 6 et 10 février 1934 (où, notons-le au passage, le contexte historique est bien différent et se précise), l'appel à la lutte révèle une stratégie éminemment politique, une prise de conscience claire de la situation: « l'unité d'action n'est pas encore réalisée » et des réponses non moins nettes à cette prise de conscience: « il faut qu'elle le soit *sur-le-champ* », ce qui entraîne une prise de position politique précise elle aussi:

C'est pourquoi nous adressons un appel pressant à toutes les organisations ouvrières, afin qu'elles constituent sans retard l'organisme capable - et seul capable - d'en faire une réalité et une arme ³³.

(Appel envoyé aux P.C., J.C., C.G.T., F.O. et P., P.S.S.F.I.O., J.S., Jeunes Gardes Socialistes, Parti d'Unité Proletarienne, Union Communiste, Union Anarchiste, Ligue Communiste, Cercle Communiste Démocrate, etc.).

Cette rigueur dans l'analyse politique rejaillit dans la critique littéraire, quand un poète comme Breton affirme:

Il serait intéressant de prendre un poème moyen d'expression et d'en faire une analyse qui découvrirait, parfois surprenant l'auteur lui-même, sous le contenu manifeste révolutionnaire, toutes sortes de réticences subconscientes ³⁴.

C'est du reste ce que Péret fera dans *Le Déshonneur des poètes*, à propos de *l'Honneur des Poètes* d'Eluard.

Devant cet état de faits et cette évolution, on est appelé à s'interroger sur le pourquoi de ce paradoxe lexicologique et idéologique en 1924.

Deux séries de causes se dégagent, les unes générales tenant à la situation historique et au statut de l'écrivain en société capitaliste, les autres, plus particulières, qui sont la réponse subjective et la réaction affective des surréalistes à la situation ainsi posée.

Dans *Littérature et Révolution*, Trotsky a fait une analyse

détaillée de ce statut et cette analyse garde, nous semble-t-il, toute son actualité:

Bien qu'il asservisse les muscles et qu'il rompe le corps, le travail à l'usine n'a pas le pouvoir de s'assujettir la tête de l'ouvrier. Tout ce qui a pu être fait pour essayer de la contrôler, en Suisse comme en Russie, s'est révélé partout inutile. Le travailleur intellectuel est, du point de vue physique, incomparablement plus libre. L'écrivain n'a pas à se lever quand sonne la sirène; il n'y a aucun contremaître derrière le médecin... Mais en retour, il est obligé de vendre, non pas simplement sa force de travail, non pas la simple tension de ses muscles, mais toute sa personnalité en tant qu'être humain, et non par coura-dise mais parce qu'il est consciencieux. Le résultat est que ces gens ne veulent pas, ne peuvent pas voir que leur tenue de travail, n'est, en définitive, qu'un uniforme de prisonnier mieux occupé que celui des autres³⁵.

D'où la nécessité pour eux de bien saisir cette situation, ce que les surréalistes n'ont pas toujours su faire:

L'intellectuel vient au socialisme en rompant le cordon ombilical qui le relie à sa classe en tant qu'individu et en tant que personne et il cherche inévitablement à exercer une influence en tant qu'individu³⁶.

Indéniablement, s'ils cherchèrent toujours à exercer une influence en tant qu'individus, les surréalistes eurent plus de difficultés à couper ce fameux cordon ombilical.

Un deuxième point est à considérer maintenant. Les surréalistes comprirent qu'il fallait parier pour la Révolution. Péret, dans *La Parole est à Péret* dit:

Sans se perdre dans des hypothèses hasardeuses qui risqueraient d'entraîner au vagabondage dans les domaines de l'utopie, il est néanmoins permis de supposer que l'homme libéré des présentes contraintes, matérielles et morales, connaîtra une ère de liberté - je parle non seulement d'une liberté matérielle mais aussi d'une liberté d'esprit telle que nous pouvons difficilement l'imaginer³⁷.

Cette quête et cette exigence, que Breton posait aussi lors de son entrée au Parti Communiste, est-ce qu'un tel parti pouvait y répondre? C'est peut-être dans la carence des partis ouvriers de l'époque et dans la faiblesse d'un parti révolutionnaire presque inexistant qu'il faut voir la deuxième cause de l'impasse dans laquelle se sont trouvés les surréalistes. Très vite, les surréalistes furent appelés à dénoncer le caractère « bêtant » des articles de *l'Humanité*, alignés sur les directives de ce qu'Aragon appelait alors ... «Moscou la gâteuse»! La ligne politique erronée du stalinisme commençait à se faire

sentir en U.R.S.S. sur le plan culturel avec la Prolet Kultur; elle allait prendre un tour bien plus dramatique sur le plan international avec la théorie du « socialisme dans un seul pays », que Breton dénonçait ainsi:

Du point de vue marxiste, il est par exemple absolument désespérant de lire dans l'Humanité: « si les prolétaires », pour reprendre le mot de Marx, « n'ont pas de patrie », ils ont pourtant dès à présent, eux, les internationalistes, quelque chose à défendre: c'est le patrimoine culturel de la France, ce sont les richesses spirituelles accumulées par tout ce que ses artistes, ses artisans, ses ouvriers, ses penseurs ont produit.» Qui ne voudra voir là une tentative de rénovation - en contradiction complète avec la doctrine de Marx - de l'idée de patrie dont la dernière partie de la phrase que je viens de citer constitue une définition très passable? Il est parfaitement précisé ici qu'il s'agit pour le travailleur français de défendre le patrimoine culturel de la France et qui pis est, il est incontestablement sous-entendu qu'il s'agit de le défendre contre l'Allemagne. Alors que, dans tous les derniers conflits armés, la détermination de l'agresseur s'est avérée finalement impossible, on prépare le prolétariat français à faire porter toute la responsabilité d'une nouvelle guerre mondiale sur l'Allemagne, on le dresse en fait, comme aux plus beaux jours de 1914, contre le prolétariat allemand³⁸.

Certes, ce discours lu par Paul Eluard au Congrès des Ecrivains pour la Défense de la Culture (et ce en fin de séance, après de vives discussions avec le Parti Communiste et son refus de laisser les surréalistes participer à ce congrès) date de 1935. Mais les carences d'un parti ne surgissent pas du jour au lendemain; elles sont l'aboutissement de toute une ligne politique.

On comprendra mieux ainsi pourquoi les surréalistes ne pouvaient pas être satisfaits par un tel parti et y trouver leur place.

Ici s'expliquent les réactions affectives à une telle situation. Certains, comme Crevel, ont payé de leur vie la déception de ne pouvoir faire entendre leur voix de poètes au sein d'un parti qu'ils considéraient comme le leur pourtant. D'autres, comme Aragon à l'époque réagirent avec virulence contre des cadres politiques trop étroits:

Je place l'esprit de révolte bien au-delà de toute politique... Les problèmes posés par l'existence humaine ne relèvent pas de la misérable petite activité révolutionnaire qui s'est produite à notre Orient³⁹.

Evidemment la profonde déception de Crevel en 1935 n'est

pas à mettre sur le même plan que les fanfaronnades d'Aragon dont les paroles parfois provocatrices étaient probablement moins authentiques et plus superficielles. Elles cachaient en fait un opportunisme que Breton n'hésita pas à dénoncer dans la mesure où rapidement chez Aragon il a décelé une trop grande aisance à prendre « le ton » d'un moment donné, que ce soit celui de la révolte en 1924 ou du suivisme par la suite...

Plus nuancée et certainement plus réfléchie, reflétant à la fois le désarroi des uns et le désir de ne pas céder sur le point capital d'indépendance intellectuelle des autres, la position de Breton offre un autre aspect de ces réactions affectives. En effet il sembla puiser dans sa déception cette ambition de se suppléer à un parti politique, cédant à ce que Trotsky appelait la « tentation de Mendéléev »⁴⁰ qui consiste à vouloir généraliser sa propre spécialité au domaine politique. Là est la source même de cette confusion lexicologique qui faisait employer des formules comme l'Internationale du rêve, reflet du regret de cet internationalisme insuffisamment prôné par les partis politiques du moins aux yeux de ceux qui avouaient :

« Nous, Surréalistes, nous n'aimons pas notre patrie »⁴¹. Les titres de chapitre du livre de Sarane Alexandrian, fidèle à l'esprit et à l'aventure surréaliste sont significatifs : « dormir les yeux ouverts, agir les yeux fermés », « l'International du rêve », « les ennemis du dedans »⁴²... On y retrouve le même mélange des domaines poétique et politique.

En ce sens, J. Decottignies a raison de qualifier « malgré tout » la pensée surréaliste de « pensée poétique »⁴³. Un groupe poétique, si ouvert soit-il, ne remplacera jamais un parti révolutionnaire. Voilà ce que les surréalistes ont oublié. En ce sens, on peut reprendre la formule de Thirion dont le témoignage certes souvent subjectif, traduit de manière vivante, émouvante et passionnante le désarroi des surréalistes : ils furent en dernière analyse des « Révolutionnaires sans Révolution ».

C'est ce qui explique que cette revue soit morte dans un climat de déception générale, même si Breton avoue qu'il recommencerait si c'était à refaire. De même, écoutons Thirion :

*C'était peu après ma démission du Parti. Je remis à Darnan un exemplaire de ma lettre. Je lui dis quel échec cela représentait pour moi, puisque, depuis cinq ans, le parti était au centre de mes espoirs et de ma vie. Je lui avais tout sacrifié et il ne restait plus rien*⁴⁴.

Il note encore à propos de Crevel :

*Il cherchait à réaliser tous les espoirs que nous avions mis en 1932 dans une union définitive et totale du Surréalisme et du Parti Communiste*⁴⁵.

Cet espoir, en réalité, existait déjà en 1926.

Ainsi peut s'expliquer le paradoxe lexicologique et idéologique « Révolution Surréaliste » à cette époque. Plus tard, gardant leurs exigences intellectuelles de toujours, une partie des surréalistes refusera de « taire ses doutes », comme le dit Breton dans *Position Politique de Surréalisme*⁴⁷, même « au prix d'un déchirement intérieur, quelque chose de beaucoup plus grave et plus profond que lorsque j'avais été exclu du parti », avoue Thirion⁴⁷. Sans réserve, ils dénonceront le régime stalinien, rompant même avec Eluard

*Comment en ton for intérieur, peux-tu supporter pareille dégradation en la personne de l'homme qui fut ton ami?*⁴⁸

lui demandèrent-ils à propos de la condamnation de son ami, poète tchèque.

En fait, les procès de Moscou s'étaient ouverts; le fascisme était en plein essor; il fallait être bien armé politiquement pour combattre « l'fracassable noyau de nuit », alors qu'il « était minuit dans le siècle »⁴⁹. L'année mentale 1924-1929 terminait un rêve et une illusion, celle de l'entente à tout prix, sans clarifier les divergences. Il allait appartenir à chacun d'essayer de résoudre le problème posé du statut de l'écrivain en société capitaliste.

La formulation « Révolution Surréaliste » voulait donc contenir et exprimer toutes les aspirations des surréalistes à cette époque. Elle a pressenti un principe de base de l'artiste révolutionnaire :

*L'indépendance de l'Art - pour la Révolution: la Révolution pour la libération définitive de l'Art*⁵⁰.

Dans les accablantes conditions de vie actuelle où l'art peut ne pas apparaître comme une nécessité à certains, il appartient encore à chacun de résoudre ce problème du mieux possible. Si les contradictions sont souvent la marque d'un malaise, en même temps d'ailleurs qu'elles sont la marque de la vie qui veut aller de l'avant, celles des surréalistes à cette époque ont le mérite de nous avoir montré les difficultés - toujours actuelles - du statut d'intellectuel, dans un monde où « l'action n'est pas la sœur du rêve ».

1. *La Révolution surréaliste* n° 1, 1^{er} décembre 1924, «Préface.., J.-M. Place, 1975, p. 1.
2. «Déclaration du 27 janvier 1925 », cité dans Nadeau, *Documents surréalistes*, Le Seuil, p. 42.
3. Ibid.
4. Expression d'Aragon, citée par Marie-Claire Bancquart, *La Révolution surréaliste*, op. cit., p. 1.
5. Breton, *Les vases communicants*, Gallimard, p. 103.
6. Ibid., p. 104.
7. Breton: «A la bonne heure », *Perspective cavalière*, Gallimard, 1970, cité dans *Le Surréalisme - La Documentation photographique*, n° 5 - 306 307.
8. Desnos, *La Liberté ou l'Amour* suivi de *Deuil pour Deuù*, Gallimard (en exergue).
9. «Légitime Défense », *La Révolution surréaliste* n° 8, 1^{er} décembre 1926, p. 32.
10. «La lampe dans l'horloge », *La Clé des champs*, J.-J. Pauvert, p. 143, note 2.
11. Breton, «La claire tour », *La clé des champs*, J.-J. Pauvert, pp. 325-326.
12. Aragon, «Communisme et Révolution », *La Révolution surréaliste*, 15 janvier 1925, p. 32.
13. Breton, *Position politique du surréalisme*, Denoël-Gonthier, p. 9.
14. Desnos, «Description d'une Révolte prochaine», *La Révolution surréaliste* n° 3, 15 avril 1925, p. 26.
15. «L'Activité du Bureau de Recherches Surréalistes», *La Révolution surréaliste*, n° 3, 15 avril 1925, p. 31.
16. Ibid.
17. *La Révolution surréaliste*, n° 3, 15 avril 1925, p. 13.
18. Breton, «Pourquoi je prends la direction de *La Révolution surréaliste* », *La Révolution surréaliste*, n° 4, 15 juillet 1925, p. 3.

19. Breton, *Second Manifeste du surréalisme*, in *La Révolution surréaliste*, n° 12, 15 décembre 1929, p. 5.
20. Péret, *La Parole est à Péret*, in *Le déshonneur des poètes*, Pauvert, p. 65.
21. *Au grand Jour* suivi de Cinq Lettres dont la première (« A Paul Nougé et Camille Goemans, 193, rue Belliard », cité par Nadeau in *Documents Surréalistes*, p. 99.
22. Ibid.
23. Ibid.
24. Breton, (« Léon Trotsky: Lénine », *La Révolution surréaliste*, n° 5, p.29.
25. Breton, *Les Vases communicants*, Gallimard, p. 34.
26. Breton, *Second Manifeste du surréalisme* in *La Révolution surréaliste*, n° 12, 15 décembre 1929, p. 5.
27. (« Déclaration du 27 janvier 1925., reproduite dans Nadeau, *Documents surréalistes*, p. 43.
28. *La Révolution surréaliste*, n° 1, 1^{er} décembre 1924, p. 2.
29. Dessin-tract au dos de la couverture du n° 1 de *La Révolution surréaliste*, 1^{er} décembre 1924.
30. J.-A. Boiffard, P. Eluard, R. Vitrac, (« Préface », *La Révolution surréaliste*, n° 1, p. 1.
31. Ibid.
32. *La Révolution surréaliste*, n° 12, 15 décembre 1929, pp. 65 à 76.
33. 6 février - 25 mai (année 1934) reproduit dans Nadeau, *Documents surréalistes*, p. 252.
34. Breton, *La Poésie garde son secret*, cité par Nadeau, *Documents surréalistes*, p. 265.
35. Trotsky, *Les Intellectuels et le socialisme* in *Nouvelles études marxistes*, n° 1, p. 35.
36. Ibid., p. 34.
37. Benjamin Péret, *La Parole est à Péret*, dans *Le déshonneur des poètes*, p. 60.
38. Breton, cité par Nadeau, *Documents surréalistes*, p. 298.
39. Aragon, (« Communisme et Révolution », *La Révolution surréaliste*, n° 2, p. 32. Cet article est intéressant dans la mesure où il est une réponse à l'article de Jean Bernier dans le numéro de *Clarté* du 15 novembre 1924, réponse publiée elle-même dans *Clarté* du 1^{er} décembre 1924.
40. Trotsky, *Le matérialisme dialectique et la science*, p. 35.
41. (« Discours au Congrès des écrivains », *Position Politique du surréalisme*, Denoël-Gonthier, p. 87.
42. Titres des chapitres de l'ouvrage de Sarane Alexandrian: *Le Surréalisme et le Rêve*, Gallimard.
43. (« L'œuvre surréaliste et l'idéologie », *Littérature* n° 1, février 1971, p. 30. Tout l'ensemble de l'article est très intéressant de ce point de vue.
44. Thirion, *Révolutionnaires sans Révolution*, Robert Laffont, pp. 306-7.
45. Idem, p. 352.
46. Breton, *Position politique du surréalisme*, p. 15 à 60.
47. Thirion, op. cit., p. 364.
48. Breton, "Lettre ouverte à Paul Eluard », *La Clé des Champs*, J.-J. Pauvert, p. 286.
49. Expression de Victor Serge, titre d'un de ses ouvrages: *S'il est minuit dans le siècle*.
50. Breton, (« Pour un art révolutionnaire **indépendant.** », *La clé des champs*, p. 49.

L'ANALYSE STRUCTURALE DU RÉCIT SURRÉALISTE

SYLWIA GIBS

Fruits, chaises, bateaux, continents, mers, flaques de soleil, gifles de pluie, la goitreuse dégoîtrée, Mimi Patata et ses twins, le Prince de Galles et ses broderies, Rosalba et ses prédictions, Yolande et le fakir, le taureau d'appartement et le rat, toute cette mosaïque, dont ta vie elle-même n'est qu'un point, ne valent que si, hors de leur frontières, de leurs contours habituels, un écho les ressuscite, métamorphosés, supérieurs à soi-même.

René CREVEL *"Etes-vous fous ?"* »

ETES-VOUS FOUS? OU L'HISTOIRE D'UNE ECRITURE

Le modèle de description du texte que propose l'analyse structurale n'a été jusqu'ici que rarement appliqué au récit surréaliste¹. Le caractère composite de celui-ci, son statut encore mal défini dans l'ordre diachronique des œuvres narratives, la « terreur », enfin, qui semble encore s'exercer de la part du surréalisme à l'égard de toute entreprise critique non empathique, tout cela paraît éloigner de ce domaine l'outil dissec-

teur de l'étude structurale. Vient s'y ajouter le poids du parti pris anti-romanesque qui, dans la constitution du mouvement surréaliste a certainement joué un rôle programmatique, marquant la coupure donnée pour irréversible avec la production romanesque traditionnelle. Or, les catégories narratives dégagées au cours des investigations structuralistes, l'ont principalement été à partir de textes classiques. Peut-on dès lors prétendre qu'elles peuvent s'appliquer invariablement aux textes surréalistes qui ouvertement proclament leur appartenance à un champ littéraire différent, voire opposé à celui qui a servi de matériau à la démarche structurale?

C'est à cette question, entre autres, que notre étude *d'Etes-vous fous?* de René Crevel se propose de répondre². D'emblée, avant de passer à l'analyse proprement dite, on spécifiera les présupposés méthodologiques qui ont présidé à cette approche, de même que sa tournure, dictée par des caractéristiques immédiates de l'œuvre.

1. Si le récit surréaliste se constitue par opposition au récit traditionnel, on peut supposer qu'il prendra systématiquement le contre-pied des procédés narratifs propres à ce dernier, afin de prévenir la résurgence du romanesque. Pourtant, cette subversion de la norme ne peut s'effectuer qu'à l'aide des procédés à leur tour cernables, et qui, instituant de nouveaux rapports entre les unités de texte, finiront par y susciter une «combinatoire» nouvelle, un «envers» du vraisemblable fondateur du «texte de base».

2. Supposer que le récit surréaliste recèle une combinatoire spécifique n'autorise pas encore à y «plaquer» la grille de l'analyse structurale. En effet, même à première vue, nombre d'écrits surréalistes révèlent une intrication de plusieurs types de discours qui, leur donnant une apparence hétéroclite et discontinue, rend malaisé leur découpage en unités distinctes et homogènes. Il est d'autre part douteux qu'une telle dissection soit à même de rendre compte de l'organisation d'un récit dans son ensemble: bien mieux qu'elle, c'est une mise à jour des principes d'articulation de différents discours à l'intérieur du récit - mise à jour apte à élucider le sens que leur coprésence prend dans le système de l'œuvre - , qui nous semble propre à déceler les règles de fonctionnement du récit surréaliste.

3. Ceci étant posé, le choix d'outils méthodologiques précis est nécessaire pour ouvrir une voie d'accès au texte. On a adopté en vue de notre analyse un couple de concepts, celui de *l'histoire* et du *discours*, tel qu'il fut défini d'abord par E. Benveniste, et ensuite, en rapport direct avec le récit, par T. Todorov⁴; il s'agit là, on le sait, des deux aspects du récit qui le font paraître soit comme suite d'événements représentés, soit comme procès de communication entre le donateur et le recep-

teur du message. Dès le premier contact avec le récit surréaliste, il est visible que le second aspect y prime le premier. Sans doute, parce qu'il cherche à échapper au romanesque, c'est-à-dire à la constitution d'un univers de fiction plausible que ce récit doit multiplier les signes perturbateurs qui relèvent du discours: ruptures des modes et des temps, changements de vision, irruption immotivée des formes indicelles constituent autant de formes d'intervention discursive connues, susceptibles d'entraver l'organisation d'une histoire au sens traditionnel de ce terme. Ce sont les rapports entre ces deux aspects dans *Etes-vous fous?* qui feront en premier lieu l'objet de notre analyse.

4. C'est là qu'il nous faut spécifier la portée des notions générales pour un usage particulier. De prime abord, *Etes-vous fous?* apparaît comme lieu d'interpénétration des deux registres différents: d'un côté, un tissu narratif organisé en chapitres, dévidant une histoire résumée à l'intérieur même du récit sous forme de longs titres-chapeaux; de l'autre, des signes du style poétique, venant perturber la mise en place d'Une logique fictionnelle, et qui, du même coup, en érigent une autre. On montrera les modes d'articulation de ces composantes, en distinguant alternativement dans le récit deux objets d'analyse autonomes: organisation syntagmatique de l'histoire narrée et construction des figures narratives. Il ne nous sera pas possible, dans ce cadre précis, de tenir compte de tous les éléments de l'œuvre, non plus que de reproduire en entier le cheminement initial de notre étude; on espère que cet effort de concision lui fera gagner en clarté ce qu'elle aura perdu en exhaustivité. Nous pensons en effet que c'est la découverte de la dynamique globale du récit (et non sa décomposition en une infinité de composantes) qui nous permettra de formuler quelques principes fondamentaux de son fonctionnement.

5. Une dernière précision, en ce qui concerne *Etes-vous fous?*: l'objet de l'histoire narrée n'étant pas manifeste à la surface du texte, on a fait appel, pour le cerner, à ce modèle proposé par R. Barthes comme point de départ de l'analyse structurale:

*Etablir d'abord deux ensembles-limites, initial et terminal, puis explorer par quelles voies, à travers quelles transformations, quelle mobilisations, le second rejoint le premier ou s'en différencie*⁵.

Dans le récit crevelien, l'« ensemble initial » s'institue à son ouverture par la perte de l'identité du héros; son « ensemble terminal » réside dans le recouvrement corrélatif de cette identité à travers l'acte d'identification du héros à l'auteur. L'espace narratif qui s'étend entre eux peut être dès lors défini comme celui d'une *quête* du Moi transféré à l'Autre; transfert dont

sens et fonctions ne pourront être saisis qu'à l'issue d'une description de cette quête qui semble constituer axe et fondement de l'histoire narrée.

1. LA SYNTAXE NARRATIVE DU RECIT.

1. *Quête communicative.*

Etes-vous fous? s'ouvre par une sorte d'exposition ostentatoirement romanesque: description des lieux de l'action, mise en place d'un personnage dénommé «homme», narration objective avec effacement total du narrateur. L'intrigue s'amorce avec la représentation de l'acte du «réveil» (p. 14) comme figuration du passage sémantique du «rêve» à la «veille» que contient ce mot; passage mutilateur, qui marque la première occurrence du thème de la perte de l'identité du héros. Le personnage se caractérise désormais par un manque physique et intellectuel :

«L'homme n'est plus qu'un moribond relief de la nuit (p. 14); de sa chair, de ses volontés, ne demeurent que lambeaux de brouillard (p. 15); l'homme voit qu'il n'a jamais rien compris des choses ni des êtres (p. 17).

Le mode restrictif et les indicateurs généralisateurs indexent une réalité antérieure à la diégèse du récit. Mais avec le commencement de celui-ci, l'«homme», sujet et objet de la quête, devient une «non-personne» par excellence, qui part à la recherche de son identité perdue. Le départ se fait au sens propre: «L'homme fuit la chambre du piteux réveil» (p. 15). Dès lors, la quête est représentée comme un cheminement à travers l'univers fabuleux. Ce principe compositionnel n'est pas sans évoquer la construction du récit baroque: ici et là, le même thème traditionnel du «voyage» enchâsse nombre de thèmes autonomes et disparates décrivant les «rencontres» faites par le personnage principal au long de son itinéraire. Sans doute est-ce par référence à ce code littéraire préexistant qu'*Etes-vous fous?* aligne une suite de micro-récits (dont le chapitre II tout entier) où les personnages rencontrés par le quêteur, «hommes-récits» selon le mot de Todorov, content leur propre histoire. Cependant, dans le récit crevelien, un lien profond unit les séquences emboîtées au récit principal: cherchant à se raconter, les locuteurs sont amenés à définir leur auditeur. Ainsi Yolande, «femme fatale», à Vagualame:

«Pour entendre mon secret, il faut des intelligences et des nerfs solides» (p. 47).

La reconnaissance fait ainsi figure de motivation du discours confidentiel dont l'allocutaire semble préexister à la ren-

contre. L'« homme », case vide, intégrera le rôle de confident avec un fragment de personnalité qui s'y rattache: « (...) puisque vous vous estimez un homme fort... » (p. 47). Le même transfert d'intention apparaît lors de la rencontre avec Mme Rosalba, « voyante », qui attribue au héros cette appellation outrageante et chosifiante: « Vagualame » (p. 21-22). La voyante, par ailleurs, ne se contente pas de prédire l'avenir du héros; elle cherchera à l'orienter en fonction de ses visées propres. La prédiction s'apparente ainsi à une véritable projection, un ((placage » du désir du locuteur sur l'inconsistance thématique du quêteur.

Les trois grandes rencontres du chapitre 1: celles de la Voyante (p. 18), de la Rue des Paupières-Rouges (p. 32), et de la Femme Fatale (p. 43, poursuivie au chapitre suivant), auxquelles il faut adjoindre la série des séquences semblables du chapitre IV (« le privat docent Karl Herzog » p. 128; « Frau Doktor Herzog » p. 129; « le Suissaud » p. 134, et enfin, la « Berlinoise » p. 165), forment une chaîne séquentielle qu'on appellera *quête communicative*.

Parallèlement à leur fonction de définition aléatoire de l'allocataire, les séquences de ce type actualisent cependant des images de l'objet qui semblent lui appartenir en propre:

la Voyante:

Souviens-toi, comme tu aimais à chanter Fanfan la Tulipe, au temps des images d'Epinal. Tu étais alors un angelet sans tache et qui sentait bon la terre de France (p. 29).

la Femme Fatale:

Oubliez l'épave que j'arrachai au brouillard de la Rue des Paupières-Rouges. Redevenez celui de jadis, le navigateur du sous-marin de cristal à pavois d'orgueil. Retrouvez ce bateau qui blessait les rochers (p. 47-48).

Les appels à la remémoration connotent l'amnésie totale ou partielle du sujet de la quête. Ils le renvoient à un passé inconnu et à un moi chaque fois fortement valorisé par rapport au moi présent, qualifié d'« épave » et de « Vagualame ». Ainsi, par-delà la brisure consécutive au réveil, se reconstitue ce qu'on pourrait appeler l'histoire personnelle de l'« homme-vagualame », véhiculée par la parole omnisciente de l'Autre. Du coup on entrevoit l'ambivalence de la quête du héros: d'une part, elle semble viser une personnalité nouvelle qui se construirait au gré du récit; d'autre part, elle amorce une reconstruction de la personnalité perdue du quêteur, ses interlocuteurs faisant figure de simples relais de sa mémoire. Il s'agit en effet de deux mouvements, en apparence opposés, dont l'alternance on le verra par la suite, constitue le fondement de la syntaxe narra-

tive *d'Êtes-vous fous?* En rupture avec les séquences de la quête communicative surgissent ainsi dans le récit des séquences contant un voyage en sens inverse, et dont le lieu est la mémoire.

2. Quête mémorielle.

Mais puisque le mois, de ses trente et un bras, s'obstine à laisser tomber les mains, les feuilles, qu'aujourd'hui, terrain vague soit oublié pour un fertile hier, voilà des semaines et des semaines quand, frère du cerisier porte-cerises, et du prunier porte-prunes, jaillit du sommeil de la terre février porte-fièvre (p. 35).

Le développement narratif qui se trouve ainsi amorcé pour ne s'arrêter qu'à la page 42, fait surgir une époque entière du passé de l'« homme » : époque où il possédait une identité, sans que celle-ci nous soit par ailleurs révélée. Il mobilise également de nouveaux thèmes: Maladie, Suisse, Sanatorium, Disques. L'introduction d'un nouvel espace-temps s'effectue à travers une suite d'énoncés antithétiques qui l'opposent à la diégèse du récit:

Un fertile hier (p. 35)	Aujourd'hui, terrain vague (p. 34)
La Ville n'avait ni rêvé, ni pleuré (p. 35)	A l'aube j'ai rêvé de toi et j'ai pleuré (p. 15)
Sans noms alors était la rue (p. 35)	Je te baptise « Rue des Pau-pièrès-Rouges (p. 34)

Les oppositions ci-dessus reflètent le mode spécifique selon lequel s'articulent dans le récit deux dimensions temporelles de la quête du héros. Tout en conférant à celui-ci un semblant d'épaisseur temporelle, l'évocation du passé apparaît comme incompatible avec son cheminement décrit au présent:

Entre les hypocrites mousselines de l'aube et des rideaux, il chercha un objet, une précision à quoi accrocher son regard. Seul dessiné, le fer du balcon le sauva de l'enlèvement. Or, aujourd'hui, à des mois d'intervalle, sur la rue des Pau-pièrès-Rouges pendent les mêmes lambeaux menaçants de brouillards.

Mais, cette fois, pas la moindre bouée. L'homme s'abandonne à la marée confuse. Ses dents claquent, ses joues blémissent et chavirent ses yeux. Il n'est plus qu'une épave. Il oublie le prénom, le nom qui le désignèrent vingt-sept années durant. Désormais, et jusqu'à la fin de ses jours, il sera M. Vagualame. M. Vagualame pour de bon, pour de vrai... (P. 42-43).

La dissolution de la séquence mémorielle accompagne, sur le plan formel, le retour de la désagrégation du moi. A la faveur d'une expérience quasi identique, les deux espaces-temps se réunissent pour, instantanément, se séparer, une nouvelle perte de l'identité marquant la division du personnage et maintenant son mystère. L'« homme » disparaît pour que « Vagualame » puisse poursuivre son errance parmi les personnages-locuteurs du récit.

Ce mode d'articulation des séquences communicative et mémorielle appelle une série de remarques valables pour l'ensemble du récit.

a) Les deux énoncés qui « encadrent » l'entrée et la sortie du souvenir, contiennent, collés bout à bout, deux systèmes temporels, centrés respectivement sur l'aoriste et sur le présent: deux plans de l'énonciation incompatibles dans la narration du type traditionnel, dont l'un, celui de l'histoire, sert habituellement à l'évocation des événements passés, tandis que l'autre, celui du discours, suppose une situation de communication verbale, réelle ou représentée. Leur coexistence engendre dans le récit crevelien un singulier jeu de références. Sémantiquement et grammaticalement, « hier » mémoriel se réfère à « aujourd'hui » communicatif, les deux étant pris dans l'espace-temps textuel. Si pourtant, on veut indiquer la référence de l'adverbe « aujourd'hui », de même que celle du « shifter » « voilà » ou du futur du verbe « être », on est obligé de se placer dans la réalité extra-textuelle, ceci en raison du statut linguistique du présent et des indicateurs temporels dont il s'entoure. « Le présent - dit E. Benveniste - n'a comme référence temporelle qu'une donnée linguistique: la coïncidence de l'événement décrit avec l'instance de discours qui le décrit »⁸. L'instance de discours sous-tend, signale la présence du scripteur dans l'espace-temps du vécu: elle renvoie au « hic et nunc » du récit envisagé comme un acte d'écriture déployant sa propre durée⁹. Ainsi le discours de Crevel dans *Etes-vous fous?* se révèle essentiellement double: tout ensemble actuel et objectif, cherchant à réunir le présent de l'écriture et la troisième personne de la narration. Il en résulte une narration hybride, semi-transitive, marquée de nombreux signes de l'énonciation: indicateurs temporels déjà mentionnés; indicateurs ostensifs (« cette fois » p. 42), formulations appréciatives (« dommage » p. 34, « pour de bon, pour de vrai » p. 43). Ajoutons qu'à l'intérieur de la séquence la narration s'apparente souvent au discours indirect libre, sans que la « parole » ou la « pensée » du personnage soit indexée¹⁰, tandis qu'un large fragment de discours emprunte la forme du monologue que l'« homme » adresse à la Ville¹¹.

b) La situation narrative qui introduit le monologue en tant que forme de discours se trouve répétée dans le chapitre III.

Une comparaison établie entre deux occurrences met en lumière une profonde parenté de structure entre les deux séquences:
la Ville:

((A l'aube j'ai révé de toi et j'ai pleuré... (p. 32).

Yolande:

« Cette nuit j'ai rêvé de toi, j'ai pleuré... (p. 102).

La relation qui se noue entre Vagualame et la Femme Fatale reproduit rigoureusement celle de l'« homme » à la Ville¹². Les ressemblances thématiques et formelles qui les unissent peuvent être représentées sous la forme du schéma transformatif suivant:

La Ville apparaît successivement comme:

- celle qui agresse (première perte de l'identité de l'« homme »)
- celle qui compatit (plaint l'« homme »)
- celle qui est agressée (invectivée par l'« homme »: sobriquet personnifiant ((Rue des Paupières-Rouges »)

La Femme Fatale est alternativement:

- celle qui compatit (plaint ((Vagualame »)
- celle qui est agressée (invectivée par Vagualame: dénomination « femme au fakir »)
- celle qui agresse (invective à son tour « Vagualame »)

On voit qu'à la base des deux syntagmes narratifs se trouve le même paradigme thématique (Pitié/Agression), et narratif (passif/actif); seul varie l'ordre de distribution des termes. Le quêteur est tour à tour sujet et objet de l'agression; il répond par invective à la pitié, ressentie comme humiliante, de l'Autre; le passage de l'agression à l'invective libère la parole du quêteur qui, d'un auditeur passif, devient le locuteur du discours représenté:

((L'homme ricane:

Dis donc, la Ville, toi qui prétendais forger à la cadence même de ton orgueil, les plus pourpres secrets (...), tu grelottes de l'œil» (p. 32).

((Alors M. Vagualame:

Dis donc, la femme au fakir, tu sèmes des syllabes pour récolter des étoiles, mais nul bouquet ne s'épanouit au-dessus de nos têtes» (p. 83).

c) En se constituant en sujet de discours, l'« homme-Vagualame » recouvre une conscience partielle de soi qui le mène vers la reconquête de la mémoire. C'est là où se pose avec acuité la question de la valeur sémantique des ruptures entre communication et remémoration. On a vu que si la progression de la quête communicative s'effectue à la faveur de l'« oubli » du passé, la plongée dans le souvenir se fait au prix du présent auquel appartiennent Vagualame et ses interlocuteurs. Les

UNITE TEXTUELLE	UNITE THEMATIQUE	SUJET DE L'ENONCIATION	SUJET DE L'ENONCE	INDICATEURS TEMPORELS
1) p. 86 "Et puisqu'il faut un iris couleur de sang... les grandes putains de villes qui portent collier de visages en papier mâché."	Quête : MALADIE IMPUISSANCE	W.rrateur	Vagualame	"avant-hier" Enonciation discursive
2) pp. 86-95 "On t'Javait prévenu pourtant graisse de frites et poudre de riz à la violette."	Quête : MALADIE IMPUISSANCE	idea	idea	"par un matin au long de cet interminable :Jour ..."(p.87)
P. 94	HISTOIRE de la "Schwester". Quête : MALADIE PERTE de l'Identité	ide.	"il"	Enonciation discursive "sa première aube du naufrage.."
3) pp. 95-97 "De la fenêtre suia-se, de l'embrasure d'aujourd'hui, alors le passé ressuscite blesse le ciel d'un long 9il-lon sournois."	Quête : GITANES REVE	idea	"homme" (P. 96)	"aujourd'hui le passé ressuscite" (P. 97) "... l'autollfic" (P. 98) Enonciation discursive
4) pp. 97-99 "Tous ont peur, et toi le premier, l'homme, qui hantait les moulins à chanson - d'où l'amour seul ressusciterai la mer et l'infini de .es mirages."	Quête : VIOLENCE le MOI fort	idea		"L'année dernière" (P. 98) Enonciation discursive
5) p. 99 "Décidément tu n'en veux plus. Tu brisea ton thermomètre, déchires tes feuilles de température Récapitule : M ^{me} de Rosalba. La rue des Paupières-Rouges. Yolande enfin, chez qui tu as échoué."	Quête : REVOLTE RECOUVREMENT de l'Identité			le passé le temps de février porte-fièvre. Enonciation discursive

REFERENCES TEXTUELLES	INDICATEURS SPATIAUX	REFERENCES TEXTUELLES	AXE DE LA COMMUNICATION	QUETE-INFORMATIONS
Instance de discours	"Voilà ce qu'il en coûte d'aimer les grandes putains de ville qui portent collier de visages en papier mâché"	<u>Ville</u> («Elle porte collier de visages...» p. 12) («Tu n'aimes que cette grande putain de ville... p. 29)	Discours direct Narrateur ↓ Vagualame Narrateur ↓ Lecteur virtuel	L'identité rétablie entre «Vagualame», sujet de la QUETE COMMUNICATIVE et «homme», sujet de la QUETE MEMORIELLE.
"février" "mars" (p. 35) (p. 39)	"au plus haut étage du sanatorium de la gratte-ciel."	SUISSE (p.39)	idem.	idem
Instance de discours				
Remontée l'axe du temps	"le fer qui défendit sa première aube du naufrage."	CHAMBRE (p.42)	Discours indirect Narrateur ↑ Lecteur virtuel	Avancée sur l'axe de la quête : le naufrage, d'abord évité: (p. 42), ensuite consommé (p.94)
Remontée sur l'axe du temps		id_		Avancée sur l'axe de la quête : la continuité de l'«homme» rétablie par le thème des GITANES, - après le séjour en SUISSE (p. 15) - pendant le séjour en SUISSE (imaginaire) - avant le séjour en SUISSE (le passé ressuscité)(p.96)
Remontée sur l'axe du temps instance de discours = séjour en Suisse	moulin à chansons--- les rues mal-famées (p. 96) "bistrot" (p. 99)	Néant	Discours direct Narrateur ↑ "homme" Narrateur ↓ Lecteur virtuel	Avancée sur l'axe de la quête: Evocation d'un moi ancien.
Avancée sur l'axe du temps instance de discours = diégèse du récit le 15 octobre (p.14)	"Train pour Paris" Paris (arrivée)	Néant Chapitre 1, 11	id_	Retour au point de départ: La QUETE MEMORIELLE rejoint la QUETE COMMUNICATIVE.

passages abrupts d'une diégèse à l'autre font paraître le clivage à même le personnage du sujet de la quête. C'est en ce lieu que convergent les signes du *code herméneutique*¹³ sous-tendu par *Etes-vous fous?* Posant la question de l'identité du héros, le récit se place tour à tour à l'intérieur et à l'extérieur de lui-même: «Qui suis-je?» - s'interroge, sans le formuler, le protagoniste; «qui est cet homme, quels sont le prénom, le nom qui le désignèrent vingt-sept années durant?» - est en droit de demander le lecteur, alerté par le jeu des références qui régit la représentation du personnage: en effet, si «Vagualame» renvoie à «l'homme», à qui se réfère celui-ci? D'un mouvement dont il est difficile de mesurer la part consciente le récit déploie les indices d'une *énigme* centrée sur l'identité de son héros. Mais la *solution* existe-t-elle? La mise en œuvre du code herméneutique dans le récit crevelien peut être observée à partir des trois tableaux dans lesquels on a tenté de suivre pas à pas le cheminement de la narration. Cet essai de schématisation prend pour objet la deuxième grande séquence de la quête mémorielle, qui s'insère entre les énoncés: «Yolande, soleil d'incendie, déchire, creuse la nuit...» (p. 86) et «Yolande, enfin, chez qui tu as échoué» (p. 99).

Tableau A. *Le découpage diégétique de la séquence* (voir pp. 100-101)

A travers une mise en regard des procédés narratifs et des unités thématiques correspondantes, le tableau met à jour la stratification des souvenirs du quêteur. L'instance de discours semble remonter par un mouvement en spirale des «paliers» du temps, qui se superposent des plus récents aux plus anciens: chaque souvenir, chaque espace-temps gagné sur l'oubli est revécu, ressuscité par l'acte de remémoration; en se constituant en un nouveau point diégétique, il appelle le souvenir suivant. Trois strates temporels se font ainsi jour:

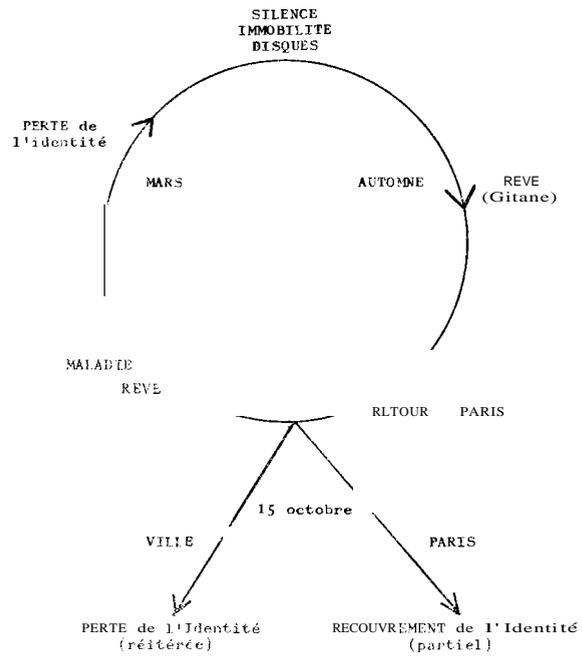
- L'époque d'AVANT le DEPART en SUISSE (unités 3,4)
- L'époque du SEJOUR en SUISSE (unités 2,3)
- L'époque d'APRES le RETOUR de SUISSE (unités 1,5)

A partir de cette distinction, il est possible de représenter graphiquement la diégèse du récit, exceptant le chapitre IV.

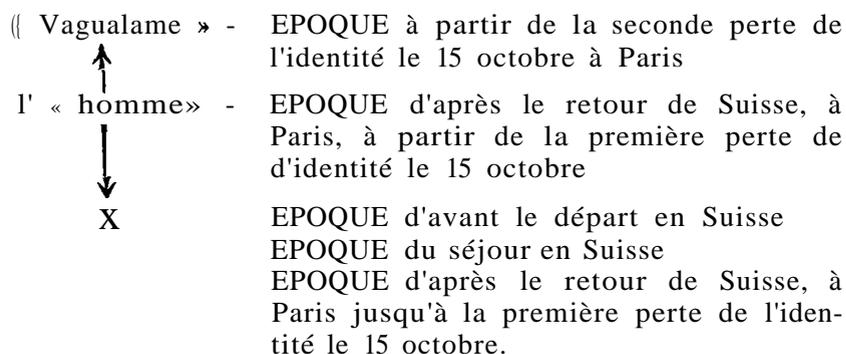
Tableau B. *La diégèse du récit* (voir ci-contre)

Le tableau montre clairement que les deux modalités de la quête, communicative et mémorielle, ont pour point de départ le même moment diégétique: «Paris, le 15 octobre». On voit également que la seconde séquence de la remémoration vient saturer les thèmes déjà posés par la première¹⁴, sans faire progresser pour autant la quête de l'identité du héros. Bien au contraire, le retour au présent passe par une nouvelle dissolution du moi: «Vagualame, presque de poussière... Tout de même, quand on se noie, on cherche à êtreindre quelque chose

AXE DE LA QUETE MEMORIELLE
(représenté en cercle)



au passage» (p. 123). Ainsi, loin de restituer au sujet-quêteur la conscience de soi perdue, la quête mémorielle lui tend comme un miroir qui, faisant alterner les facettes contradictoires du moi (Fort, Rêveur, Impuissant), lui renvoie en fin de compte le reflet unique de son inconsistance. Cependant, si l'on considère le niveau de l'organisation spatio-temporelle du récit, on s'aperçoit que chaque fonction actantielle du héros peut être replacée dès lors dans son contexte diégétique propre, qui s'éclaire en ce lieu de narration:



Cette mise en lumière des relations entre les catégories textuelles de la personne du héros laisse supposer que les indices de solution de notre énigme sont à rechercher sur le plan du discours, et non sur celui, explicite, de l'histoire narrée. D'où notre troisième tableau qui, prenant pour objet la même séquence mémorielle, tend à rendre compte de son organisation discursive.

Tableau C. *Le système pronominal de la séquence* (voir ci-contre)

Le tableau met à jour un répertoire complet de situations discursives. Ce qui frappe d'emblée, c'est la représentation du narrateur dans le texte: sa fonction de locuteur, indexée jusqu'ici par les seuls signes de l'énonciation, s'inscrit dans le monde représenté. Il en est de même du lecteur virtuel, dont le rôle du destinataire du discours apparaît ici comme fonction explicite du niveau actantiel du récit. Intégré déjà implicitement au monde des personnages en tant que décodeur des signes herméneutiques, il acquiert à présent des catégories pronominales propres. Le narrateur, le héros et le lecteur virtuel forment dans la séquence étudiée une tirade actantielle, en entretenant entre eux des rapports discursifs fondés sur l'axe de la communication. La fonction de destinataire du discours est remplie alternativement par le narrateur et le héros. Apparemment, il n'y a pas de différence de nature entre leurs modalités fonctionnelles: ils s'adressent invariablement au lecteur virtuel (unités 5,6), ils semblent véhiculer le même message.

CONTEXTE	FORME DE NARRATION	AXE DE LA COMMUNICATION REPRESENTEE	PRONOM	FONCTION DISCURSIVE
(1) p. 86 "Vois, Vagualame... rappelle-toi..."	Discours direct	Narrateur Vagualame	je/tu (implicite)	Communication directe établie entre le narrateur et le quêteur.
(2) p. 99 "Je te l'avais bien dit."	idem	idem	je/tu (explicite)	Représentation textuelle du narrateur.
(3) p. 106 "Tout devient pourpre et notre arguie nous connaisson"	idem	idem	nous	"nous" de généralisation; le narrateur s'assimile au quêteur (destinataire représenté) et au lecteur (destinataire virtuel).
(4) p. 115 "Moi, Vagualame, je dois rentrer..."	idem	Vagualme (soliloque) : "car, pour toi seul... tu parles...", p. 114	je/moi	Discours auto-diégétique lère occurrence textuelle du "je"
(5) p. 121 "La vérité, hommes, la vérité nous, la vérité, moi...nos coeurs"	idem	Vagualame lecteur(s) virtuel(s)	je/moi/vous	Communication directe établie entre le quêteur (destinateur représenté) et le lecteur (destinataire virtuel) "nous" de généralisation.
(6) pp. 122-123 "Voyez, Vagualame notre héros"	idem	Narrateur lecteur virtuel	je/vous (implicite) notre	Communication directe établie entre le narrateur et le lecteur virtuel.
(7) p. 123 "Vagualame... dommage que Yolande vous entende crier"	idem	Narrateur Vagualame	je/vous (implicite)	Communication directe entre le narrateur et le quêteur (vouvoiement).

Les relais sont pris imperceptiblement, sans être énoncés dans le texte, et sans que l'homogénéité du discours en soit atteinte. On peut cependant relever un mouvement circulaire qui semble régir le déroulement du discours. Les unités 1, 2, 3, marquent un rapprochement entre le narrateur et le héros au travers d'une relation communicative, s'apparentant à un monologue dont le locuteur s'interpelle à la seconde personne. Au sein des unités 4, 5, le narrateur s'efface. Il réapparaît à partir de l'unité 6, en se démarquant avec ostentation de son héros par l'établissement d'une relation communicative directe au lecteur: le vouvoiement de « Vagualame », la notation réitérée « notre héros », fonctionnant comme un clin d'œil en direction du lecteur, marquent un éloignement entre le narrateur et le quêteur. On y retrouve le mouvement circulaire de la quête mémorielle : le retour est fait au point de départ, à l'impasse initiale. Mais, par la mise en place du paradigme actantiel Narrateur-Héros/Lecteur Virtuel dont la distribution se fonde sur l'interchangeabilité fonctionnelle des actants, le récit crée une nouvelle relation thématique: désormais, le héros quêteur O'« homme »-« Vagualame ») se situera dans un champ référentiel hors-texte, traversé par les signes du code herméneutique émis par le narrateur à l'intention du lecteur virtuel. Les deux faces de l'Enigme: « Qui suis-je? »/« Qui est l'homme? » se rejoignent. Identifié structurellement au narrateur (destinateur du même message) et substantiellement au lecteur (par le « nous » généralisateur), le quêteur apparaît comme faisant partie du monde référentiel, « quotidien », existant en deçà de la réalité représentée dans le récit. Le seul référent implicite étant la personne de « celui qui conte », le narrateur-scripteur apparaît inévitablement derrière l'« homme-Vagualame ». De même, les références temporelles constitutives de la diégèse *d'Etes-vous fous?* renvoient en dernier lieu à un présent qui est celui de l'écriture. Dès lors, la formulation explicite de la solution de l'énigme dans le chapitre IV ne vient que doubler la réponse déjà connue, la mise en équation des termes « homme-Vagualame-René Crevel ». Cependant, la disposition des signes dilatoires entre les dévoilements partiels et la résolution finale joue dans le récit un rôle important, en assurant sa continuation; il en est ainsi de l'ultime reprise de la quête communicative au chapitre IV. La narration semi-transitive craque toutefois, de proche en proche, sous l'irruption des nouvelles occurrences du discours.

Tu as honte. Tu te sens frustré, diminué... Tu l'écoutes sans l'entendre. Tu restes en plan, tout saugrenu. Aussi sot que grenu. Les calembours, maintenant...
(p. 144).

*Vous avez compris maintenant le titre de ce livre et pourquoi on vous demande:
Etes-vous fous? (p. 146).*

*Alors, ôte ton masque.
Tiens, tu me ressembles comme un frère.
Et, s'il te plaît, le nom qui te désignait,
avant la rue des Paupières-Rouges?
Tu dis ?.. René Crevel?
Mais tu es moi. Je suis toi. On est le même (p. 172).*

Le dénouement de la quête, consistant en un recouvrement définitif de l'identité perdue provoque, on le voit, l'éclatement de l'histoire narrée dont les personnages se trouvent littéralement «liquidés»¹⁴ par l'auteur. Le tarissement des signes du code herméneutique fait boucler la boucle du récit, sans en épuiser pour autant le mystère. Car on découvre à la fin que l'«énigme» était «piégée», la «solution» étant connue d'avance. Sans doute, l'histoire narrée obéit à la dynamique narrative définie par T. Todorov: «Tout récit est mouvement entre deux équilibres semblables, mais non identiques»¹⁵. Mais l'évolution du récit de Crevel n'est qu'apparente, s'effectuant en quelque sorte à rebours, pour n'aboutir à son issue qu'à l'en deçà du livre, à la situation de l'auteur dont la présence derrière les personnages de fiction est une donnée implicite permanente.

Dans l'économie du récit, le dénouement a néanmoins une fonction importante. En effet, si le dédoublement initial du scripteur en «celui qui agit» («il» du quêteur) et «celui qui conte» («je» du narrateur indexé par les signes de l'énonciation) constitue l'amorce du récit, l'intégration finale de ces conditions éclaire a posteriori les sens et l'organisation de l'histoire. On voit ici que les quêtes communicative et mémorielle mobilisent en fait deux types de discours: *fabulateur* et *autobiographique*. L'acte de l'oubli qui leur sert à la fois de point d'articulation et de disjonction, sépare en réalité le vécu de l'affabulé, créant un vide formellement indispensable pour le surgissement de l'histoire. Corrélativement, l'acte de remémoration, et a fortiori celui du resouvenir final entrave et abolit le récit en tant qu'œuvre de représentation. Tout se passe comme si le quêteur devait perdre (oublier) son identité pour que le narrateur fût à même de poursuivre l'œuvre de fiction.

On peut dire en conclusion que *l'affabulation et la remémoration* ne coexistent dans l'espace *d'Êtes-vous fous?* que grâce à une alternance qui rend impossible la cohérence narrative; son mode d'apparition répétitive et immotivée finit par faire éclater le cadre du récit, le faisant dissoudre dans un discours personnel à allure philosophique qui met définitivement un terme à toute possibilité de retour à la fiction romanesque.

II. LES FIGURES DE LA NARRATION.

Après avoir mis en lumière l'organisation syntagmatique de l'histoire narrée, on traitera de son organisation paradigmatique. On appellera *figures* les unités de narration qui, à l'intérieur du schéma actionnel tracé, représentent des actions et épisodes mineurs, ou développent des segments descriptifs de l'histoire. Sans prétendre dresser un répertoire complet, on tentera de cerner les modalités de surgissement des figures dans le corps du texte. D'emblée, deux faits compositionnels sont à retenir:

- construction des figures à partir d'éléments extra-textuels qui constituent les *codes référentiels* du récit;
- leur division en *figures verticales* et *horizontales*, selon qu'elles proviennent d'un paradigme extra-textuel intégré dans *Etes-vous fous?* ou qu'elles émergent directement du discours crevelien.

D'une part, les figures verticales sont dérivées du code référentiel culturel, d'autre part, les figures horizontales le sont du code référentiel linguistique. C'est à partir de ces ensembles de signes extra-textuels que le récit, à l'aide de procédés de discours déterminés, fonde un sous-code de thèmes spécifique à lui-même.

1. *Figures verticales de l'histoire narrée.*

Les éléments du code culturel utilisé dans le récit relèvent essentiellement du domaine littéraire. Les références explicites à des titres de livres ou à des noms d'auteurs traversent la texture d'*Etes-vous fous?* à l'image de corps étrangers, mal intégrés à l'univers propre de l'œuvre. Leur assimilation par le récit se fait avant tout sur le mode poétique. Il en est ainsi du « thème balzacien» (p. 137) qui fournit le matériau au rêve érotique conté par un personnage et du « thème ibsenien» (p. 147), fonctionnant comme symbole idéologique où prend appui le discours philosophique du narrateur. Les développements ainsi conçus semblent régis par la loi des associations libres, faisant surgir une vision fantasmagorique de Balzac-ours ou d'Ibsen-capitaine. Imprégnées de significations nouvelles, les références culturelles ne semblent figurer dans le récit que pour témoigner d'un fossé séparant leur contexte originel de l'œuvre qui s'en est emparé.

On peut également relever dans le texte un réseau de références implicites, non énoncées, mais parfaitement saisissables pour qui connaît le courant littéraire dans lequel on classe l'œuvre de Crevel. Derrière les thèmes d'*Etes-vous fous?* se profilent les mythes surréalistes dont l'inventaire fut en quelque sorte dressé par André Breton dans *Nadja*. Une mise paral-

lèle des paradigmes thématiques activés par deux récits nous montre clairement leur parenté:

<i>Thème</i>	<i>Nadja</i>	<i>Etes-vous fous?</i>
Quête de soi	Dialectique: Quêteur/Monde	Dialectique : Communication/ Remémoration
Grande Ville	Paris	Ville
Voyante	Madame Sacco	Madame Rosalba
Lieux privilégiés	Tour Saint-Jacques	Tour Saint-Jacques
Rencontre apparente	Nadja	Yolande
Rencontre ultime	X	Berlinoise
Possession de l'identité	« âme errante,..	« femme fatale,..

A ce tableau qui, sans doute, est loin d'être exhaustif, s'ajoutent tous les thèmes chers au groupe surréaliste: Amour, Désir, Rêve, Folie, pour ne citer que ceux-là. Une orientation générale qui préside à leur actualisation dans *Etes-vous fous?* est cependant contraire à leur représentation dans de nombreux ouvrages surréalistes, et notamment dans *Nadja*: au lieu d'un merveilleux perçu à même le réel on trouve le burlesque engendré par la volonté d'anamorphose, voire de caricature des thèmes de base. La Ville est représentée en «patronne de bistrot... bonne pour la Salpêtrière» (p. 12) ; la Femme, figurée par une « créature soudain jaillie quasi nue et ruisselante de tulle» (p. 43), courtisane-espionne, morte-vivante; la Tour Saint-Jacques, associée à l'image de la mère du héros « qui dîne d'un hareng saur, dans sa cuisine» (p. 29).

Des signes consacrés du surréalisme se trouvent ainsi gaudis, déformés, voire tournés en dérision. Un tel traitement donne à *Etes-vous fous* un ton spécifique, qui n'est pas sans évoquer celui du pastiche¹⁶. Il ne semble pas, pourtant, que l'adoption de cette technique narrative constitue dans *Etes-vous fous?* un but en soi, un jeu conscient sur des structures existantes. Ce qu'elles reflètent peut-être en premier lieu, c'est l'être « culturel» du scripteur, avec sa valorisation de la vie aux dépens de l'art. On reviendra à ce problème plus tard. Cependant, on peut dire dès maintenant que la mise en dérision des thèmes dérivés du code culturel à travers les figures verticales du récit traduit moins les goûts artistiques du scripteur que son manque de foi en la culture comme un substitut

de la vie. Donnons la parole au narrateur qui nous donnera le meilleur aperçu de cette vision des choses:

Or, si l'on accroche le grelot de la réalité, toi, Vagualame, tu diras fort judicieusement que d'un marbre de la meilleure époque, expédié tout droit de l'Acropole, et d'un jeune maquereau torse et membres nus (...) qui se dore au soleil, l'été sur la plage (...) à Marseille, c'est le maquereau qui a raison (p. 109).

2. Figures horizontales de l'histoire narrée.

Notre classification de ces figures prend pour critère le type de discours dont provient l'élément référentiel de la figure. On distinguera, à l'intérieur du code linguistique, des sous-codes qu'on qualifiera successivement de *verbal*, *onomastique*, *gnomique* et *métaphorique*.

a) Figures dérivées du sous-code verbal.

On y regroupera tous les mots qui servent de matériau au processus d'affabulation dans *Etes-vous fous?* Voici un exemple précis qui nous permettra d'observer les modalités du procédé qui transforme une unité du lexique en figure de l'histoire.

N'espère donc point que jaillisse un de ces miracles d'iris noir, à quoi, tout à l'heure, tu t'es vantée d'avoir été si souvent comparée... (p. 84).

Sans doute, M. Vagualame eût-il continué de parler fort longtemps, si Yolande ne s'était pas saisie du mot iris... (p. 84).

Iris, iris, s'écrie-t-elle, j'oppose un iris au flot de ta mal-faisante inspiration, Vagualame...

Tu as refusé l'iris noir, mais si un, couleur de sang et fabuleux par la taille et l'éclat jaillissait de ta poitrine ?... (p. 85).

Alors pourquoi se refuserait-elle à iriser de pourpre l'ivoire transparent des voyelles, aussi docile à la voix, sur son armature de consonnes, qu'à la flexion du poignet l'éventail en papier de verre serti de clous de girofle ? Iris. Vagualame se rappelle assez bien le latin pour ignorer qu'il y a de la colère plein ce mot. Mais l'ire des iris flamboie ailleurs qu'au fond des corolles. Il faut compter aussi avec l'iris des iris entre les cils de Yolande. (p. 85).

Un seul vocable, «iris» dont on a souligné les occurrences et les avatars linguistiques, sert de fondement au développement de tout un syntagme narratif. Le scripteur semble mettre sciemment à profit l'arbitraire du signe linguistique; posé au départ comme case vide, susceptible de recouvrir toute réalité réfé-

rentielle et intégrer tout sens, le verbe apparaît successivement comme dénomination métaphorique de la Femme (connotation traditionnelle de la Femme-Fleur) et définition métonymique de l'« homme» (ici, le sens en est provisoirement indéchiffrable). Un jeu paronomastique sur le signifiant fait surgir deux vocables nouveaux :

iris → iriser (qui engendre: ivoire)
iris → ire

Toutes ces transformations s'effectuent dans le cadre d'un syntagme narratif homogène dont elles décrivent, provoquent, narrent le surgissement. Les personnages n'existent qu'en tant que locuteurs; la seule action à laquelle ils participent est une sorte de joute oratoire où le mot *iris* joue le rôle d'argument et d'enjeu. On voit que l'activité discursive est l'unique thème de cette figure de l'histoire, engendrée par le seul jeu de discours. Les énoncés commentant l'action intra-textuelle, portent en réalité sur l'action de narrer accomplie par le scripteur: « iriser de pourpre l'ivoire transparent des voyelles », « se gargarise(r) des syllabes » (p. 100), autant de propos méta-linguistiques qui renvoient au narrateur. Le mot qui jalonne l'élaboration de cette figure devient lui-même un actant, caractérisé par des traits distinctifs: couleurs déterminées (on y perçoit les échos rimbaldiens), colère (signifié, dérivé du signifiant évoquant l'étymologie imaginaire de Brisset). Il finit par constituer un élément de la motivation, toute discursive, du segment suivant de l'histoire « (et puisqu'il faut un iris couleur de sang, rappelle-toi », p. 86), laquelle introduit une séquence de la *Quête mémorielle*. L'arbitraire de l'affabulation y est ostentatoirement mis en lumière: la figure discursive renvoie le reflet de la narration qui l'a engendrée; la langue est à la fois matériau et objet de l'affabulation; une suite de procédés narratifs constitue le seul référent de l'histoire qui, en dernière analyse, décrit le scripteur en tant qu'agent unique de l'activité affabulatrice.

b) *Figures dérivées du sous-code onomastique.*

On y rangera toutes les figures de l'histoire qui ont pour référent un nom propre. Un paradigme entier des noms propres appartenant à la réalité extra-textuelle sert de matériau de base pour des jeux de discours générateurs de l'affabulation. On démontrera cette technique narrative à partir d'un exemple précis: celui de l'utilisation affabulatrice des noms « Panthéon », « Sacré-Cœur », « Concorde ».

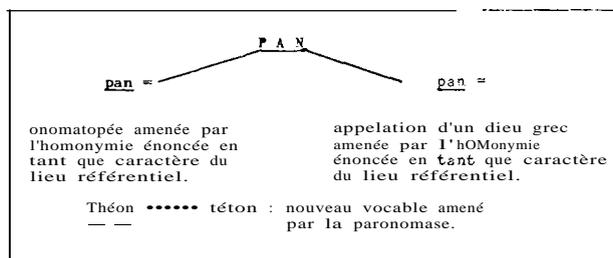
Aussi, cette fille de la fille aînée de l'Eglise, sur une poitrine asymétrique dont elle a baptisé un sein, et encore le droit, Sacré Cœur (à noter entre parenthèses, que les enfants de cinq ans trouvent des syllabes à la fois autrement exactes et mystérieuses pour l'état-civil de leurs

doigts de pieds), l'autre Panthéon (Pan parce que la donzelle, férue d'antiquité, ne déteste pas, non plus, un petit air de flûte et se réjouit fort de ce qui claque: gifles, tir à la carabine, jeux de mots et de mitrailleuses, coups de fusil et de canon; théon explicable par la seule faute du scribe, qui, avec le même nombre de signes, moins de prétentions et plus de vraisemblance, eût tout bonnement inscrit téton à son registre), sur un bas-ventre qui a juste ce qu'il faut d'obélisque pour jouer les hermaphrodites et s'appelle lui aussi d'un nom composé (d'abord trois lettres chacune au sommet du triangle où se tapit ce qui de la femme est le plus apprécié mais le plus calomnié, puis le substantif corde, comme si cette coquette entendait qu'on se pendît au sien), sur son cœur en forme de Palais-Royal, son nombril qui lui sert de fosse aux ours, ses bras, ses jambes, parfumées au goudron, elle a imprimé le tatouage négatif et glacial de la monnaie du pape. (pp. 13-14).

Les noms propres soulignés servent de point de départ pour une curieuse « description » de la Ville, le référent étant nommé par synecdoque « fille de la fille aînée de l'Eglise ». Le décodage implicite s'accompagne pourtant d'un encodage affabulateur qui s'effectue au cours des transformations linguistiques des noms propres. Les procédés verbaux affectent tant le signifié que le signifiant des éléments référentiels, faisant surgir les nouvelles figures descriptives et signifiantes.

Le syntagme onomastique *Sacré Cœur*, dissocié par le jeu de mots implicite contenu dans le contexte « (poitrine) « fille aînée de l'Eglise » », fonctionne à un double niveau: en tant que dénomination connue et en tant que deux noms propres, rechargés de leurs sens originels. La figure qui jaillit du signifié de base connote la Féminité et la Religiosité du lieu référentiel (Paris).

Le nom propre *Panthéon*, décomposé en ses syllabes constituantes, donne naissance à trois chaînes de signifiés, explicites ou sous-entendus.



La figure métonymique ainsi conçue (énoncée comme une suite de caractères) connote la Féminité et l'Agressivité du lieu référentiel.

Le nom propre *Concorde*, préalablement décomposé, se recompose dans le texte au travers d'une sorte de commentaire explicatif qui joue successivement sur la qualité homonymique et sur le sens plein de ses syllabes constituantes. La figure discursive connote la Féminité du lieu référentiel.

On voit que le procédé narratif fondé sur toute une variété de jeux de mots et de calembours évacue la valeur référentielle consacrée des unités du code onomastique pour lui substituer les sens nouveaux. Ainsi l'objet de la description se trouve à la fois désigné et déconstruit: surgit une entité nouvelle, mimétique, fabuleuse, la Ville. Le procès même de la description est représenté dans le récit comme justification de la réalité linguistique des noms propres référentiels. A l'inverse du nom commun (iris), le nom propre est considéré comme signe plein, non-arbitraire, non seulement indissociable de l'objet qu'il désigne, mais encore traduisant sa nature. En prenant comme point de départ le seul signifiant du nom propre, Crevel induit le « signe » de la « chose ». D'un signal renvoyant à un lieu référentiel donné, le nom propre devient signe, motivé par les transformations linguistiques de son signifiant et motivant à son tour la figure de l'histoire qui en est dérivée.

Il est possible d'établir un parallèle entre ce procédé d'affabulation et le champ sémantique du nom propre dans la *Recherche du temps perdu*, de Proust. Dans les deux cas, le signal onomastique est détourné de sa fonction de désigner un référent ancré dans le monde réel pour signifier une vision particulière de ce référent, vision qu'en a le locuteur. Dans le cas de Proust ce phénomène revêt un aspect essentiellement métaphorique. Le procédé crevelien apparaît comme pseudo-objectif, car fondé sur les données linguistiques. Il convient cependant de tenir compte d'une orientation subjective qui préside au déroulement des jeux verbaux; cette orientation procède d'une part du code référentiel culturel (mythologie surréaliste), d'autre part, du système connotatif du récit (entreprise pastichante). Ainsi, entre les éléments de base qui constituent le point de départ du jeu verbal et la figure narrative qui en découle, s'interpose une chaîne d'associations subjectives, renvoyant à l'univers imaginaire du scripteur.

Les analyses ci-dessus mettent apparemment en question les conclusions auxquelles nous a amenée l'étude des figures verticales de la narration. Si le Crevel-conteur prend ses distances par rapport au surréalisme, il n'en est pas de même du Crevel-scripteur, qui travaille à même la matière des mots. C'est *Etes-vous fous?* et non *Nadja* qui met en acte le mot d'ordre du surréalisme sur la libération du verbe. Les mots crevéliens prolifèrent, bourgeonnent, s'engendrent l'un l'au-

tre, « font l'amour ». Détournée du seul devoir de signifier, ils donnent naissance à l'histoire narrée. Ainsi des séquences entières de la quête de soi sont-elles essentiellement méta-linguistiques, renvoyant en même temps au moi-scripteur du sujet de la quête. Aussi la mimésis *d'Etes-vous Fous?* est-elle tout ensemble verbale (objective) et auto-référentielle (subjective); parallèlement à Breton, Crevel évacue du récit la description réaliste traditionnelle pour lui substituer le mode de description dynamique, fondé à la fois sur la réalité objective du discours et sur la projection de son moi sur le monde réel. Tout comme dans *Nadja*, le « monde quotidien » est déconstruit, changé, déréalisé, tandis que sa représentation dans le récit s'objective au travers des sous-codes linguistiques qui rentrent dans la construction des figures narratives.

c) *Figures dérivées du sous-code gnomique.*

Il est possible de dégager du discours crevélien un paradigme constitué par les proverbes ou refrains de chansons appartenant à la réalité extra-textuelle. Ces éléments linguistiques référentiels sont intégrés dans le texte soit sous une forme paraphrasée, soit tels quels, auquel cas ils se trouvent pourvus de fonctions narratives définissables. Ainsi le refrain d'une chanson populaire « Dans le mitan du lit, la rivière est profonde » (p. 122) sert de motivation toute discursive à un épisode narratif: la dissolution (liquéfaction) du moi du héros. De même, l'issue d'un combat verbal entre Yolande et « Vagualame » est amenée par le dicton « Charbonnier est maître chez soi », lequel, transplanté dans l'espace textuel, suggère l'appartenance des mots et des choses à la maîtresse du logis.

L'exemple le plus percutant de l'utilisation romanesque du code gnomique constitue sans doute l'épigraphe même du récit, un extrait de chanson de Fortugé: « Ce que sur la vie, la terre est atroce »¹⁷. Cette contrepétrie résume « en abyme » la réfraction grotesque que le discours crevélien impose au sérieux caché du message sous-tendu par *Etes-Vous Fous?*

d) *Figures dérivées du sous-code métaphorique.*

La métaphore constitue un des fondements de la narration crevélienne. La réalité extra-textuelle (code culturel) fournit à Crevel la forme déterminée du signe métaphorique: la figure rhétorique de base et la liberté totale de son remplissage, puisée dans les règles esthétiques du surréalisme. Promue par le narrateur au rang du signe mimétique, la métaphore représente, verbalise, transforme le monde « réel ». Le transfert implicite de sens fait surgir au sein de l'instance de discours des images subjectives, porteuses de connotations du scripteur; « Rucher à malades » (p. 39) pour le sanatorium, (ce qui amorce une métaphore « filée »): « sur leurs balcons-alvéoles », « l'as-

tre à préciser» pour la raison. Seul le contexte aide ici à déchiffrer le référent du signe métaphorique.

D'autre part, la métaphore dans *Etes-Vous Fous?* prend quelquefois valeur de relais narratif. Un lien de nécessité textuelle relie entre eux les thèmes et les termes métaphoriques donnés. Ainsi, le paradigme d'évocations aquatiques véhicule le thème de la dissolution du moi du quêteur (« bouée », « marée », « épave » p. 42) (« presque-île », « nénuphar », « rivière » p. 122). De même, un ensemble de termes floraux (« iris », « orchidée ») signale le thème de la maladie. Nombre de liens a-logiques ayant la seule valeur de symbole se tissent ainsi entre des éléments de l'histoire et du discours, en transformant le texte en un réseau de références internes qui renvoient en dernière analyse à l'imaginaire du scripteur. Celui-ci, du reste, fait souvent figure de décodeur de son propre discours.

Et puisqu'il faut un iris couleur de sang, rappelle-toi avant-hier... non moins surprenante que les stalactites de glace, dans les grottes, au cœur de l'été, une chaude façon d'orchidée, de ta poitrine sans chaleur, a jailli, bien écarlate pour un mois où tout se décolore. L'étoile écarlate t'éclate dans la bouche. Tu te penches, tu as fermé les yeux. Quand tu les rouvriras, tu verras une petite flaque de boue sanglante au fond d'une cuvette (p. 86).

Tout ce syntagme narratif apparaît comme une chaîne d'appellations métaphoriques, cernant de proche en proche le même référent, et qui ne semblent être mises en place que pour s'effacer réciproquement. Le passage d'un sens figuré à un sens propre, du signe mimétique au référent, de même que les métamorphoses des personnages du récit (ainsi les états successifs de Yolande: Camille. Myrto-Myrta. Yolande) réfléchissent peut-être « en abyme » les transformations de l'« homme » en « Vagualame », et de « Vagualame » en René Crevel. En se reflétant réciproquement, l'histoire et le discours tissent ainsi un réseau complexe et multiforme de sens.

A partir de l'ensemble de nos analyses, on tentera à présent de dégager quelques traits fondamentaux du récit qui en était l'objet.

LES TRAITS CONSTITUTIFS D'ETES-VOUS FOUS?

1. *Dialectique de l'histoire et du discours* 17.

Trait qui joue dans le récit un double rôle important:

a. Au niveau syntagmatique, il organise (ou désorganise, les deux termes n'étant pas ici incompatibles) le déroulement de l'histoire narrée. Les irruptions sous ses formes diverses

du discours dans l'histoire empêchent la constitution d'une chaîne événementielle autonome, d'une « fiction », aux deux sens de ce terme, qui concentrerait sur elle l'attention du lecteur; mais en même temps, ces irrptions suscitent à travers les signes du code herméneutique un réseau de significations implicites, qui accordent au récit une finalité sous-jacente et posent des repères pour une nouvelle lecture du texte ¹⁸.

b. Au niveau paradigmatique, l'interaction entre discours et histoire produit un ensemble de figures narratives inhérentes au système du récit, car engendrées par des processus quasiment automatiques d'association d'idées et de jeux verbaux. C'est là, surtout, (mais non uniquement) qu'un discours essentiellement poétique vient s'intégrer dans l'histoire narrée pour subvertir ce qui en constitue la loi la plus fondamentale: l'ordre causal ¹⁹. Tout en donnant au récit un ton à la fois lyrique et burlesque, il achève par là l'œuvre de sa dé-vraisemblabilisation.

Ainsi, par une transgression continue des catégories du récit traditionnel, la dialectique de l'histoire et du discours donne naissance à un type nouveau de récit dont le fonctionnement « à l'envers » fonde peut-être la surréalité du texte narratif.

2. *Le récit comme autodiégétique* ²⁰ et comme autoréférentiel.

Tout comme l'ensemble des signes textuels du récit, ces deux aspects doivent être saisis à travers des rapports complexes qu'ils entretiennent. On a vu que, derrière le simulacre de fiction, *Etes-vous fous?* avait pour unique référent la personne-personnalité de l'auteur. La réalité référentielle qu'évoquent les deux mouvements de l'histoire (les deux « quêtes ») apparaît donc comme réalité humaine et littéraire de celui-là, le décrivant en sa qualité de double actant: d'un côté, il y a l'homme qui *se souvient* de son histoire personnelle, de l'autre, l'écrivain qui *affabule* une histoire. Si les deux actions, comme on l'a vu, sont incompatibles sur le plan narratif (le quêteur doit oublier pour que le narrateur puisse narrer), ceci ne doit pas nous voiler leur identité profonde; toute deux, elles participent en effet de *l'écriture*, la seule action que le récit actualise réellement. Vraie au demeurant pour tout fait littéraire, cette réalité revêt dans le récit crevelien un sens particulier: la quête qu'il met en scène est en fait celle du récit, et son seul référent est ce qu'on pourrait appeler *histoire de l'écriture*, - tout ensemble transcription et actualisation de l'expérience littéraire.

Ainsi se dégage une double nature d'*Etes-vous fous?*: *autodiégétique*, - puisqu'il conte l'histoire d'un narrateur-héros; *autoréférentiel*, dans la mesure où il ne renvoie qu'à lui-même. Les perturbations discursives dont la fonction première est de

détruire en germe tout romanesque, jouent dans le récit un rôle secondaire non négligeable, qui consiste à désigner comme sa seule source l'imaginaire et l'expérience vécue du scripteur. En même temps qu'il engendre les unités de l'histoire, le discours trace l'itinéraire du récit et narre le cheminement du scripteur à travers l'espace de l'écriture. Il en résulte un dédoublement, perceptible à la lecture, entre texte écrit et « texte de base » implicite et par lequel s'exprime et se manifeste le rapport évolutif et vivant de l'auteur au livre, dans et par acte de création.

3. *Un télos incertain.*

En montrant que l'écriture s'inscrit dans la vie, et qu'elle possède son propre vécu fait de moments de risques, de tournants inaccomplis et de choix implicites, *Etes-vous fous?* réalise à sa manière le postulat essentiel du surréalisme sur la fusion nécessaire de la littérature et de la vie. Ceci n'explique pas pourtant pourquoi, au lieu d'adopter la forme autobiographique, le récit en brouille de propos délibéré les indices. Également obscur est le sens de l'acte de destruction finale du récit, si ce n'est le fait qu'il constitue la victoire ultime remportée sur les tentations du romanesque.

Le télos du récit est d'autant plus difficile à deviner que celui-ci s'entoure d'une ambiguïté voulue. On sait, en effet, que l'affabulation et la remémoration, quête de soi représentée et quête du récit réfléchi s'opposent comme si l'aboutissement de l'une ne pouvait avoir lieu sans la destruction de l'autre. Peut-être, le récit, doit-il disparaître pour aider le quêteur à se retrouver? Ce n'est là qu'une hypothèse sur laquelle il est impossible de trancher, si l'on se situe, comme nous le faisons jusqu'ici, sur le seul plan formel. Aussi, pour la première fois allons-nous le quitter pour aborder celui des significations immédiates.

Un poète a imaginé deux miroirs bien en face l'un de l'autre, sans rien dans l'intervalle, sinon un regard libre de tout corps (...) pour que ne fût plus réduite à des mots la notion d'infini.

Hélas, tu sais trop bien, créature misérable, que ta personne physique est un objet plus difficile qu'un autre à oublier, à cacher. Ce qui, de toi, dispose du miracle des miroirs conjugués ne saurait malgré le plus héroïque propos, empêcher que se glisse, entre les deux surfaces réfléchisseuses, ton obsédant individu. (p. 107).

Cet énoncé de l'idéal créateur éclaire d'un jour révélateur les intentions de René Crevel dans *Etes-vous fous?* La notion de « regard libre de tout corps » nous renvoie loin d'un texte autodiégétique. On peut imaginer que le récit représentait à

son début un fait d'« écriture automatique» privé d'itinéraire établi, entrepris avec l'intention de donner libre cours à une dialectique de l'imaginaire et du langage. Ce n'est qu'ensuite que le «moi» caché de l'auteur a fait, de proche en proche, surface, ceci étant ressenti comme un échec. Sans doute les raisons de cette vision du récit résident-elles dans le déchirement de Crevel entre la littérature et la vie; mais elles tiennent également à son sentiment d'impuissance, prenant dans sa vie une valeur obsessionnelle comme en témoigne la modulation dans *Etes-vous fous?* du thème de la Maladie; impuissance qui s'étend à tous les domaines de la vie: «Homme... aussi incapable de suivre jusqu'à ses flamboyantes limites une idée que d'élargir par une respiration rythmée, un thorax défec-tueux... » (p. 178). Envisagé dans cette perspective *Etes-vous fous?* se présente comme une tentative échouée de dépasser les contradictions internes du narrateur-scripteur. La quête de soi semble au départ un prétexte formel de l'écriture reflétant un élan vers le futur de l'œuvre.

Il fait le vide en soi. De ce qu'il fut, de ce qu'il est, survit, seule, une frénétique fringale d'imaginer» (p. 19).

Mais le déploiement de l'écriture automatique charrie avec lui tout ce que l'inconscient semble lui apporter. Les obsessions affluent et avec elles le sujet conscient:

«Au lieu d'une extase libre de mots, ce serait donc un Narcissime, à l'infini rabâché... » (p. 107).

Aussi, l'histoire narrée dans *Etes-vous fous?* se trouve progressivement décentrée et déportée vers le réel pour se dissoudre à la fin dans un constat de l'inanité de la création comme action compensatoire de l'impuissance réelle à vivre.

Condamnées, exécutées, finies, la rhétorique, ses grimaces en prose et en vers, les architectures dans le vide et cette harmonie formelle, sans raison, puisqu'elle n'a pas encore trouvé son écho dans le silence du cœur. (pp. 176-177).

On voit que l'opposition surréaliste entre vie et littérature prend dans *Etes-vous fous?* un sens et une fonction particulières : incapable d'adhérer à l'une ou l'autre, et encore moins d'en faire la synthèse, Crevel fait entrer ce déchirement initial dans le récit. Celui-ci apparaît dès lors comme partagé entre menace de destruction instantanée et possibilité de continuation à l'infini, comme *s'écrivant* et comme *déjà écrit*: dualité qui reflète celle du narrateur dont les contradictions deviennent ainsi le principe fondateur du récit.

4. L'image du lecteur.

Sans doute, un des traits les plus frappants *d'Etes-vous fous?* est le fait d'intégrer le lecteur virtuel dans l'histoire narrée. Nous l'avons déjà vu représenté comme décodeur des signes herméneutiques, s'employant à déchiffrer l'énigme du récit. Le voici représenté comme corrélateur d'un grand axe de la communication auteur → lecteur virtuel, communication illustrée « en abyme » par une chaîne de communications internes entre le sujet de la quête et les « Autres ». Au fur et à mesure que transparait l'identité réelle du quêteur, la consistance des « Autres » s'efface: ils apparaissent tels qu'en eux-mêmes: « êtres de papier », projections des rêves et obsessions du scripteur. Dès lors, le seul destinataire représenté du discours crevélien est le lecteur virtuel, accusé de folie, l'apostrope-interrogation qui ouvre et clôt le récit contenant autant de confiance cachée en l'« Autre » que d'agressivité apparente et de doute désespéré. Dans tout l'ouvrage crevélien se perçoit la volonté d'imaginer un lecteur concret, caractérisé par son discours et son être social. Certains passages *d'Etes-vous fous?* actualisent le discours indirect libre dont seul le lecteur virtuel (ou du moins, un personnage du monde réel) puisse être supposé destinataire. Ainsi, le récit offre une gamme entière de sociolectes pastichés (populaire, petit-bourgeois, mondain, etc.) qui semblent véhiculer les valeurs idéologiques correspondantes. Le fil du discours trouve son aboutissement à la fin du récit: le lecteur virtuel y est représenté en filigrane comme locuteur d'un discours inconnu, concrétisé par un blanc inséré entre les lignes du texte. Le livre se clôt sur une interrogation réitérée (« Etes-vous fous? ») et l'amorce d'un dialogue à la faveur d'une réponse négative, attribué à l'allocuteur (« sinon... »). Les points de suspension semblent annoncer la suite de ce dialogue imaginaire qui ne saurait se poursuivre qu'en dehors de l'espace textuel. Le livre, en tant que texte et objet, ne peut que s'arrêter là, marquant de la sorte le passage définitif de l'Écriture au Vécu.

NOTES

1. Pour le fonctionnement d'un texte automatique et la problématique du narrateur, voir respectivement L. Jenny « La surréalité et ses signes narratifs », in *Poétique*, N° 16, 1973, et P. Dubois, « L'énonciation narrative du récit surréaliste », in *Littérature*, N° 25, 1977. Cette dernière étude recoupe en partie le champ de la nôtre.

2. Initialement présentée dans le cadre d'une thèse de 3- cycle, soutenue en mars 1974, prenant également pour objet des récits de Breton (*Nadja*) et de Gracq (*Au Château d'Argol*). Un fragment en fut publié sous le titre «Les fonctions de la parenthèse dans *Nadja* d'André Breton», in *Recherches en sciences des textes*, Université de Paris VII, Presses Universitaires de Grenoble, 1977.

3. On rappellera ici cette affirmation de Todorov, selon laquelle, dans chaque récit «la désobéissance à une certaine logique prend tout son sens précisément par rapport à la norme que cette logique impose» (T. Todorov, *Littérature et signification*, Seuil, 1971, p. 56).

4. Cf. *Communications* N° 8, 1966, pp. 168 et 126.

5. Barthes, « Par où commencer? », in *Poétique* N° 1, 1970, p. 4.

6. C'est nous qui soulignons; toutes les citations sont extraites de: Crevel, *Etes-vous fous?* Gallimard, 1929.

7. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, 1966, p.262.

8. Démarche qui évoque à maints égards la technique du scénario, qui fixe par écrit l'actualité indéfiniment reproductible de l'événement filmique. Cette ressemblance devient frappante vers la fin du récit (« Frau Doktor Herzog au premier rang" p. 151, « Entre Miss Pâtre" p. 153), mais tout son espace est parsemé de ce genre de notations élliptiques.

9. Soit dans cet énoncé typique:

« L'homme s'éveille, veut bien reconnaître un contour aux sapins, des couleurs exactes à sa couverture. Même, malgré soi, il fredonne le distique à la gloire de février porte-fièvre. L'imbécile! Pourquoi avoir crié, avoir cru aux temps nouveaux, lorsque, fibre à fibre, se déchiraient les muscles ? » (p. 41)

10. Cf. p. 32-34.

11. Cet parallélisme est souligné dans le texte: « Encore!... La Femme la Ville, toutes, elles ont donc le même refrain aux lèvres?" (p. 102).

12. Selon la définition de R. Barthes, l'« ensemble des unités qui ont pour fonction d'articuler une question, sa réponse, et les accidents variés qui peuvent préparer la question ou retarder la réponse» (Barthes, *S/Z*, Seuil, 1970, p. 24).

13. Cette liquidation, au demeurant, n'a rien d'une dénonciation de leur caractère « livresque"; ils subsistent dans le récit comme des « personnes », et non des « êtres de papier" manipulables. La mise à jour de l'arbitraire de l'histoire se fait, comme on le montre par la suite, implicitement, à travers les structures narratives. Explicite est par contre l'énoncé « faire un sort" (p. 172) qui implique la dépendance totale des personnages du narrateur.

14. *Maladie*, Suisse, Sanatorium, Disques, auxquels vient s'ajouter le nouveau thème des Gitanes.

15. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil 1970, p. 171.

16. Selon B. Tomachevski, la forme du partiche se définit par un « jeu sur des situations littéraires connues appartenant à une tradition et utilisées avec une fonction non traditionnelle" (Tomachevski, *Thématique*, in *Théorie de la littérature*, Seuil, 1965, p. 284). Cette définition s'applique exactement au récit de Crevel.

17. On en a constaté également la fonction constitutive dans *Nadja* et *Au Château d'Argol*. On suppose qu'il s'agit là d'une propriété essentielle du récit surréaliste, mais sa valeur générique ne saurait être démontrée que sur un corpus bien plus large que le nôtre.

18. Sans doute est-ce une lecture infiniment plus active et créatrice de celle d'un « dévoreur de romans ».

19. Cette notion est empruntée à G. Genette qui appelle « autodiégétique» le récit personnel dont le narrateur est à la fois le héros des événements narrés (*Figures III*, Seuil, 1972, p. 240).

II

ASPECTS DE LA RÉCEPTION

LE TEXTE SURREALISTE ET LA LECTURE

ASPECTS D'UNE ESTHETIQUE DE LA COMMUNICATION

HANS T. SIEPE

*Le surréalisme vous cherche
Vous cherchez le surréalisme
(Papillon surréaliste)*

1. L'ESTHETIQUE DE LA COMMUNICATION.

La théorie d'une esthétique de la réception (« Rezeptionsästhetik ») qui s'est développée en Allemagne à partir des recherches et des suggestions de W. Iser, de H.-R. Jauss et de H. Weirich met en relief le rôle du lecteur dans la littérature (dont la réception constitue l'existence). Mais ce n'est pas le *public historique, explicite* qui est au centre de l'intérêt; c'est plutôt le *lecteur impliqué* dans la poétique des auteurs et le *lecteur implicite* dans les textes.

Ces deux notions de lecteur renvoient au public virtuel et réel (le récepteur), au poète (l'émetteur) et à la composition du texte (le message). Ils sont en même temps à l'origine de la production esthétique: on écrit pour être lu, et la production littéraire ne s'achève que dans la lecture (c'est en somme un éternel recommencement).

Le lecteur, ainsi défini, est donc un élément essentiel de la communication littéraire: l'étude du lecteur se trouve au centre d'une esthétique de la communication qui cherche à dégager le processus de la communication littéraire dans toutes ses étapes historiques ¹.

Le lecteur du surréalisme était déjà là au moment où André Breton, animé par Tristan Tzara, demandait en 1919 aux auteurs contemporains « Pourquoi écrivez-vous? » (dans *Littérature*). Pour Breton et Tzara, la recherche des hommes, des « hommes nouveaux », est l'une des raisons essentielles de la production littéraire: « On publie pour chercher des hommes » (Breton). Pour eux aussi, comme pour Marcel Duchamp, le récepteur participe à l'acte créateur: « Ce sont les regardeurs qui font les tableaux » (Duchamp). Face à toute la gamme de lecteurs possibles à concevoir et à rechercher il faut demander - comme Louis Aragon dans *Commune* - « pour qui sont écrits de tels poèmes »; il faut se demander - comme les surréalistes en 1933 - « pour quel public écrivons-nous ».

Un regard sur le *langage*, la *poétique* et les *textes surréalistes* permet de formuler une réponse.

C'est la thèse de départ: le surréalisme qui cherche à établir de nouvelles relations entre l'auteur, le texte et le lecteur, exige plutôt l'activité du lecteur que sa passivité. Ainsi le texte surréaliste devient une impulsion qui veut exciter l'activité créatrice du lecteur et il devient en même temps une instruction à la réalisation d'un objet esthétique. Les mots et les images s'y offrent comme tremplins au lecteur (Breton). Malgré ses déclarations anti-esthétiques et anti-littéraires, le surréalisme reste à définir par ses tendances esthétiques; un processus créateur de la communication ne trouve son accomplissement que dans une lecture active; le lecteur est inclus dans les projets surréalistes.

2. LE LECTEUR ET LE LANGAGE SURREALISTE.

L'humiliation de la parole par les dadaïstes est une partie essentielle d'une dévalorisation générale, dirigée contre tout, où le hasard reste la seule source de création et où on cherche à effacer les différences entre la poésie et la vie, entre l'artiste et le public. Le scandale, auquel se mêle la provocation, devient un but qui cherche à dérouter le lecteur, à exciter la réaction hostile du public (2.1). Mais au moment où le public commence à comprendre que la provocation dadaïste est une nouvelle convention dans le processus d'une communication artistique (le récepteur *joue le rôle* d'un récepteur irrité et troublé), le dadaïsme prend fin. Son existence était liée au choc; le public qui vient d'apprendre que la provocation était devenue la règle de la communication artistique, l'accepte enfin: au même moment les intentions dadaïstes anti-artistiques deviennent absurdes.

La recherche d'un nouveau langage, « une opération de grande envergure portant sur le langage » (Breton), se retrouve au commencement du surréalisme qui, par-là, s'oppose directe-

ment à la négation dadaïste. Son programme d'un nouveau langage (2.2) fait suite aux réflexions linguistiques sous-jacentes dans la poésie moderne du 19^e siècle.

Les expériences linguistiques font partie d'un renouvellement du langage; elles sont en même temps des expériences de vie: avec les jeux de mots elles portent sur l'élément matériel du langage (signifiant); avec les nouveaux proverbes elles portent sur l'élément significatif (signifié).

Avec les jeux de mots (2.2.1) le surréalisme se retrouve d'abord dans la tradition de Dada: il se révolte contre la fonction significative du langage. Ainsi les jeux de mots de Desnos, de Duchamp, de Leiris et de Vitrac sont à la recherche d'une «vie secrète des mots en dehors de leur sens» (Breton); ils sont un arsenal de chiffres à déchiffrer par le lecteur s'il veut en dégager au moins la signification expérimentale. En reliant les éléments linguistiques formels, le lecteur s'aperçoit enfin d'une inégalité, d'un déséquilibre entre le rapport du signe linguistique et du concept qui s'exprime dans le langage, entre le signifiant et le signifié comme les deux parties du signe. Mais la révolte contre un langage communicatif devient aussi, dans les jeux de mots, une nouvelle croyance aux mots: «Les mots font l'amour» (Breton). Alors que dans le dadaïsme le lecteur était exclu (il n'y avait pas de sens à construire, on ne cherchait pas à établir une communication véritable entre l'auteur et le lecteur), la participation du lecteur dans les jeux de mots surréalistes devient une première participation à la recherche d'un nouveau sens.

La «justification des mots» (formule inscrite au titre de la revue éluardienne *Proverbe*) était aussi le but des recherches théoriques et des expériences pratiques de Jean Paulhan et de Paul Eluard. Leur contribution à la théorie surréaliste du langage se réfère surtout au proverbe (2.2.2). Les arguments de Paulhan cherchent à démontrer une «ressource naïve» des mots, dégagés de la pensée. Pour lui, les mots sont «une chose eux-mêmes»; le langage n'est plus un moyen, il est un être, un sujet.

Selon Paulhan, il y a une sorte de langage où les références logiques restent à l'écart d'une autonomie linguistique; les nouveaux proverbes surréalistes essaient de même une concentration des mots, un continuel déplacement du sens. Le lecteur qui s'y attendait à un "sujet" ne retrouve dans les proverbes illusoires surréalistes («Il n'y a pas de bijoux sans ivresse», «Un proverbe est un proverbe», etc.), qu'une référence au genre du proverbe: la logique des mots ne se réfère qu'à son propre code, qu'à l'opération linguistique effectuée. Le «dialecte au sein du langage qui suscite chez le lecteur le dépaysement de la sensation» (Riffaterre) constitue un langage antérieur à la pensée, qui deviendra plus tard le langage surréaliste de l'inconscient.

Le lecteur est implicite aux jeux de mots, aux réflexions linguistiques et aux expériences verbales; il s'agit toujours d'un lecteur qui réfléchit sur les relations entre le langage et la pensée, entre le mot et la réalité. Ces réflexions sémantico-sémiotiques qui resteront à la base de la recherche d'un nouveau sens par un nouveau langage (dont la syntaxe restera traditionnelle) doivent être aussi complétées par le lecteur.

3. LE LECTEUR ET LA POETIQUE SURREALISTE: ENTRE « TO THE HAPPY FEW » et « TO THE UNHAPPY CROWD ».

La provocation surréaliste par l'innovation, le choc et le scandale est aussi une recherche poétique. Mais le tenne de « poésie » prend un nouveau sens: il entre en relation avec la vie, il comporte aussi des valeurs éthiques. Cette intégration de la poésie dans la vie de tous les jours passe par une communication esthétique (3.1), malgré la déclaration commune de 1925: «Le surréalisme n'est pas une forme poétique».

La poétique surréaliste, élaborée dans les revues surréalistes (3.2) et fixée dans l'évolution désirée du groupe surréaliste refermé sur soi vers une société surréaliste ouverte (3.3), dans la recherche d'une poésie comme forme de vie (3.4), dans le postulat d'une littérature communicative (3.5) reflète à la fois le refus du public et la recherche du lecteur comme complice. On écrit pour quelques-uns; mais les efforts qui ont été faits en vue d'élargir le groupe des lecteurs accompagnent l'évolution du surréalisme et s'expriment surtout dans l'œuvre de Louis Aragon et de Paul Eluard (3.5.1) après leur rupture avec le groupe de Breton: «to the unhappy crowd» (Aragon) et «j'écris pour tous» (Eluard).

Cette conception d'un lecteur tel que le surréalisme l'implique reste assez vague (si on ne mentionne pas tous les détails de la recherche); il serait nécessaire de discuter tout ce que les surréalistes pensent du lecteur, de la fonction de la littérature, de la vie culturelle et socio-politique, et d'examiner avec soin ce que H.R. Jauss a appelé la dimension de l'attente du public de l'époque (« Erwartungshorizont ») qui, dans la littérature, s'exprime et se reflète soit par une esthétique de l'identification soit par une esthétique de la négation (Lotman).

4. LE LECTEUR ET LA LITTERATURE SURREALISTE: ENTRE RECEPTION PASSIVE ET RECEPTION PRODUCTRICE.

Au dédoublement du lecteur impliqué dans la poétique surréaliste correspond à peu près le rôle du lecteur implicite dans les textes surréalistes. Ils l'envisagent à la fois comme

lecteur passif et comme lecteur actif. Ainsi les récits de rêves (4.1) et les écritures automatiques (4.2) se présentent d'une part sous forme de documents de processus psychiques dont le sens est déjà fixé et déterminé par la personnalité de l'auteur qui a produit ces textes. Mais d'autre part, une analyse textuelle montre que, dans ces deux sortes de textes (définis comme non littéraires), le lecteur se retrouve devant des éléments d'une texture artificielle et littéraire, caractérisés par une détermination ouverte et poly-fonctionnelle. Le texte laisse au lecteur le soin de créer un sens qui, sans son intervention, reste obscur.

L'inspiration du lecteur est également suscitée (4.3). Cette inspiration, transmise de l'auteur au lecteur, peut se réaliser de deux manières différentes: soit dans un rôle passif du lecteur qui correspond (selon Max Ernst) au rôle passif de l'auteur au moment où le mécanisme de l'inspiration poétique fait naître un stock inépuisable d'images jusqu'alors enfouies; soit dans un rôle actif du lecteur qui correspond à l'intervention créatrice de l'auteur et qui constitue un nouveau sens. L'imagination surréaliste, celle de l'auteur et du lecteur, est double: passive (la force des images) ou active (la constitution du sens). Le lecteur a le même rôle que l'auteur: il peut prendre le texte comme texte stable et fermé ou comme texte ouvert dont il constitue le sens par une intervention créatrice. Le texte reste pour lui une grille relativement vide de signification qu'il faut compléter pour créer un sens. C'est ce travail qui constitue son aventure de lecteur. Si on analyse la métaphorique méta-poétique de quelques textes surréalistes on peut relever une modification théorique, imaginaire du processus de communication: l'évolution de l'auteur inspiré vers l'auteur qui vise à inspirer correspond à l'image du lecteur qui consomme un repas spirituel (les métaphores du pain, des arbres, des fruits, des oiseaux p.e.). Où le lecteur de Rabelais doit « rompre l'os et sugger la sustantificque mouëlle », le lecteur du surréalisme doit de même y mettre du sien, faire des efforts s'il veut en profiter.

La théorie surréaliste de l'émotion qui, comme la théorie surréaliste de l'inspiration, cherche à agir sur le lecteur, entre en relation avec l'érotisme (4.4). L'émotion poétique-sensuelle s'assimile à l'émotion érotique-sexuelle, la poésie à l'amour. Ou « la poésie se fait dans un lit comme l'amour » (Breton), le plaisir, le désir et la jouissance du lecteur sont un but.

Parmi les œuvres spécifiquement érotiques du surréalisme, « Le con d'Irène » de Louis Aragon p.e. révèle d'abord la désillusion des attentes d'un lecteur-voyeur: la description d'un bordel provincial sert à la critique de la situation sociale et de l'appauvrissement de l'émotion humaine. C'est plutôt par une description poétique d'un érotisme authentique que l'érotisme surréaliste recherche au contraire un lecteur ému. L'émotion

poétique implique l'émotion érotique; la relation entre la littérature et le principe du plaisir fait partie intégrante du surréalisme.

La métaphore surréaliste comme collage verbal demande une lecture active (4.5). L'intention de choquer le lecteur par des moyens artistiques que l'on peut relever dans les textes érotiques du surréalisme détermine aussi le processus poétique de la métaphore surréaliste: elle veut dépayser et constituer de nouvelles relations par le « stupéfiant image » (Aragon). L'image forte telle que Pierre Reverdy la définit

Plus les rapports de deux réalités rapprochés seront lointains et justes, plus l'image sera forte - plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique. (...) Ce qui est grand ce n'est pas l'image - mais l'émotion qu'elle provoque. (...) Il Y a la surprise et la joie de se trouver devant une chose neuve.

est un des postulats essentiels surréalistes. La surprise du lecteur est due à « l'établissement d'un rapport inattendu » qui impose une nouvelle logique des mots et une nouvelle vision du monde:

Comparer deux objets aussi éloignés que possible l'un de l'autre, ou, par toute autre méthode, les mettre en présence d'une manière brusque et saisissante, demeure la tâche la plus haute à laquelle la poésie puisse prétendre. (Breton).

La métaphore hardie qui, selon la tradition rhétorique, se constitue par un rapprochement de deux objets éloignés l'un de l'autre est postulée par les surréalistes de même qu'une autre forme moderne de cette métaphore dont l'audace consiste dans le voisinage des deux termes rapprochés (« sombre lucidité », « lait noir », etc.) :

Une nuit de 1936, je m'éveillai dans une chambre où l'on avait placé une cage et son oiseau endormi. Une magnifique erreur me fit voir dans la cage un œuf au lieu de l'oiseau. Je tenai là un nouveau secret poétique étonnant car le choc que je ressentis était provoqué précisément par l'affinité de deux objets: la cage et l'œuf, alors que précédemment je provoquais ce choc en faisant se rencontrer des objets sans parenté aucune. (Magritte).

L'arbitraire du rapprochement qui stupéfie d'abord aussi le lecteur, qui le déroute et qui le force enfin à réviser l'univers n'est pas le but final de l'image surréaliste. La métaphore engage le lecteur à constituer une texture de signification cohérente à l'intérieur d'une logique poétique. Une analyse textuelle (Péret: Allô; Eluard: La terre est bleue comme une orange) peut démontrer quelques principes stylistiques des textes sur-

réalistes et aussi un nouveau modèle de réception esthétique demandée: le lecteur inspiré par les marges blanches du texte. Ces marges blanches sont des éléments structuraux du poème: l'espace blanc et aussi la chaîne d'associations, de réflexions - cachée au lecteur - dont les mots sont le point de départ et d'arrivée. Elles sont un appel au lecteur qui l'engage à compléter le texte par ses propres efforts; une partie des tâches de l'auteur est donc transmise au lecteur. La lecture devient l'acte final de la constitution de sens.

Dans la première moitié des années vingt les surréalistes étaient fascinés par des réflexions sur la relation entre le langage et la réalité. Au moment où René Magritte se joint au surréalisme, le jeu des mots et des images et de la réalité devient de nouveau le thème d'une réflexion sémiologique et esthétique (4.6). L'œuvre de Magritte sur «les mots et les images» (4.6.1) implique souvent un lecteur-spectateur qui ne s'attend pas à des solutions. Il exige de lui plutôt une certaine faculté à la réflexion; il implique aussi la prise de conscience de son propre rôle de récepteur, en mettant sans cesse à contribution ses facultés d'interprétation. La réception devient une sorte de méta-réception dont l'objet est de même une sorte de méta-poésie, de méta-peinture.

Voir et lire sont deux modes de réception, aussi superposables que la poésie et la peinture: c'est une exigence exprimée aussi par un poème-objet de Breton (4.6.2). Le lecteur-spectateur décompose et recompose l'objet artistique; il répète le processus de la création par l'auteur, il crée une deuxième fois.

Le récepteur, sous l'impression d'un dépaysement systématique entre les éléments où le verbal et le pictural sont confondus, est choqué. Cela l'amène à réfléchir sur sa confusion. Il lit, il regarde, il met la poésie en relation avec la peinture et il se retrouve enfin entre la réalité et la surréalité - ce lecteur apprend l'extension d'un courant littéraire jusqu'à l'engagement révolutionnaire. Mais à la fin, son rôle de lecteur actif, prescrit par le processus surréaliste de la communication, en fait un lecteur de textes esthétiques, littéraires. Il ne se perd pas en dehors de la littérature; il garde le rôle d'un lecteur serein qui est le rôle irréductible du récepteur dans des processus de communication esthétique (4.7). Pour lui aussi, le principe du plaisir est le principe souverain (ce que Frois-Wittmann a expliqué aussi dans la revue surréaliste *Minotaure*). L'esthétique du surréalisme comporte donc un programme hédoniste (Mukarovskij). Les éléments qui, dans les textes, signalent au lecteur comment devenir le partenaire d'une communication contribuent mieux à définir le lecteur du surréalisme que ne le fait la poétique surréaliste multiple. Cependant les objectifs qui se proposaient de supprimer les formes traditionnelles d'une communication littéraire et de regagner

une masse de lecteurs (« le surréalisme à la portée de tous ») sont corrigés par les textes eux-mêmes qui ne visent en fait qu'une minorité de lecteurs, ceux qui ont déjà l'expérience de lecture des textes esthétiques et qui s'y intéressent. La créativité du lecteur, exigée dans les textes surréalistes, dépasse les proportions ordinaires dans les processus de communication. Elle renvoie à une sorte de communication littéraire qui - c'est aussi le résultat de l'histoire du surréalisme jusqu'à ces jours - ne s'adresse qu'à quelques participants initiés: à ces quelques lecteurs qui, dans un rôle actif, achèvent le texte littéraire par une interprétation productrice.

Université de Duisbourg.

NOTE

1. Cet article se réfère à mon livre *Der Leser de Surrealismus. Untersuchungen zur Kommunikationsästhetik* (Stuttgart: Klett-Cotta 1977). Le lecteur intéressé y trouve tous les détails ainsi que les indications bibliographiques (Les chiffres dans cet article renvoient aux chapitres du livre). Cf. aussi le compte rendu analytique dans *Recherches sur le surréalisme 2* (1977), pp. 56-57.

LE SURREALISME FACE A LA PRESSE

ELYETTE BENASSAYA

Le surréalisme, le plus souvent, n'est saisi qu'à travers ses propres œuvres (tracts, articles, livres, tableaux, etc.), on ne le perçoit qu'en fonction de ce qu'il veut être, et il arrive parfois que l'on crie à la contradiction. Il existe cependant une autre réalité du surréalisme, plus subjective mais non moins réelle, celle que les autres: le public et la critique, ont vécue et captée au moment même où il s'élaborait. Cette réalité-là, seule la presse de l'entre-deux guerres pouvait nous la restituer.

"Les média fixent le modèle du conformisme et de la rébellion". Appliquée au surréalisme, cette affirmation de Marcuse s'avère d'autant plus juste qu'elle pose le problème du rôle des média dans la diffusion de la culture d'avant-garde par définition anti-conformiste et minoritaire.

La presse, principal détenteur du pouvoir de diffusion durant l'entre-deux guerres, va jouer un rôle capital dans la réception du surréalisme par l'opinion publique.

Dès le départ, en effet, un lien étroit unissait la presse au surréalisme - dû aux rapports privilégiés que la presse entretenait, à ce moment-là, avec les milieux artistiques et culturels;

- dû aussi au caractère largement politique et passionné qui définit cette presse de l'entre-deux guerres. Reflet plus ou moins fidèle, plus ou moins déformant de la réalité sociale, politique et culturelle du pays, elle dépassa la simple fonction

de miroir pour devenir un instrument actif de formation de l'opinion publique. La propagande se perfectionnait et atteignait un niveau d'efficacité que surent mettre à profit les dictatures fascistes.

- dû surtout à la nature même du surréalisme qui, s'exprimant par le biais du scandale donnait prise à une réaction de la presse. La presse bourgeoise dans son ensemble a ainsi largement contribué à l'élaboration d'une vision scandaleuse du surréalisme. A ses débuts, tout au moins, elle a considérablement insisté sur le caractère réclamateur, avide de publicité, de l'attitude surréaliste. De fait, elle n'avait aucune réticence à parler des surréalistes car, comme le dit très justement W. Benjamin, « ils ne dépassaient pas les limites du scandale en face duquel, on le sait bien, la bourgeoisie a la peau aussi dure qu'elle l'a sensible à toute action réelle. »¹.

Le scandale, en fin de compte, servait la bourgeoisie; il entraînait encore dans les limites du libéralisme bourgeois et, comme soupe de sécurité, il le cautionnait même.

P. Naville expliqua très tôt cette attitude « démocratique » de la bourgeoisie dont les surréalistes profitèrent au début tout au moins:

*Les scandales moraux suscités par les surréalistes ne supposent pas forcément un bouleversement des valeurs intellectuelles et sociales, la bourgeoisie ne les craint pas; elle les absorbe facilement. Ces sortes de scandales n'empêchent pas de conserver la tête de la hiérarchie intellectuelle dans une république bourgeoise.*²

Du fait des liens étroits qui unissaient le surréalisme (mouvement d'avant-garde minoritaire et anti-conformiste) et la presse (reflet et véhicule du grand conformiste), il importait donc de dégager la part effective qui revenait à la presse dans la réception du surréalisme et sa perception actuelle par le grand public, mais inversement aussi, celle qui incombait au surréalisme lui-même.

De la protestation violente à la subversion sibylline, le surréalisme connaît durant cette période une extraordinaire effervescence créatrice. La presse quotidienne, elle aussi en pleine ébullition, se caractérise surtout par son aspect partisan et vérial. Instrument de propagande aux mains des partis politiques, comme des grands intérêts économiques ou des gouvernements étrangers, la presse de l'entre-deux guerres défend des intérêts bien définis - intérêts qui apparaîtront nettement derrière l'information donnée sur le surréalisme.

C'est dans cette perspective que nous avons entrepris l'analyse des articles de la presse quotidienne consacrés à certains événements surréalistes. Face à l'étendue du champ de recherche, des limites s'imposaient dans le choix des textes; tant au niveau des journaux qu'à celui des événements surréalistes.

Ne pouvant, en effet, dans le cadre d'une thèse *, dépouiller tous les articles de presse concernant le surréalisme, il fallut procéder à un choix.

Ce choix, s'il peut paraître quelque peu arbitraire procède pour nous de deux impératifs:

- l'un concernant la représentativité et l'importance de l'événement dans l'histoire du surréalisme,
- l'autre, l'écho qu'il suscita dans la presse et par-là même dans le public de l'entre-deux guerres.

Durant cette période, l'activité surréaliste se déroule toujours et de façon dialectique sur deux plans qui n'en constituent pas moins deux volets d'une même action:

- celui de l'action intellectuelle et individuelle avec la publication d'œuvres purement surréalistes dans le domaine de la littérature, de la peinture, du cinéma...
- et celui de l'action sociale et collective avec les prises de position officielles, les tracts, les manifestations publiques, etc.

A ce niveau, le choix restait encore assez vaste; c'est en feuilletant de nombreux journaux, un peu au hasard des événements qu'il se réduisit de lui-même.

C'est ainsi, par exemple, qu'ayant feuilleté la presse au moment de la parution de la revue *Le surréalisme au service de la Révolution*, nous fûmes surpris de ne trouver que très peu ou pas du tout d'échos à propos de cette publication si fondamentale pour Breton et le mouvement.

Nous nous heurtions donc à des silences qui, s'ils n'en étaient que plus éloquents par eux-mêmes, ne pouvaient constituer une source de renseignements suffisante à notre travail.

Tenant compte à la fois de l'importance de l'événement dans l'histoire du surréalisme et de son écho dans la presse, le choix final s'arrêta à quatre événements:

- le scandale du banquet Saint Pol Roux le 2 juillet 1925 à la Closerie des Lilas.
- l'agression fasciste contre le film «L'Age d'Or» de L. Bufiuel et S. Dali au Studio 28, le 3 décembre 1930.
- le suicide de René Crevel et le Congrès des Ecrivains pour la Défense de la Culture en juin 1935.
- le vernissage de l'Exposition Internationale du Surréalisme qui se déroula à Paris le 17 janvier 1938.

Critères de choix des journaux.

Tout discours étant le lieu de manifestation et d'interaction d'une multitude de systèmes et de contraintes, il convient de trouver sa cohérence et de dégager une unité possible pour son analyse. Cette unité ne peut résulter, selon É. Véron, que

de critères extérieurs aux textes eux-mêmes. Ces critères furent pour nous :

- le «*référant constant*», à savoir l'événement surréaliste choisi au préalable. Tous les textes sélectionnés sont donc censés parler de la même chose ou y faire référence plus ou moins explicitement.

- la *périodicité*: le choix du quotidien s'imposait à nous dans la mesure où nous recherchions l'écho immédiat et le plus large possible des événements choisis.

Dans l'éventail des quotidiens français, il était nécessaire de sélectionner les différents journaux en fonction des diverses catégories auxquelles ils appartenaient :

- journaux du matin, journaux du soir
- journaux nationaux, journaux régionaux
- journaux bourgeois, journaux populaires.

Cette dernière catégorie faisant référence davantage à l'audience qu'au contenu, nous en reparlerons plus loin à propos des publics.

En ce qui concerne la distinction, matin/soir, notons simplement que la plupart des quotidiens sortaient le matin, excepté à Paris, *Paris-Soir* et *L'Intransigeant*.

Entre les deux, nous avons préféré choisir *L'Intransigeant* car il était l'un des deux organes les plus importants de la droite, l'autre étant *L'écho de Paris*.

Dans la catégorie, nationaux/régionaux, le choix fut simple. Les activités surréalistes, à cette époque, étaient essentiellement localisées à Paris ou à l'étranger.

Enfin, dernière restriction: plutôt que des articles séparés et dispersés dans toute la presse quotidienne de Paris, choisis seulement en fonction de l'événement, nous avons préféré limiter notre choix à des journaux en particulier ; cela afin de mieux saisir l'évolution du discours sur le surréalisme, à l'intérieur d'un même titre.

Ainsi, la vision présentée comportait une plus grande homogénéité et permettait une analyse plus cohérente.

Tout autant que les textes, ce sont aussi les titres que nous avons sélectionnés à la lumière des différents critères choisis.

DES PUBLICS DIFFERENTS:

Dernier critère et non des moindres, chaque quotidien devait avoir une audience particulière correspondant aux divers courants d'opinion qui s'exprimaient durant cette période de l'entre-deux guerres en France.

Les journaux choisis vont donc s'adresser à des publics différents représentant les diverses classes sociales.

Nous avons remarqué combien cette période de crise politique, économique et sociale avait accentué les clivages sociaux, et comment la presse, dans son ensemble, était une presse partisane au service d'intérêts de classes.

Pourtant, c'est essentiellement au niveau des destinataires, donc du public, que la notion de classe est un critère externe pertinent, car les producteurs de tous les quotidiens, comme de la majorité des masse-media de grande circulation, appartiennent à la classe dominante, à savoir, la bourgeoisie.

A travers les titres ainsi sélectionnés, selon leur audience, nous pouvons distinguer deux types de discours, correspondant au clivage entre journaux de droite et journaux de gauche.

Ce clivage, qui se situe essentiellement au niveau idéologique recouvre une notion parlementaire, reflétant une réalité humaine.

L'opposition droite-gauche en France, surtout à cette période de son histoire, n'est nullement une opposition de classe, c'est ce que le discours des quotidiens dans leur ensemble nous révélera; il existe tout autant une droite populaire qu'une gauche bourgeoise, un discours de type populaire dans la presse de droite qu'un discours de type bourgeois dans la presse de gauche. Mais, n'anticipons pas, et constatons tout d'abord que le clivage sociologique apparaît donc comme très diffus, alors que le clivage politique, lui, est très tranché. C'est pourquoi le discours des grands quotidiens, s'il s'adresse à des publics différents, ne présentera pas toujours de différence fondamentale selon qu'il est tenu par un organe de droite ou de gauche.

De façon générale, il faut noter que les publics des journaux choisis seront très différents quant à leurs convictions politiques, même si cette différence ne recouvre pas une réalité sociologique profonde.

Les critères externes qui ont présidé à la constitution du corpus peuvent se résumer ainsi: comparer des textes d'un même «genre» dans la communication de masse, le quotidien, sélectionnés par rapport à un «référént constant», un événement surréaliste, mais s'adressant à des publics différents quant à leur appartenance politique de classe.

En fonction de ces trois critères, l'analyse a donc porté sur dix quotidiens - 6 se situant politiquement à droite et à l'extrême-droite: *L'Action Française*, *La Croix*, *L'Intransigeant*, *Le Journal*, *Le Temps*, *Le Figaro*; et 4 à gauche: *L'Humanité*, *Le Quotidien*, *Le Populaire* et *L'Œuvre*.

Un premier choix concernant le nombre de journaux à étudier ayant été fait, un autre souci apparut quant à la période durant laquelle il convenait de rechercher les articles se référant à l'événement choisi.

Après une observation quelque peu empirique, il nous a paru correct de délimiter cette période à dix jours, à compter du jour où l'événement s'était produit.

Ce laps de temps, en effet, semblait assez long pour recou-

LES JOURNAUX,
LEUR LIGNE POLITIQUE ET LEUR TIRAGE
DE 1920 A 1939

TITRES	LIGNE POLITIQUE	1920/24	1939
L'Humanité	Organe du Parti Communiste	150.000	350.000
Le Quotidien	Organe du Cartel des gauches et des Socialistes	360.000	380.000
Le Populaire	Organe de la SFIO	100.000	160.000
L'Oeuvre	Organe du Radicalisme	170.000	236.000
Le Journal	Organe du Bloc National et de la droite en générale	600.000	410.000
Le Temps	Organe de la droite républicaine	55.000	68.000
Le Figaro	Organe du centre-droite	20.000	80.000
L'Intransigeant	Organe de la droite nationaliste et antiparlementaire	400.000	135.000
La Croix	Organe Catholique	160.000	150.000
L'Action Française	Organe de l'extrême-droite	100.000	50.000

vrir l'intérêt suscité par l'événement, intérêt qui, après cette limite, s'effritait ou s'effaçait totalement.

L'analyse a, de ce fait, porté sur les articles des dix quotidiens choisis, parus pendant les dix jours qui suivirent chaque événement. (Exception faite de *L'Humanité*)³.

Compte tenu de tous ces impératifs, le corpus final se trouve composé au total de 57 articles: 18 sur le banquet Saint-Pol-Roux; 21 sur les incidents de « L'Age d'Or»; 10 sur la mort de R. Crevel; 8 sur l'Exposition de 1938; qui se répartissent de la façon suivante:

REPARTITION DU NOMBRE D'ARTICLES
PAR JOURNAL ET PAR EVENEMENT

LES TITRES	LES EVENEMENTS				TOTAL ARTICLES
	e Banquet	L'Age d'Or	Mort de Crevin	L'Exposition	
- L'Action Française	5	2	1	0	8
- Le Journal	1	2	0	1	4
- La Croix	1	1	0	1	3
- Le Te.p.	2	1	1	0	4
- L'Intransigeant	3	0	1	1	5
- Le Figaro	3	4	2	4	13
TOTAL PRESSE DE DROITE	15	10	5	7	37
- L'Humanité	1	2	2	1	6
- Le Populaire	— (1)	5	2	0	7
- Le Quotidien	1	2	1	— (2)	4
- L'Oeuvre	1	2	0	0	3
TOTAL PRESSE DE GAUCHE	3	11	5	1	20
TOTAL	18	21	10	8	57

(1) *Le Populaire* avait interrompu sa parution de 1925 à 1927.

(2) *Le Quotidien* n'existait plus en 1935.

A partir de cet important corpus, l'analyse s'est orientée selon deux perspectives: une analyse de contenu des articles et une analyse de la forme du discours.

L'analyse de contenu dont la méthode fut empruntée à V. Morin et à son ouvrage intitulé *L'écriture de Presse*, s'effectua à partir du décodage des unités d'information contenues dans les 57 articles. Caractérisée en premier lieu par sa fréquence, l'unité d'information va opérer une sélection dans le texte selon qu'elle apparaîtra plus ou moins fréquemment. Pour chaque article, il convenait donc de recueillir l'ensemble des informations données en adoptant pour les hiérarchiser le principe quantitatif de leur fréquence. Le texte ainsi découpé en unités égales, chaque message transmis par le discours de presse devenait une unité de signification pouvant être extraite du texte mais gardant toujours son plus haut degré de compréhension. Caractérisée par sa fréquence, l'unité d'information l'est aussi par les diverses orientations qu'elle recèle.

Comment ne pas se rendre compte, en effet, qu'une information n'est jamais transmise de façon gratuite. Selon V. Morin, elle «recèle par sa seule présence deux orientations pouvant se

compléter ou se contrarier: l'une politique, qui pousse le lecteur dans la même direction que le journal, l'autre spectaculaire qui pousse le lecteur à acheter le journal»⁴. Ces deux orientations se sont révélées particulièrement opératoires pour l'analyse du mouvement surréaliste.

Toute information exprimant une orientation politique du journal, il convient donc de l'apprécier et de la relever en même temps que l'unité elle-même. Pour y parvenir, V. Morin suggère le couple d'attributs positif/négatif ou bien encore favorable/défavorable.

Notre étude ayant pour objectif l'analyse du surréalisme à travers quatre événements particuliers de son histoire retracés par la presse, devient positive toute information favorable au mouvement, à ses activités ou à ses représentants - cette information donnera toujours de l'événement une vision sympathique - par opposition, devient négative toute information visant à discréditer le mouvement, ses activités et ses représentants en donnant une image fausse, détournée ou défavorable de l'événement. Enfin, est neutre toute information qui se borne à présenter les faits sans aucune connotation favorable ou défavorable en elle-même, en dehors du contexte qui lui, peut être de façon générale favorable ou défavorable au surréalisme.

A ce niveau, il faut préciser la notion de neutralité pour chaque événement choisi car c'est elle qui sert de degré limite aux deux premières, « elle est le degré zéro de leur intensité ».

Prenons le cas par exemple des informations concernant les arrestations au cours du scandale du banquet Saint-Pol-Roux.

En écrivant : « Il y eut de graves dégâts: quatre arrestations, des yeux pochés... », le journaliste du *Figaro* rapporte une information neutre quant aux arrestations elles-mêmes. De même dans l'article du *Quotidien*: « Le dernier chapitre se déroula au poste de police où quatre surréalistes furent conduits. Ils ont été relâchés dans la soirée ». Là aussi, l'orientation est neutre, nulle connotation favorable ou défavorable.

En revanche, il ne fait aucun doute qu'elle est négative quand on lit dans *L'Action Française*: « La police n'a pas tardé d'arriver au milieu des débris de vaisselle et une demi-douzaine de ces jeunes turbulents ont été arrêtés », dans *La Croix*: « La police mandée par téléphone accourut et procéda à quatre arrestations parmi les agresseurs » ; ou dans *Le Temps*: « Des agents appelés en toute hâte réussirent difficilement à les arracher aux mains de ceux qui voulaient les lyncher. En même temps étaient appréhendés les quatre internationalistes: Leiris, Boiffard, Chereil et Morisse [sic] qui ont été relâchés après vérification de leur identité ».

A la lecture des informations concernant les arrestations présentées par ces trois journaux, il est clair que l'orientation donnée est nettement négative. Elle est explicitée au niveau de l'énoncé lui-même où un mot exprime clairement la position du

journal. C'est le cas pour les trois journaux cités avec: « Les jeunes turbulents », «les agresseurs », «les quatre internationalistes ».

Cependant, le décodage des orientations ne sera pas toujours aussi aisé car, comme le dit fort justement V. Morin: « l'orientation politique de l'unité est décodée directement à trois niveaux d'assertion... : celui de l'énonciatif où le journal affirme explicitement sa tendance; celui du suggestif où il l'affirme implicitement; et enfin celui de l'allusif où il ne fait que l'effleurer ».

Le relevé systématique des unités d'information contenues dans les 57 articles a permis d'établir le tableau suivant :

EVENEMENTS	PRESSE DE DROITE				PRESSE DE GAUCHE			
	+	-	=	total	+	-	=	total
Le Banquet	1,6	40,2	2,5	44,3	7,1	11,5	5,1	23,7
L'Age d'Or	1,6	9,7	3,4	14,7	35,2	2,5	8,4	46,1
R. Crevel/Le Congrès	5	4,5	4,5	14	21,8	3,2	2,5	27,5
L'Exposition	4,7	17,6	4,7	27	5	2	0,6	2,6
TOTAL	12,9	72	15,1	100	64,1	19,2	16,6	100

Pourcentage des orientations positive" négative, neutre, de chaque presse par rapport à la totalité des informations données pour les quatre événements.

LE DISCOURS DEFAVORABLE DE LA PRESSE DE DROITE.

Avec 72 % d'unités d'information négatives, le discours de la presse de droite donne une vision largement défavorable du surréalisme.

Dans ce discours négatif, il est intéressant de noter que près de la moitié, soit 40,2 %, des unités d'information défavorables se situe au moment du banquet Saint-Pol-Roux, alors qu'un très faible pourcentage, soit 4,5 %, se trouve dans l'information sur le suicide de René Crevel en 1935.

Cette diminution progressive des unités d'information défavorables au surréalisme de 1925 et 1935 dans le discours de la presse de droite, va se trouver bouleversée en 1938 avec une très nette remontée d'unités d'information négatives. Le tableau 1 illustre cette variation des unités d'information défavorables au surréalisme dans le discours de la presse de droite.

Sur l'ensemble de son discours, la presse de droite ne confère une orientation positive qu'à 13 % de ses unités d'informa-

tian, moins que pour les unités à orientation neutre qui regroupent 15 % de son information.

Les quelques unités d'information favorables au surréalisme se concentrent sur les deux derniers événements avec 5 % à chaque fois, ce qui donne une évolution relativement favorable de ce type d'information.

De façon générale, il convient de dire que le discours de la presse de droite dont l'orientation dominante est nettement défavorable, est un discours d'hostilité déclarée au surréalisme, marqué toutefois d'une tendance vers l'acceptation.

LE DISCOURS FAVORABLE DE LA PRESSE DE GAUCHE.

Contrairement au discours de la presse de droite, celui de la presse de gauche est à 64 % favorable au surréalisme.

Il se complète toutefois de 20 % d'unités défavorables et de 16 % d'unités neutres.

Ce discours, en grande majorité favorable, l'est particulièrement à propos de « L'Age d'Or » (35 %) et du suicide de René Crevel (22 %). Ainsi, à travers l'ensemble du discours de la presse de gauche se dégage une nette concentration d'unités favorables sur deux événements.

DEPOLITISATION ET SPECTACULARISATION DU DISCOURS DE LA PRESSE DE DROITE.

Le décodage des orientations politiques spectaculaires et neutres présente la répartition suivante:

EVENEMENTS	PRESSE DE DROITE				PRESSE DE GAUCHE			
	Polit	Spect	Neutre	Total	Polit	Spect	Neutre	Total
Le Banquet 1925	17,2	27	0	44,2	8,6	13	0	21,6
L'Age d'Or 1930	3,7	9,8	2,5	16	17,2	20,5	8,6	46,3
Crevel/Congrès 1935	4,6	7	3,2	14,8	.19	10	0,5	29,5
L'Exposition 1938	1,7	22	1,3	25	0	2,3	0,5	2,8
TOTAL GENERAL	27,2	65,8	7	100%	44,4	46	9,6	100%

Pourcentage des indices de politisation, de spectacularisation, de neutralité par rapport à l'ensemble de l'information fournie par chaque press'e Sur les quatre événements.

Par rapport à l'ensemble des indices d'orientation contenus dans le discours de la presse de droite, on a pu constater que cette presse a particulièrement mis en valeur l'aspect spectaculaire des événements, surtout pour le Banquet Saint Pol Roux et l'Exposition Internationale de 1938 qui totalisent à eux deux 49 % des 65 % d'indices spectaculaires.

En diminution régulière de 1925 à 1935 (27 %, 9,8 %, 7 %), les indices de spectacularisation retrouvent une forte proportion en 1938 (22 %). Dans l'ensemble, et malgré un faible pourcentage en 1930 et 1935, l'orientation spectaculaire est dominante dans le discours de la presse de droite (65,8 %).

Les indices politiques sont, quant à eux largement concentrés sur le Banquet Saint Pol Roux qui regroupe à lui seul 17 % des 27 % d'indices politiques de l'ensemble de cette presse.

Relativement importante en 1925, au moment du Banquet Saint Pol Roux, la politisation du discours de droite va diminuer régulièrement de 1930 à 1938 restant toujours au dessous de 5 %.

En résumé, on peut constater que le moment fort du discours de la presse de droite se situe à l'occasion du Banquet Saint Pol Roux; progressivement, cette presse va perdre de sa virulence pour retrouver en 1938 une certaine éloquence essentiellement anecdotique et spectaculaire.

FLUCTUATIONS DU DISCOURS DE LA PRESSE DE GAUCHE.

A l'inverse de ceux de la presse de droite, les indices de politisation de la presse de gauche présentent une progression croissante de 1925 à 1935 (8,6 % - 17 % - 19 %), et retombent à zéro en 1938.

Au fil des événements, le discours de cette presse se politise de plus en plus; mais, phénomène étrange, il perd tout caractère politique en 1938.

Alors que les indices politiques croissent régulièrement, de 1925 à 1935, les indices spectaculaires, eux, décroissent avec une régularité surprenante de 1930 à 1938. Cependant, davantage qu'une diminution d'indices, c'est une réduction générale du discours qu'il convient de noter.

Ce discours s'oriente donc plutôt vers le silence que vers la politisation ou la spectacularisation.

En règle générale, on a pu constater que la presse de droite avait fortement spectacularisé ses informations (65,8 % Spec. 27 % PoL), s'attachant le plus souvent à l'aspect anecdotique de l'événement, alors que celle de gauche, plus nuancée, avait relativement bien équilibré ses informations, leur conférant tout de même une légère majorité d'orientation spectaculaire (46 % Spec. 44 % PoL)

Complétant l'analyse de contenu, l'analyse de la forme du discours révèle la prédominance de la forme polémique sur la forme didactique. Face au surréalisme comme à la plupart des phénomènes sociaux-culturels, deux types d'énoncés apparaissent clairement dans le discours de presse :

l'un didactique destiné à apporter au lecteur une information qu'il ignore. Il sert avant tout à renseigner sur un point précis et doit être, de ce fait, empreint de la plus grande neutralité. Les informations véhiculées par ce type de discours vont servir d'invariant par rapport auquel un autre type de discours se construira. Si le discours didactique se caractérise par sa neutralité, c'est que celle-ci provient, selon L. Guespin, de l'absence de problèmes d'énonciation, la phrase, dans ce discours, étant émise « comme s'il n'y avait pas de sujet d'énonciation spécifique. »⁵

l'autre polémique visant à faire rejeter au récepteur une information qu'il admet ou pourrait admettre. Alors que dans le discours didactique l'énonciateur s'effaçait au profit de l'information véhiculée, dans le discours polémique, il prend, au contraire, une place prépondérante, par le fait qu'il est en prise directe avec l'énoncé. Par sa prise de position initiale, il est lui-même partie intégrante du discours. De la sorte, le destinataire, dans ce type de discours, ou bien est pris pour adversaire, ou bien sert à l'énonciateur pour réfuter l'adversaire.

Si l'on admet que toute société se définit par opposition à ceux où à ce qu'elle repousse, on peut dire que le discours polémique est un des lieux d'expression privilégié de ce rejet: d'où l'importance dans ce type de discours des propositions d'inclusion ou de non-inclusion.

L'une des formes les plus répandues du discours polémique est l'ironie. « Elle vise à prêter à l'adversaire une proposition absurde ou blâmable ».

L'autre forme élémentaire du discours polémique est l'injure. Tout comme l'ironie, l'injure apparaît comme une « reformulation impliquant une négation ».

L'ironie comme l'injure sont des formes de démasquage de ce qui est rejeté, de ce qui est pris comme adversaire. Tout démasquage étant une réécriture il recouvre par-là même un discours polémique.

Avec cette fonction de démasquage, apparaît l'une des règles fondamentales du discours polémique qui consiste à dire ce que sont ou ne sont pas les autres et non ce qu'on est soi-même.

JOURNAUX	DISCOURS DIDACTIQUE	DISCOURS POLEMIQUE	
1925		Injure	Ironie
- <u>L'Action Française</u>	- Des perturbateurs - Des énergumènes - De jeunes turbulents	- Des internationalistes, fourriers, boches ou - Assocovites - Des coquins - Des olibrius - Des singes - Des combinards - Un manifestant aux cheveux crépus - Des compères - Les terreurs du Blvd Montparnasse	- Les mandarins du communisme - Des fils à papa révolutionnaires - Des communistes mondains - Des bourgeois du communisme - Des voyous élégants - Des faux fous - De riches petite messieurs
- <u>Le Journal</u>	- Un groupe d'intellectuels révolutionnaires - Des jeunes excentriques de l'art et de la littérature - Des perturbateurs - Une école dite "surréaliste"	- Des ennemis dans la place - Un clan organisé et dangereux - De grotesques et odieux olibrius - Les vrais organisateurs du "Grand Soir" - Des anti-chrétiens - Des agresseurs - Des intrus	- De prétendus littérateurs
- <u>L'intransigeant</u>	- Des perturbateurs	- Des ennemis de notre pays et d. l'ordre moral - Des anti-français - Des communistes étrangers - Des membres de la 3ème Internationale	
- <u>Le Figaro</u>	- Doués de talent - Des jeunes gens échauffés - Les énergumènes de la Closerie des Lilas - Une poignée d'émulés	- Des internationalistes - L'oeil de Moscou - Des agents de démoralisation d. l'esprit français - Des malotrus - Des anti-patriotiques - Des snobs avides de singularité - Des étrangers qui viennent organiser la décomposition sociale - Une séquelle de métrages - Des défaïstistes	

JOURNAUX	DISCOURS DIDACTIQUE	DISCOURS POLEMIQUE	
		Injure	Ironi.
- <u>L'Humanité</u> - <u>Le Quotidien</u> - <u>L'Œuvre</u>	- Un groupe d. jeunes écrivains - Une jeune école littéraire - NO. insulteurs de femmes - D'étranges littérateurs	- De. fU. à papa vaniteux - Une poignée de drôles méprisabl-- - Des jeunes hommes lâches - Des petits goujats - Des réclamisistes - Une injure à la pensée française	
1970 - <u>L'Action Française</u> - <u>La Croix</u> - <u>Le Figaro</u>	- Un fils d'avant-garde	- La propagande d. Lénine - Un essai de bolchévisme qui vi... à nous pourri - Un film anti-chrétien - Un scandale sans précédent - Tant d'excréments bolchéviques - De si malpropres jeux - Des exécuteurs d' basses œuvres - Des étrangers - D* dégénérés	- Bume! un français comme nous en avons trop - Incohérence - Retardataire - Petits Messieurs
- <u>L'Humanité</u> - <u>Le Quotidien</u>	- Une révolution de l'esprit - Un élément de destruction sociale de la bourgeoisie - Il sert les desseins révolutionnaires du prolétariat - Bume! un cerveau intelligent - Appels à la liberté sans limite à la violence - Une bande de valeurs - La désespérance de quelques jeunes gens		- Plus le Bouei du scandale que l'explosion de la haine - Jeu, mais jeu de massacre
- 14 <u>Jeuneurs</u>	- Film original, étrange, outrancier et choquant		

JOURNAUX	DISCOURS DIDACTIQUE	DISCOURS POLEMIQUE	
		Injure	Ironie
<p>1935</p> <p>- <u>La Flèche</u></p>	<p>.. Des "Enfants terribles"</p> <p>- Des jeunes écrivains</p> <p>- Une Dode, un désespoir</p>		<p>- Une divagation</p>
<p>1938</p> <p>- <u>La Journal</u></p> <p>- <u>La Croix</u></p>	<p>- Mystérieux mais inoffensif</p>	<p>- Pas plus français que Rottentot ou Poldève</p> <p>- Des cerveaux incapables de faire du Beau...</p> <p>- Une fumisterie</p> <p>- Maboulisme</p> <p>.. Une démonstration de déficiences mental--</p> <p>.. Des plaisantins</p> <p>- Des mystificateurs</p> <p>- Do. imbéciles</p>	<p>Drame des objets sans nécessité, sans réalité, Succession d'images... de l'irrationalité concrète</p>
<p>- <u>L'Intransigeant</u></p> <p>- <u>La Flèche</u></p>	<p>.. Un mouvement bien vivant</p> <p>- Un état d'esprit</p> <p>- Une ambiance particulière</p> <p>- Des humoristes</p> <p>- Le grand déchirement inventif demeure l'oeuvre des poètes et aussi des peintres, des Eluard, Breton, Peret, des Picasso, Dali, Ernst et Chirico</p>	<p>- Pas français</p> <p>.. Cette forme d. romantisme là n'.at pas français</p> <p>- Do. dégénérés</p>	<p>- Le petit. équipe de gentils garçons</p> <p>- Une farce de vieille étudiante</p> <p>- Une blague de rapins</p> <p>- Reliquats de la vie courante découverts au grand</p> <p>.. Une charge d'atelier</p> <p>.. Une société secrète de l'intelligence</p> <p>- Fantaisie</p>
<p>- <u>L'Humanité</u></p>			

RECENSEMENT LEXICAL.

Afin de préciser d'avantage l'analyse des deux types de discours, polémique et didactique, tenus sur le surréalisme, nous avons effectué un recensement lexical de tous les qualificatifs employés, par la presse de droite et de gauche, de 1925 à 1938, pour définir soit les surréalistes, soit le mouvement surréaliste dans son ensemble.

FAIBLESSE ET MODERATION DU DISCOURS DIDACTIQUE.

L'analyse de la forme didactique du discours a révélé le peu d'objectivité dont la presse a fait preuve à l'égard du surréalisme.

Quoi qu'il en soit, c'est au moment du Banquet Saint Pol Roux, et malgré la violence des attaques portées contre les surréalistes, que la neutralité du discours est la plus grande. Paradoxalement, en effet, c'est à cette occasion que la presse, dans son ensemble, fournit le plus d'informations justes, le plus de renseignements sur le surréalisme. Par la suite, elle adoptera face au mouvement et à ses représentants soit un refus d'informer, soit une position indignée et calomnieuse, passant ainsi d'une forme didactique à une forme polémique de discours ou au silence.

VIOLENCE ET DIVERSITE DU DISCOURS POLEMIQUE.

Le discours polémique, particulièrement abondant, se caractérise par deux formes d'énonciation: l'ironie et l'injure.

- l'ironie qui vise principalement à prêter à l'adversaire une proposition absurde ou blâmable va avoir ici deux cibles: les personnes et les idées. Elle aura ainsi pour but, d'une part de ridiculiser les surréalistes (ce sera le fait de *L'Action Française* surtout), d'autre part de déformer leurs idées à travers une reformulation (*Le Journal*, *La Croix* et *Le Figaro* s'y emploieront).

- l'injure, elle, vise à rejeter le surréalisme hors de la communauté nationale et humaine. C'est ainsi que ses représentants seront présentés tour à tour comme des «étrangers», des «internationalistes», des «bolchévistes», ou bien des «ennemis dans la place», des agents de démoralisation systématique de l'esprit français... ; mais aussi comme des «combinaards», des «coquins», des «réclamistes», et des «snobs», quand ce ne sont pas des «mystificateurs» ou des «fous».

L'utilisation de ce type d'énoncé n'est évidemment pas neutre. Il révèle un double objectif de la presse qui correspond, en fait, à une double approche du surréalisme: un rejet pur et simple des «perturbateurs» et une neutralisation des artistes et des «fous».

C'est ainsi qu'à travers ces deux types de discours (polémique et didactique) une vision du surréalisme s'est dégagée, s'articulant autour de quatre axes recouvrant chacun un courant d'opinion et d'intérêt:

un axe du rejet constant (l'extrême-droite et la droite traditionnelle et conservatrice)

un axe qui passe du rejet violent à la neutralisation artistique (la droite libérale et intellectuelle)

un axe qui, à l'inverse du précédent, évolue d'une reconnaissance enthousiaste à un rejet brutal (la gauche communiste)

un dernier axe enfin qui, partant d'une acceptation nuancée aboutit à un abandon conjoncturel (la gauche socialiste).

Du rejet à la neutralisation, la presse, qu'elle soit de droite ou de gauche, a contribué à faire du surréalisme une école littéraire et artistique dénuée de tout fondement politique.

Une fois cernées ces diverses perceptions du surréalisme, il convenait de dégager les déterminismes de tous ordres qui les ont provoquées ou influencées. En parallèle, un même travail révélait les contradictions inhérentes au surréalisme lui-même.

Dans une société française en pleine crise économique et morale où le surréalisme est généralement ressenti comme l'expression du « Grand Refus », le discours que la presse tient sur lui apparaît comme le reflet exact des contradictions des diverses couches sociales et politiques (et d'abord industrielles et financières) qui amorcent à ce moment-là des évolutions différentes selon les divergences d'intérêt que se font jour.

Répondant à des intérêts particuliers, politiques, économiques ou idéologiques, la presse dans son ensemble a largement contribué à faire du surréalisme un divertissement inoffensif pour intellectuels et gens du monde en manque de distraction, un mouvement essentiellement artistique et littéraire dépouillé de toute efficacité politique.

Ce rejet du surréalisme hors de la sphère politique ne fut cependant ni immédiat ni unanime. Déterminé par la conjoncture mais aussi par l'évolution même du surréalisme, le discours de la presse s'est considérablement modifié passant de la virulence la plus spectaculaire, au silence le plus total, du rejet sans appel à l'acceptation paternaliste et réductrice, de la sympathie réservée à l'abandon dédaigneux.

Unanimement hostile en 1925, la presse de droite va faire du surréalisme une approche très diversifiée qui reflètera la pluralité de ses intérêts.

Le courant conservateur avec *La Croix* persiste dans un rejet violent alors que le courant libéral avec *Le Figaro* et *L'Intransigeant* adopte une attitude plus nuancée, à la fois hostile et favorable.

Exprimant toujours une grande réserve face au mouvement et à ses prétentions révolutionnaires avant-gardistes, ce courant d'opinion intègre pourtant le surréalisme à la culture française et reconnaît « l'individualité des talents ».

Quant à l'extrême-droite et à *L'Action Française*, elles évoluent d'une condamnation sans appel à un mutisme tout aussi expressif.

Plus conjoncturel, le discours de la presse de gauche face au surréalisme est particulièrement intéressant.

La presse de gauche plus sujette à la conjoncture adopte une attitude nettement favorable en 1925 et 1930, mais apparaît au fil des événements plus circonspecte.

De plus en plus près du pouvoir politique, elle prendra peu à peu ses distances - *L'Humanité* pour des raisons politiques et passionnelles, *Le Populaire* et *Le Quotidien* pour des raisons d'efficacité - devant un mouvement si hostile à toute manifestation de pouvoir qu'il soit de droite ou de gauche.

Reflétant fidèlement les préoccupations de la S.F.I.O., le discours socialiste est révélateur des ambiguïtés de la gauche socialiste à cette époque.

Partagé entre le désir d'amélioration des conditions de travail et de vie des travailleurs et le souci constant de préserver les valeurs morales humanistes et rationalistes - valeurs reprises par la bourgeoisie après 1789 - le Parti Socialiste durant cette période oscillera toujours entre une attitude réformiste et prudente et une attitude volontariste tendue vers un véritable changement social.

Cette oscillation se retrouve dans sa position face au surréalisme, qui évolue d'une sympathie réservée à une reconnaissance paternaliste purement artistique.

Le discours de *L'Humanité* n'est pas moins fidèle aux fluctuations du Parti Communiste, en pleine organisation durant cette période. Passant de la satisfaction la plus grande au rejet le plus méprisant, *L'Humanité* est le journal qui changera le plus radicalement d'attitude face au surréalisme.

En règle générale, on peut dire que la presse de gauche a très souvent utilisé le surréalisme à des fins politiques; que ce soit pour cautionner une politique culturelle (Parti Communiste) ou pour exprimer son opposition au gouvernement de droite et à ses méthodes fascistes (Radicaux et S.F.I.O.).

Bien que sympathisant au départ, cette presse a toujours exprimé sa méfiance devant un mouvement culturel aussi extrême, plus proche à ses yeux de l'anarchie que du marxisme.

Cette méfiance ne fera que s'accroître, se transformant en reconnaissance purement artistique de la part des socialistes et des radicaux ou en réduction au domaine de la fantaisie et de l'inutile par les communistes.

Rejeté aussi bien par la presse de droite que par celle de gauche, le surréalisme se retrouve donc en 1938, isolé et détourné

de ses objectifs; le seul écho favorable dans cet abandon total provenant du *Figaro* ou de *L'Intransigeant*.

Mais, cadeau empoisonné, cette reconnaissance artistique et littéraire du surréalisme et plus précisément de ses génies créateurs, apparaît comme un piège redoutable que les surréalistes n'ont pu éviter.

Vidé de sa substance et dépourvu de son authenticité, le surréalisme n'est plus aux yeux du grand public qu'une farce d'étudiants attardés, une « récréation » pour snobs.

Cette présentation du surréalisme, le plus souvent défavorable, où le spectaculaire domine le politique, où la forme polémique du discours prédomine, reflète assez bien les caractéristiques de la presse de l'entre-deux guerres.

- A travers la permanence de certains thèmes va se dégager son goût de l'anecdote, sa préférence pour la personnalisation des informations, son parti pris face à l'événement et au surréalisme.

De façon générale, il est clair que la presse ne mentionne le plus souvent que ce qui sert l'idéologie qu'elle défend et passe sous silence ce qui la gêne.

- Avec la prédominance du discours polémique apparaît son caractère partisan et sa fonction de propagande.

- En outre, l'abondance des unités d'information d'ordre spectaculaire témoigne de son goût de l'anecdote et du scandaleux comme de son côté mercantile et vénal.

Mais il y a plus grave. A force de défendre des intérêts particuliers, la presse perd sa fonction d'information pour exercer un rôle primordial dans l'élaboration de la culture de masse tout à la fois uniformisante et parcellisée.

La presse qui détient un pouvoir important dans le processus de connaissance a mis le plus souvent ce pouvoir au service de la défense d'intérêts privés, se servant du surréalisme pour imprégner le grand conformisme et éliminer l'aberrant, l'inquiétant, le marginal.

Si le surréalisme a, à ses débuts, tout au moins, utilisé la presse, dès 1930, c'est plutôt l'inverse qui s'est produit.

Au terme de cette étude, il apparaît que si la presse a, consciemment ou non, outrepassé son rôle de médium (au sens classique: faire passer un message), se contentant rarement de véhiculer une information, mais la déformant le plus souvent, le surréalisme a, de son côté, donné prise à cette déformation.

Par les germes novateurs qu'il porte en lui et que la société moderne intègre à plus ou moins long terme, il participe de lui-même à la récupération marchande de ses valeurs et pratiques (Marcuse et Adorno ont fort bien analysé ce phénomène).

Seule l'intégrité de sa morale lui permet de dépasser ce phénomène d'intégration. Le « navire superbe et démâté » voguant vers l'ailleurs d'un Nouveau Monde transportait dans ses cales le Vieux Monde qui n'en finissait pas de rajeunir.

* «Le Surréalisme face à la presse" - E. Benassaya - Thèse du 3^e cycle - Octobre 1977 - Paris III.

1. Walter Benjamin, *Mythe et Violence*, Denoël, 1971, p. 306, (texte de 1929).
2. Pierre Naville, *La Révolution et les Intellectuels*, Gallimard, 1924.
3. *L'Humanité* n'ayant publié aucun article dans les dix jours qui suivirent l'événement du banquet Saint-Pol-Roux, il fallut remonter jusqu'au 23 juillet 1925.
4. Violette Morin, *L'Écriture de Presse*, Mouton.
5. J.B. Marcellesi, «Éléments pour une analyse contrastive du discours politique », *Langages*, n° 23.

LE MONDE LITTÉRAIRE ET LE SURREALISME: PREMIÈRES RÉACTIONS

ELIANE TONNET-LACROIX

Dans une époque pourtant blasée, la naissance du surréalisme souleva un intérêt passionné au sein du monde littéraire. De tous côtés, on analyse et on juge le nouveau mouvement, depuis les milieux les plus traditionnels, ceux que les surréalistes tournent en dérision, jusqu'à celui que forment eux-mêmes les compagnons de Breton, qui saluent à l'envi le début de l'aventure surréaliste. Les commentaires, fort nombreux, sont provoqués essentiellement par le *Manifeste du surréalisme*, paru à la fin d'octobre 1924 et par *Poisson soluble* qui l'accompagne; mais ils peuvent concerner aussi tous les autres textes qui définissent ou illustrent le surréalisme dans le courant de 1924 ou de 1925. En outre, la question du « surréalisme » a agité certains milieux littéraires depuis le printemps de 1924 en suscitant maintes polémiques. Il faut donc étudier les diverses réactions provoquées par le surréalisme entre le printemps de 1924 et le début de 1926, puisque certains commentateurs attendent jusque-là pour porter leur jugement qui est, en même temps, le bilan de la première année des activités surréalistes.

Étudier l'accueil réservé au surréalisme, c'est à la fois avoir un aperçu sur la sensibilité de l'époque d'après les images qu'elle se fait de ce mouvement, et le situer lui-même par rapport à son temps, c'est-à-dire évaluer dans quelle mesure il est représentatif de l'après-guerre.

Le surréalisme suscite deux types de commentaires: esthétiques ou moraux. Dans le premier cas, les réactions sont orien-

tées par les tendances dominantes de l'époque: recherches modernistes, renouveau de la sensibilité romantique, défense des principes classiques. Dans le deuxième cas, on juge le surréalisme en fonction de la crise morale de l'après-guerre: il rencontre alors des censeurs plus ou moins sévères, des frères ennemis ou des adeptes passionnés.

*

**

Depuis qu'il a été inventé en 1917 par Apollinaire, le mot «surréalisme» hante l'avant-garde¹. Celle-ci, en effet, est dès avant 1914, en quête d'un nouveau réalisme. L'artiste se propose de reprendre contact avec la réalité après l'idéalisme symboliste, tout en évitant les platitudes du réalisme. Il sera le créateur d'une réalité nouvelle, comme le fut, selon Apollinaire, l'inventeur de la roue, lorsqu'il voulut recréer à sa manière le processus de la marche. Le mot suscite donc des rivalités acharnées², dès le printemps 1924, lorsque, tout à tour, Paul Dermée, André Breton et Yvan Goll tentent de le «réhabiliter»³ pour désigner les orientations nouvelles de la poésie. Les réactions des poètes «modernistes» aux théories de Breton sont très révélatrices de la distance qui sépare le surréalisme des autres tendances de «l'esprit nouveau».

C'est P. Dermée qui semble le plus proche de Breton, au point qu'il peut accuser ce dernier de s'inspirer de son article «Découverte du lyrisme» écrit en 1920⁴. En effet, dénonçant «la tyrannie de l'intelligence sur la sensibilité» et préconisant l'écoute du «flux lyrique» qui s'écoule hors du contrôle de la conscience, sans souci de logique ou d'utilité pratique, P. Dermée s'y référait, comme Breton, à la notion d'«automatisme psychologique» empruntée à P. Janet. Il y employait aussi le terme «surréalistes» pour qualifier les images surgies du moi profond, sans référence à la réalité extérieure. Mais si le vocabulaire est identique, les idées sont bien différentes.

Loin de voir dans ce «flux» automatique le «fonctionnement réel de la pensée» selon la formule de Breton, P. Dermée le considère comme une activité inférieure fournissant au poète un simple matériau élaboré ensuite en toute conscience. Le travail de création consciente doit corriger l'arbitraire de l'inspiration sans entraves.

Ainsi, en accusant Breton de plagiat, P. Dermée méconnaît l'essentiel de ses théories. Lorsqu'en 1925⁵ il abandonne à Breton le mot «surréalisme», il le remplace par des termes révélateurs. Il parle de «panlyrisme», c'est-à-dire d'un lyrisme total mêlant conscient et inconscient, alors que, pour Breton, seule vaut la dictée de l'inconscient. De même, il emploie le mot «irréalisme» pour caractériser ses images: c'est dire que le surréalisme est pour lui une simple négation du réalisme et non une «réalité absolue»⁶ comme pour Breton. Il ne voit donc qu'un moyen de

création esthétique là où Breton cherche un mode de connaissance, une sorte de révélation.

Un malentendu du même ordre oppose Breton et Yvan Goll qui publie, en novembre 1924 son propre «Manifeste du Surréalisme»¹⁷ où il prend le contre-pied des idées de Breton. Se référant aux peintres cubistes, il définit son surréalisme comme une « transposition de la réalité dans un plan supérieur (artistique) ». Être surréaliste, c'est donc reconstruire la réalité pour la rendre plus expressive, lui donner plus de relief. L'art surréaliste par excellence est, pour Y. Goll, le cinéma, qui est aussi « l'art le plus réaliste qui soit » :

Le film transcrit les événements qui se passent naturellement dans la réalité et les élève à un état direct, plus intense, plus absolu: surréaliste.

Comme Breton, il définit l'image, d'après Reverdy, par le rapprochement de deux réalités éloignées. Mais au lieu d'insister sur l'écart, c'est-à-dire sur l'illogisme et le mystère, il privilégie l'intensité, la rapidité qui imposent, comme dans un film, la présence d'une nouvelle réalité. Alors que Breton veut donner le vertige à l'esprit, Y. Goll lui propose une sorte de spectacle. Prenant le contrepied de l'idéalisme bretonien, il refuse d'écouter l'inconscient (« N'est-ce pas confondre art et psychiatrie? ») et il choisit la réalité contre le rêve:

[...] la vie est plus vraie que la pensée. Notre surréalisme retrouve la nature, l'émotion première de l'homme, et va, avec un matériel artistique complètement neuf, vers une construction vers une volonté.

Le surréalisme bretonien paraît à Y. Goll un art malsain, alors que le sien « signifie la santé et repoussera aisément les tendances de décomposition et de morbidité qui surgissent partout où quelque chose se construit. »

Un art de « décadence », tel est aussi le surréalisme de Breton pour Pierre Albert-Birot¹⁸ en compagnie de qui Apollinaire trouva le mot « surréalisme ». Pour lui, ce mot désigne la création d'une réalité nouvelle qui est l'œuvre d'art: c'est « faire œuvre de poète », ce qui signifie « non plus DIRE quelque chose, mais faire un poème. » Une telle conception minimisant le message à transmettre au profit du travail conscient de création, s'oppose foncièrement au procédé romantique de l'écriture automatique¹⁹.

Pour le poète chilien Vicente Huidobro mêlé aux querelles de l'avant-garde parisienne, le surréalisme suscite à la fois une sorte de fascination et une violente critique. Soucieux de marquer son originalité au sein des mouvements modernistes, comme l'a déjà montré en 1920 sa polémique avec Reverdy qui avait contesté sa priorité dans l'élaboration de l'esprit nouveau, l'inventeur du « créationnisme » publie en 1925 un recueil

de manifestes où il réfute les théories de Breton. A propos de la définition de l'image que celui-ci emprunte à Reverdy, V. Huidobro a une attitude paradoxale: il en souligne la banalité mais pour mieux la revendiquer comme sienne^{9 b}". On le voit donc là surtout poursuivre, à travers Breton, sa rivalité avec Reverdy, bien que celui-ci ne soit pas expressément nommé. Mais sa critique fondamentale à l'égard du surréalisme provient de l'idée qu'il se fait de la «création», un des maîtres-mots de l'esprit nouveau. Pour lui, le poète n'est vraiment créateur que s'il a la pleine maîtrise de ce qu'il écrit. Il tient pour inférieures et incomplètes les beautés dues au hasard et à l'arbitraire. A la «dictée automatique» passive et issue de la seule sensibilité, il oppose la «poésie créée» active et à laquelle concourt un élément intellectuel^{9 ter}. Il considère en effet comme indispensable au travail poétique le contrôle de la raison. C'est pourquoi ironisant sur l'appel à l'inconscient qui fait, selon lui, du surréalisme un sous-produit du freudisme, «le violoncelle de la Psychanalyse»¹⁰, il revendique la notion de «superconscience»^{10 bis} identifiée au «délire poétique» dans lequel l'ensemble des facultés de l'esprit participe à l'acte de la véritable création.

C'est encore au nom de la réalité, de la santé et de la conscience que d'autres représentants de l'avant-garde récuse le surréalisme bretonien. Ainsi Fernand Divoire^{10 ter} considère les surréalistes comme des romantiques attardés se complaisant dans les problèmes morbides (l'enquête sur le suicide) et détournant de son vrai sens le mot forgé par Apollinaire pour qui le surréalisme consisterait à «ne pas sortir de la simple réalité». Quant à E. Malespine, directeur de la revue lyonnaise *Manomètre*, il lance un «Manifeste du Suridéisme»¹¹ dans lequel il s'oppose à tous «les suiveurs d'Apollinaire», tous ceux qui, visant au «surréalisme», pratiquent le culte de l'image, à laquelle il préfère l'idée. Mais il s'attaque plus particulièrement au surréalisme bretonien¹² dont il n'admet ni le nominalisme (puisqu'il faut pour lui «L'idée précède le mot») ni le recours à l'écriture automatique dont il traite les produits de «devoirs d'écoliers psychiatres».

Alors que, chez la plupart des poètes modernistes, le *Manifeste* suscite rivalité et hostilité, il a pour effet de rapprocher, du moins momentanément, P. Reverdy d'André Breton¹³. Après avoir figuré parmi les collaborateurs d'y. Goll dans l'unique numéro de *Surréalisme*, Reverdy va se prononcer nettement en faveur de Breton dès qu'il connaît la rivalité opposant les deux hommes¹⁴. Pourtant, tout en lui rendant hommage, Breton, dans son *Manifeste*, prend ses distances à son égard: s'il approuve sa conception de l'image (le rapprochement de deux réalités éloignées), il récuse sa méthode qu'il juge trop consciente¹⁵. Mais, loin de froisser Reverdy, cette remarque le pousse à préciser sa pensée et cela, semble-t-il, dans le sens des idées de Breton. Il insiste sur le caractère spontané et même inconscient de la créa-

tion poétique. Dans sa lettre à Breton du 23 octobre 18, où il qualifie le *Manifeste* d'« émouvante préface », il se défend de donner au mot « esprit » une acception étroitement intellectualiste et d'associer la réflexion à la création des images :

[...] rien ne nous sépare radicalement. Je n'ai même jamais prétendu que les rapports perçus par l'esprit (quelle part de l'esprit? ni la raison ni la pensée) l'étaient consciemment. [...]. Je suis, plus que tout autre, je crois, un auteur inconscient.

D'ailleurs, dans son « interview » du 18 octobre, il avait déjà fait l'apologie du rêve comme source de vraie poésie 17, et il développera cette idée dans « Le Rêveur parmi les murailles » 18. En outre, pour lui comme pour les surréalistes, le merveilleux du rêve est une échappatoire au tragique de l'existence humaine : grâce au rêve, l'homme franchit les « murailles » du monde dit réel alors qu'il n'est que celui des apparences. Au-delà de ces murailles, le rêveur atteint à la véritable réalité, celle que l'esprit seul peut percevoir. Reverdy conçoit son « surréalisme » dans le droit fil de celui de Breton ; il oppose une réalité essentielle et profonde, une « réalité absolue » 19 à l'univers superficiel et conventionnel dont se contente le commun des hommes. Et, se faisant de la poésie la même conception exigeante que Breton, il lui donne, lui aussi, comme fonction de découvrir cette « réalité absolue » 20.

Néanmoins, au moment où il exprime sa communion de pensée avec Breton, il manifeste des réserves à propos de l'écriture automatique. Dans « Le Rêveur parmi les murailles », il semble vouloir rectifier la définition bretonienne du surréalisme :

Je ne sais pas si le surréalisme doit être considéré comme une simple dictée automatique de la pensée. Pour moi, je prends conscience de cette dictée dès qu'elle a lieu et, de plus, je ne sais pas encore d'où elle vient 21.

Le désaccord porte à la fois sur l'origine de cette « dictée » et sur sa nature même. En effet, Breton et Reverdy ne donnent pas le même sens au mot « pensée ». Breton voit dans l'automatisme le « fonctionnement réel de la pensée » par opposition à un usage factice parce que soumis aux exigences de la logique. Au contraire, pour Reverdy, la pensée, logique par définition ((ce qui la caractérise encore, c'est qu'elle exige un enchaînement (logique) et qu'elle réclame, pour se satisfaire, une conclusion »), ne peut pas produire cette dictée automatique. Et, si le rêve est un riche pourvoyeur d'images poétiques, la pensée est légitime dans son domaine, celui des idées : elle est l'« exercice sain » de l'esprit, alors que le rêve en est l'« exercice dangereux » 22. En outre, Reverdy suggère qu'une « simple dictée automatique » ne pourrait se suffire à elle-même. Soucieux de ses attaches avec le réel, il récuse l'idéalisme bretonien. Pour

Breton, en effet, la pensée n'existe pas hors des mots. Ceux-ci sont tout puissants et créent de toutes pièces les images poétiques. Toutes sont donc légitimes, même et surtout les plus arbitraires. Pour Reverdy, au contraire, les mots sont indispensables à la pensée, mais ils sont des outils et toutes les associations ne sont pas valables: les images les plus surprenantes doivent être «justes» et «vraies», même si cette justesse n'est pas contrôlée consciemment. Chez Breton triomphent le hasard et la subjectivité; pour Reverdy, au contraire, une certaine cohérence et une sorte d'objectivité, restent indispensables. C'est pourquoi, alors que Breton conçoit le surréalisme comme un produit de la pensée («dictée de la pensée»), Reverdy le définit comme une réalité perçue par l'esprit et non créée par lui:

On peut dire du surréalisme qu'il est une réalité supérieure aussi perceptible pour l'esprit que la réalité objective l'est pour les sens ²⁴.

Ainsi, bien que l'accord soit profond entre Reverdy et Breton, sur certains points essentiels, on retrouve entre eux des divergences semblables à celles qui différencient le théoricien du surréalisme des autres poètes modernistes. On peut reconnaître dans la plupart d'entre elles tout ce qui opposait, dès avant 1914, la poésie nouvelle à l'esprit symboliste : art sain contre art malsain, rigueur et construction contre impressionnisme, sens du réel contre idéalisme ²⁵. En effet, par le crédit qu'il accorde aux mots, par la suprématie qu'il confère au rêve et au monde intérieur, le surréalisme est l'exemple le plus net d'un certain renouveau de la sensibilité symboliste au cours de l'après-guerre. En outre, par rapport à d'autres tendances de l'esprit nouveau qui accommodent des principes classiques (construction, rigueur, sobriété) au modernisme et qui distinguent nettement le plan de l'esthétique et celui de l'émotion, il représente un courant romantique tant par la luxuriance baroque de ses images que par sa confiance absolue dans l'inspiration ou par son refus de distinguer l'art de la vie.

Précisément cet aspect romantique du surréalisme intéresse beaucoup de commentateurs dans une époque cherchant l'évasion par l'imaginaire.

Certains, portant un jugement trop sommaire, croient reconnaître dans l'écriture automatique leur propre méthode de travail. Ainsi Giraudoux ²⁶, plein de sympathie pour les jeunes qui tentent de « sortir de la littérature », prétend ne voir dans le surréalisme que l'abandon à l'inspiration:

Je crois que l'écriture automatique est le propre de l'inspiration, pour ma part, j'ai toujours travaillé ainsi. J'écris un certain nombre de pages, qui s'ordonnent au fur et à mesure que leur nombre augmente. Au bout d'un an, je divise cela en chapitres et cela fait un roman.

Mac Orlan ²⁷ a une réaction à la fois contraire et semblable. Tout en taxant, à la suite de Carco, le surréalisme de « foutaise » (sans doute par méfiance envers les écoles et les théories), il déclare en somme qu'on ne peut pas ne pas être surréaliste :

[...] nous travaillons tous de la même façon. Nous laissons courir la plume sur le papier, jusqu'à ce que nous soyons accrochés par une phrase ou un mot qui déclenche tout.

Crédit accordé à l'imagination, confiance dans le pouvoir créateur du langage, refus d'une littérature trop « fabriquée », tous ces traits, caractéristiques de l'époque, sont communs, en effet, à Breton et à Mac Orlan ou Giraudoux. Mais ceux-ci « appriivoient » le surréalisme et le dénaturent : sans doute par méfiance envers l'inconscient, ils négligent de tenir compte de l'apport original du surréalisme, l'écriture automatique.

D'autres commentateurs, au contraire, examinent le procédé de façon plus précise. En général, même favorables à l'écoute de l'inconscient, ils critiquent l'automatisme.

C'est ainsi que Jacques Calmy ²⁸, directeur d'une jeune revue, *Le Radeau*, objecte que l'automatisme n'est peut-être pas, pour l'inconscient, le meilleur moyen de s'exprimer. D'autres états, plus conformes aux conditions réelles de la vie, par exemple les émotions intenses : colère, rire ou douleur, risquent d'être plus révélateurs, alors que rêve ou folie ne sont que « des états diminués, des états morbides de l'inconscient. »

Cependant, il se sent solidaire du nouveau mouvement pour « l'extrême liberté qu'il donne enfin à l'imagination. » Le surréalisme a le mérite de répondre aux aspirations de l'époque :

Aujourd'hui l'imagination est majeure. Tous droits lui sont donnés, même celui de perdre son bonnet [...]. Les braves cousins n'en reviennent pas. Toutes les bonnes notions se perdent et les temps sont à la hideuse révolution.

Jean Cassou ²⁹ approuve le surréalisme qui défend les droits de l'imagination contre le rationalisme. Il croit, lui aussi, à la richesse de l'inconscient, mais il redoute la pauvreté de l'automatisme. Il signale la « monotonie linéaire, ingénieuse, volontaire et raide » de ce procédé d'écriture. Il pense d'ailleurs que les poèmes du « fort brillant » *Poisson soluble* tirent leur intérêt de la « part inéluctable de conscient qui les anime et les dirige. » Il ne prend guère au sérieux le « bel extrémisme » de Breton et voit dans le surréalisme « l'étrange prolongement d'une crise d'adolescence. » Finalement, il est déçu par les limites étroites dans lesquelles Breton maintient son entreprise de libération de l'esprit : celui-ci ne propose « à notre activité qu'un charmant jeu de société, *ersatz* des petits papiers et des tables tournantes. » Fervent du romantisme allemand, J. Cassou regrette de

retrouver en Breton « un français - comme les autres. » Et il ajoute: « C'est encore la tragédie de l'esprit français que de sentir ses entraves et de ne s'en pouvoir dégager. » C'est donc au nom de ses propres tendances romantiques déçues, qu'il critique un mouvement pourtant héritier du romantisme.

Edmond Jaloux³⁰, autre admirateur des romantiques allemands, chez qui il reconnaît des précurseurs du surréalisme, manifeste son intérêt pour ce mouvement. Il est sensible au message émancipateur de Breton, à la fois sur le plan esthétique et sur le plan moral. Dans cet effort pour s'évader de la logique et de la raison par la création spontanée des images, il voit une possibilité pour l'individu de se libérer des tyrannies et des conventions sociales, celles qu'impose par exemple une éducation stéréotypée. Il émet cependant quelques réserves. A la manière de Cassou, il se méfie des dangers que l'esprit français fait courir à l'entreprise surréaliste. Cet abandon total à l'inspiration lui semble incompatible avec notre tempérament national peu doué pour le lyrisme véritable et il craint que le surréalisme ne tombe dans la préciosité qui, en France, « termine presque tous les grands mouvements littéraires. » Le procédé peut dégénérer en poncif et aboutir à une littérature « plus vaine et plus artificielle que toutes celles contre lesquelles [le surréalisme] s'est si violemment élevé ». En outre, il formule une objection de principe contre l'automatisme: son pouvoir libérateur n'est pas total, comme le prouvent les nombreuses réminiscences de Lautréamont qu'il décèle dans les textes surréalistes: « une autonomie absolue nous est à peu près interdite. » Ainsi, pour E. Jaloux, ce sont les limites mêmes de l'esprit humain, autant que celles du tempérament français qui risquent de faire obstacle au surréalisme. Il lui accorde pourtant sa confiance et en attend « une forme de littérature entièrement renouvelée. »

Henri Michaux³¹, lui-même explorateur de l'imaginaire comme les surréalistes, fait pourtant bien des réserves sur la méthode préconisée par Breton. Il est déçu par *Poisson soluble* qu'il trouve « inémotif, monotone comme un clown³² ». C'est là le résultat de l'état de passivité totale, d'« indifférence » dans lequel se cantonne le poète surréaliste. Michaux se méfie du caractère mécanique, donc inhumain, de l'écriture automatique. D'ailleurs, à la manière d'E. Jaloux, il en conteste même la possibilité, car il pense que l'esprit humain se refuse à ce relâchement absolu: « Rien n'est difficile à l'homme comme de se reposer [...]. Ce qui est humain ne se repose pas. » De plus, le poète se trouve face à un dilemme. Ou bien sa pensée est assez lente pour qu'il puisse la suivre, mais alors elle perd de son pouvoir bouleversant. C'est ce qui arrive, selon Michaux, à *Poisson soluble*, qui manque d'« émotion », de « tragique », car « la vitesse de pensée est constante et la pensée va au pas ». Ou bien la pensée s'emballe, les images se précipitent, mais le poète ne peut plus les noter. Ainsi, pour Michaux, l'écriture auto-

matique est une technique en désaccord avec l'être humain, avec le « fonctionnement réel de la pensée » que Breton, au contraire, prétendait retrouver grâce à elle ³³.

Il conteste aussi la pertinence du mot «surréalisme». Il existe pour lui deux réalismes : celui du monde extérieur et celui du monde intérieur, soit «l'extraréalisme» et «l'introréalisme»; mais le *sur* de «surréalisme» le gêne : «Ce terme fera peut-être fortune, mais il se vante.» Il croit sentir dans ce mot la prétention d'aller au-delà du réel: donc, là encore, les surréalistes risquent de s'écarter de la vie.

C'est pourquoi il préconise, ce qui serait une hérésie pour Breton, un «surréalisme» qui ferait aussi leur part légitime à la création consciente et à l'existence du monde extérieur.

Toutefois, malgré ces réserves, il applaudit à l'expérience tentée par le surréalisme. Il y voit comme un bain de jouvence pour la littérature:

[...] le merveilleux surréaliste est monotone, mais entre le merveilleux et quoi que ce soit, je n'hésite pas. Vive le merveilleux! Quand même ce serait du merveilleux superficiel. Ce bain nous est excellent.

Comme H. Michaux ou E. Jaloux, beaucoup de contemporains attendent du surréalisme un renouvellement de la littérature. Certains en espèrent une renaissance de la poésie:

Le surréalisme apporte une notion nouvelle de la poésie. Il s'agit de couper tous les ponts devant et derrière soi et de réaliser la liberté de l'être. [...] Il s'agit de répudier toute esthétique pour trouver la poésie pure ³⁴.

D'autres y voient un remède à la crise du roman. Les romanciers de l'exotisme qui se cachent sous le nom de Marius-Ary Leblond ³⁵ disent leur intérêt pour une entreprise qui peut libérer le roman «de son asservissement aux faits divers du réalisme» ainsi que des «frontières provinciales» qui restreignent ses horizons. Le critique Louis Laloy ³⁶, de tendance plutôt classique, fait des réserves sur l'abandon total de la raison mais s'accorde avec Breton pour constater que «le réalisme est condamné» et que la littérature peut être sauvée par le recours à l'imagination. Même un adversaire du surréalisme comme Robert Kemp ³⁷ reconnaît la nécessité d'une «réaction *poétique*» contre la platitude et la banalité de certains livres. Pour cela, Breton et ses amis lui semblent œuvrer dans le même sens qu'un Giraudoux ou un Morand. Ils proposent une vision originale de la réalité: «N'est-ce pas un peu de fraîcheur et d'inattendu que le surréalisme, les pirouettes finies, va nous ramener?»

Enfin, s'il trouve la méthode surréaliste peu applicable à la littérature, Jean Goudal ³⁰ en espère un enrichissement pour le cinéma qui constitue déjà par nature une «hallucination cons-

ciente» où le rêve et le réel peuvent communiquer sans difficulté et qui, étant fait d'une succession rapide d'images, exige moins de rigueur logique qu'un texte littéraire.

Ainsi, en tant que libérateur de l'imagination, le surréalisme attire beaucoup de ses contemporains. Mais, en général, malgré l'intérêt qu'on lui porte, on fait des objections à l'écriture automatique à laquelle on reproche soit sa pauvreté soit son artifice.

Si certains sont sensibles à la richesse poétique du surréalisme, d'autres sont surtout frappés par son caractère négateur. Il fait contre lui l'unanimité des diverses tendances classiques qui lui reprochent de vouloir détruire et la littérature et l'intelligence.

On reconnaît cependant quelquefois l'aspect positif de cette entreprise de destruction. Pour M. Martin du Gard³⁹, le procès intenté par Breton à la littérature répond à une exigence de pureté, de gratuité qui devrait être un exemple pour l'époque:

Critique des moyens actuels de la littérature, le surréalisme désintéresse tous les mobiles humains et leur enlève ce caractère utilitaire dont tout aujourd'hui semble périr.

Mais le rêve de pureté est suicidaire. Et M. Martin du Gard lance un avertissement à Breton, il le met en garde contre son «attitude tragique», contre le caractère «négatif» de son manifeste: il lui faut accepter la littérature ou bien y renoncer totalement. Car écrire sans être un écrivain est un désir que ne saurait réaliser même l'écriture automatique, fatalement faussée et impure. Mieux vaut reconnaître «les droits du conscient» dans la création poétique, donc la légitimité de la «littérature».

Faisant le bilan d'un an de surréalisme, Andrée Martignon⁴⁰ admettra elle aussi l'utilité de la condamnation portée par Breton contre la littérature; ses poncifs, ses procédés, ses facilités en sortent déconsidérés. L'atmosphère littéraire s'en trouve assainie: on doit savoir gré au surréalisme d'avoir «aéré», d'avoir «crevé des mensonges⁴¹». Toutefois sa stérilité le condamne: il «a su mieux détruire que réaliser.» Cela reprend la critique de M. Martin du Gard: le *Manifeste* est négatif.

Bien plus sévère encore est le jugement de Nicolas Ségur⁴², car il ne le nuance d'aucune approbation. Il est seulement sensible à l'échec du surréalisme. Et il l'explique par l'une des tendances qui, à ses yeux, caractérisent le mieux l'époque: «la négation de toute discipline classique.»

Précisément, *La Nouvelle Revue française*, malgré son ouverture aux recherches modernes, exprime à plusieurs reprises son désaccord profond avec le surréalisme. Dirigée par Jacques Rivière qui vient de dénoncer la «crise du concept de littérature⁴³», elle ne peut que désapprouver un manifeste qui

prétend refuser la littérature. C'est d'abord par l'intermédiaire de Jean Cassou qu'elle attaque le surréalisme. Ce critique, bien qu'il représente, comme on l'a vu, un point de vue plutôt romantique, rejoint cependant certaines positions classiques essentielles. Contre Breton il prend la défense de la littérature et des genres traditionnels, en particulier du roman dont il justifie les notations réalistes et les descriptions honnies par le *Manifeste*. Et il souhaite une littérature sobre, nourrie d'expérience et vouée à la connaissance de l'homme:

*J'attends de voir paraître des vers, des histoires, des contes, des romans, de la littérature: soit la traduction discrète de tout ce qu'une pensée humaine a pu vivre dès l'instant qu'elle s'est éveillée à une authentique liberté*⁴⁴.

C'est ensuite au tour d'Albert Thibaudet⁴⁵ de reprendre l'attaque. Il insiste sur le caractère négateur du surréalisme. L'image du «Poisson soluble» lui paraît très révélatrice. Plutôt qu'un rêve de fusion des contraires, il y voit une tentative de «dissolution», donc de destruction: dissolution de la conscience, de la réalité, de l'art⁴⁶. Il condamne le surréalisme en tant que démission de l'esprit: «Le surréalisme, c'est la facilité, l'immense facilité des rêves.» C'est pourquoi il refuse à Aragon le droit de compter un Fargue au nombre de ses précurseurs. L'esthétique farguienne du «café-filtre», c'est-à-dire du choix, de la concentration et de la perfection, est à l'opposé de celle des surréalistes, vouée au désordre, à la démesure et à la destruction:

Le surréalisme, lui, c'est le contraire du café-filtre: un percolateur fantastique qui dévale sur les pavés, avec le bruit infernal de la charrette révolutionnaire sur ceux de la rue Honoré, ou de la cuisine roulante de notre compagnie quand nous passions sur une route marmittée.

André Breton veut échapper à la littérature, mais cette tentative ne peut qu'échouer: fatalement le surréalisme devra «incorporer à la littérature la fuite hors de la littérature⁴⁷.»

C'est aussi contre la «crise du concept de littérature» que combat Jean Hytier⁴⁸, théoricien du «classicisme moderne». Les surréalistes, qu'il ne distingue pas nettement des dadaïstes, sont ici qualifiés de «néo-sceptiques». Leur «tentative de destruction» provient du fait qu'ils confondent l'art et la métaphysique, prétendant ruiner celui-là au nom de celle-ci.

A «deux ruines: celle de l'art et celle de la personnalité⁴¹¹, voilà où aboutit le *Manifeste* selon la traditionnaliste *Revue des jeunes*. Ayant «horreur des synthèses, surtout de la synthèse personnelle», le surréalisme est voué à la facilité, à l'incohérence, à l'irresponsabilité.

Synthèse, construction, conscience, ce sont les principes que les poètes fantaisistes opposent au *Manifeste*. Ainsi F. Carco⁵⁰, après avoir traité le surréalisme de « foutaise », déclare qu'« il s'agit de faire une œuvre sentie, pensée... » De son côté, Tristan Derème⁵¹ défend une esthétique de « la statue » contre celle du « tas de glaise ». D'ailleurs le principe même de l'écriture automatique lui semble une duperie, car il doute que l'inconscient s'exprime par des phrases organisées; il y voit même une absurdité puisque l'âme prétend s'y dévoiler à elle-même: « Mettons que M. Breton est une main qui veut se saisir, un escalier qui veut se monter... » C'est pourquoi, il ne reconnaît dans le surréalisme qu'« une variante du dadaïsme », c'est-à-dire, à ses yeux, une manifestation tapageuse et destructrice, mais sans caractère véritablement novateur⁵².

D'autres critiques s'intéressent moins au procès de la littérature qu'à celui de l'intelligence.

La Revue Universelle, organe du « Parti de l'Intelligence », ne pouvait que condamner le surréalisme. R. Kemp⁵³ continue contre lui le combat des néo-classiques contre toute forme de romantisme. Il s'efforce de lui dénier toute originalité: « Qu'est-ce donc que le « surréalisme »? Du vieux neuf, comme vous l'allez voir. » Le surréalisme, en effet, se fondant sur la vieille opposition entre raison et imagination « n'est qu'un fils mal venu du romantisme, et stérile peut-être... » En outre, il ne fait qu'exploiter à sa manière l'impressionnisme poétique d'un Morand ou d'un Giraudoux, avec cette différence que sa méthode particulière le condamne soit à la pauvreté du ressassement, soit à l'insincérité des bizarreries savamment concertées. Mais surtout son erreur fondamentale, c'est de prétendre atteindre par l'automatisme au fonctionnement « réel » de la pensée: « La raison est une réalité à l'égal de la démence; [...] ils ne peuvent dire que le rêve soit plus *réel* que la pensée éveillée, le désordre que l'ordre, le hasard que la logique, ni l'inconscient que le conscient. Leur école est mal baptisée...⁵⁴ »

Réaction intellectualiste aussi que celle de Jean de Gourmont⁵⁵. Il définit le surréalisme comme « un mélange de bergsonisme et de freudisme », reposant sur le principe « que c'est l'intelligence qui gâte tout et empêche de comprendre. » J. de Gourmont explique cet appel à l'inconscient par « la fatigue d'une trop vieille et trop sage logique. » Il comprend donc le rêve de régénération qui anime les surréalistes, mais le retour aux sources lui semble impossible. Cette foi dans l'inconscient est, à ses yeux, aussi illusoire que la croyance rousseauiste dans la bonté originelle de l'homme: loin d'être pur et neuf, l'inconscient est encombré de « vieille littérature⁵⁶ » et, à part quelques belles images, il charrie surtout des déchets:

Des mots, des mots en liberté, hélas! rien que des mots qui ne corespondent vraiment à rien [...].

Débâcle de bois mort et de feuilles sèches sur un fleuve incohérent.

La mise à l'écart de l'intelligence aboutit à une littérature vide et formelle, à un pur verbalisme. C'est pourquoi aux mots, « ces vaines pierreries », aux images, « ces petites verroteries », il préfère les idées traduites avec précision et exactitude:

S'il est vrai qu'il y aura toujours de précieuses découvertes à faire dans notre subconscient, nous ne voulons rien accueillir que vérifié et contrôlé par notre conscience et notre intelligence.

La jeune revue *Aujourd'hui*, qui prend pour tâche de défendre l'intelligence contre plusieurs tendances de la littérature et de la pensée modernes (Proust, Freud, le groupe *Philosophies*, Cocteau), contre tous « les dérèglements de l'esprit⁵⁷ », trouve une cible de choix dans le surréalisme, ce « nouveau vide de la pensée », cette « moisissure », qui se perd dans une philosophie nébuleuse et idéaliste⁵⁸.

D'autres défenseurs de l'intelligence vont condamner plus précisément dans le surréalisme l'héritier du symbolisme, c'est-à-dire d'une littérature où prédominent « les sens, les nerfs, la sensation, l'impression, enfin le subconscient⁵⁹ », comme l'écrit Louis Mandin dans *Les Marges* revue issue du mouvement anti-symboliste d'avant 1914. De même, le disciple de René Ghil, Paul Jamati⁶⁰ dénonce dans le surréalisme de Breton (comme d'ailleurs dans celui de ses rivaux) le retour à une littérature purement formelle comme chez les symbolistes. Il reproche à ces « juxtaposeurs de signes, cabalistes du néant, jongleurs adroits, sinon amusants » de négliger la pensée, de « cloisonner les activités de notre cerveau, intelligence et sensibilité », alors que pour lui la création d'une œuvre suppose la synthèse de toutes nos facultés⁶¹.

En général les défenseurs du classicisme ne prennent pas le mouvement surréaliste très au sérieux. Non qu'ils méprisent ses membres. Au contraire, ils se plaisent souvent à reconnaître leur culture⁶² ou leur talent⁶³, car ils cherchent à les jauger selon les normes traditionnelles. Mais ils se refusent à les considérer comme de vrais novateurs: ce ne sont, à leurs yeux, que des fils dégénérés du romantisme ou du symbolisme. Souvent ironiques, ils jugent le surréalisme comme une entreprise naïve et prétentieuse, comme une sorte de folie de jeunesse, et, voyant surtout ses aspects destructeurs, ils le distinguent mal du dadaïsme.



Formule de vie bien plus que formule littéraire, le surréalisme incite souvent ses commentateurs à chercher sa signi-

fication morale. Certains, en spectateurs compréhensifs ou severes de la crise de l'après-guerre, jugent le surréalisme comme un signe caractéristique de ce «nouveau mal du siècle» analysé par M. Arland.

Edmond Jaloux, par exemple, parle d'« une sorte de désespoir virtuel, né de notre époque et dont les surréalistes ont peut-être pris conscience plus intensément encore que les autres ⁶⁴. » René Lalou ⁶⁵ met en rapport le *Manifeste* avec d'autres œuvres de l'époque, qui ont en commun un trait essentiel: le désir d'évasion. Pour Georges Bourguet ⁶⁶, le surréalisme est un des faits les plus significatifs de l'après-guerre, un symptôme de l'angoisse qui la caractérise:

[Il] doit son importance, non à la doctrine qu'il essaie d'élaborer, ni aux outrances de ses néophytes; il s'impose à nous comme la preuve de ce malaise qui atteint les cellules mêmes du cerveau.

Lui aussi fait la critique de l'écriture automatique et de ses résultats (création d'un nouvel arbitraire, de nouveaux poncifs, œuvres laissées à l'état d'ébauches), mais il est sensible au projet moral du surréalisme: «Cette révolution envisage l'établissement d'une autre vie.» Il ne considère Breton et ses amis ni comme des imposteurs ni comme des fumistes; il sait qu'ils jouent un vrai «drame», celui qui naît du divorce entre la réalité et les ambitions de l'esprit. Cependant il souligne leur impuissance et leur échec inévitable. Ils cherchent à franchir les limites de la condition humaine ((Que sont-ce d'autre que d'infinis orgueilleux qui rêvaient d'illimiter le monde et de devenir dieux!)) mais ils courent au néant.

D'autres commentateurs, restant étrangers au caractère tragique du surréalisme, ne voient en lui que la recherche de l'extravagance, le goût du scandale, l'esprit de jeu et de gratuité symptomatiques d'une époque désaxée.

On compare A. Breton à un «Alcibiade de mauvais lieu ⁶⁷ » cherchant l'originalité par des attitudes excentriques. T. Derème ⁶⁸ le prend pour un mystificateur et ironise à propos du mot surréalisme, caractéristique d'un temps qui a perdu le sens de la mesure. De même Maurice Igert voit dans le *Manifeste* «une excellente plaisanterie ⁶⁹». Jean-Paul Milon ⁷⁰ dans une parabole satirique lance ses sarcasmes contre «cette officine d'originalité» où des marmitons surveillés par un maître tyrannique font bouillir des mixtures bizarres. «Des fumistes qui veulent nous donner l'illusion du génie ⁷¹ », tels sont enfin les surréalistes selon la revue *Aujourd'hui*.

Chez certains l'ironie le cède à l'indignation. Pour eux les surréalistes sont essentiellement des fauteurs de scandale. *C'est* ainsi qu'il faut comprendre la réaction injurieuse et injuste d'un Claudel ne reconnaissant à l'activité surréaliste qu'« un seul sens: pédérastique ⁷² ». Il projette sur les surréalistes sa

haine générale pour l'esprit moderne et le dégoût particulier que lui inspire l'influence d'un Gide par exemple. Francis Jammes ⁷³ de son côté s'indigne devant l'enquête sur le suicide qui peut pousser des innocents à des actes de désespoir. Dans *La Revue européenne*, pourtant très accueillante au surréalisme, André Germain, après avoir ironisé sur le nouveau personnage incarné par Breton (« C'est un pape. Il a un Vatican modeste, non loin de la place Clichy ⁷⁴ »), ne retient plus son indignation contre les outrances surréalistes. Dans sa « Lettre à Louis Aragon ⁷⁵ », il s'avoue choqué et attristé par les injures, les blasphèmes et les obscénités du *Paysan de Paris*.

Tous ces mouvements d'indignation redoubleront d'ailleurs après la publication de la *Lettre à Claudel* et le scandale du banquet offert à Saint-Pol-Roux et ils se compliqueront de considérations politiques. Le surréalisme sera alors qualifié d'« anti-français ⁷⁶ », et soulèvera les protestations de toute la droite. Ainsi, pour *L'Ermitage* ⁷⁷, il se déconsidère en se montrant l'ennemi à la fois du classicisme, de la patrie et de l'Occident, et cette revue, décidant d'appliquer la consigne de boycott donnée par *L'Action française* ⁷⁸, renonce à exposer les idées des surréalistes comme elle s'appêtait à le faire.

Enfin, le surréalisme est souvent attaqué pour son goût de la gratuité et du jeu. Ce sont précisément les « distractions surréalistes » que dénonce violemment Pascal Pia ⁷⁹. Il considère Breton et ses amis comme de faux révolutionnaires (« Avec des vieux chassapots enlevés aux panoplies, les insurgés s'amuse-ent. »), à la fois naïfs et insincères, puisque tout leur art c'est, à l'instar d'Aragon, d'« inventer sans cesse de nouvelles façons de se compromettre sans que cela tire à conséquence un seul instant. » Chez André de la Perrine ⁸⁰, le mal du siècle dont le surréalisme est l'expression n'éveille que commentaires malveillants : il n'y voit que faiblesse et futilité. Les surréalistes jouent avec les mots et se réfugient dans la poésie pure, alors que l'époque réclame des œuvres graves et sérieuses : « Que le poète ne joue plus, mais voie, pense et s'exprime. »

C'est aussi de « poésie pure » et d'art « purement formel » que parle Denis de Rougemont ⁸¹ à propos des surréalistes dont la plupart « n'ont rien à dire mais savent admirablement parler ⁸². » Il voit dans le surréalisme une sorte de régression par rapport au dadaïsme qui, « éclat de rire d'un désespoir exaspéré, commandait la sympathie », alors que le surréalisme cherche à impressionner par une apparente gravité, « un ton de mage ». Ce mouvement, privé à ses yeux de vrai tragique, se contente d'exploiter « les matériaux de démolition abandonnés par Dada ». Son attitude purement ludique lui semble inquiétante en ce sens qu'elle aggrave le désordre et le désarroi de l'après-guerre. En faisant le procès du surréalisme, D. de Rougemont fait donc implicitement celui de l'époque elle-même ⁸³.

c'est précisément dans cette perspective que se situent de façon explicite les articles de Gérard de Catalogne et de Jean Prévost. Pour le premier⁸⁴, disciple de Massis et de Maritain, défenseur de l'intelligence et des traditions, le surréalisme est le parfait produit d'une époque pervertie, 'sous l'influence de Gide, par l'immoralisme, l'individualisme, le goût du trouble et du bizarre :

Voilà les générations que créent l'abus de la critique et le mépris superbe de toutes les traditions.

Quant à Jean Prévost⁸⁵, il condamne l'esprit d'après-guerre dont le surréalisme lui semble l'expression achevée. Eprise d'absolu, l'après-guerre se complaît dans « le mal du siècle » et se détourne des « vrais soucis de notre époque ». Eprise de gratuité, elle produit une littérature destinée à étonner ou amuser: c'est le cas des images extravagantes proposées par les surréalistes qui cherchent « l'originalité plus que la justesse ». Même gratuité dans leurs positions révolutionnaires: ils « en sont préseatement à la révolte pure », sans se soucier de construire quoi que ce soit. Au contraire, sur le double plan de la vie et de l'art, J. Prévost préconise un humanisme fait du sens de nos limites et une littérature plus riche de « substance humaine », guidée par un souci de clarté et d'universalité.

Le surréalisme suscite donc la réprobation ou l'hostilité de tous les contempteurs de l'esprit d'après-guerre, car il en paraît la manifestation la plus scandaleuse.

Cible de tous les ennemis de l'inquiétude », le surréalisme n'en reçoit pas pour autant l'approbation des autres « inquiets » de l'époque.

L'individualisme foncier de Dada ne peut qu'être hostile à ce qui lui apparaît comme une école dirigée par un chef. Georges Ribemont-Dessaignes, alias « M. Self »⁸⁶, exprime son désir de rester indépendant. Francis Picabia reproche aux surréalistes d'être trop nombreux pour être originaux⁸⁷. Quant à Tzara, il parle des « anciens individualistes qui rêvent d'un fascisme intellectuel, littéraire, artistique⁸⁸ ». Breton leur apparaît à tous comme le fondateur d'un nouvel ordre, aussi arbitraire que l'ancien, le créateur d'un système organisé et dogmatique. G. Ribemont-Dessaignes traite les surréalistes de « professionnels⁸⁹ ». Ils contredisent en effet au principe de l'amateurisme cher à Dada et en particulier à Picabia. L'art n'a pas à être codifié; il est un jeu naturel, expression de la spontanéité: « L'art ne se fabrique pas, il est, tout simplement⁹⁰. » C'est précisément l'esprit de système que Picabia parodie en consacrant un numéro de 391 au « Superréalisme. » et un autre à l'« Instantanéisme »⁹¹ qui, par dérision, érige en principes codifiés les tendances de l'esprit dada: culte de l'instant, du mouvement, du jeu, de la vie. Par son aspect méthodique, l'écriture

automatique apparaît à Tzara⁹² comme un dévoiement de la « spontanéité dadaïste » qui devient ainsi une simple technique littéraire cherchant « la somptuosité des images », alors que Dada s'efforçait à une négation de la poésie. Autrement dit, André Breton a cédé à la tentation poétique. Pour G. Ribemont-Dessaignes, l'entreprise de destruction générale menée par Dada cède la place à un mouvement inoffensif, « un joli système littéraire breveté s.g.d.g. ⁹³ ». Ainsi, tous considèrent le surréalisme comme l'abâtardissement de Dada en école littéraire.

En outre, la clairvoyance cynique et désabusée de Dada, son sens de l'absurdité et du néant ne peuvent admettre l'acte de foi que constitue le *Manifeste*. Breton a pleine confiance dans les révélations de l'écriture automatique et **pense** que le surréalisme ainsi conçu peut apporter « la résolution **des** principaux problèmes de la vie ⁹⁴ ». Mais les dadaïstes restent sceptiques. Ils ne font pas crédit aux mots et ne voient, **dans** les exercices surréalistes, que falsification et illusion. Pour Picabia, ce sont des jeux de « ventriloques ⁹⁵ ». Quant à G. Ribemont-Dessaignes, il doute de la pureté de l'écriture automatique: « Dès que la pensée se note, elle n'est plus pure ⁹⁶. » Le surréalisme se veut une entreprise de libération de l'homme. Dada, au contraire, sait que si l'on cherche toujours à s'évader, toute tentative d'évasion est vaine. G. Ribemont-Dessaignes ⁹⁷, oppose « le nivellement dadaïste des valeurs », « l'évasion-type », **mais** qui trop consciente d'elle-même s'est soldée par un échec, à la tentative surréaliste animée par un espoir aveugle:

*Voici qu'on demande à une nouvelle image affadie du miracle l'octroi d'une échelle de soie. L'esprit de l'animal opérant suivant sa mécanique sans les couvertures conscientes, coule par l'ouverture du trépan, et sous le nom de surréalisme dévoile les sources de la **poésie**. Nous ne sommes pas près d'entendre la voix qu'entendit Moïse et qui nous dispensera de **tourner** les yeux vers un pays inconnu.*

Ainsi, aux yeux de tous ceux qui entendent maintenir l'esprit dada, le surréalisme apparaît comme un sous-produit plutôt ridicule de Dada, ce qui explique leurs réactions **situées** la plupart du temps dans le registre, typiquement dadaïste, de la blague, de la parodie ou de la dérision ⁹⁸. Pour Picabia ⁹⁹, le surréalisme est « une pauvre imitation » de Dada et même une vulgaire tentative d'exploitation: « C'est tout simplement Dada travesti en ballon réclame pour la maison Breton et Cie. » Quant à Tzara, il fait paraître ses *Sept manifestes Dada* au moment même où Breton publie le *Manifeste du surréalisme*: c'est une manière de rappeler l'antériorité et l'originalité de Dada par rapport aux surréalistes à qui il prête la dérisoire ambition de « fonder une coopérative de leurs petits talents ¹⁰⁰. » « De même, pour G. Ribemont-Dessaignes, le surréalisme n'est

autre chose qu'« une petite côte de Dada ¹⁰¹ ». Mais, chez lui, la dérision se nuance d'amertume. Son double « M. Self » se dit déçu dans son admiration pour « André » (Breton) : le plus pur de tous rentre dans le rang. Et finalement la naissance du surréalisme lui donne le sentiment poignant de la fin de sa propre jeunesse et de l'échec irrémédiable de Dada:

Tout est raté. Tout se résume en un obscur petit travail de métamorphose d'insecte, alors qu'il semblait s'agir d'un éclatement terrestre. [...] Nous n'avons rien détruit du tout. Nous avons inauguré une belle exposition universelle. Rimbaud! Rimbaud! ¹⁰²

La parution du *Manifeste* aura donc consacré la rupture entre Breton et Dada et mis en lumière tout ce qui sépare l'esprit surréaliste de la pure négation dadaïste.

Parmi ceux qu'animent le dégoût de la société et le désir de la détruire, les appels des surréalistes à la révolution suscitent des réactions fort diverses, comme en témoignent les attitudes opposées du groupe *Clarté* et de Drieu la Rochelle.

Les membres du groupe *Clarté* éprouvent des sentiments très mêlés à l'égard du surréalisme: leurs réactions sont toujours passionnées et vont du réquisitoire à l'apologie. Pour ces intellectuels communistes, Breton et ses amis encourent le reproche d'idéalisme: en croyant à l'action des idées, ils se bercent d'« espérances sans doute illusoire ¹⁰³ ». Ils font figure aussi de « romantiques » se complaisant dans le pessimisme et le pur nihilisme et certains « clartéistes », comme Georges Michaël, les prennent violemment à partie:

Avec le désespoir intégral et la soif romantique de destruction pure et simple dont témoignent les surréalistes nous n'avons rien de commun ¹⁰⁴.

L'enquête des surréalistes sur le suicide est jugée incompatible avec l'état d'esprit des vrais révolutionnaires ¹⁰⁵.

Pourtant Victor Crastre, l'auteur de l'éditorial sur le suicide ¹⁰⁶, se montre fasciné par ce qu'il nomme l'« explosion surréaliste ¹⁰⁷ ». Il se reconnaît dans la violence du mouvement, dans ses refus, et se sent lié à lui par un même « travail de critique et de démolition ». Il accorde aux surréalistes une place à part dans le monde des lettres : ce sont les seuls « qui se groupent sous le signe révolte ». Ecœuré lui-même par le monde où il vit, il se sent en communion avec leur ton blasphématoire. C'est pourquoi il veut les considérer comme de vrais révolutionnaires et il s'efforce de minimiser leur idéalisme, comme pour les défendre contre ceux de ses amis qui leur sont hostiles. Ainsi il justifie leur recours au rêve et à l'inconscient comme un coup porté à leur ennemi commun: le rationalisme. Et en les comparant aux paysans qui savent sauvegarder les droits

de l'imagination sans perdre le sens du concret, il les sauve de l'accusation de décadentisme:

Ainsi les surréalistes s'apparentent à la plus profonde tradition du génie humain; ils veulent rendre l'homme à sa nature première. [...] ces décadents renouent avec l'esprit des primitifs les plus lointains.

Il les considère donc comme des alliés et il attend avec confiance leur engagement politique.

C'est au contraire cet engagement qui provoque l'amertume de Drieu. Il attend août 1925 pour prendre position à l'égard de ses amis ¹⁰⁸, après la publication de la *Lettre à Claudel*, au moment où, dira-t-il plus tard, il allait se lier définitivement à eux ¹⁰⁹. S'il désavoue la nouvelle orientation que prend le mouvement, c'est au nom de l'esprit surréaliste lui-même. En se laissant prendre au « vieux cliché clinquant de la révolution », les surréalistes se renient eux-mêmes, ils dénaturent le sens de leur aventure qui est essentiellement spirituelle: « Vous oubliez Dieu », leur dit-il. En quelque sorte, ils entrent dans le siècle, ils participent à la médiocre activité humaine. Ils ont perdu le sens de l'absolu en renonçant au « désespoir » sans concession qui, selon Drieu, faisait leur noblesse. Pour lui, ce reniement éclabousse le *Manifeste* ainsi réduit à la fonction d'« art poétique » destiné à leur assurer une position

solide, détaillée, abondamment pourvue de doctrines, d'exemples, de précédents, d'autorités, de disciples, de camelots, enfin pourvue de tout le confort moderne.

Du rang de nouveaux « Argonautes ¹¹⁰ », d'explorateurs de l'esprit, ils sont déçus à celui de « littérateurs ».

Parmi les « inquiets », d'autres encore vont prendre leurs distances à l'égard du surréalisme, ce sont ceux qui au sein de l'anarchie et de la révolte sont à la recherche d'un ordre, d'une discipline. C'est plus particulièrement le cas de Marcel Arland styliste classique et analyste du « nouveau mal du siècle » ; ou d'André Desson, très proche de lui, l'un des animateurs de la revue *Accords* au titre significatif: « accords » entre ordre et désordre, romantisme et classicisme; ou bien encore du groupe *Philosophies* en quête d'un « nouveau mysticisme » compatible avec la défense de l'humain.

M. Arland est d'emblée hostile au surréalisme, en qui il retrouve les turbulences et les outrances de Dada, mais d'un Dada d'autant plus irritant qu'il se prend au sérieux:

Le moindre de ces grimauds se croit frère de Rimbaud; l'allure pontificale de certain d'entre eux, la docilité moutonnaire des autres est un spectacle des plus divertissants; gestes pompeux, propos sibyllins, rien ne manque à la comédie; aucun jour ne s'écoule sans qu'ils parlent d'abandon, d'exil ou de massacre.

Le surréalisme apparaît donc à Arland comme un dadaïsme ayant perdu spontanéité et sincérité pour devenir une simple attitude. Dada suscitait sa sympathie, comme symptôme du « mal du siècle », mais la répétition de Dada lui semble un jeu vain et dangereux: les surréalistes se complaisent dans l'anarchie au lieu de chercher à la surmonter.

A. Desson¹¹² leur montre plus de sympathie. Il admet le sérieux de leur entreprise qui vise à la libération de l'esprit. Pourtant il les critique sévèrement. D'abord, il désapprouve l'automatisme, qui, ramenant « à une technique les mouvements les plus divers de l'âme », engage la littérature sur la voie de la banalité et du formalisme. Mais il porte surtout une condamnation morale. Retrouver la liberté de l'enfance lui paraît une lâcheté, un effort dérisoire pour rejoindre un paradis désormais perdu: « A nos mains d'homme, il faut des moyens d'hommes maintenant [...] Belle enfance, sois moi un guide [...] et non une nouvelle faiblesse. » Enfin, s'il ne doute pas de la sincérité des surréalistes, il leur reproche de cacher leur foi, leur aspiration à l'absolu sous une attitude de négation et de destruction pures. Ils font de leur mal un jeu au lieu d'y chercher un vrai remède: « Surréalisme, merveilleux instrument où le désespéré joue sa chanson de mort. » Finalement, A. Desson rejoint M. Arland dans sa condamnation: le surréalisme se satisfait trop facilement de son tourment et de son désordre.

Le même grief est formulé par les membres du groupe *Philosophies*. Dans un article¹¹³ où il expose la position de sa revue, Pierre Morhange parle très durement des « néo-dadas »). « Entrepreneurs d'inquiétude et de diablerie », ils se complaisent dans leur mal et ils l'exploitent: « L'inquiétude est devenue poétique », dira H. Lefebvre¹¹⁴. Ils rejettent sur le monde leur propre désordre intérieur; ils se plaignent, au lieu de chercher à se guérir. Norbert Guterman¹¹⁵, situant les surréalistes dans la lignée de Gide et de Valéry, y voit des dilettantes et des sceptiques incapables d'action. Il n'entend, dans le *Manifeste*, qu'« appels au nihilisme ». Les entreprises des surréalistes ne signifient qu'« abdications », « mutilations » de l'homme. Pour H. Lefebvre¹¹⁶, les successeurs de Dada veulent abolir l'humain: il s'agit pour eux d'attendre les révélations de l'inconscient en rejetant les moyens humains de contrôle et d'intelligibilité. Ils donnent de la condition humaine l'image la plus misérable; ils « conçoivent leur vie comme un jaillissement dans du vide », puisque, n'accordant aucune consistance au réel, ils se permettent de jouer avec lui: « Lâches toujours, ils fuient le réel, cavaliers de l'absurde. » Ils apparaissent donc à tous essentiellement comme des destructeurs: « Vous êtes le Mal¹¹⁷ », leur lance P. Morhange.

Cette attitude négatrice irrite d'autant plus les « philosophes » qu'ils ne la jugent pas vraiment sincère; ils y voient un alibi par lequel les surréalistes cherchent à cacher leur pro-

pre échec. N. Guterman les dépeint comme des soldats en déroute voulant justifier leur défaite par des fanfaronnades sceptiques: « A quoi bon! (...) cassons les vitres et faisons l'amour! (...) Tout est faux - Etc. 118) En fait, retournant «à ce qui leur semblait abominable 119), c'est-à-dire aux jeux et aux procédés littéraires, ils donnent un sens dérisoire au mot « surréalisme» :

Encore un coup, le mot « surréalisme) est déposé; il ne symbolise plus qu'une volonté accomplie et cultivable.. le procédé est aux cuisines. Quant à l'essence, ce n'est qu'échoppe à notre cathédrale: notre système métaphysique implique cet excès (...) Ce mot qui vous absorbe, réjouissez-vous que nous l'enrichissions en passant 120.

Ces derniers mots témoignent des ambitions de P. Morhange qui se propose la défense de l'homme par la création d'une nouvelle foi face à ce qu'il considère comme un scepticisme anti-humaniste 121.

Le miroir souvent déformant que constituent pour Breton et son groupe leurs «frères) en « mal du siècle) donne d'eux des images très contrastées: optimistes ou pessimistes, constructeurs ou destructeurs, prêts à l'action ou réfugiés dans le rêve. Malgré le caractère partial de ces appréciations, leur diversité rend bien compte de l'attitude complexe de ces «désespérés optimistes) que furent les surréalistes.

«Nous avons moins besoin d'adeptes actifs que d'adeptes bouleversés 122), écrit Antonin Artaud en 1925. Tels sont, en effet, tous ceux que la naissance du surréalisme rassemble autour de Breton.

Artaud précisément se montre d'abord assez rétif: en septembre 1924 il se refuse à monter dans le «dernier bateau surréaliste », car, dit-il :

Je suis beaucoup trop surréaliste pour cela. Je l'ai d'ailleurs toujours été; et je sais, moi, ce que c'est que le surréalisme. C'est le système du monde et de la pensée que je me suis fait depuis toujours. Dont acte 123.

Ainsi il résiste au mouvement surréaliste tant qu'il n'y voit qu'une entreprise littéraire comme les autres. Mais dès qu'il en reconnaît les véritables ambitions, il en devient pour quelques mois l'un des porte-paroles les plus fervents.

A un moment où ses écrits se heurtent au jugement esthétique de J. Rivière, il rencontre chez Breton une tentative qui répond à son angoisse fondamentale, la maîtrise et la connaissance de son esprit. Le surréalisme lui apporte comme une justification de son être et de son activité. Incompris jus-

qu'alors, Artaud reprend confiance en lui-même. Plus tard, au moment même où il rompra avec le mouvement, il lui rendra encore hommage en évoquant le bouleversement qu'il provoqua chez lui:

*Le surréalisme [...] m'apprit à ne plus chercher dans le travail de la pensée une continuité qui m'était devenue impossible et à savoir me contenter des larves que mon cerveau faisait traîner derrière moi. Mieux que cela, à ces larves il donnait un sens, une vie incontestable, acide, et par le fait je me réapprenais à croire de nouveau en ma pensée*¹²⁴.

Mais précisément, en raison même de sa foi et de son enthousiasme, ses réserves initiales réapparaissent sous forme de déception. Il reproche à ses amis à la fois de se vouloir des révolutionnaires et des poètes¹²⁵. Face à eux il veut défendre une conception plus pure du surréalisme: un surréalisme entièrement voué à l'« Esprit » et sans concession à la réalité et à l'art.

Comme pour Artaud, l'apparition du surréalisme fut, pour les jeunes poètes de *L'Œuf dur*, le signal d'une sorte de rupture avec le monde littéraire traditionnel. Le dernier numéro de leur revue paraît en été 1924; après quoi Francis Gérard, Pierre Naville et Mathias Lübeck collaborent à *La Révolution surréaliste*.

Ces « enfants du siècle », qui exprimaient jusque-là leur malaise par le biais de la fantaisie avaient, dès le début, dans leur titre même, adopté une attitude frondeuse à l'égard du monde des lettres. Au début de 1924 leur critique de la littérature s'accroît et les oriente nettement vers Breton et ses amis. Dans le numéro 15, faisant allusion au dernier numéro de *Littérature*, qui se veut un « numéro démoralisant », caractérisé par son contenu anti-littéraire, ils en font l'éloge pour sa volonté « suicidaire », son attitude sans concession:

*Tournant ses ongles contre elle-même, il en coule un beau sang. Ce sont toujours les mêmes qui se font tuer*¹²⁶.

Dans le dernier numéro, P. Naville¹²⁷ met en accusation A. Gide « l'auteur de cet autre *Blé qui lève, Si le grain se meurt* », pour sa prudence, son classicisme, son inauthenticité de littérateur. Il oppose tous ceux qui, comme lui, font « commerce » de la littérature à certains êtres qui tentent de « sauver l'esprit », dans lesquels on peut voir une allusion aux futurs surréalistes. Ici encore Breton rallie à lui ceux pour qui le sort de l'esprit compte plus que l'œuvre littéraire.

F. Gérard analyse plusieurs fois l'effet produit sur lui par le surréalisme. Sur un ton de compte rendu scientifique, il décrit « l'état d'un Surréaliste¹²⁸ » en insistant sur le sentiment

de libération que fait éprouver l'exercice de l'écriture automatique. Dans un autre article ¹²⁹, il évoque avec lyrisme la révélation bouleversante que doit constituer le *Manifeste* pour tous ceux qui sont affamés de liberté. Il compare son retentissement à celui de *Werther* sur la génération romantique. La révélation du *Manifeste* se fait dans une sorte d'apocalypse libératrice et purificatrice :

L'horizon se fend à hauteur d'homme et, par la fente du ciel déchiré, souffle enfin le vent d'orage aux pourpres mandibules, chargé de grains de sable brûlants comme des cerises, le vent pour lequel vous étiez né.

Mais alors que les émules de *Werther* se réfugiaient dans la mort, le *Manifeste du surréalisme* peut susciter une « volonté », celle de « donner la vie aux plus profonds désirs ». En effet, pour F. Gérard, le message du surréalisme est foncièrement optimiste et engage à l'action: il s'agit d'abord de déchiffrer les désirs, puis de les réaliser:

Et demain commencera l'éclosion brutale: les actes de ceux qui ne seront plus que l'Inspiration déchaînée.

Au sortir d'une période d'ironie désabusée, F. Gérard et ses amis de *L'Œuf dur* trouvent dans le surréalisme une foi qui, rendant l'homme à son rêve, assure sa grandeur:

Le voilà tout entier à vivre le cours trouble et brûlant de son esprit. (...) Voilà hautain, aveugle et sourd, traversant les places désertes et les plages où l'aigle égorge le mouton, celui que le Surréalisme a rendu aussi grand vivant que mort ¹³⁰.

Joë Bousquet est sensible lui aussi au caractère positif du surréalisme. Cloué sur son lit de grand blessé de guerre, il envoie à Breton, après les incidents du banquet Saint-Pol-Roux, une lettre fervente où il exprime le regret de ne pouvoir se battre à ses côtés ¹³¹. Ce qui le touche le plus dans le surréalisme, c'est son sens de la révolte, car lui-même il n'éprouve que dégoût pour un monde bas et matérialiste, un monde de « boue », une « boue noire, de perles, de voitures, de mauvais baisers ». Mais il récuse les mots de « nihilisme » ou d'« anarchisme » que les ennemis des surréalistes leur lancent comme des injures, car il sent combien leur refus est porteur d'espérance. Son propre sentiment de révolte s'en trouve comme enrichi et purifié; sa négation « crispée » se transfigure en joie exaltante :

Je n'ai jamais si bien compris le sens que vous donnez au mot de « révolte ». (...) Etre idiot selon le monde porte déjà une haute joie; et voilà que je sens à quels enivrements m'expose l'attitude de refus où je me crispe depuis si longtemps.

Non seulement la naissance du surréalisme provoque l'arrivée de nouveaux adeptes autour de Breton, mais encore il resserre les liens entre les membres du groupe, au point que peut-être jamais l'unité et la ferveur ne furent aussi fortes qu'en cette fin de 1924¹³², après une période d'incertitude et de tâtonnement.

Certains, comme Philippe Soupault ou René Crevel, qui s'étaient éloignés de Breton, s'en rapprochent au moment du *Manifeste*.

Présentant le surréalisme aux lecteurs de *La Revue européenne*, Soupault¹³³ le définit par des mots apparemment contradictoires. C'est, dit-il, une « méthode », un « système », puisqu'il est enseignable à tous, mais c'est aussi un « jeu », « le jeu de la pensée au lieu du mécanisme de la pensée ». Ainsi l'esprit se trouve libéré de ses routines logiques, tout en se pliant à une discipline. En introduisant une certaine rigueur dans l'appel à l'irrationnel, le surréalisme a donc le mérite, aux yeux de Soupault, d'apporter une solution au problème qui tourmente maints « enfants du siècle » : trouver un nouvel ordre au sein même de ce que l'on considère comme le désordre. Il est donc à la fois une force enrichissante et équilibrante. Plus qu'une nouvelle esthétique, il apporte un remède à la crise de l'esprit.

C'est dans la même perspective que se situe René Crevel pour juger le surréalisme. Il se montre d'abord très réticent puisqu'il collabore avec Y. Goll puis avec P. Dermée dans leur polémique contre Breton. Déjà, au début de 1924¹³⁴, il avait ironisé sur « ceux qui s'étonnent de leur inconscient comme du miracle ». Il présente comme des charlatans prétentieux ses amis de *Littérature* qui « sortent de grands mots, parlent de surréalisme ». Le recours à l'inconscient lui paraît une duperie incapable de porter remède à la crise de l'esprit : « Pour s'apaiser l'angoisse de l'intelligence demande plus que des vagissements subconscients ou spirites ». En octobre, dans la revue d'y. Goll¹³⁵, il manifeste une nette hostilité à Breton¹³⁶ qu'il accuse de visées dictatoriales et il se refuse à choisir entre le conscient et l'inconscient. En novembre encore, dans *Le Mouvement Accélééré*¹³⁷, de P. Dermée, il conteste la possibilité de l'écriture automatique : « Il est impossible de parler d'automatisme lorsqu'il y a écriture ». Mais, dès le 15 novembre, dans une série d'articles, il prend la défense du surréalisme contre ceux qui doutent de lui, en particulier contre son ami M. Arland. Il continue à émettre les mêmes critiques à l'égard de l'écriture automatique. Il la qualifie d'« aboiement argotique et roublard¹³⁸ », car elle ne peut échapper aux conventions du langage. Sa méfiance envers les mots le fait douter de l'automatisme. Mais si les moyens employés par les surréalistes lui semblent insuffisants, leur tentative le fascine¹³⁹. Il reconnaît que l'entreprise surréaliste est fondée sur un grand « désir de

sincérité^{HO} », et qu'elle échappe à la littérature. Après une période «moderniste» consacrée aux recherches esthétiques, le surréalisme lui apparaît comme «un retour aux grands problèmes (Dieu, la mort, la liberté) qui n'ont jamais cessé de hanter l'homme¹⁴¹ ». Et en particulier, en cherchant à sonder l'esprit, il tente de trouver une solution à l'inquiétude qui tourmente la génération de l'après-guerre, « l'inquiétude de l'homme [...] quant à son essence même¹⁴⁷ ». R. Crevel récuse le procédé de l'écriture automatique mais il accueille avec enthousiasme le principe de la spontanéité qui seule peut nous rendre la plénitude de notre existence, nous faire « retrouver nos cinq sens¹⁴³ », comme dirait Joseph Delteil. Par le recours à la spontanéité qui doit s'exprimer par des « états somptueux » plutôt que par des mots, le surréalisme apparaît à Crevel comme un moyen de « salut¹⁴⁴ », de « rédemption¹⁴⁵ ». Comme à F. Gérard, il lui redonne confiance en l'homme: il nous permet de retrouver une « certaine sensation de grandeur qui seule semble propre à nous donner parfois l'orgueil de vivre^{H6} ».

Un critique a écrit que « Crevel allait au surréalisme sans conviction profonde, sans ferveur véritable¹⁴⁷. » Il semble que s'il manque de conviction, il éprouve néanmoins de la ferveur. A son inquiétude, le surréalisme n'apporte pas une foi, mais peut-être une sorte d'espoir, en tout cas, il lui fait l'effet salubre et tonifiant d'un « appel d'air¹⁴⁸ ». Il n'est peut-être pour lui qu'illusion, mais « à l'illusion réaliste-rationaliste [il] préfère l'illusion surréaliste¹⁴⁹. »

Roger Vitrac¹⁵⁰, lui aussi, considère le surréalisme comme une possibilité de salut, un moyen de surmonter la crise de l'âme moderne, mais c'est parce que, à la différence de R. Crevel, il croit à l'authenticité des « mots revenus à l'état sauvage » et qu'il fait donc confiance à l'automatisme. Alors qu'un aspect majeur du « nouveau mal du siècle » consiste dans le sentiment d'une désagrégation de la personnalité, le surréalisme, selon Vitrac, permet de reprendre possession de soi-même, de retrouver « l'intégrité du "moi" ». Il constitue donc un remède à l'inquiétude des « enfants du siècle ».

Quant à Eluard¹⁵¹, rentré à la fin de septembre 1924 après s'être enfui par désespoir au bout du monde, il découvre le *Manifeste* et *Poisson soluble* avec émerveillement. Dans ce moment de désarroi, le surréalisme fait naître en lui un élan de confiance. Le livre de Breton lui apparaît comme une « merveilleuse catastrophe »; c'est comme si tout un univers usé s'écroulait pour se retrouver entièrement rajeuni: « Je vais avec André Breton dans un monde tout neuf où il n'est question que de la Vie. » Ce monde où l'on entend « rire » la lumière est comme un paradis retrouvé: il est voué à la joie d'exister et d'aimer. Comme pour Crevel, le surréalisme a bien, pour Eluard, un caractère rédempteur.

Paradoxalement Aragon célèbre le surréalisme avec ferveur

et, en même temps, le met en question. Dans « Une Vague de rêves 152 » paru au début d'octobre 1924 et qui constitue son propre « Manifeste », il admire la belle audace des surréalistes qu'il compare à Phaéton, mais il prévoit l'échec de leur aventure :

Et, sans doute que cette fois encore, mes amis, nous lâcherons la proie pour l'ombre, sans doute que vainement nous interrogerons l'abîme.

En effet, contrairement à Breton, Aragon n'accorde pas une confiance absolue à l'écriture automatique. Tout en lui reconnaissant « une force de parole ¹⁵³ » qui déconcerte, il continue à faire sa part au talent personnel, parce qu'il observe qu'elle peut chez certains, aboutir à des stéréotypes. Il apprécie l'automatisme, surtout pour sa signification morale en tant que victoire sur l'individualisme par l'abandon de toute vanité littéraire, et surtout en tant qu'effort vers l'authenticité, ce qui l'amène à cette définition : « Le surréalisme est une sorte de radiographie à laquelle rien ne peut mentir ¹⁵⁴. » Aragon est surtout fasciné par le rayonnement moral du surréalisme. Ainsi, dans son compte rendu du *Manifeste* ¹⁵⁵, il insiste sur la pureté et l'intégrité de Breton « < un homme qui n'est pas comme les autres > » en l'opposant à maints autres poètes, tous déclarés « déchus » devant le fondateur du surréalisme, « celui qui n'a pas failli. »

L'aventure surréaliste semble à Aragon vouée à l'échec, car pour lui la surréalité, semblable à l'horizon ¹⁵⁶, est l'expression du rêve de l'homme, inaccessible par nature, et donc foncièrement étrangère au réel. Mais il accueille avec ferveur cette aventure, car il la considère comme « une chance laissée à l'infini ¹⁵⁷ ». Autrement dit, le surréalisme lui permet de connaître le vertige de l'absolu, dans un monde qu'il méprise :

La Terre. C'est contre la terre que j'en ai. A bas la terre. A nos pieds. Au chenil. (...) André Breton, voyez-vous, c'est le Livret-Chaix du ciel. Il sait les chemins entre les constellations, il ne les sait pas, il les découvre ¹¹¹⁸.

Dans la condamnation que le surréalisme porte contre le monde, Aragon voit « un nouvel esprit de révolte ¹⁵⁹ », un ferment révolutionnaire qui fait entrer les hommes dans « l'ère des métamorphoses ¹⁶⁰ ».

C'est donc un message d'espoir qu'entendent les compagnons de Breton lorsque naît le surréalisme. Ils ne lisent pas le *Manifeste* comme un nouvel art poétique, mais comme un livre qui peut « changer la vie ».

*

**

Dès sa naissance, le surréalisme éveille de multiples échos dans le monde littéraire, car il se situe au cœur des problèmes majeurs de son temps. Beaucoup de contemporains peuvent

se reconnaître avec lui des préoccupations communes: recherche de la beauté moderne par le renouvellement des images pour les poètes d'« esprit nouveau », appel à l'imaginaire pour ceux qui recherchent l'évasion, critique de la réalité pour les révoltés et les révolutionnaires, curiosité à l'égard de l'inconscient pour ceux qui s'interrogent sur les pouvoirs et les limites de l'esprit, exigence d'absolu pour les nombreux « inquiets ».

En tant que mouvement littéraire, le surréalisme suscite des réactions diverses allant de l'intérêt à la dérision, certains, comme Giraudoux ou Jaloux montrant leur sympathie, alors que d'autres, tel Carco, manifestent l'incompréhension la plus totale. Ce qui suscite le plus de discussions, c'est le principe de l'automatisme, auquel on fait de nombreuses objections même parmi les adeptes les plus fervents. Le plus souvent on résiste à l'écriture automatique parce qu'on la juge incapable d'une expression véritablement humaine et qu'on ne fait pas confiance au langage livré à lui-même. Evidemment, pour les représentants de l'esprit classique, elle signifie à la fois la mort de la littérature et celle de l'intelligence. Pourtant, si la méfiance est quasi-unanime envers l'automatisme, beaucoup attendent du nouveau mouvement un enrichissement de la littérature par le recours à l'imagination.

Mais c'est pour son contenu moral que le surréalisme suscite les réactions les plus passionnées. Dès le début, son prestige vient essentiellement de ce qu'il est autre chose qu'un simple mouvement littéraire. Lorsque l'écriture automatique est acceptée, c'est, non pas pour des raisons spécifiquement esthétiques, mais pour des raisons morales, parce qu'elle apparaît comme source de liberté ou d'authenticité, et, de ce fait, comme un remède à la crise de l'esprit. Forme exaspérée des aspirations ou des angoisses de l'époque, le surréalisme agit comme le résonateur de la crise de l'après-guerre. C'est pourquoi il concentre sur lui les haines et les enthousiasmes de ses contemporains. Il sert de bouc émissaire à tous ceux qui voient en lui la ruine de l'humanisme, alors que, pour beaucoup d'« enfants du siècle », il a le rayonnement d'un nouvel évangile apportant une foi et des directions. Ainsi, on le considère soit comme le symptôme le plus net de la crise, soit comme sa solution.

Par ses positions extrêmes, le surréalisme force ses contemporains à réagir, à se définir par rapport à lui. Il joue ainsi un rôle de révélateur en faisant apparaître nettement les clivages qui existent entre des tendances voisines. La polémique engagée par certains poètes modernistes contre Breton met en relief leur propre orientation vers une sorte de « classicisme ». La violence surréaliste provoque chez maints « inquiets » une réaction humaniste, qui commence à sonner le glas de « l'esprit d'après-guerre » dès 1924, au moment même où le nouveau mouvement en donne une expression achevée. Par contre, la

réaction ironique des anciens dadaïstes met en valeur le caractère positif et constructeur de la révolte surréaliste.

Considérée du simple point de vue de son retentissement au sein du monde littéraire, l'apparition du surréalisme marque un tournant sensible. Suscitant des regroupement ou provoquant des ruptures, elle met un terme à une certaine confusion des tendances qui caractérise les premières années de l'après-guerre.

Université Paris III.

NOTES

1. Sur l'utilisation du mot par les membres du groupe *Littérature* jusqu'au début de 1924, voir Marguerite Bonnet, *André Breton. Naissance de l'aventure surréaliste*, J. Corti, 1975, p. 323-324. Mais ils ne sont pas les seuls à l'employer. On en trouve de nombreux exemples, notamment chez P. Dermée et Y. Goll.

2. Pour l'historique détaillé de ces querelles, voir M. Bonnet, *op. cit.*, p. 328-334.

3. On peut employer ce mot d'après le titre de l'article d'Y. Goll, «Une Réhabilitation du Surréalisme», *Le Journal littéraire*, 16 août 1924. Le mot avait déjà été relancé dans une note que l'on peut attribuer à P. Dermée, dans *Paris-Soir* du 22 mai 1924: il devait succéder à l'expression de «cubisme littéraire». Et, à son tour, Breton proposait son emploi pour remplacer les termes révolus de symbolisme, cubisme et dadaïsme (*Le Journal littéraire*, 5 juillet 1924).

4. *L'Esprit nouveau*, oct. 1920, p. 29-37. P. Dermée lance son accusation d'abord dans «Autour du surréalisme», *Le Journal littéraire*, 30 août 1924, puis dans «Pour en finir avec le surréalisme», *Le Mouvement accéléré*, nov. 1924.

5. «Le Panlyrisme», *L'Esprit nouveau*, janvier 1925, p. 2362-2368.

6. A. Breton, *Manifestes du surréalisme*, Gallimard (coll. «Idées»), 1963, p. 24.

7. *Surréalisme*, oct. 1924, n.p., reproduit dans *Europe*, nov.-déc. 1968, p. 112-115.

8. «Mon bouquet au surréalisme», *Ibid.*, p. 116.

9. Cf. une interview de 1964: «[00.] j'estime qu'il est deux surréalismes: le surréalisme, le substantif français qui signifie aller au-delà de la réalité, en faisant appel à l'imaginaire, celui-là, j'en suis, avec plaisir. Mais ensuite, il y a l'autre, l'école bretonnière, basée sur le sous-conscient à grand renfort de freudisme et d'écriture automatique [00.] non non non, de celui-là je ne suis pas! »; cité par Arlette Albert-Birot, «P. Albert-Birot et le surréalisme», *Europe*, nov. déc. 1968, p. 101.

9bis. *Manifestes*, Ed. de la Revue Mondiale, 1925, repris dans *Manifestes Altazor*, Champ Libre, 1976, p. 142: «Cette définition que j'ai donnée en mon livre «En passant», en 1913, non pas comme de mon invention mais bien comme la définition courante qui se trouve dans

n'importe quel texte de rhétorique pas très mauvais, est peut-être une des plus anciennes que l'on connaisse.»

9 ter. *Ibid.*, p. 155.

10. *Ibid.*, p. 162.

10 bis. *Ibid.*, p. 140.

10 ter. «Un nouveau surréalisme », *Le Journal littéraire*, 18 oct. 1924 et « Révolution n° 6925 », *Ibid.*, 28 fév. 1925.

11. *Manomètre*, fév. 1925, p. 109-112.

12. «Poisson soluble. Manifeste du surréalisme », *Ibid.*, p. 121-124.

13. Sur les rapports entre Reverdy et le surréalisme, voir Charles Bachat, «Reverdy et le surréalisme », *Europe*, nov. déc. 1968, p. 79-100.

14. Dans le dernier trimestre de 1924, trois textes jalonnent cette prise de position. D'abord une «interview" parue dans *Le Journal littéraire* du 18 oct. constituée en réalité par un texte écrit à la demande de Breton lui-même (cf. P. Reverdy, *Nord-Sud Self Défence et autres écrits sur l'art et la poésie* (1917-1926), Flammarion, 1975, notes par E.-A. Hubert, p. 360-361), texte où Reverdy prend ses distances à l'égard d'Y. Goll; ensuite une lettre du 23 oct. adressée à Breton pour le remercier de l'envoi de son *Manifeste*; enfin «Le Rêveur parmi les murailles" paru dans le numéro de déc. de *La Révolution surréaliste*.

15. *Manifestes du surréalisme*, p. 50. Cf. communiqué du 27 mai 1924 dans *Paris-Soir*: « [...] de nos jours, il n'apparaît pas que MM. Pierre Reverdy et Max Jacob soient des surréalistes: ils sacrifient trop à l'esprit critique ". Il faut pourtant signaler que, le 31 mai 1924, Aragon, Breton et Soupault proclament publiquement, dans *Le Journal littéraire*, leur admiration pour Reverdy: «Reverdy est actuellement le plus grand poète vivant [...] Nous avouons avec joie que si nous continuons à écrire c'est grâce à l'exemple de Reverdy."

16. «32 lettres inédites à André Breton, 1917-1924", *Etudes littéraires*, vol. 3, n° 1, avril 1970, p. 112-113.

17. B. Péret, «Pierre Reverdy m'a dit... ", *Le Journal littéraire*, 18 oct. 1924, repris dans P. Reverdy, *Nord-Sud...*, p. 227-233. Il dit, par exemple: « [...] l'état de rêve [est] indispensable, pour moi, à l'éclosion du poème. Alors, je marche dans ma chambre, je rêve et tout à coup le poème apparaît. "

18. *Ibid.*, pp. 207-213.

19. Cette expression employée par Breton pour définir la «surréalité" est aussi utilisée par Reverdy dans «Poésie ", *Le Journal littéraire*, 7 juin 1924, repris dans *Nord-Sud...*, p. 206.

20. Cf. *Nord-Sud...*, p. 204: «La poésie n'est pas un simple jeu de l'esprit. [...] la poésie [...] est toujours le véritable drame de l'âme, son action profonde et pathétique."

21. *Ibid.*, p. 210.

21 bis. *Ibid.*

22. *Ibid.*, p. 209.

23. Ce principe fondamental est encore réaffirmé par Reverdy dans son «interview" du *Journal littéraire*, *Nord-Sud...*, p. 230.

24. *Ibid.*, p. 232.

25. Précisément R. Delaunay, dans sa collaboration à *Surréalisme* d'Y. Goll, déclare: «Nous créâmes un art qui était fonction de vie, et qui était sain - relativement sain, par opposition aux symbolismes et à toutes ces fins de siècle dont Wilde fut le père adoptif. ", Gollivan, "Le peintre R. Delaunay parle ".

26. B. Peret, «J. Giraudoux m'a dit..... », *Le Journal littéraire*, 27 sept. 1924.

27. B. Peret, «Pierre Mac Orlan m'a dit... ", *Le Journal littéraire*, 27 déc. 1924.

28. « Voir clair.,, *Le Radeau*, 28 fév. 1925, pp. 4-5.

29. «Propos sur le surréalisme ", *Nouvelle Revue française*, janvier 1925, pp. 30-34.

30. «L'Esprit des Livres », *Les Nouvelles littéraires*, 21 mars 1925.
31. «Surréalisme », *Le Disque vert*, janvier 1925, pp. 82-86.
32. On retrouve l'objection faite par Cassou. D'ailleurs cette pauvreté frappe aussi de nombreux commentateurs de tendance plus ou moins classique. Pour Paul Souday, «ce n'est qu'insignifiance et platitude...», *Le Temps*, 13 nov. 1924. Pour Jean Roney «automatisme n'implique que répétition d'associations acquises », «L'inconscient en littérature », *Le Thyrsé*, 15 avril 1925, p. 147. Pour Emile Dermenghem, «Les réalisations doivent être assez limitées et monotones. En art, en littérature, le culte absolu de l'Inconscient doit être aussi stérile que le culte absolu de la Raison auquel on doit tous les néo-classicismes. », «A travers livres et revues », *La Vie des peuples*, déc. 1924, p. 788.
33. C'est un danger de même espèce que signale Franz Hellens. L'automatisme utilisé de façon systématique lui semble un procédé arbitraire et artificiel: «L'inconscient ne souffre pas la question; (00.) on ne force pas l'inconscient. », «Réflexions autour d'un livre: "Les Pas Perdus" d'André Breton », *Le Disque vert*, janv. 1925, p. 79.
34. C'est la conclusion de l'enquête menée par Marcel Espiau et Gilbert Charles, «Au Pays des Frères Aînés », *Paris-Journal*, 12 janv. 1925.
35. Extrait de *L'Information* cité par *La Révolution surréaliste*, n° 1, 1^{er} déc. 1924, p. 25.
36. «Le Surréalisme », *Comoedia*, 11 nov. 1924.
37. «Le Surréalisme », *La Revue universelle*, 15 janv 1925, p. 256.
38. «Surréalisme et cinéma », *La Revue hebdomadaire*, 21 fév. 1925, p. 343 sqq.
39. «Le Surréalisme? André Breton », *Les Nouvelles littéraires*, 11 oct. 1924.
40. «Erreurs et vérités sur le surréalisme », *Les Cahiers libres*, janv.-fév. 1926, pp. 233-234.
41. Cf. Jean Madelaigue, *Le Journal du peuple*, cité dans *La Révolution surréaliste*, n° 1, déc. 1924, p. 25: «Ne criez pas à la plaisanterie. Pour ma part, je crois qu'il n'est rien de plus sérieux. Les surréalistes touchent ici, sans en avoir l'air, à toutes les fausses gloires - en est-il de vraies? - et les déboulonnent. Ce sont des gens sans orgueil. Ils ont atteint l'humilité complète, celle qui régènera peut-être un jour le monde. »
42. «La Vie Littéraire », *La Revue mondiale*, 15 sept. 1925, p. 182.
43. «La crise du concept de littérature », *La Nouvelle Revue française*, fév. 1924, pp. 159-170.
44. Art. cité, p. 34.
45. «Du surréalisme », *La Nouvelle Revue française*, mars 1925, pp. 338-341.
46. Le caractère négateur de l'image est aussi ressenti par L.G. Gros, «Les poètes », *Fortunio*, janv. 1925, p. 40: «André Breton, soulignant la vanité de toute poésie, nous clame sur son trépiéd surréaliste que tout est «poisson soluble".
47. Cette contradiction du surréalisme remarquée déjà par M. Martin du Gard est soulignée aussi par d'autres critiques. C'est le cas de Pierre Leguay, «Critique et histoire littéraires...», *Les Marges*, oct. 1924, pp. 109-113 ; ou encore de Georges Bourguet, «Considérations sur le Surréalisme », *Fortunio*, juin 1925, p. 373.
48. «Préface à l'avenir », *Le Mouton blanc*, nov. 1924, pp. 4-5.
49. Robert Garric, «Le Manifeste du Surréalisme », *La Revue des jeunes*, 25 nov. 1924, p. 430.
50. B. Péret, «Francis Carco m'a dit.....», *Le Journal littéraire*, 11 oct. 1924.
51. «Revue de fin d'année », *La Muse française*, 10 déc. 1924, pp. 842-846.
52. Il donne à un article plus tardif, un titre révélateur: «D'une vieille Amérique que l'on découvre tous les ans », *L'Ermitage*, nov. 1925, pp. 406-407.

53. «Le Surréalisme », *La Revue universelle*, 15 janv. 1925, pp. 252-257.
54. Même idée chez Louis Lalou: «Le surréalisme », *Comoedia*, 11 nov. 1924: «La raison est aussi une faculté de l'esprit. En interdire l'exercice, c'est retrancher une partie de cette réalité qu'on veut atteindre, c'est faire de l'abstraction à rebours... »
55. «Revue de la quinzaine. Littérature,.., *Mercure de France*, 1^{er} mai 1925, pp. 738-741.
56. On se souvient qu'Edmond Jaloux faisait la même remarque. Cf. aussi R. Kemp, art. cité, p. 254.
57. Paul Lebar, «L'Exposition des Arts décoratifs et industriels modernes,.., *Aujourd'hui*, juin 1925, p. 12.
58. E. Carasso, «Surréalisme philosophique et littéraire », *Aujourd'hui*, juillet-août 1925, p. 6.
59. Louis Mandin, «Chronique de la poésie,.., *Les Marges*, 15 mai 1925, p. 68.
60. «A propos du surréalisme », *Rythme et synthèse*, nov. déc 1924, pp. 14-16.
61. Cf. René Lalou, «De quelques livres... », *Le Journal littéraire*, 29 nov. 1924, p. 8: «dès que l'homme intervient, toutes ses facultés sont de la partie ».
62. Par exemple, R. Kemp écrit: «Ces jeunes gens sont cultivés. Ils se réclament de grands écrivains », art. cité, p. 256.
63. Ainsi, pour J. Cassou, «M. Breton est l'un de nos plus savants poètes" et Aragon est «tout simplement le meilleur prosateur français vivant », art. cité, p. 32 et 34.
64. «L'Esprit des Livres », *Les Nouvelles littéraires*, 21 mars 1925.
65. «De quelques livres... » *Le Journal littéraire*, 29 nov. 1924.
66. «Considérations sur le Surréalisme », *Fortunio*, juin 1925, p. 361-376.
67. F.S., «A. Breton. *Manifeste du surréalisme. Poisson soluble* », *Le Divan*, fév. 1925, p. 91.
68. «Revue de fin d'année », *La Muse française*, 10 déc. 1924, p. 846.
69. «Le surréalisme », *Les Cahiers libres*, mai 1925, p. 27.
70. «Histoire trop connue (dédiée à MM. les Surréalistes) », *La Ligne de cœur*, 15 déc. 1925, pp. 43-45. Déjà, dans le numéro du 15 nov. 1925, avait paru sous la plume de J. L. (Julien Lanoë ?), un «Exercice polytonal en manière de prologue ». Cet article débutait par un «Petit tableau du Parnasse contemporain », véritable pamphlet contre les «marchands du temple,.., les «acrobates" et les «clowns" et plus particulièrement contre certains poètes qui «démontent leur cervelle pour en expliquer l'ingénieux fonctionnement (p. 5).»
71. «Quelques revues... et Commentaires », *Aujourd'hui*, juin 1925, p. 15.
72. «Une interview de Paul Claudel à Florence », par C. A. T., *Comoedia*, 27 juin 1925.
73. Réponse à l'enquête sur le suicide, *La Révolution surréaliste*, N° 2, janv. 1925, p. 8.
74. «Louis Aragon. Le Libertinage,.., *La Revue européenne*, déc. 1924, p. 63.
75. *La Revue européenne*, juil. 1925, pp. 18-22.
76. G. de Catalogne, «Flèches de direction (réponse aux surréalistes) », *La Revue du siècle*, 1^{er} janvier 1926, p. 176.
77. Georges Heitz et Jean-Albert Sorel, «Un programme d'action: Deux lettres,.., *L'Ermitage*, oct. 1925, pp. 352-360.
78. Orion, *L'Action française*, 6 juillet 1925.
79. «Une opinion. (A propos du *Libertinage* de Louis Aragon) », *Le Disque vert*, janv. 1925, pp. 87-91.
80. «Littératures d'avant-garde », *La Vie des lettres et des arts*, n° 20, s. d., pp. 79-98.
81. «André Breton. *Manifeste du surréalisme* », *Bibliothèque universelle et Revue de Genève*, juin 1925, pp. 775-776.

82. Cf. la réaction de Guy Lévis-Mano, *Ceux qui viennent*, n° 1, cité dans le *Mercure de France*, 1^{er} mars 1925, p. 494: «La vie triste ou gaie est passionnante: Dites-la nous. Posez-y vos lèvres, mais, de grâce, ne la déformez pas.

Assez d'écoles. Assez de manifestes. Les librairies sont assez encombrées. Et il y a tellement de jeunes qui ont du talent, et qui ont quelque chose à dire, eux! ».

83. Il prendra encore plus nettement congé de l'après-guerre, dans un article comme «Adieu, beau désordre... », *Bibliothèque universelle et Revue de Genève*, mars 1926.

84. «Flèche de direction (réponse aux surréalistes) », *La Revue du siècle*, 1^{er} janv. 1926, pp. 176-178.

85. «La jeune génération littéraire », *Le Navire d'argent*, 1^o. déc. 1925, 1925, pp. 293-301.

86. « Monsieur Self », *Les Feuilles libres*, sept.-oct. 1924, repris dans G. Ribemont-Dessaignes, *Dada-2*, éd. Champ Libre, 1978, pp. 24-28.

87. «Poissons volants», *L'Ere nouvelle*, 24 nov. 1924. Ce titre parodie «Poisson soluble».

88. *Les Nouvelles littéraires*, 23 fév. 1924, repris dans T. Tzara, *Œuvres complètes*, t. I, Flammarion 1975, p. 685.

89. «Monsieur Self », p. 27 et «Le jardin dans la boule de verre ou mesures de contenance », *Sélection*, déc. 1924, repris dans G. Ribemont-Dessaignes, *Dada-2*, p. 130.

90. «Poissons volants,,; cf. *ibid.*: «André Breton ne joue pas pour le jeu ».

91. Le n° 16 de mai 1924, et le n° 19 d'oct. 1924; réédition M. Sanouillet, *Le Terrain vague*, 1960.

92. R. Crevel, «Voici... T. Tzara et ses souvenirs sur Dada », *Les Nouvelles littéraires*, 25 oct. 1924, repris dans T. Tzara, *Œuvres complètes*, t. I, p. 698.

93. «A propos du surréalisme », *Le Mouvement accéléré*, nov. 1924, repris dans G. Ribemont-Dessaignes, *Dada*, Ed. Champ Libre, 1974, p. 118.

94. *Manifestes du surréalisme*, p. 37.

95. «Première heure », *Le Mouvement accéléré*, nov. 1924.

96. «A propos du surréalisme », in *Dada*, p. 118.

97. «Le jardin dans la boule de verre... », in *Dada-2*, pp. 123-132.

98. Tzara utilise l'injure scatologique: «La m... dre c'est du réalisme; le surréalisme, c'est l'odeur de la m... dre », *Œsophage*, mars 1925, cité par le *Mercure de France*, 15 avril 1925, p. 508.

99. «Opinions et portraits », 391, n° 19, oct 1924, rééd. Sanouillet pp. 128-129.

100. *Les Nouvelles littéraires*, 23 fév. 1924, *Œuvres complètes*, t. I, p.685.

101. «A propos du surréalisme », in *Dada*, p. 118.

102. «Monsieur Self », in *Dada-2*, p. 25.

103. Victor Crastre, «Explosion surréaliste », *Clarté*, mai 1925, p. 201.

104. «Une rectification, une constatation », *Clarté*, juin 1925, p. 270.

105. «Le suicide est-il une solution? », *Clarté*, mars 1925, pp. 3-4.

106. Cet éditorial n'est pas signé, mais Victor Crastre nous apprend qu'il en est l'auteur. Cf. *Le Drame du surréalisme*, Les éditions du temps, 1963, p. 37.

107. Cf. note 103. Les citations suivantes de V. Crastre sont toutes tirées du même article, pp. 198-201.

108. «La véritable erreur des Surréalistes », *La nouvelle Revue française*, août 1925, repris dans P. Drieu La Rochelle, *Sur les Ecrivains*, Gallimard 1964, pp. 454-9.

109. «Troisième lettre aux surréalistes sur l'amitié et la solitude », *Les Derniers jours*, 8 juillet 1927, repris dans *Sur les Ecrivains*, pp. 64-67.

110. *Ibid.*, p. 54.

111. « Feuilletts », *Les Cahiers du mois*, déc. 1924, p. 38. Cf. R. Crevel, «Voici... M. Arland», *Les Nouvelles littéraires*, 15 nov. 1924.
112. « André Breton et le surréalisme », *Les Cahiers du mois*, janv. 1925, pp. 21-28.
113. « Billet de John Brown où l'on donne le "Ia" », *Philosophies*, 15 sept. 1924, pp. 249-278, en partie. pp. 263-264 et pp. 271-272. Cet article va susciter une violente riposte du groupe surréaliste: une lettre à P. Morhange du 11 oct. 1924 lui interdit le mot «surréalisme» (*La NRF*, nov. 1924, p. 643). P. Morhange y répondra non moins violemment dans une lettre publiée elle aussi dans *La NRF*, nov. 1924, p. 644.
114. « Positions d'attaque et de défense du nouveau mysticisme », *Philosophies*, 15 mars 1925, p. 498.
115. « La Fin d'une histoire - Quelques notes sur le «Surréalisme» dans le sens que lui donne M. Breton », *Philosophies*, 15 nov. 1924, p. 445.
116. « Sept Manifestes Dada, par T. Tzara [ouverture] », *Philosophies*, 15 nov. 1924, pp. 443-445 et « Positions d'attaque et de défense du nouveau mysticisme », *Philosophies*, 15 mars 1925, pp. 471-506, *passim*.
117. « Lettre à A. Breton », *La Nouvelle Revue française*, nov. 1924, p. 644.
118. N. Guterman, art. cité, p. 445.
119. « Billet de John Brown où l'on donne le "Ia" », p. 263.
120. P. Morhange, « Lettre à A. Breton ».
121. On trouve à peu près les mêmes critiques à l'égard du surréalisme chez G. Ph. Friedmann, qui va bientôt rejoindre le groupe des «philosophes», Voir «L'inquiétude de Marcel Arland: à propos d'une nouvelle mystique», *Europe*, 15 avril 1925, pp. 490-495. Expliquant plus tard la rupture qui suivra la brève alliance entre surréalistes et «philosophes», il écrira: «Nous refusons de nous enfouir tout entiers, comme vous l'auriez voulu, dans la description de la mort.», «Ils ont perdu la partie éternelle d'eux-mêmes», *L'Esprit*, n 1, 1926, p. 134.
122. *La Révolution surréaliste*, n° 3, 15 avril 1925, p. 13, éd. J.M. Place, 1975.
123. Lettre à M^{me} Toulouse, *Œuvres complètes*, t. 1, Gallimard, 1976, p. 112.
124. *Point final* [1927], *Œuvres complètes*, t. 1, p. 67.
125. Lettre à Max Morise, 16 avril 1925, *ibid.* pp. 117-118.
126. «Le bâton de Maréchal», *L'Œuf dur*, n° 15, printemps 1924, p. 46, éd. J.M. Place, 1975. La même rubrique ironise sur des revues comme *La NRF* ou comme *Intentions* qui fait «un pont d'or à la Littérature».
127. «Incidences, par A. Gide», *L'Œuf dur*, n 16, été 1924, p. 5.
128. «L'Etat d'un Surréaliste », *La Révolution surréaliste*, n° 1, 1^{er} déc. 1924, p. 29.
129. «Une levée de boucliers», *La Griffes*, 15 janvier 1925, p. 3.
130. F. Gérard, «La Zone du Néant», *La Révolution surréaliste*, n° 2, 15 janv. 1925, p. 30.
131. Publiée dans *La Révolution surréaliste*, n° 5, 15 oct. 1925, p. 30.
132. «Victor Crastre, *Le Drame du surréalisme*, p. 59: «Il y a un moment de l'histoire du surréalisme que nous ne retrouverons pas; tous ceux qui le vivent ont la certitude qu'ils courent une chance jamais rencontrée.»
133. «Le surréalisme», *La Revue européenne*, oct. 1924, pp. 77-78.
134. «Après Dada», *Les Nouvelles littéraires*, 9 fév. 1924.
135. «Je ne vendrai pas la commode de mon grand-père...», *Surréalisme*, oct. 1924, réédité avec *Mon corps et moi*, J.-J. Pauvert, 1974, pp. 186-187.
136. Il avait déjà sévèrement critiqué Breton, le «dernier littérateur», dans «Les Pas perdus, par A. Breton», *Les Feuilles libres*, mars-juin 1924, réédité avec *Mon corps et moi*, pp. 190-192.
137. «De la candeur», *Le Mouvement accéléré*, nov. 1924, réédité avec *Mon corps et moi*, pp. 188-189.

138. "Révolution, surréalisme, spontanéité", *Les Cahiers du mois*, n° 8, janv. 1925, p. 17. Le passage d'où est extraite cette citation a été repris, légèrement remanié, dans *Mon corps et moi*, p. 53.
139. Sur ce mélange d'irritation et d'attirance, voir M. Martin du Gard, *Les Mémoires*, t. 2, Flammarion, 1960, p. 59: il dépeint Crevel « [...] contre ces surréalistes s'emportant avec enjouement devant moi, pour leur revenir le soir ».
140. « Voici... Marcel Arland », *Les Nouvelles littéraires*, 15 nov. 1924.
141. « Voici... Marcel Jouhandeau », *Les Nouvelles littéraires*, 6 décembre 1924.
142. « Voici... René Jouglet », *Les Nouvelles littéraires*, 22 nov. 1924.
143. « Révolution, surréalisme, spontanéité », p. 19.
144. « Voici... Paul Eluard », *Les Nouvelles littéraires*, 27 déc. 1924.
145. « La Rédemption nouvelle », *Les Cahiers idéalistes*, n° 12, juillet 1925; réédité avec *Mon corps et moi*, p. 244-246.
146. *Ibid.*, p. 246.
147. Louis Morin, « Le jour n'a rien repeint », *La Nouvelle Revue française*, 1^{er} avril 1967, p. 954.
148. « Révolution, surréalisme, spontanéité », p. 19.
149. *Ibid.*, p. 21.
150. « Le Monologue intérieur et le Surréalisme », *Comoedia*, 17 mars 1925.
151. « André Breton: Manifeste du surréalisme. Poisson soluble », *La Révolution surréaliste*, n° 1, 1^{er} décembre 1924, p. 16.
152. « Une Vague de rêves », *Commerce*, n° 2, automne 1924, p. 92-122.
153. « Les Reines de la main gauche par P. Naville », *La Revue européenne*, août 1924, p. 105.
154. *Ibid.*, p. 105.
155. « Manifeste du surréalisme par A. Breton », *La Revue européenne*, février 1925, p. 70-72.
156. « Une Vague de rêves », *op. cit.*, p. 103.
157. « Les Reines de la main gauche par P. Naville », *op. cit.*, p. 104.
158. « Manifeste du surréalisme par A. Breton », *op. cit.*, p. 71.
159. « Fragments d'une Conférence », *La Révolution surréaliste*, n° 4, 15 juillet 1925, p. 25.
160. *Ibid.*, p. 24.

III

IMAGES • TEXTES • GESTES

IMAGES DU CRIMINEL ET DU HÉROS SURREALISTES

RENEE RIESE-HUBERT

Que symbolise la petite Violette Nozière à l'heure où Tristan Tzara prêche la destruction de la société et de la morale? Le rejet justement de ces valeurs condamnées'.

C'est sous le patronage de cette créature monstrueuse de Félix Labisse qu'il convient d'aborder le sujet du criminel et du héros chez les Surréalistes. Ce personnage que génère une de ces histoires naturelles typiques du surréel existe doublement grâce à un dessin et à un poème en prose². (Fig. A.) Nommé Perce-Aurore, il lui incombe de « percer » l'Aurore, déesse du matin, chargée d'ouvrir les portes au soleil. Il s'appuie essentiellement sur la puissance sexuelle; ses pointes multiples que cachent à peine coiffures et vêtements bourgeois, se dressent dans plusieurs sens, réduisant ainsi le reste du corps à une démarche chancelante mais fière. Comme chez Molinier, Magritte ou Bellmer, la sexualité cesse d'être localisée ou intermittente. Il s'en suit que les actes commis par cette créature ne se soumettent pas aux règlements et aux codes prévus. Aussi au lieu de décrire le personnage, Labisse raconte une histoire judiciaire. L'épisode du Perce-Aurore se noue intimement à celui de la Pucelle d'Orléans. En renversant les distances qui séparent le héros consacré par l'histoire et le quotidien, Labisse récrit de vieilles histoires et tente de nouveaux procès. Le Perce-Aurore ranime

les dangers auxquels on a cru mettre fin par la canonisation de la Pucelle: le mâle démoniaque remplace la sorcière, en insistant lui aussi sur son innocence. Les juges, sans l'avoir attrapé en flagrant délit, le condamneront pour avoir transgressé les lois de l'Etat et de l'Eglise, pour s'être livré aux plaisirs sexuels. Ils trouveront leurs preuves à titre posthume. Labisse révèle la culpabilité de l'Etat: son jugement revient à la répétition d'injustices préalables, sa conception du crime supprime la liberté individuelle. Celui que l'Etat coupable désigne comme criminel sera forcément acquitté par l'auteur ou du moins proclamé victime.

Les artistes ayant comme Labisse recours au fantastique sont plus rares que ceux s'appuyant sur la polémique pour présenter la problématique de l'innocence et de la culpabilité. Benjamin Péret exposa la «Vie de l'assassin Foch»³. Le poème composé peu après la mort du maréchal bouleverse la tradition puisqu'il bafoue le héros défunt au lieu de chanter sa gloire. Son destin se dessine dès sa naissance et se poursuit avec une cohérence rigoureuse. Au lieu d'être grand, noble, courageux, il est petit, morveux et lâche comme un mou de veau. Les surréalistes se sont souvent moqués du genre biographique, du portrait, de la chronologie. Péret qui a fait l'anti-portrait de ses amis surréalistes raconte étape par étape la vie «merdeuse du général voué de bonne heure à la vengeance.» Foch, à défaut d'actions héroïques, accumule décorations et galons. Le pays autant que le héros se caractérise par le matérialisme, la défaite, la bestialité. Dans la *Révolution Surréaliste*, Péret avait déjà publié des poèmes de la même veine sous le titre «Je ne mange pas de ce pain-là»⁴. Il évoque Thiers se vantant d'action libératrice alors qu'à vrai dire il s'est enrichi aux dépens du pays en faisant danser «l'anse du panier de la République.» Si le héros national devient une fois de plus le criminel, il ne s'identifie pas hypocritement, comme Foch, à la patrie, mais à un régime politique. Dans «le Pacte des quatre» Péret passe à l'attaque sur le plan international; il se dresse d'une façon quelque peu prophétique contre la contagion fasciste⁵. Malgré la diversité des drapeaux, français, anglais, allemands et italiens se ressemblent. Par des termes se rapportant aux excréments, à la pourriture, à la saleté, le poète réduit les chefs politiques au ridicule.

*Je suis français dit l'un
léger et vif comme un flic assommant un ouvrier
et si j'ai le sang bleu et un mal blanc c'est
parce que mon nez est rouge*

Le lecteur conscient de l'intérêt étroit, matérialiste et stupide des Quatre, des dimensions criminelles du Pacte, se sent incité à agir. Les textes agressifs de Péret qui se passent de tout jeu de cache-cache ne sont point sur le plan technique des poèmes surréalistes. Par un renversement systématique le

poète transforme les idoles en lâches ou criminels, supprime l'héroïsme sur le plan de l'action et de la morale.

Les démarches complexes de la poésie surréaliste avec ses denses réseaux d'images et d'ambiguïtés abondent dans *Persécuté Persécuteur* d'Aragon, notamment dans le poème « Mars à Vincennes »⁶. L'exposition coloniale fournit le prétexte et le refrain du poème. « Exposition » prend un sens fort chez les Surréalistes qui se sont eux-mêmes « exposés » dans leurs nombreuses présentations publiques. L'exposition coloniale vue par Aragon met en lumière l'infiltration sournoise des missionnaires et des bureaucrates français dans le domaine colonial. Par l'assimilation des pays lointains à la France, la beauté naturelle, la fertilité périssent. Derrière des clichés tels que l'honneur et la patrie, la liberté s'évanouit, l'imitation servile s'installe. Des termes tels que volontaire, conscrit, indigène désignent tous le même être enchaîné, dénaturé, persécuté, créature avilie de l'administrateur et du missionnaire français :

*Palmes pâles matins sur les Iles Heureuses
palmes pâles paumes des femmes de couleur.*

Des analogies évoquées par des sonorités soulignent l'affaiblissement des cultures indigènes; la pâleur, les palmes et les paumes, se rapprochent ainsi que les nouvelles Indes et l'Indre-et-Loire, gérés par la même administration ou engloutis par elle.

Dès que les noms de victimes d'autres pays et d'autres époques, leur sort, leur condamnation risquent de renaître à l'ombre de l'Exposition coloniale, on étouffe l'histoire et le sens des événements: *On vient d'interdire l'affaire Dreyfus au théâtre de l'Ambigu*. Le dey d'Alger, le colonel Dreyfus, Sacco et Vanzetti, le soldat inconnu, tout se prête à la censure. On brûle les livres, on supprime la vitalité du présent autant que du passé; la révision d'anciens procès ne sera plus possible, tout jugement risque de devenir définitif: à Cayenne on met le drapeau tricolore, pour y célébrer le 14 juillet. Il n'y a guère de distinction entre avant et après la prise de la Bastille. Supprimés l'histoire, le progrès ainsi que la liberté, la torture médiévale revient à l'ordre du jour. Alors qu'on s'acharne contre les soi-disant criminels « en les rouant », « en les clouant aux murs » et en « les transportant dans des navires pénitenciers », seule ressort la culpabilité universelle des bourreaux. Les troubles qu'il est impossible de nier se mettent au compte d'un mauvais fonctionnement. Personne ne songe à une émeute qui pourrait mettre fin à ce régime d'humiliation réciproque, sans héroïsme. L'automobile du Roi du caoutchouc roule sans signe de vigueur, fantôme des souvenirs des Rois Fainéants.

Le caractère d'actualité caractérisant les textes de Péret et d'Aragon se déguise subtilement chez Max Ernst. L'état comme force visible, reconnaissable n'apparaît guère dans la série de

collages, dont le titre, « Une Semaine de bonté », attire l'attention du spectateur sur les prérogatives usurpées par le gouvernement qui s'est érigé en institution dans le domaine moral⁷. Les Surréalistes ont dénoncé l'empiètement de l'état sur la vie personnelle, intellectuelle et morale. Le lion de Belfort, ce monument officiel, s'anime, se métamorphose et s'infiltré dans les milieux bourgeois où domine le principe d'autorité. Le lion portant le col ecclésiastique et d'autres insignes de fonctionnaires se saisit d'une femme qu'il fouette. (Fig. B). Mais il ne s'agit pas d'opposer le fonctionnaire qui punit à la femme qu'on châtie. Le fouetteur est lui même fouetté par le besoin de plaisirs défendus. Le mâle, toujours dignement vêtu, protégé par son col, ses galons, sa cravate et sa cravache affronte la femme « affaiblie » par l'absence de vêtements. Ainsi le spectateur pénètre dans le domaine du crime muni des privilèges de voyeur. Dans le roman-collage abondent des femmes battues, crucifiées, ligotées, pendues, renversées, tant d'esclavages auxquels elles ne savent se soustraire. Elles dressent les mains en l'air, geste impuissant dépourvu de révolte, à mi-chemin entre la prière et l'appel au secours.

Max Ernst montre un ordre constamment bouleversé dans une société qui se veut digne et paisible: « Grand Dieu, la terre préservez de jamais porter de tels monstres. Aucune histoire n'a prouvé qu'il en eût jamais de la sorte. Par le soin de l'autorité, nul n'y sera plus exposé ». Malgré l'invasion de l'eau, du serpent, du dragon, malgré les scènes violentes qui se jouent dans les tableaux accrochés aux murs, malgré tant d'objets renversés, l'ordre coutumier se maintiendra. Ernst passe sous silence toute causalité sauf celle du désir; ses créatures amphibies font ressortir le côté inévitablement bestial que la société cherche à supprimer. Sur le plan du code officiel le peintre semble innocenter ses créatures. Alors que Péret et Aragon s'arrogent surtout une fonction dénonciatrice quant aux actions de l'état, et s'attaquent aux abus, Ernst et Labisse constatent le décalage entre la nature humaine et la légalité. Ernst dit avec véhémence que le code légal fait violence aux vraies lois.

Or, il ne suffit pas de mettre les dirigeants sur le banc des accusés et de proclamer leur culpabilité. Il faut aussi réhabiliter ceux ou celles que les forces de l'ordre ont désignés comme criminels. Dans « La Pesanteur » Aragon introduit une allusion à un vrai meurtrier : « Il se traîne une histoire étrange de vampire à Dusseldorf dans les conversations particulières »⁸. Il réduit ce célèbre cas judiciaire à un fait divers sans lendemain. On ne se pose pas la question du crime, de ses répercussions, des confrontations qui ont lieu entre la société et l'individu. Aragon se rapporte non à des réalités tangibles, mais à des fantômes, le vampire appartenant pleinement à ce monde cruel. Dès le début du poème, les équivoques se multiplient, l'image du tam-

bour vitré dont le printemps fait tourner les portes constitue une métaphore centrale: le tourbillon, la rotation donne lieu à une succession de mouvements où tant d'images entrecoupées se substituent les unes aux autres, où les contours évoluent et s'effacent. Le poète ne peut pas se soustraire aux miroitements, aux échos qui se répercutent, où les sons et les couleurs, les contenants et les contenus s'écartent, se déplacent, se lient. Il glissera des «choses» belles, splendides, ou exquises qu'il voudrait retenir à l'horreur. Bourreau par contagion il participera comme tout le monde à la responsabilité du crime actuel ou historique, alors qu'il est impossible de séparer dans l'air printanier le vampire de Dusseldorf de la foule, également fantomatique.

Parmi les criminels célèbres de l'époque, plus encore que le vampire de Dusseldorf, les Sœurs Papin et Violette Nozière ont préoccupé des auteurs et des artistes. Le Docteur Lacan dans «Motifs du crime paranoïaque, le crime des Sœurs Papin» soutient que les procédures de justice ne tiennent point compte de la nature du crime commis: « Au juge, elles ne donneront de leur acte aucun motif compréhensible, aucune haine, aucun grief contre leurs victimes: leur seul souci paraîtra de partager entièrement la responsabilité du crime»⁹. Lacan en tant que psychiatre essaie d'expliquer la nature du crime paranoïaque, de le rattacher à une angoisse fondamentale de l'homme, à une passion délirante et hallucinatoire qui comporte une auto-punition. Peu avant, Paul Eluard et Benjamin Péret avaient raconté brièvement la biographie des sœurs meurtrières¹⁰. Comme Lacan, ils attachent beaucoup d'importance à la façon de tuer: «d'arracher les yeux, d'écraser la tête», actions symboliques, précisant les dimensions de leur haine. Les poètes innocentent leurs meurtrières en en faisant des victimes de la société bourgeoise. « Six ans, elles endurèrent avec la plus parfaite soumission, observations, exigences, injures. La crainte, la fatigue, l'humiliation enfantèrent lentement en elles la haine... » Elevées dans un couvent, dans l'ignorance, l'hypocrisie et sous un régime d'autorité, elles ne disposent point de vraies ressources de libération.

Alors que les commentaires sur les Sœurs Papin visaient à un renversement des notions courantes de culpabilité, ceux sur Violette Nozière dépassent même l'étape de l'innocence pour la transformer en héroïne. Breton, Eluard, Péret, Rosey, Arp, Dali, Magritte, Ernst, Tanguy ont consacré un livre à celle qui assassina son père¹¹. Les Surréalistes, par leur intervention au sens fort du terme, ont posé un acte révolutionnaire en proposant avec véhémence la liberté de l'accusée, en formulant leur jugement prophétique sans attendre celui de l'Etat dont la formule était à prévoir. Violette Nozière devenait la victime exemplaire de la société, du système d'autorité incarné par la justice, par le lycée, par la famille, notamment par le père d'origine paysanne qui s'était si rapidement adapté à la classe bourgeoise et aux sys-

tèmes hiérarchiques des fonctionnaires. Dans un article intitulé « Tandis que la pointille se vulcanise la baudruche », René Crevel accuse l'état et la bourgeoisie d'une façon particulièrement véhémentement, sans se montrer pour autant original: la bourgeoisie atteinte de putréfaction, gangrène, lèpre, au son de la Marseillaise se livre au crime, aux assassinats»¹². En même temps il fait appel à la Révolution prolétaire, rappelant Marat auteur d'un plan de législation criminelle, et montre ainsi la voie à toute l'humanité. Violette Nozière devient la seule force qui anime la poésie et l'amour au sein de cette société prérévolutionnaire. « Tous les orages vont faire écho à la voix qui hurle en mots de souffrance, la condamnation d'un monde où tout était contre l'amour»¹³. Nicolas Calas dans « L'Amour de la Révolution» reprend une thèse analogue: Violette, l'Electre moderne, cherche à se défaire du père¹⁴. Puisque le capitaliste est en principe pour la famille, il s'oppose à toute émancipation véritable de la femme. Violette, selon Calas, devient implicitement antifasciste, anti-bourgeoise et révolutionnaire. Vers la même époque Antonin Artaud prononce un discours où il définit le Surréalisme: «Beaucoup plus qu'un mouvement littéraire, il a été une révolte morale, le cri organique de l'homme, les ruades de l'être en nous contre toute coercition. Et d'abord la coercition du Père»¹⁵.

C'est en mettant l'accent non seulement sur l'autorité paternelle, mais aussi sur les relations incestueuses entre la fille et le père que les poètes et les peintres lancent leur attaque contre les institutions gouvernementales. Le sort de Violette leur permet de mettre à jour les préjugés sexuels de la bourgeoisie. Les poètes en dénonçant la perversion et l'hypocrisie proclament la nécessité du retour des désirs. Violette à la fois un personnage réel et légendaire devait rompre les liens familiaux afin de s'affirmer elle-même par son crime, c'est le meurtre rituel que chacun a le devoir de commettre. Quand les poètes mentionnent que le père est chef du train présidentiel, ils insistent autant sur le nouveau statut de la famille d'origine paysanne que sur l'immobilisme du Président de la Troisième République, sur le manque d'initiative de son régime. Violette par contre devient une muse avec qui on entre en contact sans avoir besoin d'intermédiaire.

Breton, dans son poème, se fait juge, rendant superflue la condamnation officielle à venir. La vraie Violette n'existe, par conséquent, que dans les temps futurs. L'héroïne s'oppose à la société comme la lumière à l'obscurité, le mouvement à l'immobilité. Le poète évoque avec humour les assises si stables des citoyens.

*Le brave homme est noir pour plus de vraisemblance
Mécanicien dit-on de trains présidentiels
Dans un pays de pannes où le chef suprême de l'Etat
Lorsqu'il ne voyage pas à pied de peur des bicyclettes
N'a rien de plus pressé que de tirer le signal d'alarme
pour aller s'ébattre en chemise sur le talus (p. 8).*

Du fait que la société « repose » sur un faux principe de causalité, le nom de Violette, commençant par Viol, rend l'action du père inévitable. La jeune fille par contre qui représente la liberté et le hasard échappe au déterminisme, dérange l'ordre.

Comme la famille exerce son autorité sur Violette par la contrainte, les notions de crime, selon le poète, n'ont plus cours. La jeune fille cherche à s'échapper en poursuivant toujours des relations sexuelles. Elle fuit la société bourgeoise et les misères dont elle serait la proie. Selon Breton, c'est par la fuite qu'elle manifeste son courage sinon sa belligérance. Violette possède les qualités requises d'une héroïne surréaliste, surtout le désir par opposition aux sentiments de satisfaction et d'hypocrisie caractéristique des autres. Elle abolit la hiérarchie, les classes sociales, elle dissout la cellule familiale, elle marche, comme le dit aussi Crevel, vers la Révolution. Par son amour impossible, elle rejette les faux sentiments chrétiens, tels la pitié. Elle agit, par sa pure présence, avec rapidité. Violette ne sert pas seulement de prétexte à Breton pour sa critique véhémence, il l'élève dès le début au royaume de la magie et du rêve. Elle possède les qualités mystiques de Nadja, sans s'opposer consciemment à la société; sans employer la raison elle incite le monde par ses crimes extraordinaires vers un nouveau credo. Elle catalyse en précipitant une réalité préalablement cachée. Comme Nadja elle transforme la géographie de Paris: « Les Champs de Mars » deviennent la scène de nouvelles batailles mythologiques. Elle attire le long de son itinéraire des foules qui ne comprennent guère la pureté surréelle de sa promiscuité. Le poète transfigure la prison où Violette est incarcérée en une bouée, symbole du salut qu'elle suscite.

Dans le poème de Gui Rosey, l'opposition entre ceux qui représentent la société et Violette ne joue pas un rôle important. Il parle moins des forces révolutionnaires capables de remplacer l'ordre existant que de la révolte personnelle de Violette. Loin de réduire la scène au milieu parisien, Rosey l'étend aux nuages et aux profondeurs de la mer. L'acte de Violette contre le père ne peut être circonscrit par le temps et l'espace. La jeune fille incarne un épisode nouveau d'une vieille légende. C'est ainsi que Rosey défend la liberté sexuelle, force véritable de la nature. Le ciel rose avec ses constellations extraordinaires représente l'image du désir et de la satisfaction sexuels.

*On voit toutes les armes en rose
quand l'orgasme change la face du ciel
et le sang tomber la tête la première comme un drapeau
aux mains éparses dans le vent d'une défaite équestre*
(p. 39).

Une telle vision poétique lance un défi à n'importe quel régime. Violette dont les identités se multiplient: criminelle, fille, artiste, nymphe, introduit métamorphose et rêve dans notre monde.

Comme Breton, Péret rappelle certains faits historiques mais il s'en sert en guise d'accusation, pour montrer l'absence de tout ordre. Par ironie incisive Péret signale le divorce entre le principe et le comportement, entre le mot et l'action.

*Violette
qui rentrait ensuite étudier
entre le mécanicien de malheur
et la mère méditant sa vengeance
ses leçons pour le lendemain
où l'on vantait la sainteté de la famille* (p. 32).

Tandis que Breton donne une intensité à son récit par des envolées lyriques et des allusions aux mythes, Péret se sert d'une technique qui rappelle celle du collage. Il juxtapose des épisodes sans établir une unité palpable entre eux. Il débute par des préceptes moraux, puis répète des phrases simplistes de Violette adressées à son père, pour finir par une accusation virulente. Des vers lyriques alternent avec des passages narratifs, écart équivalent à la rupture entre Violette et la société. Par cette méthode, Péret exprime l'aliénation sans avoir recours à des confrontations ou des échanges. Il vise surtout le père qui incarne plus que d'autres le principe d'autorité. Le poète accable d'insultes le Président de la République, car il est responsable de l'écrasement de l'individualisme et des forces naturelles. L'unicité de Violette se manifeste sous forme de métaphore, révélant simultanément beauté et agression:

« belle comme un nénuphar sur un tas de charbon »

Notons le contraste entre le noir et le blanc, entre la grâce parfaite de la fleur et la matière première souvent informe. Violette représente la vigueur naturelle, la puissance régénératrice, une éclosion printanière mettant fin à l'hiver. Alors que Breton donne une tournure sociale au credo surréaliste, le message plus personnel de Péret propose une transformation intérieure ainsi qu'une manifestation plus intense de l'individualisme.

Le texte d'Eluard se situe à une distance plus grande des événements que les autres poèmes. Eluard se base sur la dichotomie entre l'enfant et l'adulte, la famille et l'individu. Au premier vers il montre son opposition à la notion de famille, de maternité. Par là, il présente certaines analogies avec Crevel. Par ses rêves, Violette cherche à se libérer des liens familiaux, des représentants de l'ordre. Elle songe aux pays lointains, aux sensations dépaysantes d'amour:

*Violette rêvait de bains de lait
De belles robes de pain frais
De belle robes de sang pur
Un jour il n'y aura plus de pères*

Eluard oppose aux murs qui caractérisent le monde des parents, la porte s'ouvrant pour Violette sur d'autres domaines possibles. Néanmoins l'auteur de *Capitale de la douleur* indique que l'imagination et de ce fait l'avenir de Violette sont assez bornés. Des allusions aux bottes de sept lieues, à la jalousie de la belle-mère, allusions aux contes de fées révèlent d'une part la misère de la vie ordinaire et d'autre part elles permettent une transformation poétique de l'affaire. Le poème aboutit là où tant de textes d'Eluard débutent, au seuil de l'amour sans offrir ses vraies promesses.

L'affaire Nozière a eu lieu à une époque où les Surréalistes étaient en pleine crise. Pour Breton, Aragon et Péret plus que pour Eluard, il fallait d'abord réagir par rapport aux circonstances historiques avant de pouvoir reconnaître la force mystérieuse de Violette. La voix du poète détruit la réalité pour que, grâce à la méditation de Violette, il puisse prononcer les paroles de libération et passer le seuil qui mène au rêve et à la création.

La défense surréaliste de Violette, devenue personnage imaginaire, semble d'autant plus audacieuse qu'on renverse les rôles entre les accusés et les accusateurs; les coupables et les innocents. Les analogies entre Nadja et cette Violette transformée par l'écriture surréaliste sont inévitables, car ni l'une ni l'autre ne se soumet à la vie régulière prévue par la société; le bouleversement se fait par la prostitution; ce manque de fidélité à une relation donnée qui agit comme catalyseur. Ainsi se produisent un dérèglement et un renouveau qui correspondent aux forces des rêves, à la vie instinctive. A propos de Nadja, des Sœurs Papin, de Violette Nozière, les Surréalistes ont posé, avant Foucault, un des plus graves problèmes de la santé mentale: la distinction entre la folie et la culpabilité criminelle, car l'emprisonnement dans un asile vaut bien l'incarcération dans une prison. La photo absente de Nadja et son visage à moitié voilé par des signes suggèrent tout le potentiel irrationnel, alors que celle bien présente du médecin qui a proclamé sa folie fait éclater toute l'étroitesse de l'autorité. Dans un article intitulé « La médecine mentale devant le Surréalisme, » Breton rapproche encore une fois les médecins des geôliers, en s'arrogeant bien entendu le rôle de juge¹⁶. La pathologie n'est donc qu'une façon détournée d'escamoter le procès en cours de justice. Comme les curés, les pères de famille, les avocats, les médecins, et les ministres exigent une soumission sans nuances. Porte-parole de l'opinion publique, ils sont prêts à imposer des sanctions aux insoumis et aux « déserteurs »¹⁷.

Les Surréalistes n'ont pas toujours eu recours à des criminels imaginaires ou transformés pour exprimer leurs idées sur

une société où régnerait la justice, ils ont souvent ébauché des visions utopiques. L'élimination de punitions, de sanctions fait partie du programme surréaliste comme en témoignent des textes tels que « Sans Lieu », « Tant pis pour moi », et « Déjeté »¹⁸. Dans « Tant pis pour moi » Aragon formule une série de prophéties. La vie ressemblera à un jeu d'enfants, en supprimant tant d'interdictions de l'heure actuelle. A la place du tricolore si souvent ridiculisé par Aragon « le ciel se lira Drapeau rouge ». Tout poème prophétique comprend un jugement, car l'utopie future en éliminant les faiblesses de la société et du régime en cours les condamne. Aragon met le jugement dans la bouche d'enfants qui étudieront plus tard l'histoire des années 20 et 30 :

*Ils compteront à celui qui s'y colle avec les mots désaf-
fectés
Clairvaux la Petite Roquette
La Santé le Cherche-Midi
Saint-Lazare
La Conciergerie*

Les prisons abolies, la punition deviendra aussi caduque que le crime. La nouvelle société ne distinguera plus les riches des pauvres, les dirigeants des dirigés, les coupables des innocents. Un coup de violence déclenchera la Révolution; la fulgurance, la grenade, l'incendie sont nécessaires pour faire sauter l'ancien monde.

Dans « Déjeté » de Benjamin Péret l'agression et la prophétie se côtoient. Les allusions contre les représentants de l'ordre s'y accumulent: curés, flics, ministres, ceux que nous avons vus dénoncés tout au long. Les insignes de la 3^e République: le drapeau tricolore et la légion d'honneur désignent cette façade qui doit être bouleversée. Chez Péret ne surgit nulle explosion d'armes résumant la Révolution, mais un bouleversement plus fondamental et quasi géologique. L'humour y domine, grâce à l'accumulation d'impossibilités.

*Que faire si les lances à incendie
pompe l'eau de l'arbre du voyageur
Que faire si les chefs de gare font dérailler les trains
Que faire si les centenaires sèment les haricots*

Le réel se trouve menacé. La pourriture devra céder la place au désir où le bon et le mauvais, comme tant d'autres distinctions catégoriques, s'abolissent. Chez Péret c'est le poète qui en faisant éclater des miracles déclenche la Révolution, alors que chez Aragon il tend à profiter de ses résultats.

L'utopie surréaliste, entrevue par Aragon et Péret, paradis « sous un second soleil, » se passera de grandeur, d'héroïsme. Nul poète ne révèle plus fortement que Breton dans « Non Lieu » l'absence totale de crime. Il évoque un monde où par une merveilleuse égalité entre le jour et la nuit, le rêve, l'amour, la vie sacrée

réalisent une harmonie durable. Sur des balances, aucun poids n'entraîne vers le bas, toute matérialité étant délestée. L'origine de cet état ne remonte point à un jugement, un renversement révolutionnaire, mais à un pardon qui établit une table rase. Malgré le nom d'un cabaret «A la Rage de Dieu» l'épouvante et la peur n'y ont plus cours. La vraie liberté règne là où l'homme se passe de forces supérieures et d'autorité. « Ici jamais de corps toujours l'assassinat sans preuves » Breton s'oppose à l'enchaînement des faits, à toute poursuite justicière. Au nom du mystère poétique il décrète le non-lieu du langage utilitaire.

Ce vers paradoxal peut fournir un commentaire sur « l'Assassin menacé »¹⁹. (Fig. C.). Le titre du tableau de Magritte incite le spectateur à trouver l'assassin. Comment le dépister parmi les six personnages mâles si bourgeoisement vêtus, qui traîtreusement se ressemblent? Le crime sexuel, l'assassinat de la femme dévêtue, ne semble émaner d'aucun d'eux. Un des hommes porte un objet aux formes phalliques, mais ne donnerait-il pas plutôt un sens au crime plutôt que de révéler le criminel? Dans ce tableau où tout est séparé, où tout se sépare, on arrive en cherchant la causalité, comme dans le poème de Breton, à un éternel non-lieu. Une balustrade sépare les trois spectateurs regardant par la fenêtre du champ de l'action; ils paraissent en série. Nous pourrions en faire partie, constatation gênante. Les deux hommes témoins ou détectives, à l'autre bout de la pièce sont aussi séparés de la victime, ainsi que de toute émotion. Et celui qui a déposé sa valise, enlevé son chapeau, s'installe temporairement dans la chambre sans vraiment en faire partie, car il écoute la voix d'un maître, fabriquée en série, donc la voix d'un absent, sans observer le cadavre. Dans cette pièce aux dimensions géométriques même le paysage correspond à un arrangement impeccable, évitant les empiètements. L'œil parcourt des montagnes pour aboutir à l'azur calme et libre. Comme la complicité, la culpabilité ne s'enchaînent pas pour former un système de causes et de conséquences, nous contemplons un acte gratuit. Ainsi notre discussion nous a amenée à l'acte surréaliste par excellence tout en nous éloignant du héros et du criminel.

University of California,
Irvine

1. Jean Fitère, *Violette Nozière*, Paris, 1975, p. 30.
2. Felix Labisse, *Histoire naturelle*, Paris, 1948.
- Cf. aussi Benjamin Péret, *Histoire naturelle*, 1958 and Max Ernst *Histoire naturelle*, Paris, 1960.
3. *Le Surréalisme au service de la Révolution*, 1930, n° 2, p. 24.
4. *La Révolution Surréaliste*, 1929, n° 12, p. 57.
5. *Le Surréalisme au service de la Révolution*, 1932, n° 6, p. 29.
6. *Persécuté persécuteur*, Paris, 1931, p. 43.
7. *Une semaine de Bonté*, Paris, 1963 (sans pagination).
8. *Persécuté persécuteur*, p. 49.
9. *Le Minotaure*, 1933, n° 3-4, p. 25.
10. *Le Surréalisme au service de la Révolution*, 1932, n° 5, p. 27.
11. *Violette Nozière, Bruxelles, 1933*.
12. Dans *L'Intervention Surréaliste*, L'Arc, n° 37.
13. *Ibid.*, p. 43.
14. *Le Minotaure*, 1933, n° 11, p. 52.
15. *Œuvres complètes*, 1970, vol. 8, p. 171.
16. *Le Surréalisme au service de la Révolution*, 1932, n° 2, p. 29.
17. L'attaque contre les systèmes juridiques n'est point liée exclusivement au présent. Dans «Lewis Carroll» Aragon en 1931 interprète *Alice in Wonderland* comme un sabotage systématique du régime de la reine Victoria. Le livre s'achemine en effet vers un procès où l'on cherche à découvrir et punir le voleur des tartes. Dans le Royaume définitivement uni tout concourt à la destruction de l'esprit individualiste alors que les forces énergiques font défaut.
- Le Surréalisme au service de la Révolution*, 1932, n° 3, p. 25.
18. André Breton, « Sans Lieu », *Clair de Terre*, Paris, 1966, p. 109.
- Louis Aragon, « Tant pis pour moi », *Le Persécuté Persécuteur*, p. 53.
- Benjamin Péret, « Déjeté », *Derrière les Fagots, Œuvres complètes*, Paris, vol. 2, 1971, p. 101.
19. « L'Assassin menacé », 1926, Musée d'art moderne, New York.

DU GESTE BAROQUE
AU GESTE SURRÉALISTE
DOIGT QUI RECUEILLE, ŒIL QUI ONDOIE

MARY-ANN CAWS

Il sera question ici de deux attitudes particulièrement privilégiées de la poésie et de l'art, perçues l'un à travers l'autre ou plutôt, « l'un dans l'autre ». Nous reconnaissons l'expression de Breton, désignant un jeu surréaliste des plus sérieux: par exemple, le lion est contenu dans l'allumette car la flamme de sa crinière y réside en puissance. Nous prenons ce jeu comme l'image parfaite de la métaphore baroque caractéristique¹, que nous appellerons image en explosion, car le résultat se trouve avoir d'autant plus de force et d'expansion grâce à ses techniques de condensation et d'ellipse. Mais l'expression vient aussi de Tesauro, pour qui « Une métaphore place avec vigueur tous les objets en un seul mot, et vous force à les voir l'un dans l'autre d'une façon presque miraculeuse »², et pour qui, comme l'explique Jean Rousset, le *conchetto* était un jeu optique et conceptuel qui permettait de faire paraître en même temps plusieurs objets ou plusieurs notions initialement éloignées. En témoigne une poésie comme celle de Le Moyne, qui illustre « l'union des incompatibles », où le texte devient un « centre de convergences et le creuset d'une nouvelle création »³.

Néanmoins, il ne s'agit pas uniquement de deux « mouvements », le baroque et le surréaliste, chacun illuminant l'autre, mais aussi, d'un jeu d'interactions entre l'objet vu, désigné, créé, et l'œil voyant, c'est-à-dire, entre le doigt créateur et le regard passionné. Écoutons d'abord Léonard de Vinci: « Dans un même miroir ou une même pupille, il y a l'image de tous les objets placés

devant, et chacun de ces objets est tout en toute la surface du miroir et tout en chacune de ses moindres parties... Comme si le rayon de l'œil divergeant jusqu'à la surface de la toile, convergeait vers le fond du tableau ou encore, selon l'image du faisceau divergent, qu'une fois la surface passée un regard venait vers moi du fond du tableau, qu'en lui quelque chose regardait: qu'après s'être *chargé* le regard se retournait». Nous voudrions donc parler d'une vision chargée, à qui manquerait l'innocence d'une origine fraîche mais qui aurait comme récompense une certaine densité de par sa conscience de la réversibilité même. La projection baroque ou maniériste⁵ présente un riche champ de spéculations multiples et d'interprétations opposées, une gestualité très consciente, exacerbée même⁶. Gustav Hocke décrit le geste maniériste comme le témoin d'une beauté aussi convulsive que celle pronée par le surréalisme. Henri Zerner voit l'enjouement du maniérisme « comme un masque et un prétexte pour le sérieux », révélant une inquiétude profonde et un tourment « non-avoué », et Thomas Greene y voit la matière idéale pour une auto-critique⁷. Si nous n'arrivons ici qu'à constituer une mosaïque de concetti, une composition en *contrapposto*⁸, soit l'image d'un univers en vertige, nous aurons au moins suivi les conseils du cavalier Marin, qui suggère de « combiner des images disparates ou... découvrir des analogies cachées entre les objets apparemment sans rapport entre eux » et ceux de Tesauro qui garantit que si l'on met ensemble deux phrases obscures, elles deviendront lumineuses⁹. Nous voudrions chercher un « fil conducteur » entre les choses, comme l'a recommandé Breton.

...*My tongue shall bee my Penne, mine
eyes shall raine Tears for my Inke...*
William Alabaster, « *Upon the Ensigns of
Christ's Crucifixion* ».

1. METAPHORE ET PERSPECTIVES

Comme guides, nous prendrons deux *agents* du corps, l'œil et le doigt, tous deux propres à extensions imaginaires, explicites et implicites: d'une part un doigt indiquant, désignant, et aussi un doigt qui recueille un pluriel de sens, choisissant et créant, auquel peut être substitué tout objet pointu: flamme, lance, dard, lame (tous capables à leur tour de représenter le phallus), et de l'autre l'œil et son regard qui abondent en *insinuations*, propice à la ligne serpentine caractéristique du maniérisme en particulier. Cet œil, d'ailleurs, est enflammé par le spectacle jusqu'à ce que lui aussi soit ondoyant de larmes, ce qui donnerait facilement lieu à une série de spéculations bachelardiennes sur la

juxtaposition de ce fleuve du regard et ce feu d'une lecture ou méditation enfiévrée, totalement appropriée à la vision de l'un dans l'autre ¹⁰.

Le propre de la métaphore ou de l'image inspiratrice d'une obsession méditative - telles que Saint Ignace de Loyola en suggère dans ses exercices spirituels, par exemple - c'est une concentration d'énergie par une *via oscura* en apparence paradoxale, ou il n'y a pas de facile solution de continuité, mais plutôt, ce qu'on pourrait appeler un court-circuit de l'intelligence. Le terme *d'ellipse* convient non seulement à des motifs d'architecture ou aux nouvelles découvertes de la cosmologie de l'époque, mais aussi à la poésie verbale et picturale. Dans le célèbre sonnet rouge de La Ceppède, la métaphore en raccourci invite, par son intensité même, à s'enrouler, comme le méditant, dans les replis du poème dont le fil conducteur tendu entre les images est d'un rouge sombre, enfiévrant: « la rouge cotte d'armes/ô pourpre/ mille pourprines larmes/du sang... j'ensanglante/ ta sanglante couleur/mes rouges péchés/les sanglants replis/de ta chair ¹¹ ».

Cette méditation sur le sang doit se doubler par une méditation sur l'eau, celle de la fièvre par celle de l'inconstance et l'ondoiement: toutes les images baroques et maniéristes de l'horloge à l'eau, du fleuve temporel, entrent dans un schéma d'oppositions dont le brillant est rehaussé, même forcé, par l'ellipse. Vous êtes fluides, dit John Donne dans son « Second Anniversaire » à deux êtres dont l'être même s'écoule comme l'eau: de là l'image du visage qui coule, où le terme-charnière - l'eau - reste implicite:

*that she, and that thou,
Which did begin to love, are neither now;
You are both fluid, changed since yesterday :*

So flowes her face...

Comparons cet amour de l'ellipse stylistique et imaginative avec un poème surréaliste sur l'eau et le regard, un poème de Robert Desnos, qui a pour sujet un caméléon, animal baroque par excellence, car c'est l'être de la métamorphose: « Dans l'escalier je la rencontrai. Je mauve, me dit-elle et tandis que moi-même je cristal à plein ciel-je à son regard qui fleuve vers moi... Eh quoi, déjà je miroir ». Ce regard ondoyant dans son déploiement cristallin est intensifié par l'ellipse des deux verbes et la répétition surprenante du pronom en « ciel-je », mais le lecteur pénétré de textes baroques ou maniéristes sent dans cette compression nerveuse et cette obsession du sujet regardant tout le vœu de changement aussi bien que la tragédie de l'écoulement. Il sent également toute la catastrophe ironique de la rigidité dans le miroitement final de celui qui aurait voulu se tenir à la hauteur d'un geste reconnu comme en mouvement et en flexibilité. Voilà cette beauté paradoxale et convulsive, convulsionnelle même, du

baroque et du mouvement métaphysique/maniériste/précieux qui nous occupe ici.

On appelle un certain courant de la poésie métaphysique « la poésie de larmes » : que de fleuves conscients et inconscients ! C'est une poésie de blessure choisie, d'auto-blessure, comme témoigne « Le Pélican » de Crashaw, digne prédécesseur du pélican de Musset.

*O soft self-wounding Pelican!
Whose brest weepes Balm for wounded man.
Ah this way bend thy benign floud
To a bleeding Beart that gapes for blood.
That blood, whose least drops sovereign be
To wash my worlds of sins from me!*

La conjonction de beaume et de blessure - le remords devant la passion du Christ souffrant et des larmes qui lavent en purifiant et en consolant - offre l'exemple d'une vraie profusion d'images et de poèmes, tous formés selon les mêmes rencontres d'éléments opposés, pourtant présentés comme dépendant l'un de l'autre: eau et feu, repentir et passion. Deux figures de sainte nous guident ici dans notre étude du geste privilégié dans l'imagination baroque ou maniériste, motivant notre choix de l'œil et du doigt. Sainte Thérèse comme la présente le Bernin, choisie ou désignée par le ciel dans ce dard amoureux comme un doigt d'élection, et Marie-Madeleine, la pécheresse en larmes représentée par La Tour près de sa bougie, et dont les larmes vont à nouveau faire flamber le ciel comme l'eau attire le feu. Dans les deux cas, la méditation de la sainte enflamme le lecteur par l'observation des contradictions mêmes.

Sainte-Thérèse extatique, ravie d'amour ((A well tamd heart/For whose more noble smart/Love may be long chusing a Dart ») ¹² redevient profondément humaine. Mais dans cette représentation le dard se dirige vers nous, faisant de la sainte l'agent de la blessure, dont la tâche est aussi enfiévrante que notre réaction doit être entièrement soumise: « O sweet incendiary shew here thy art'; Upon this carcasse of a hard, cold, hart. » Ou ailleurs, quand la sainte, par ses sourires célestes, « shall dart/ Her mild rayes through thy melting heart », le cœur doit fondre en larmes devant le feu de cet amour accepté et qui, comme le rayonnement, nous blesse à notre tour.

Marie-Madeleine (dont Saint-Augustin dit qu'elle a changé d'objet mais non de passion), cette Vénus vêtue de bure, comme on dit, cet avatar de la Belle Gueuse, représente parfaitement la métamorphose baroque, en France d'abord, et puis en Angleterre. Dans plusieurs œuvres en prose et en vers, ses larmes, changées en diamants par leur valeur, sont changées parfois en rubis par le sang de la souffrance partagée. Ou alors elles montent vers la voie lactée, en vertu de la pureté cristalline qui par-

ticipe de l'amour maternel de la Vierge Marie: là elles rencontrent le mythe de l'eau au-dessus du ciel. Ces mêmes larmes, ayant servi au petit déjeuner des chérubins, tombent en gouttes du ciel, comme la pluie, attirées par la chaleur même de la passion de la Madeleine. Celle qui lave les pieds du Seigneur retrouve du fait sa passion, et se repent de nouveau pour que le cycle recommence. Ces larmes peuvent aussi se changer en vin, couleur du rubis, utilisé pour la boisson du Christ, tandis que les anges boivent en guise d'eau le cristal du repentir, ce fleuve larmoyant¹³. De toute une profusion de poèmes nous choisissons encore deux textes de Crashaw; le premier concernant Sainte-Thérèse:

*Upwards thou dost weep.
Heaun's bosome drinks the gentle stream.
Where th'milky rivers creep,
Thine floats aboue; and is the cream.
Waters aboue th'Heauns, what they be
We 're taught best by thy TEARS and thee.*

On voit le renversement des images appuyé par l'exagération: elle pleure, vers le haut, ce liquide bu par le sein du ciel y devient du lait enrichi, plutôt de la crème qui flotte au-dessus du lait ordinaire bien que stellaire, et le tout enseigne une leçon de cosmogonie. Le deuxième texte sur Marie-Madeleine est fondé sur une suite de constatations en oxymores flammes et fraîcheur des flots, pureté et tache, extinction et rayonnement:

*Her eyes flood lickes his feets faire Staine,
Her haire flame lickes up that agine.
This flame thus quench't hath brighter beames:
This flood thus stained fairer streames.*

La Madeleine représentée comme rousse, les cheveux donc en feu, peut bien « lécher » de son regard en fleuve, l'objet de son amour, comme les flammes lèchent leur but ou leur proie: la « souillure » est si pure qu'elle ravive la lumière des flammes et l'éclat des eaux, c'est-à-dire, la beauté de l'œil en repentir. (Chez d'autres poètes, on trouve une série de jeux autour de cette beauté enflammant l'œil des cieux, donc, du soleil, qui, de son côté, pleut des rayons attirés par le feu des yeux, et ainsi de suite). De tout cela, retenons surtout cette condensation merveilleuse de l'image à deux pôles et son explosion intérieure (comme Reverdy l'aurait voulu pour l'image poétique et les surréalistes après lui).

Deux exemples encore. D'abord, de Crashaw, et sur le même thème: les yeux de la Madeleine saignent des larmes, et les blessures du Christ pleurent du sang: « Her eyes bleed Teares, MS wounds weep Blood. »¹⁴ ou encore:

*Lo where a Wounded Heart with Bleeding Eyes Conspire.
Is she a Flaming Fountain or a Weeping Fire?*

La conjonction de cette eau enflammée et de ce feu en larmes nous rappelle, et ce sera notre second et dernier exemple de correspondance, la fin d'un poème de Breton, où «une flamme barbare» guide poète et poème jusqu'à une convergence absolue, un bref sommet d'intensité et d'enchevêtrement explosifs:

Flamme d'eau guide-moi jusqu'à la mer du feu 14,

*Il faut des yeux sur les yeux mêmes, des
yeux pour regarder comment ils regardent.
Gracian*

2. GESTES ET REGARD

Comme seuil pour notre passage à travers quelques représentations visuelles du doigt indicateur et de l'œil visionnaire, nous prendrons un tableau dont la lecture intéresse pour l'idée de la lecture même. *Les Bergers d'Arcadie* de Poussin, nous rappelle non seulement la mort au centre de chaque Arcadie, mais aussi la passion de partager le texte une fois trouvé : c'est, à dire vrai, un texte sur l'inscription, celle-ci désignée par les doigts inventeurs et se trouvant au centre: «Et in Arcadia ego ».

Si notre chemin nous mène du côté des maniéristes ou si notre vocabulaire les évoque, c'en est l'une des raisons, car pour nous le geste maniériste est celui qui se signale en tant que geste.

«Vous ne fuirez de Dieu ni le doigt ni la vue», comme le crie d'Aubigné. De cette double fascination de la désignation et de l'observation du geste témoigne la convergence fréquente chez les surréalistes comme chez les baroques et les maniéristes des gestes du doigt et de l'œil. Sur le métronome de Man Ray, le temps sera marqué non seulement par le doigt mécanique mais par l'œil qui veille aussi sur l'espace, tandis que Dalí inscrira un œil au milieu d'une paume tendue, pour un accueil dont l'ambiguïté est doublée du regard porté sur cette ambiguïté.

Nous partons de la présentation de Marie-Madeleine, reconnaissant dans le *NoZi me tangere* du Corrège le geste séparateur dessiné par le doigt du Christ dans ce tableau ambigu et stylisé comme un pas de danse. Eugénio d'Ors, à Pontigny en 1931, a analysé les complexités de ce geste dans une prose poétique: «Ne me touche pas, car tu es impure,» dit son

Christ à la Madeleine, et le doigt désigne ce ciel hors du tableau, qui nous reste invisible, tout autant que dans *Saint Jean-Baptiste* attribué à Léonard de Vinci. Le doute ne plane pas, car nous savons ce que le doigt désigne, mais le fait est que le ciel désigné ne paraît pas dans la toile, ne laissant que le geste suggestif et élégant. Le Corrège attire l'attention sur l'aspect esthétique, sur la ligne qui mène des genoux de Marie-Madeleine jusqu'au ciel, par la main délicate de l'homme qui rejette la femme implorante, rejetant avec elle terre, nature, et réalité visuelle pour le sublime et le spirituel, vers lequel nous guide l'arabesque pleine de grâce. On considère donc nécessairement le tableau sur deux plans: d'abord forme, ensuite sens.

Pour voir la différence entre le geste qui se signale et l'autre que nous regardons comme un geste utile, nous pourrions suivre grosso modo une ligne qui traverserait plusieurs époques: d'abord *La Bataille de San Romano*, d'Ucello: les lignes des lances brisées désignent le milieu de la scène, le point de fuite, comme si c'étaient les doigts du peintre. En soi le geste ne nous retient pas, car nous nous intéressons à l'architecture dramatique, à la scène même. Les bergers de Poussin, au moment où ils trouvent cette inscription, désignent de leurs doigts ce que d'autres doigts ont inscrit, mais leur geste n'est pas singulier en tant que tel. On dirait la même chose de cet *Œdipe* d'Ingres qui interroge le Sphinx, un doigt courbé vers lui, ou de Salomé, qui désigne la tête de Saint Jean dans *L'Apparition* de Moreau. Chaque fois le doigt signale quelque chose, que ce soit une scène, une légende, une énigme ou un avertissement. Par contraste, le doigt de Mercure dans la statue de Jean de Bologne est chargé à l'extrême: le geste se complaît dans sa gestualité. Le Tintoret fournira un autre exemple: là où le doigt désigne en apparence une scène, celle de *L'Invention du corps de Saint Marc*, la ligne du bras conduit vers les chapiteaux des colonnes, vers la courbe de l'arc, et, par extension, vers ce petit rectangle blanc dans le lointain, sorte d'échappée, mais entourée et presque avalée par le noir autour. Encore une fois, le geste fascine dans son contexte, comme l'oblique même de la position du corps trouvé: la ligne l'emporte sur le «message».

Passons aux gestes dont la signalisation semble si puissante qu'ils exercent - ou semblent exercer - un rôle agressif. Dans le célèbre *Autoportrait en miroir convexe* du Parmesan, la main posée comme pour bloquer l'accès et au miroir, où nul reflet ne nous accueille, et aux symboles énigmatiques de l'écriture à demi visible, ne prendra jamais contact avec notre main. Enclose dans le rond du miroir, la tête en portrait nous exclut de ce monde parfait. Bien que la forme du cadre en cercle réponde à la forme ronde de notre tête et de notre œil, la toile nous exclut précisément de ce tête-à-tête possible. Comparons-la avec *Le Pouce* de César, une représentation contemporaine de l'agressivité de l'homme/artiste créateur, objet et signe

phallique délibérément dénué de toute grâce, la main imposée pour modeler, pour contrôler le geste en regard du spectateur. L'objet nous assaille par sa masse tournée contre nous et supprimant l'espace environnant. On en trouve souvent une photo qui montre comme arrière-plan, des jambes de femme, de sorte que l'agression se redouble. Dans ces deux cas, on pourrait voir le dos de la main comme le contraire d'une invitation, nous repoussant plutôt, tandis que la main du Christ dans le tableau du Corrège nous attire au moins vers le ciel. On remarque aussi que dans ces deux cas: le Parmesan ou le César, la main et le doigt sont isolés de leur contexte naturel, de Lazare, pendu au mur que nous voyons ressemblant en cela à ce tableau fait de deux jambes dans *Le Portrait Double de Gabrielle d'Estrées et de la Duchesse de Villars au Bain*. On pense au culte surréaliste des jambes artificielles, décontextées, désembourgeoisées, à la fascination qu'exerçaient sur Desnos les talons de chaussure, à la prédilection de Bellmer, d'Audiberti, du jeune Chirico pour les poupées et les mannequins - c'est-à-dire, les formes dénuées de vie naturelle. Baroque au maniériste, le geste se trouve parfois assez proche du geste surréaliste dans le royaume aussi bien visuel que verbal, et souvent par la séparation, qui sous-entend la valorisation, de la main ou du doigt qui ironisent le geste désignant ou observant, associant parodie et fétiche à la conscience sérieuse et à la création, les deux parfois inscrites sous la notion de la cruauté, le geste précis et le regard froid de ce double portrait ou alors le portrait d'une femme coupée en deux doublement, sur cette double scène de théâtre, sont accentués par le drame du rideau rouge et de la *baignoire vide*. Non seulement le corps est violé par notre regard, «transgressé», mais aussi la surface même de la toile, interrompue par cette autre surface de couleur plus foncée, un rideau plus cramoisi derrière le rouge des premiers, comme un théâtre derrière un autre. Aucun regard ne répond d'une façon accueillante au nôtre: la dame habillée de rouge, personnage qui joue un rôle de cliché, préparant le trousseau, détourne de nous son regard. Le coffre au centre est couvert de noir, aveugle donc aussi, se refusant à toute complicité intellectuelle, faisant abîme au milieu de cette toile déjà en abîme et en niveaux stylisés. Le feu symbolique de la cheminée s'associe d'une façon érotique à l'écartement des jambes dans le tableau intérieur, il est vrai, mais aussi, la jambe de la cheminée, comme une troisième jambe pour les deux jambes isolées dans le tableau, désigne - comme le désignerait un doigt obscène et grossi - le devant de la scène et le bain privé d'eau. L'aiguille avec laquelle coud la dame au regard détourné ne servira pas à restaurer les parties du corps les unes aux autres, ne pourra pas rapatrier notre regard, ne pourra jamais restaurer ce haut du tableau à sa position «normale» en bas: elle est, pour nous, agressive, inutile.

Marcel Raymond a fait remarquer que l'évocation du corps dans l'art maniériste procède par morcellement des parties: sein, doigts, œil... Nous dirons de même du surréalisme: on n'a qu'à penser au poème de Breton, «L'Union libre», qui détaille les parties du corps comme dans les blasons («Ma femme à...») ou à quelques poèmes de Péret adressés à «Rosa». Blasons et emblèmes pourraient être vus sous cette lumière. Dans son commentaire du portrait double, Schéfer fait jouer deux portraits doubles qui se reflètent: l'agression *d'un regard en duplicité* répondant à l'autre duplicité. Dans *Une Partie d'échecs* de Paris Bordone, la main posée au-dessus du jeu d'échecs se trouve dans la même position que la main agressive dans l'autre tableau de sorte qu'une commutation s'établit, entre les deux gestes désignants: ici l'échiquier et les dalles qui en sont la contrepartie, là, le bout du sein pincé et réprimé, brassé «entre les doigts effilés éteignant le rouge.» (Mais nous remarquons que le feu n'est pas éteint, mais exposé, comme le sein.) Sein étranglé, échiquier dont on viole les lois en regardant ailleurs: l'une et l'autre, la main et l'œil violent.

Par pur hasard, ou alors par un geste maniériste auto-parodique, un tableau en rappelant un autre si célèbre, *Le Galet* de Magritte montre une dame dans sa douche, se léchant le sein. L'auto-érotisme du geste et le regard louche n'ont pas la subtilité du tableau plus célèbre, et ce n'est peut-être que dans notre imagination que la correspondance a lieu, trouvant son aboutissement dans cet *Œdipe Rex* de Max Ernst, où le pinceau de l'artiste menace et réprime la main même.

Dans un tableau d'une femme devant son miroir, le spectateur a le droit de regarder la femme ou alors la femme et le miroir. Mais regardez un tableau maniériste de plus près et l'attitude implique très probablement de deux choses l'une: ou vous serez repoussé - comme par la main du Parmesan - ou vous vous ferez complice d'une cruauté. Dans le tableau de Diane de Poitiers par Clouet que nous pourrions lier au double portrait de Gabrielle d'Estrées et de la Duchesse de Villars par le glacié d'indifférence et d'extrême conscience, la main gauche nous semble d'une cruauté extrême, par sa précision, qui contraste avec les formes rondes attribués des figures représentant ces trois âges par lesquelles elle a passé: le sein rond de la nourrice offert au bébé, la jarre ronde que tend la jeune fille et son propre sein exposé. Dans le tableau accroché au mur, juste à gauche de la jeune fille, une licorne montre son cor unique, source aussi de création et de souffrance, autant dire un autre doigt cruel: ce *conjunctio oppositorum* de formes mâle et femelle n'est pas moins puissant pour être voilé. Ici, deux textes de René Char qui se confrontent sur deux pages opposées dans *La Nuit talismanique* de 1972 posent l'un contre l'autre leur fascination *dardée*: à gauche, dans une

« Cérémonie murmurée », le scorpion blanc, d'autant plus dangereux par sa couleur en apparence innocente inflige à l'image même de l'innocence une souffrance à moitié érotique pour que la cérémonie soit double:

*Comme une communianta agenouillée tendant son cierge
le scorpion blanc a levé sa lance et touche au bon endroit
Surprise lui prêta sa ruse et son jarret III.*

Et, de l'autre côté de la scène, la licorne solitaire mâche et jette l'une après l'autre la partie tendre des plantes qu'on appelle boules de neige: ici, la couleur indique en partie le sens du poème: «A qui lui demanda: "L'avez-vous enfin rencontrée? Etes-vous enfin heureux ?", il dédaigna de répondre et déchira une feuille de violette. » Là, un épuisement de tous les éléments vierges possibles, par le cor qui choisit, désigne, et détruit. De ce cor, on voit la puissance double dans ce bref poème de Char, «Le Taureau» qui oppose une force animale digne de la lutte contre la solitaire épée humaine qui tue en désignant la victime: «Fauve d'amour, vérité dans l'épée, / Coupe qui se poignarde unique parmi tous ».

Ce va-et-vient entre la poésie et l'art contemporain et le maniérisme que nous analysons ici a pour but principal de faire ressortir l'apport d'une lecture antichronique, régressive, c'est-à-dire, du présent jusqu'au passé. Sous cette lumière, donc, ce que nous aurons lu, par exemple, de Desnos, d'Artaud, et de Leiris, ce que nous aurons vu de Max Ernst, de Magritte, ou de Picasso, nous servira à re-interpréter des tableaux et des textes baroques ou maniéristes. Nous pensons, dans notre relecture, à «la fessée donnée au petit Jésus par la Vierge Marie» dans un tableau d'Ernst, et aux châtiments de la même sorte donnés par la maîtresse dans le pensionnat du Humming-Bird Garden dans *La liberté ou l'amour!* de Desnos, à sa très claire hantise des mains dont témoigne un long passage du *The Night of Loveless Nights*; où, comme dans les autres cas que nous venons de mentionner, l'érotisme est lié à la peur et à la conscience de la création, comme joue très souvent le noir contre le blanc, le blanc contre le rouge, l'ouvert contre le fermé et l'énigmatique, le *je* contre *l'autre*:

*Il y a des mains blanches dans cette nuit de marais.
Une main blanche et qui est comme un personnage
vivant*

*Il Y a les mains terribles
Mains noircies d'encre de l'écolier triste
Main rouge sur le mur de la chambre du crime*

*Mains ouvertes,
Mains fermées*

*Mains abjectes qui tiennent un porte-plume
O ma main toi aussi
Ma main avec tes lignes mystérieuses
Pourquoi? plutôt les menottes... 18*

La main créatrice, désignatrice, se constituera ainsi prisonnière plutôt que de livrer son mystère.

Un dessin de Desnos trouvé avec un des manuscrits de ce poème¹⁷ montre un pouce géant, intitulé: «doigt indicateur.» Comme le pouce de César, et tout ce qu'il symbolise, comme celui de Desnos, le doigt géant qui guide le voyageur du *Point Cardinal* de Michel Leiris exige qu'on le suive: l'exigence du doigt agressif fascine au suprême degré l'œil du lecteur, aussi bien que les pas du personnage. «Les murs de la chambre étaient peints à la chaux, les cuisses de la femme blanchies à la céruse; et, d'une fêlure du plafond écaillé sortait un gigantesque doigt de plâtre orienté vers le sexe béant, point central de la chambre qui attirait à lui les tourbillons moléculaires et les faisceaux de perspective»¹⁸. Nous voilà dans les mêmes lignes que la perspective du tableau d'Ucello du XV^e siècle, où les lances brisées semblaient nous guider vers le point central mais plus consciemment.

Revenons maintenant, en pleine conscience de cette abondance de signes, à quelques gestes qui pourraient s'interpréter comme agressifs et qui se signalent comme tels, de sorte que le geste même ou ce qu'il représente emprisonnent artiste et observateur. Un autre tableau du Corrège, dont nous avons mentionné le *NoZi me tangere*, montre la séduction de 10 par Jupiter, sous forme d'un nuage: sa main droite indique son extase et son abandon, comme la main gauche de la Sainte Thérèse du Bernin. Cette séduction n'a rien d'une attaque par instrument pointu, mais comparons cela néanmoins avec la statue du Bernin, où il est clair que la flèche de l'ange désigne son objet tout autant qu'un doigt le ferait, ou que la flèche du petit Cupidon, ou le cor de la licorne, le dard du scorpion, ou l'épée du toréador. Désignation céleste, car le doigt du ciel se fait ici dard: précis, il blesse et il honore par sa sélection. (Le sourire de la sainte et cette pamoison, ne sont pas si éloignés de l'attitude et du sourire d'une folle photographiée au laboratoire de Charcot dont Breton a longtemps gardé l'image: mains ouvertes, levées pour signifier abandon total. *L'Immaculée conception* de Breton et d'Eluard aurait pu porter cette image sur la couverture...) Le dard agressif, nous le trouvons sous d'autres formes aussi, par exemple, dans la salière de Cellini, où l'extravagance du geste et de l'ornement par rapport à la forme si petite renforce la gratuité de l'élégance dans l'effacement de toute utilité. Le dieu tient son trident exactement comme le dard de Cupidon, et les instruments équivalents et érotiques mentionnés, et son partenaire désigne encore une fois son propre

sein. Plus près de nous, une sculpture de Giacometti représente l'homme par une flèche de fer dont la pointe essaie de percer une forme concave, un personnage masqué dans *L'Bléphant Célèbes* de Max Ernst, le dos tourné vers nous lève un doigt que nous ressentons comme une vague menace, et, pire encore, les doigts sortant par la fenêtre dans son *Œdipe Rex* sont percés d'une flèche terriblement précise. La flèche que tient souvent le Minotaure dans la série de dessins de Picasso (suite Vollard) mélange agression et art, amour de l'érotisme et surtout, amour du geste même, surtout du geste vu.

Et c'est à ce moment que nous voyons un renversement qui ne finit pas de fasciner: dans un de ces dessins la femme tend vers l'artiste/amant/Minotaure son propre miroir, où en même temps elle se mire, comme un instrument de menace ou comme une possibilité de conscience renouvelée, forcée. L'agressivité est moins remarquable que les implications de cette extension de la vision d'une image individuelle - femme devant son miroir, ou deux femmes devant le miroir du public - vers une vision offerte. (« Donner à voir », disait Eluard).

Les possibilités entrevues sont multiples: à la place de la simple toilette « image pour la rétine » au sens de Breton, ou de l'éventail symboliste qui ouvre, voile, dévoile, à la place de la paralysie de vision sentie par Jacques Rigaut devant son miroir et cette enfilade de miroirs: « L'œil qui regarde l'œil qui reg... » (sic.), on songe à l'aventure recommandée par les surréalistes: « passer de l'autre côté du miroir », pour l'œil qui sait voir.

A ce moment, la vision extérieure n'intéresse plus: toute une série d'images pourraient venir confirmer ce passage à travers la cécité voulue vers un autre paysage intérieur: les femmes pré-Raphaélites aux yeux fermés, le doigt du cadran solaire indiquant les paupières closes de la *Beata Beatrix* de Rossetti où les femmes extasiées (le portrait de la femme de Stuart Merrill, par Delville). Dans plusieurs tableaux symbolistes, l'œil prend feu - comme dans le célèbre tableau de l'œil en ballon par Redon - ou alors les yeux restent fermés - comme l'image que nous donne le même artiste d'Orphée, qui flotte emporté par le fleuve, sa tête seule visible, avec sa lyre. Un tableau surréaliste de Chirico montrera Apollinaire dont le visage porte des lunettes noires; mais seule la moitié est visible, comme un rond obscur qui couvre le regard. Les surréalistes en groupe fermeront les yeux dans un célèbre portrait où le corps d'une femme nue forme le centre. Si Eluard loue les miroirs qui renvoient, multipliée, l'image de la femme aimée, et si Breton fait l'éloge du cristal, Tzara lui fait une demande toute autre, d'une « obscurité si grande que les voisins en soient aveuglés », ce qui nous renvoie à tous les miroirs obscurcis et noirs de Hopil et d'autres poètes baroques ou maniéristes et à ces tableaux où Picasso montre quelque « miroir obscurci » ou « mi-

roir noir ». Un « second soleil » dont parle Breton dans un poème de *L'Air de l'eau*, celui qui se termine par cette image en explosion d'un « pommier en fleur de la mer », donnera sa clarté aux textes poétiques intérieurs, où *l'or* entrevu après « la tache noire sur l'image », dans les mots de Bonnefoy, occupera le centre du labyrinthe: « ambre du cœur solaire »¹⁹.

Là-dessus, cette toile de La Tour revient nous hanter, et cette bougie qui fait ondoyer les yeux de Marie-Madeleine²⁰. Même pour nous qui ne croyons plus au fil d'Ariane ni à la puissance des talismans traditionnels, il s'agit de trouver une voie métaphorique qui répondra à notre interrogation labyrinthine des gestes extérieurs et intérieurs vus comme deux espaces qui ne se séparent plus. « Nous sommes déroutés et sans rêve. Mais il y a toujours une bougie qui danse dans notre main. Ainsi l'ombre où nous entrons est notre sommeil futur sans cesse raccourci »²¹. Dans notre lecture et relecture à multiples voies, nous ne refusons aucun des signes abondants: « Qui est-ce qui m'appelle », questionne Char et la réponse suit, multiple elle aussi: « Chacun m'appelle ». Tous les signes et tous les gestes maniéristes, baroques, poétiques peuvent se trouver en correspondance.

Il se peut que l'unique gant bleu, isolé de son partenaire, que Breton dans *Nadja* trouvera entre les pages d'un livre aux Pucelles, réponde par une correspondance intérieure à ce gant rouge qui *joue* sur les dalles d'un échiquier dans le tableau de De Chirico, *L'Enigme de la fatalité*, à côté d'un objet haut et de forme cylindrique, autre représentation assez claire... Nous pensons aussi à l'échiquier, et à cette main dominatrice de Paris Bordone. En correspondance aussi, un autre tableau de Chirico appelé *Chant d'amour*, où le gant rouge est vide de contenu, comme après l'acte de désignation et de possession. Mais le poème de Breton appelé « Vigilance » répond aussi, dans notre imagination tout au moins, à la figure de la Madeleine devant sa veilleuse, elle aussi en vigilance, les yeux tournés vers l'intérieur dans l'absence même de tout doigt indicateur, au milieu du labyrinthe, qu'il soit baroque ou maniériste ou surréaliste: « Je suis au centre du temps... Je tiens le fil ».

Graduate Center, City University of New York

1. Voir Gérard Genette, *Figures III* (Seuil), sur la réversibilité de l'image baroque, et maniériste.
2. E. Tesauro, *II Cannochiale Aristotelico* (Venice, 1655), p. 310. Cité par Mario Praz, *The Flaming Heart* (Doubleday, New York, 1958), p. 207. Sur Tesauro et Crashaw, et «la transition de l'illusion vers la désillusion», voir Peter Schwenger, «Crashaw's Perspectivist Metaphor», *Comparative Literature*, vol. xxviii, hiver 1976, n° 1, 65-74.
3. Jean Rousset, *L'Intérieur et l'extérieur* (nouv. éd., Corti, 1976), p. 205.
4. Jean-Louis Schéfer, *Scénographie d'un tableau* (Seuil, 1969). Citations de Léonard de Vinci, pp. 5, 24, 197.
5. Notre propos n'est pas ici de nous attarder sur les distinctions, parfois très délicates à opérer, entre baroque et maniérisme. Ces deux étiquettes, empruntées comme on sait au système de périodisation des historiens de l'art, ont été l'objet d'interprétations multiples souvent irréconciliables.
6. Gérard Le Coat rappelle l'intérêt de l'acteur et de l'orateur aussi bien que du poète et du peintre de la période baroque/maniériste pour la rhétorique corporelle, soulignant la fascination de Lomazzo pour l'étude des contractions musculaires en relation avec les mouvements de la psyché. Gérard Le Coat, *The Rhetoric of the Arts, 1550-1650* (Lang, 1975). Citations de Lomazzo, pp. 58-59.
7. G. Hoeko, *Labyrinthe de l'art fantastique : le surréalisme dans la peinture de toujours* (Gonthier, coll. Médiations, Grand Format, 1967). Henri Zerner et Thomas Greene in Robinson and Nichols, *Mannerism* (New England Press, Hanover, N.H., 1972).
8. Wylie Sypher, *Four Stages of Renaissance Style*, sur la technique de *contrapposto* et sur le maniérisme comme un art qui projette un message à l'encontre de sa structure apparente.
9. Hoeko, *op cit.*, p. 116; Tesauro in Praz, *op. cit.*, p. 210.
10. Comme exemple d'un emblème et d'une métaphore visuelle et conceptuelle en raccourci, ou de «l'un» vu dans «l'autre», l'image donnée par René Char dans *La Nuit Talismanique* (Skira, 1972), d'un oiseau intitulé «Le serpent».
12. Voir Jean Rousset, *op. cit.*, sur les sonnets blancs et rouges de La Ceppède, pp. 34-42.
12. Crashaw, *Hymne à sainte Thérèse*.
13. Par exemple, les poèmes de La Roque, Le Moyne, Malherbe, Favre, Pierre de Saint-Louis, Chasteuil, Southwell, etc.
14. André Breton, «Sur la route qui monte et qui descend», *Poèmes* (Gallimard, 1948), p. 79.
15. René Char, *La Nuit talismanique* (Skira, 1972), p. 92.
16. Robert Desnos, *The Night of Loveless Nights, Domaine public*, (Gallimard, 1942), p. 230.
17. Publiés dans notre livre *The Surrealist Voice of Robert Desnos* (University of Massachusetts Press, 1977).
18. Michel Leiris, *Le Point Cardinal* (Gallimard, 1927: in *Les Mots sans mémoire*, Gallimard, 1969).
19. Yves Bonnefoy, *Le Dialogue d'angoisse et du désir*, in Yves Bonnefoy, *Poètes d'aujourd'hui* (Seghers, 1976), p. 116.
20. René Char dans son poème sur La Madeleine de Georges de La Tour, utilise ellipse et condensation, rendant les larmes et le sang de la passion intérieurs: «Je voudrais aujourd'hui que l'herbe fût blanche pour fouler l'évidence de vous voir souffrir...» (*Fureur et mystère*, Gallimard, 1967, p. 25).
21. René Char, *La Nuit talismanique*, p. 28.

AU REGARD DES DIVINITES

A Louis Aragon

*« Un peu avant minuit près du débarcadère.
Si une femme échevelée te suit n'y prends pas garde.
C'est l'azur. Tu n'as rien à craindre de l'azur.
Il y aura un grand vase blond dans un arbre.
Le clocher du village des couleurs fondues
Te servira de point de repère. Prends ton temps,
Souviens-toi. Le geysir brun qui lance au ciel les pousses
Te salue. »* [de fougère]

*La lettre cachetée aux trois coins d'un poisson
Passait maintenant dans la lumière des faubourgs
Comme une enseigne de dompteur.
Au demeurant
La belle, la victime, celle qu'on appelait
Dans le quartier la petite pyramide de réséda
Décousait pour elle seule un nuage pareil
A un sachet de pitié.
Plus tard l'armure blanche
Qui vaquait aux soins domestiques et autres
En prenant plus fort à son aise que jamais,
L'enfant à la coquille, celui qui devait être...
Mais silence.*

*Un brasier déjà donnait prise
En son sein à un ravissant roman de cape
Et d'épée.*

*Sur le pont, à la même heure,
Ainsi la rosée à tête de chatte se berçait.
La nuit, - et les illusions seraient perdues.*

*Voici les Pères blancs qui reviennent de vêpres
Avec l'immense clé pendue au-dessus d'eux .
Voici les hérauts gris; enfin voici sa lettre
Ou sa lèvre : mon cœur est un coucou pour Dieu.*

*Mais le temps qu'elle parle, il ne reste qu'un mur
Battant dans un tombeau comme une voile bise.
L'éternité recherche une montre-bracelet
Un peu avant minuit près du débarcadère.*

André Breton.

« AU REGARD DES DIVINITÉS » : MODÈLE POÉTIQUE DE BRETON

ANNA BALAKIAN

« Au regard des divinités », poème considéré des plus automatiques d'André Breton, se révèle, à l'étude, extraordinairement structuré et livre un système analogique qui préfigure la pente de son œuvre poétique et où l'image de l'une dans l'autre réclame la priorité sur celle de la juxtaposition de réalités distantes qu'il devait proclamer dans le premier Manifeste.

Ce poème qui précède le Manifeste ainsi que *Poisson soluble* illustre deux principes fondamentaux de la vision poético-philosophique de Breton déjà en jeu et qui l'éloignent de l'écriture dada de l'époque: l'amalgame métaphorique et sa complicité avec le mystère chthonien de la nature. On n'a pas assez souligné le naturalisme de Breton. Il guette le processus créateur de la nature, vue non comme une forêt de symboles mais comme une chaudière où bout la matière dont le poète fait sa pâte à laquelle il donne des combinaisons de formes.

Le titre annonce le sujet évident du poème: la rivalité du poète avec les divinités. Il veut leur enlever le pouvoir qui ne leur appartient, à son avis, que par la volonté de l'homme. Il le prononce plus ouvertement dans un autre texte de la même époque: « Ne demandant qu'à reprendre à Dieu ce que Dieu lui a pris. » (*Poisson soluble* in *Manifestes du Surréalisme*, Pauvert, 1962).

Cette notion qu'un don doit être repris aux divinités pousse le lecteur à donner un sens plus qu'ironique à l'image « Mon cœur est un coucou pour Dieu. » Le coucou est l'oiseau qui

couve dans le nid des autres; de même le poète propose de s'emparer d'un site divin pour y faire sa création poétique.

Ce serait donc un poème de transgression, conquête chevaleresque d'un domaine interdit, récupération d'un droit trop lâchement cédé. Mais le ton, restant cavalier, évoque un héros moqueur d'un «roman de cape et d'épée», où il y a un gage à déposer et une dame à défendre et à gagner.

Bien qu'au premier abord le poème se présente sous forme d'un récit placé dans le temps: («Un peu avant minuit... au demeurant... plus tard») il est vite évident que l'action suivra le rythme irrégulier des associations subconscientes et synchroniquement se manifestera sur plusieurs plans à la fois, donnant au poème un caractère polysémantique, sans être pour cela fragmenté. Nous voyons ici dès le début de l'œuvre poétique de Breton la cohésion et l'intégralité qui se maintiennent dans le poème grâce à un système inhérent de syncrétisme qui unit le sensuel au sacré, le mnémonique au phénoménal, le littéral au figuré de l'image énoncée.

Le terrain interdit que Breton arrache aux divinités est marqué dans le cadran de l'heure magique de Minuit, ce même minuit absolu qui figure dans *l'Igitur* de Mallarmé - (qu'il n'aurait pas pu connaître d'ailleurs puisque celui-ci ne fut publié par le Dr Bonniot qu'en 1925). La source en est la même, celle de l'heure occulte des hermétiques que Breton lisait tout comme Mallarmé les avait lus, ou peut-être à son exemple. Il est à noter que le poème est dédié à Aragon, ce compagnon des promenades nocturnes commémorées dans *Le Paysan de Paris* où les sites ordinaires assument des dimensions outrées et prennent des postures évocatrices du genre des toiles de Chirico. Dans «Au regard des divinités» qui précède *Le Paysan de Paris*, cette atmosphère de chevaliers errants est déjà établie, et la quête prévue au niveau vague de l'insolite placé au cœur même d'une métropole.

Par ce souci qui fait déclarer à Breton ailleurs que le sur-réel réside dans le réel, l'aventure a comme point de départ un «débarcadère», lieu solide et même banal, facile à identifier avec les rives de la Seine d'où se font des départs de peu de conséquence. Mais aussitôt un deuxième plan de signifiés se manifeste plaçant celui qui parle et son lecteur dans l'enclos de l'heure non chronologique, éternisant le temps humain. L'action proposée qui consiste dans la poursuite d'une femme caractérisée comme une «petite pyramide de réséda», évoque forme et parfum à la fois et leur pouvoir sur le poète. Une adhérence presque classique aux trois unités fait qu'à la fin du poème au même débarcadère «L'éternité recherche une montre bracelet», c'est-à-dire que le poète taille l'heure éternelle aux dimensions d'une création humaine; car le poème n'est-il pas l'intrus qui fait entrer l'expérience humaine dans le cadre de l'éternel? Entre le premier vers et le dernier s'en-

gage la lutte du poète, héros dans ce sens, à faire passer le phénomène humain à un état de perpétuité. Pourtant dans ce poème de jeunesse la quête est déjà conçue, malgré des références aux divinisés, à l'encontre des désirs de transcendance, sur le plan d'une immanence telle que se définit chez Breton la notion de surréalisme: le surréel qui prend sa place dans le réel avec aide du rêve: de sorte que l'éternité cherche cette montre-bracelet au bout d'un débarcadère terrestre.

Les trois fils du poème sont tressés: la recherche de l'amour le recours au rêve, et la conquête du divin. Il y a un message et une rencontre préméditée, un élément de péril et un appel au courage. Breton était fasciné par la notion d'oracle, soit sous forme de message automatique écrit, soit dans le discours médiumnique. Dans «Un regard» un message écrit est constaté dès la première partie du poème, plié sous forme d'un poisson. Mais ce message écrit est annoncé sous forme orale et sur un ton impératif, suggérant la possibilité de résistance de la part de celui qui recevra l'invitation clandestine à l'aventure: «Tu n'as rien à craindre de l'azur», l'azur étant ici en même temps la femme cherchée et ce bleu mystérieux qui hante les poètes, la lumière qui ne peut paraître que par la dissipation de l'obscurité. Cet appel au courage sera en effet le cri fondamental du premier Manifeste, cri d'énergie et de défi dans une époque encore très engourdie par l'inertie des formes d'art périmées¹.

C'est dans l'hermétisme que l'on peut trouver une des couches significatives du poème. A la lecture de Fulcanelli on découvre le sens emblématique d'un certain vocabulaire intermittent occulte: le vase, le geyser, l'arbre, les pères blancs, la clé qui pend au-dessus d'eux, l'enfant à la coquille. Ces emblèmes marquent les étapes de l'opération alchimique qui produit la pierre philosophale. L'arbre est l'emblème métallique dépositaire des matières premières dont se sert l'alchimiste. Il ressemble à un figuier, selon Fulcanelli, ou à un palmier et il est entouré de hautes herbes, ce qui aide à expliquer les «pousses de fougère» du poème. Le vase est le contenant; il est aussi connu comme «van» ou «coquille». Selon la tradition alchimiste il y avait deux sortes de vases, l'un de terre, l'autre en or. Il est évident que «le vase blond» de Breton représente le pot en or, mais la substitution de l'adjectif «blond» à «or» ajoute un deuxième plan de connotations, celui de l'amour car «blond» indubitablement produit une association avec l'élément humain plutôt qu'avec quelque chose de métallique. L'allusion indirecte à la femme évoque une deuxième connotation pour l'image de «vase» qui signifie aussi matrice, qui tend à s'appliquer à toute matrice, à toute activité créatrice, de sorte que dans la gamme emblématique Breton arrive à créer la coïncidence entre la quête de la femme et la poursuite du

poème. Le geyser représente l'eau thermale de la chaudière, lieu de fonctionnement de deux des éléments alchimiques: l'eau et le feu; le geyser est brun parce que l'eau est boueuse au début de l'opération alchimique du Grand Œuvre. Il faut aussi remarquer que le point de rencontre mystérieuse est «le clocher du village des couleurs fondues», et en effet le processus alchimique fait passer le liquide d'une couleur à une autre au cours de la création de l'Œuvre. Dans la seconde partie du poème il y a des hérauts qui paraissent; juxtaposés à «sa lettre ou sa lèvre», ils semblent annoncer une bonne nouvelle. Dans la tradition hermétique le héraut était souvent identifié avec Hermès, le caducée à la main, porteur de paix. Ici paix et amour semblent se substituer l'un à l'autre. Et la paix se manifeste dans la concordance du feu avec l'eau grise après la longue lutte (couleurs fondues) qui aboutit à la création.

Le mot «héraut» en grec contient la racine du mot «coq» en même temps; c'est donc celui qui annonce l'aube, à identifier en même temps avec le clocher. Le coq en tant que héraut, annonciateur ici non pas simplement du jour mais de la naissance de l'œuvre d'art. Mais la polyvalence du mot crée chez Breton un mouvement entre le sens de coq et de l'association mnémonique que le mot clocher porte pour lui, ce qui catalyse l'image de vêpres et de pères de l'église. Mais remarquons tout de suite que tout sens catholique de l'image est annulé par l'apparition de la clé qui pend au-dessus d'eux car la clé est le produit même de l'alchimie; c'est la pierre philosophale elle-même, dont la substance résulte de la coagulation des liquides. En revenant à Fulcanelli nous trouvons dans son analyse d'un bas relief du château de Dampière une citation de Nicolas Valois qui s'applique bien ici: «C'est donc à bon droit que notre *Eau de Vie* est appelée la Clef, Lumière, Diane qui éclaire dans l'épaisseur de la nuit. Car c'est l'entrée de tout l'Œuvre et celle qui illumine tout l'homme». (*Les Demeures philosophales*, vol. II, p. 32).

Tout le long du poème il se fait un jeu de rencontre entre l'eau (geyser), le feu (brasier), l'air (azur) et terre (arbre, fougères). Ces éléments polarisent les principes mâles-femelles, tous faisant partie de l'universel magnétisme; en effet, ce magnétisme satisfait chez Breton en même temps et au même degré l'attraction sexuelle et sa propension gnostique.

Une seconde couche de significations dans le poème contient l'élément autobiographique du poète. Les références à «village», «clocher», «enfant à la coquille», «celui qui devait être» rappellent l'enfant élevé en province, car en deçà de sa signification hermétique le mot «coquillage» se rapporte à la plage armoricaine et à l'enfance du poète qui se rappelle des coquilles iridescentes de Lorient et des rêves du devenir. Cela fait penser à certaines images des *Champs magnétiques*. Mais dans le cadre personnel des références il se présente un dédou-

blement entre les signes de l'enfance provinciale et ceux du jeune homme devenu citadin: débarcadère, femme poursuivie, faubourg parcouru, site de l'aventure nocturne. L'entrelacement de ces deux séries de référents énonce l'unité de l'être qui fusionne son passé enfantin avec son présent citadin et prête à son désir sexuel un côté divin. La quête moderne de la femme étant brodée d'un accoutrement médiéval, de mystère et de héraut, le médiateur et le message deviennent signifiants et signifiés à la fois. Le vase tend à suggérer au-delà des signifiés déjà signalés une signification toute séculaire du Graal assimilée aux deux autres sens de «vase» de sorte que le langage religieux détourne la dévotion vers la ferveur amoureuse et poétique. L'évocation de la dame détachant d'un nuage «un sachet de pitié» renvoie à des réminiscences littéraires de dames du moyen âge cousant des bannières pour leurs amants qui portaient aux combats. De toute cette série d'ambiguïtés sémantiques et de substitutions surgit l'image homonymique du héros (héraut), la conscience centrale dont les fugues hors du réel visent non pas un au-delà vague et ancien mais sont circonscrites dans les confins de la promenade routinière de la nuit.

Lorsque nous arrivons au point du poème où Breton prononce «voici» et où le narratif cède le passé au temps présent, nous sommes plongés en plein rêve dont les séquences rappellent le «il y a» de Rimbaud et d'Apollinaire ainsi que *l'Onirocritique* de celui-ci.

La fin du poème coïncide avec la fin du rêve: «il ne reste qu'un mur battant dans un tombeau». C'est bien l'image qui indique le peu d'obstacles encombrant le passage de l'état de rêve à celui de la mort. Une seule voile (et aussi homonymiquement un seul voile) sépare le subconscient de l'inconscience totale. Sous l'œil hostile des divinités le poète a accompli son propre miracle en créant son propre climat, son propre mystère, son propre état d'anticipation et de trépidation. Le psychique et l'esthétique s'amalgament dans un système de syncrétisme voulu et réussi. Car celui qui enlève aux dieux le pouvoir, ne fût-ce que pour une seule heure, prend sur lui-même son propre destin. Breton atteint son domaine sacré par l'enjeu de certaines ressources référentielles. Comme nous l'avons vu elles consistent en trois séries de signifiants: souvenirs personnels du temps passé, emblèmes hermétiques universels, et l'évocation de Paris dans sa toute présente réalité. Les signifiés sont aussi triparties: réunion érotique, point de rencontre entre le sommeil et le réveil, et la jonction du temps humain avec le temps absolu. Le moi qui transcrit l'expérience confronte le moi qui la subit: la répartie crée une vision quasi divine passant de la poursuite purement humaine d'une femme mystérieuse à la recherche d'une montre-bracelet, ce qui aspire

à faire entrer le temps humain dans le cadre de l'éternité par la création de l'œuvre d'art.

Réduire ainsi la lecture d'un poème des plus cryptographiques de Breton à un plan linéaire n'est justifiable que si ce n'est pas une limite imposée à la richesse significative du poème mais plutôt un moyen de découvrir le processus de la création poétique. Roland Barthes a raison de classer le surréalisme parmi les métalangages, car l'écriture surréaliste ne saurait s'arrêter à une signification unilatérale. Ce que nous avons vu dans ce modèle précoce s'applique au reste de l'œuvre de Breton où en effet chaque image volontairement émise met en branle des emblèmes puisés dans le subconscient, dans le souvenir, dans le monde extérieur dont le réseau réveille à son tour les regards familiers du lecteur. En effet, en faisant concurrence avec les divinités Breton se place non sous le signe de Prométhée mais de Protée, dieu des multiples faces et ayant au plus haut degré le pouvoir de la transformation. Le langage de Breton est protéen dans la mesure où il forme et reforme constamment les images et les superpose les unes aux autres. Ce qui se fait voir dans le microcosme d'un seul poème s'étend au macrocosme de toute son œuvre poétique depuis les poèmes de *Clair de terre* jusqu'aux *Constellations* où le poète se présente dans le rôle de tisseur. L'effort d'expliquer le sens particulier de quelques-unes des références n'arrête nullement le cours des significations possibles mais fait voir les moyens, voire les techniques de son hiéroglyphe. Dans le cas de ce poème, « Au regard des divinités », les stratifications qui se révèlent à l'examen du texte produisent un site privilégié, un fantôme vagant, et un moment sublime, trois éléments constitutifs de l'expérience surréaliste 1

Ce poème est important dans l'œuvre de Breton au-delà de sa seule puissance énigmatique, car il établit déjà avant même que l'étiquette surréaliste soit énoncée le parfait modèle de la structure fondamentale et permanente de la poésie de Breton. L'on voit ici comme on verra dans les poèmes postérieurs que le poète s'appuie largement sur la tradition hermétique à l'exemple des plus grands poètes du monde, tels Shakespeare, Blake, Gœthe, Novalis, Mallarmé, Yeats. Il a bu à la même source. Il exerce l'originalité de ses manœuvres poétiques dans l'enceinte d'un universel système analogique. Tout en proclamant sa rupture avec les dogmes du passé il vole les clés d'une ancienne ontologie et les taille pour faire ouvrir de nouvelles portes.

New York University.

NOTE

1. Dans son premier roman, *Anicet*, Aragon a justement montré à cette même époque comment la quête de la nouvelle Beauté avait suivi des pistes banales et agi avec timidité.

« RAFO » MENDEZ, SOLDAT INCONNU DU SURREALISME PÉROUVIEN

STEFAN BACIU

A la fin des années soixante, quand je préparais le chapitre péruvien de mon *Anthologie de la poésie surréaliste latino-américaine*, je pris la décision de demander quelques détails sur ce que l'on a coutume d'appeler « l'aventure surréaliste » de Lima au seul survivant connu, au poète Emilio Adolfo Westphalen, lui envoyant lettres, questionnaires et interrogations bibliographiques, mais, au fil des mois, je me rendis compte que mes efforts étaient vains. Westphalen, comme la majorité des latino-américains, n'avait pas l'habitude de répondre au courrier.

Les rares critiques et notices que j'avais lues sur le Surréalisme péruvien. Je dois souligner que jusqu'à maintenant il n'existe aucune étude complète sur la question hormis les textes intéressants du poète et critique français André Coyné, qui vécut quelque temps à Lima où il lia amitié avec César Moro) parlaient généralement de deux participants: César Moro et Emilio Adolfo Westphalen. Moro disparu, seul restait Westphalen et, par le silence de ce dernier, je me trouvais devant un vide total, menacé de ne pas pouvoir conclure mon chapitre.

Comme il arrive souvent dans ce cas, apparut un *Deus ex machina*: depuis presque dix ans, je ne me souviens plus très bien qui attira mon attention sur l'existence d'un... troisième membre de l'aventure de Lima, de sorte que la légende du duo Moro-Westphalen se transformait, heureusement, en un trio. Ce fut peut-être mon grand ami l'écrivain bolivien D. Tristan

Marof, qui dans les années quarante avait vécu en exil à Lima, ou bien Luis Alberto Sanchez qui m'envoyait de temps à autre un rapide message, ou encore le poète et critique Javier Sologuren, auteur, avec une des plus importantes œuvres de la poésie péruvienne d'aujourd'hui, d'une excellente anthologie de la poésie du Pérou; ou quelque autre ami ou correspondant occasionnel qui mentionna le nom d'un poète péruvien, Rafael Mendez Dorich, le donnant comme une source intéressante pour mes malheureuses recherches. Soudain me vint à l'esprit l'anthologie de la poésie latino-américaine de Dudley Fitts, où je me souvenais d'avoir lu quelques exemples des œuvres de ce poète, mais en feuilletant le volume, je me rendis compte, à travers les poèmes reproduits et par les indications bibliographiques, qu'il n'avait rien à voir avec le Surréalisme. Mais de toute façon, comme n'importe quel centre-européen fâcheux et ponctuel, à la recherche d'un temps irrémédiablement perdu, je pris la décision d'écrire une lettre au poète Mendez Dorich, lui demandant son aide et ses conseils pour éclairer mes recherches sur le Surréalisme de Lima.

Je dois avouer que j'envoyai la lettre avec une forte dose de scepticisme, mais aujourd'hui je dois faire mon « mea culpa », car Mendez Dorich se montra non seulement un correspondant parfait, scrupuleusement ponctuel, mais aussi un témoin direct des actes de Moro et Westphalen et, - ce qui était beaucoup plus important - un participant et un collaborateur de quelques actions surréalistes, outre qu'il était un excellent ami de César Moro. Mon scepticisme était donc puni et Mendez Dorich se transforma en une mine authentique d'informations, de détails, d'anecdotes, me mettant en contact avec l'amie la plus intime de Moro, Alina de Silva, femme du musicien péruvien Alfonso de Silva, et aussi amie d'André Breton. Grâce à elle j'entrai en possession de l'œuvre complète de Moro qui, on le sait, se compose d'une série de plaquettes et d'opuscules d'un accès très difficile, dont certains entrèrent dans le domaine de la légende sitôt après leur publication, soit à Lima, soit à Mexico.

La première lettre qu'elle m'envoya était accompagnée d'une grosse enveloppe où je trouvai, non sans surprise, la collection complète de la revue *Cara y Sello* sous-titrée « Socialismo-Democracia » et qui, plus tard, changea son titre en « Revista continental » tentant de rompre le provincialisme de Lima, à la recherche d'horizons plus vastes et américanistes.

En consultant ces cahiers jaunâtres, je me trouvai devant l'une des rares publications latino-américaines défendant les positions de la gauche démocratique, anti-communiste et anti-dictatoriale, de caractère clairement anti-stalinien, ce qui, il faut le souligner, était un risque assez grand en Amérique latine à ce moment-là, puisque c'était l'époque du « Maréchal Staline »).

Mais je trouvai quelque chose de plus dans *Cara y Sella*: un nombre important de collaborations surréalistes orthodoxes non seulement des péruviens Moro et Westphalen, mais aussi d'André Breton, Wolfgang Paalen, Mario Pedrosa (critique d'art brésilien connu, beau-frère de Benjamin Péret dont la première femme, la chanteuse brésilienne Elsie Houston était la sœur de la femme de Pedrosa). En outre, il y avait des textes d'Alfred Jarry et d'André Masson, et comme si cela ne suffisait pas on reproduisait des articles de Trotsky et de Victor Serge, noms destinés à réveiller la colère des staliniens de l'autre côté du rideau de fer comme dans les partis staliniens du monde entier, y compris de l'Amérique latine. La revue parut de 1945 à 1946, sa courte vie étant due au manque de moyens économiques et au sabotage organisé qu'elle dut subir de la part de l'extrême droite comme de la prétendue «gauche».

Cara y sello fait donc partie du petit groupe de revues «pro-surréalistes», dirons-nous, dans les pages desquelles on pouvait défendre librement les idées du Mouvement surréaliste, sans que leur orientation fut obligatoirement «orthodoxe». Il y eut un nombre assez limité de ces publications en Amérique latine, parmi lesquelles nous mentionnerons les revues argentines *Boa*, *Cielo*, *Serpentina*, l'haïtienne *La Ruche*, et plus particulièrement *Poesia sorprendida*, publiée en pleine dictature de Rafael Trujillo y Molina, à Saint-Domingue, par un groupe formé par E.F. Granell (figure importante du Surréalisme espagnol, saboté et plusieurs fois occulté, en raison de ses positions politiques socialistes et démocratiques) les dominicains Franklin Mieses Burgos, Fredy Gatón Arce, Tomás Hernández Franco, auteur de l'important texte para-surréaliste «Yelida»; et le chilien Alberto Baeza Flores, qui a été une sorte de commis-voyageur du surréalisme chilien dans les Caraïbes, en raison de son amitié avec l'excellent poète Jorge Cáceres.

Je n'ai jamais rencontré nulle part le titre de la revue de Méndez Dorich quand il s'est agi d'établir le bilan du Surréalisme péruvien et, cependant, *Cara y sello* fut, à côté de l'autre revue pro-surréaliste, *Las Moradas*, publiée par Westphalen, la seule éditée à Lima, où les Surréalistes défendirent librement leurs idées et leurs positions. Méndez Dorich essayait, pour ce qui se rapporte à la réalité péruvienne, de poursuivre la ligne d'*Amauta* de José Carlos Mariátegui, et, au niveau international, se situait près du Surréalisme, selon ce qu'il écrivit lui-même:

«A la vérité, je ne sais si l'on pourrait me considérer comme surréaliste, même temporairement. Il est vrai que je fus d'accord avec le Surréalisme sur plusieurs points, et que je participai à quelques actions et autres initiatives que prirent ses membres mais je ne crois pas que ma position poétique ait été surréaliste orthodoxe. J'ai accepté d'eux certaines formulations, comme par exemple leur position morale, l'automatisme psychique, la valorisation du fond onirique, la conquête

de l'irrationnel, l'art persécuté-persécuteur, etc., et j'eus aussi quelques réserves à l'égard du Surréalisme, mais mon estime pour le mouvement reste inébranlable ». (La citation est de 1970).

Peu nous chaut aujourd'hui que Mendez Dorich, que ses amis appelaient «Rafo », ait été surréaliste «orthodoxe» ou non. En réalité, le nombre des participants de l'aventure péruvienne fut si limité que l'existence d'un troisième individu lié à ce que, jusqu'à ce jour on considérait comme un « duo » doit intéresser non seulement le lecteur de poésie, mais aussi, plus particulièrement, l'historien de la littérature. Disons, au passage, que tous les autres artistes qui collaborèrent, d'une façon ou d'une autre avec les trois Péruviens, furent Chiliens. A l'exposition surréaliste de Lima, en 1935, comme on peut le voir sur le catalogue, participèrent Jaime Dvor, Waldo Parraguez, Carlos Sotomayor, Gabriela Rivadeneyra et Maria Valencia. Au sujet de cette exposition, Mendez Dorich m'informa que Maria Valencia, aidée de sa sœur Chepa, avait apporté les tableaux chiliens qui furent aussitôt après rendus à leurs auteurs, de sorte qu'il est maintenant impossible de reconstituer l'exposition, même mentalement.

Quand, dans les dernières années de la précédente décennie, j'ai essayé de publier à Honolulu un cahier de notre « Lettre internationale de poésie » *Mele* (terme qui, en langue hawaïenne signifie poésie, chant, mélodie), consacrée à César Moro, ce fut Rafo Mendez qui m'aida, me donnant suggestions et adresses, mais, comme il fallait s'y attendre, les réponses furent si peu nombreuses que, malgré son aide généreuse et celle d'Alina de Silva, je dus renoncer au projet.

Voici comment Rafo Mendez évoqua son ami César Moro: «ce fut un des esprits les plus nobles et les plus généreux, d'une poésie naturelle, qu'ait jamais eu le Pérou. Nous fûmes de grands amis et nous lançâmes ensemble dans plus d'une aventure littéraire, comme par exemple la controverse avec Vicente Huidobro en 1936. Cette polémique commença à propos du poème « El Arbol » (L'Arbre) qui se trouvait être un plagiat de « La girafa » (La Girafe) de Luis Bunuel. Ce fut alors un échange de pamphlets et diatribes juteuses entre les amis de Don Vicente et nous autres, qui fûmes avec César Moro. Il me plairait particulièrement de posséder aujourd'hui les opuscules lancés au cours de la polémique ».

Quand j'informai Mendez Dorich de mon échec au sujet du cahier consacré à Moro, il me répondit:

« Le silence de Westphalen ne m'étonne pas; sa conduite est assez curieuse, pas seulement avec vous. Je ne le vois jamais, bien que, à dire vrai, je n'aie actuellement aucun désir de le rencontrer. Autrefois, quand Moro vivait, et grâce à lui, nous fûmes très unis et tous trois nous réalisâmes ensemble plus d'une aventure littéraire de flatteuse mémoire, mais maintenant,

l'être qui nous servait de lien ayant disparu, nos relations ne sont pas très chaleureuses». En outre, Mendez Dorich défendait le point de vue que César Moro a été l'unique poète surréaliste et que Emilio Adolfo Westphalen, dont la poésie vient directement des mystiques espagnols, a été intégré au mouvement en raison de son amitié avec Moro plus que par sa poésie qui, cela étant, ne laisse pas d'être importante.

Pour ce qui me concerne, j'ai inclus Westphalen dans *l'Anthologie* plus pour respecter, disons, une chronologie poétique que pour des motifs d'idéologie. De la même façon nous arriverons à la conclusion que l'unique revue péruvienne purement surréaliste fut le cahier *El Uso de la palabra* (L'Usage de la parole) et que *Las Moradas* (Les Demeures) de Westphalen fut plutôt «pro-surréaliste». comme l'a été quelques années après *Amaru* édité par les soins de l'auteur de *Las Insulas extrañas* (Les Iles étranges).

Quand Westphalen, toujours selon Mendez Dorich, publia une attaque contre Proust, cela «provoqua la juste indignation de Moro qui vivait alors à Mexico et collaborait à une revue de Wolfgang Paalen, l'artiste allemand enraciné au pays aztèque. La réaction de César Moro à l'égard du malencontreux article d'Emilio Adolfo fut sévère et causa presque un refroidissement de leurs relations mutuelles». Détail intéressant et encore inconnu dans les annales surréalistes, montrant l'attitude «sans peur et sans reproches» * de César Moro, même quand il s'agissait de ses meilleurs amis.

Mendez Dorich ne comprenait pas ce qu'il avait coutume d'appeler «le dédain du Surréalisme envers la musique, ni son rejet de plusieurs grandes valeurs, telles que Dostoïewski» mais quand, comme n'importe quel bon surréaliste, Rafo Mendez voyagea à Paris, une des premières visites qu'il fit ce fut à Montmartre, où il rendit visite à André Breton pour qui, selon sa lettre, il eut une sympathie et une admiration particulières.

Un détail très intéressant, surtout pour l'atmosphère de Lima, est l'existence de «La Pefia del Barranco» (le Cercle du ravin) animée par Mendez Dorich pendant plusieurs années, où se réunissaient d'importantes figures de la poésie péruvienne, parmi lesquelles Carlos Oquendo de Amat, redécouvert il y a quelques années, après un long et injuste silence, à Caracas, à l'instigation du romancier péruvien Mario Vargas Llosa et présenté, ensuite, dans une précieuse monographie, par le critique péruvien Carlos Meneses ; y venaient aussi le poète Xavier Abril, le musicien Alfonso de Silva et, naturellement, César Moro. La participation de José-Maria Eguren qui, selon l'amphytrion, aimait venir écouter en silence, disparaissant aussitôt en silence, comme il était arrivé, est remarquable.

* En français dans le texte (N.d.T.).

Je terminerai en reproduisant le poème qu'en 1934 Rafo Mendez écrivit, comme une espèce d'étude politique et philosophique sur son ami, - poème qui n'est pratiquement pas sorti du Pérou et que l'on ne peut pas davantage trouver parmi les textes écrits sur Moro dans l'excellente édition de ses œuvres choisies faite par «Monte Avila». Ainsi scellerons-nous d'une agrafe d'or la présentation d'une amitié exemplaire:

César Moro

*D'un galop inconstant
depuis l'angle facial des pieds sourcilleux
variante libre double nez croisé sur le genou
au ceinturon d'une fleur palpite un plateau
sur les épaules avec des racines d'algues
surnage une mer immédiatement assoupie
hennit un hippocampe restauré par le cactus
la langue d'une guêtre photographiée sur la cravate
deux boutons très clairs sur la guêtre très claire
à s'effiloche les bas de l'étable.
Si nous accordons crédit
au rhinocéros généreux et académique
il s'agirait d'une gélatine maniaque.
On peut voir comment une méduse parvint à amarrer
l'eau
mais c'est un vers emballé sous la pluie
jusqu'à la femme silhouettée
qui se bat comme les cartes tournant le dos
à une mer jaillissant de la chambre obscure.
Il servira des fruits dans la véritable nudité
depuis un panier de mûres, de concombres et de fraises
barbotant jusqu'à ce que toutes les paroles
soient un même son
qui aura posé une tête de cuir
si bien enfournée en paraissant dans le paysage
que Cesar ne pourra cesser
tombe à demi tomber une feuille qui ne tombe plus
avec les racines de l'herbe
les souffleurs d'un maïs élégance
dans un bois n'importe quelle étoile sur la nuque
écho puissant d'un four*

*d'un cri lancé sous l'eau
avec foxtrot romain nous allons danser
choisissez votre partenaire accrochée à ce mur
la chaîne de la marée pourrait se déplacer
avec un cure dents
il le connaît
comme si jamais il ne lui avait serré les dents
le regarde courir dans le salon comme un condamné
a dévoré le maïs grillé l'a soufflé
n'a pas confondu le maïs le temps est variable*

Université d'Hawaï.

(Traduit par Henri Béhar).

IV

RÉFLEXIONS CRITIQUES

HISTOIRE DE L'ART SURREALISTE
OU
HISTOIRE SURREALISTE DE L'ART ?

PASCALINE MOURIER-CASILE

W.-H. Rubin: Art dada et surréaliste.

(Seghers)

R. Passeron: Encyclopédie du Surréalisme.

(Somogy)

« Il n'y a pas de peinture surréaliste. » Depuis la péremptoire affirmation de P. Naville en 1925, il semble qu'on n'en finisse pas de (se) poser la même question: peut-on *parler* d'art surréaliste? Peut-on même, sans les vider l'un et l'autre de tout sens, accoler ainsi ces deux termes, Art et Surréalisme? Et, si la réponse est oui, *comment* peut-on parler de «l'art surréaliste», tenir sur lui un discours critique qui dise sa spécificité et cerne ses limites? Selon quels *critères* en parler, ceux de l'Art ou ceux du Surréalisme ?

Question moins oiseuse qu'il n'y paraît. Si je dis: Impressionnisme, par exemple, point n'est besoin qu'apparaisse le mot art. Il est implicite. Le champ d'application du terme est parfaitement délimité. Nulle équivoque n'est possible. C'est au ~~con-~~traire si je dis «art impressionniste», que l'ambiguïté intervient. Va-t-il s'agir de l'emploi littéral du terme, qui ne peut désigner qu'une certaine «école» artistique, illustrée par certains noms, certaines œuvres, située chronologiquement en tel

point précis de l'histoire de l'art, de l'évolution des formes artistiques? Ou bien de son emploi figuré, et il peut s'agir alors d'un tout autre type d'œuvres picturales qui, par quelque aspect, renverrait à la théorie ou à la pratique de l'Impressionnisme, aussi bien que d'œuvres littéraires (poésie, roman, ou même essai critique), musicales ou cinématographiques - par métaphore et transposition.

Mais si je dis: Surréalisme? Le premier nom qui vient en mémoire - de façon peut-être abusive mais presque automatique - n'est pas celui d'un peintre mais bien celui d'un écrivain: A. Breton. Il me faudra donc préciser «art surréaliste», puisque le champ d'application du terme ne se limite pas au domaine de l'expression artistique. Paradoxalement - alors que les surréalistes, Breton en tête, ont toujours refusé de se définir comme une «école» littéraire - tout se passe, ici, en fait, comme pour le Classicisme ou le Romantisme.

Deux ouvrages récents, sous deux titres très différents (et la différence n'est nullement insignifiante), viennent relancer la question: *l'Encyclopédie du Surréalisme* de R. Passeron et *L'Art dada et surréaliste* de W.H. Rubin. Ce dernier ouvrage date d'ailleurs, dans sa version originale, américaine, d'une dizaine d'années. Ce retard dans la traduction n'est pas non plus insignifiant et ne s'explique peut-être pas uniquement par le chauvinisme traditionnel de la critique française, mais bien par la démarche suivie par W.H. Rubin, dont le titre de son livre donne dès l'abord un aperçu: c'est d'art qu'il va avant tout s'agir, dadaïste et surréaliste, certes, mais cela vient après. Le titre de R. Passeron, lui, ne parle que du Surréalisme: seul le nom de l'éditeur signale au lecteur qu'il va être question d'un secteur spécifique du *Mouvement*, celui de son activité (et de sa production) artistique. Il y a là deux optiques différentes, deux réponses différentes - et assez difficilement conciliables - à l'interrogation posée ici comme préalable à tout discours sur l'«art surréaliste».

On le sait, le surréalisme se voulait tout autre chose qu'une nouvelle «école poétique», autre chose qu'un «mouvement littéraire» de plus à collationner dans les manuels de littérature et de morceaux choisis. Ce à quoi, d'ailleurs, la pesanteur culturelle et la manie classificatoire du savoir universitaire - mais aussi sa propre nature - l'ont aujourd'hui peu ou prou réduit: matière d'encyclopédie. Il ne parlait ni d'art ni de littérature. Il se définissait, au contraire, «au delà de toute préoccupation esthétique», comme une «profonde libération totale de l'esprit et de tout ce qui y ressemble». C'était sur la «Vie» même et sur «l'univers mental» tout entier que devait porter la «Révolution surréaliste». Mais les révolutions aussi s'inscrivent dans les livres d'histoire... *Changer la vie* - et du même coup *changer le monde* - mais non changer l'art ou la littérature. Ou alors d'un change radical. Change de nature et non de forme. S'il

est question de littérature ou d'art, c'est pour dire qu'il est temps de mettre autre chose, de plus total, de plus fondamental, à la place de ces « expédients lamentables ».

Ainsi le surréalisme naissant semblait reprendre à son compte les invectives anti-art de Dada. Mais c'était de façon beaucoup plus épidermique, partant beaucoup plus éphémère: Dada disparaît lorsque, le scandale devenu inopérant, s'apaise la virulence de son refus de l'art; le surréalisme, au contraire, se constitue par une récupération - il eût préféré sans doute que l'on dît une reconquête - croissante de l'art.

Dada, en effet, refusait l'art, sous toutes ses formes sans exception, comme le produit d'une société qui avait fait la preuve de son ignominie dans les chamiers de la guerre de 14: « Le dadaïste, écrivait Huelsenbeck, considère comme nécessaire de manifester contre l'art parce qu'il a démasqué son imposture fondamentale qui le constitue en soupape de sécurité morale. » Le surréalisme, au contraire, verra dans l'art, entendu comme expression totale de soi, l'indispensable complément à toute révolution sociale. Pour Dada, il était « nécessaire » de « balayer » ces immondices que la culture occidentale, celle de la bourgeoisie triomphante, avait érigées en « grandes valeurs éternelles » dont elle avait voulu faire croire qu'elles étaient « la réponse aux besoins humains » alors qu'elles n'étaient rien d'autre que les alibis d'une société mortifère : Honneur, Patrie, Moralité, Famille, Religion, Liberté, Fraternité. Et, dans le même sac: Art. Fétiches ridicules. Nocifs. Idoles à renverser pour qu'enfin s'expriment les « pulsions irrationnelles et inconscientes », venues des profondeurs de l'être, qu'elles ont trop longtemps baillonné au nom de leur hypocrite dignité.

Refus, donc, chez Dada, de l'Art. Refus fondamental. Et fondateur. Les vraies valeurs sont désormais la Vie, l'Action dans sa fugacité passionnée, ici et maintenant, sans souci de thésaurisation, sans aspiration à cette éternité mensongère que prétendent assurer à l'activité de l'homme ces cimetières dérisoires que sont les Musées. Alors on met des moustaches à la Joconde, on fait le portrait de Cézanne en vieux singe, on trace, certain soir, devant un public ébahi des images à la craie que l'on efface aussitôt.

« Qu'est-ce que c'est Beau? »

La valeur de l'activité humaine ne doit plus être que dans l'acte lui-même, dans l'adéquation fugitive de l'idée et du geste qui réalise. Et non dans les valeurs esthétiques que garantit au produit de cette activité - et impose au producteur - un consensus culturel dont on se désolidarise. On rejette en bloc les techniques consacrées, les procédures traditionnelles de l'art (et, au premier chef, la sacrosainte peinture à l'huile des grands maîtres). En revanche, on cherche des moyens d'expression neufs, libérateurs, en tirant parti de ce que, justement, l'activité artistique a, jusqu'ici, tenu pour méprisable; on espère ainsi

ruiner à jamais la dignité de *l'objet d'art* - création pure, unique, irremplaçable, d'une autre nature, d'une autre matière, plus noble, que l'objet du quotidien voué à l'usure, la destruction et l'oubli - par l'utilisation de matériaux réputés indignes de l'Art: déchets, détritiques, photographies, dessins industriels, scolaires ou publicitaires, coupures de journaux... On tourne en dérision la perfection définitive, l'auto-suffisance du *chef-d'œuvre*, en le laissant volontairement inachevé - et c'est le hasard d'un choc étoilant le *Grand Verre* qui y mettra la dernière main et non la décision de l'artiste... On ridiculise la notion de création, d'originalité, de propriété artistique, en *signant* (signe dérisoire de l'art) un urinoir qui passe ainsi de la honteuse obscurité du petit coin privé à la pleine lumière publique du Musée.

Qu'est-ce que c'est Beau? Tout. Rien.

Mais la proliférante activité destructrice de Dada a donné naissance aux plus étonnantes trouvailles plastiques, celles-là même dont se nourrit encore aujourd'hui une bonne part de l'art «d'avant-garde». La scandaleuse *Fontaine* signée «R. Mutt», qui se voulait dérision du Musée et de l'Art, a sa place dans le musée comme signe de la pérennité de l'art, et l'icône iconoclaste de Dada s'insère à son tour parmi les icônes que vénèrent les historiens de l'art moderne. Il n'y a pas de table rase. Refuser les moyens traditionnels de l'expression artistique, les tourner en dérision, c'est encore et toujours faire référence (révérence?) à l'art. Situer son discours ou son geste dans un champ bien précis. Selon la dialectique circulaire du blasphème. Ou alors, il faut cesser de s'exprimer, devenir joueur d'échecs, quand on a compris qu'à force de travestir des machines «toutes faites» en objets de Musée, on finit par créer, de toutes pièces, des objets de Musée qui ne font que ressembler à des machines...

Un urinoir, un porte-bouteilles: objets de série, interchangeables, sans rien de cette unicité par quoi se définit l'œuvre d'art? (ceux d'ailleurs qu'exhibe aujourd'hui le Musée ne sont plus ceux que Duchamp, au nom de la «beauté d'indifférence» avait choisis. Mais d'autres. Identiques.) Et pourtant, le geste parodiquement créateur de celui qui, parmi les objets du visible, élit le plus banal, le plus indigne, pour en faire un objet d'art - s'il a, ce geste, c'est bien évident, pour fonction de jeter suspicion et discrédit sur les critères traditionnels du beau et de dénoncer leur arbitraire - ne peut néanmoins être que le geste, précisément, d'un *artiste*. Car, cet objet insignifiant, il l'isole du reste du visible, il le situe dans un espace à part. Autre. Privilégié. Où il perd sa fonction première, utilitaire, quotidienne, et en gagne une autre, toute de gratuité intemporelle. Esthétique. Or c'est par cette mise à l'écart, par cette distanciation, qui est une exclusion, que se définit l'art.

Exclusion triple, définissant un espace triplement imbr-

qué, qui est celui où l'art se donne à voir comme tel, et qui, par rapport au reste de l'espace visible, est un non lieu, l'autre du lieu

- L'espace spécifique que délimite, pour le tableau, la toile ou, pour le cas qui nous occupe, le cartouche où s'inscrit le nouveau nom de l'objet - car, cet objet familier, maintenant, doit être nommé, alors que, dans sa fonction première le nom allait de soi, en quelque sorte faisait corps avec lui ;

- le mur (la vitrine) du Musée, de la Galerie (fût-elle surréaliste), sur lequel - image ou objet - il se détache;

- cet espace métaphorique, enfin, que constitue le savoir esthétique, la culture artistique, et qui est la propriété commune de celui qui donne à voir et de celui qui regarde. Car pour que le *ready-made* me scandalise, ou simplement pour que je le perçoive comme tel (autre chose que cet urinoir, ce porte-bouteilles), il faut bien que je le mette en référence non point avec d'autres objets de mon visible quotidien, mais avec des objets dont je sais - dont on m'a appris - qu'ils sont de l'Art. Avec d'autres sculptures, en un mot... Car, Duchamp le savait bien, « c'est le regardeur qui fait le tableau ». Bien plus, mon œil, aujourd'hui, devenu savant, trouve au porte-bouteilles de Duchamp plus de qualités formelles qu'à telle sculpture célèbre, tandis qu'il « reconnaît », dans cet objet que lui propose, tel quel, la banalité quotidienne, un *ready-made* dada. Comme quoi on ne peut sortir de cet espace triplement ségrégué dès qu'il s'agit d'art...

Alors qu'il se définissait comme un « revolver mental » destiné à mettre à mort, définitivement, toute forme d'expression artistique, Dada n'a servi, en fait, qu'à relancer la vitalité de l'art moderne, à lui ouvrir des voies nouvelles, foisonnantes. L'Action-Painting ou les Happenings, par exemple, procèdent bien évidemment du rêve dadaïste d'une œuvre qui s'épuiserait tout entière, ici maintenant, dans l'acte créateur qui la produit. Les *Revolvers* de Rauschenberg, *l'Ampoule électrique* de Jasper Johns ou le hamburger géant de Claes Oldenburg sont les rejetons (dévoqués) des *ready-made*. Mais on voit bien, à rapprocher les uns des autres, ce que l'art (l'intention artistique) a regagné: il ne s'agit plus d'objets tout faits mais bien d'œuvres, conçues, créées de toutes pièces par l'artiste; leur fonction n'est plus de tourner en dérision les critères esthétiques, mais d'offrir au regard, à sa délectation, une forme belle (esthétique). Ou alors d'introduire dans l'apparente innocence du quotidien visible un ferment d'inquiétude, de suspicion. Dans l'un ou l'autre cas, l'arme n'est plus pointée sur la même cible.

Qu'est-ce que c'est Beau? La Vie, dit Dada. Dans ce qu'elle a de viscéral et d'éphémère, d'inconciliable avec la pureté cristalline et éternelle de l'Art. Et c'est encore une raison du choix de l'urinoir, du porte-bouteilles ou de la broyeuse de chocolat (sans parler des *moules mâliques*), qui en dépit de leur aspect

fonctionnel ou mécanique ne font allusion à rien d'autre qu'à l'organique. Mes tableaux, dit le peintre, ne sont que « les ombres de mes aventures ».

Mais vouloir assimiler l'Art à la Vie est tout aussi illusoire que d'espérer « révolvérer » l'Art en le parodiant. Car la vie ne produit pas. Elle s'épuise et s'exténue, se dévore elle-même. Elle ne laisse pas de traces. Sinon quelques monuments où perdure sa mémoire. Et qui sont œuvres d'art, justement. L'homme des cavernes qui dessinait la silhouette du gibier qu'il venait peut-être de chasser, et sa propre silhouette de chasseur - mais, nécessairement, il ne chassait pas (plus) lorsque, ces silhouettes, il les dessinait - faisait-il de l'Art? Sur la pierre de la caverne naissait un tracé qui, sans doute, se voulait la trace d'un vécu. Mais qui disait la nécessaire non-présence de ce vécu. Car, comme le chasseur, le peintre ne trace que le gibier qui déjà n'est plus là. Et il savait sans doute que ces silhouettes, si ressemblantes fussent-elles au modèle visible - le corps du chasseur, celui de la bête -, n'étaient pas, ne pouvaient pas être le modèle. Même (et surtout) si elles devaient avoir sur le modèle vivant une efficace magique. Le mur de la caverne délimitait dans le visible un espace autre. Trace, tracé, simulacre: il y a toujours mise à l'écart, mise à distance. Art?

Et quand l'artificieux Dédale, dont le mythe a fait le premier artiste, laisse dans la poussière la trace de sa danse par quoi prend corps et forme le labyrinthe, c'est un simulacre de son corps qu'il dessine en dansant. De son corps absent. Et pourtant il danse. Il vit. Mais de la danse, il ne reste que la trace, qui est autre chose. L'Art?

Dédale a écarté moins qu'il n'y paraît ce texte de son propos: Hans Arp, reprenant sans peut-être le savoir le mythe de Dédale, a beau écrire, à propos d'un de ses dessins automatiques: « Je dessine et danse en même temps; me tortillant et serpentant, une ronde végétale blanche, molle, serpentine et annelée (...) tourne bien et grandit », ce qui demeure sur le papier ce n'est pas le corps dansant du peintre mais son simulacre, sa trace, le tracé serpentin de la ronde végétale. Le dessin. Et ce n'est pas la Vie. Mais une œuvre d'art.

Ce que le monstre-peintre de M. Ernst (*Le Surréalisme et la Peinture*) inscrit sur la toile - et, cette toile, il la tient à distance, au bout du tentacule qui manie le pinceau, et elle délimite, dans cet espace figuré où se meut le peintre fictif, un second espace, hétérogène au premier, hétérogène lui-même à celui où se meut le peintre réel, le producteur vivant de l'image peinte - ce que le monstre-peintre dessine, ce n'est pas son propre corps, ni même un double fidèle de ce corps. Mais une figure autre - géométrique et non pas organique - et qui dit à la fois la présence - puisqu'elle en est la trace - et l'absence de ce corps aveugle, tout entier immergé pourtant dans l'acte de peindre.

Le Surréalisme et la Peinture: ce titre ramène le texte à son point de départ. Breton, au moment de la « crise Naville », évite d'utiliser l'expression « peinture surréaliste ». Il parle du surréalisme *et* de la peinture; la copule maintient à distance les deux termes qu'elle relie et place ostensiblement le second sous la dépendance du premier. Il existe des surréalistes qui sont *aussi* des peintres. Mais ils sont surréalistes avant d'être peintres. Et il existe des peintres que le surréalisme - bien qu'ils lui soient historiquement et méthodologiquement étrangers - peut intégrer. Mais c'est parce qu'il y a chez eux du surréalisme. C'est dire que les critères qui permettent de reconnaître telle peinture comme « surréaliste » ne peuvent en aucun cas être d'ordre pictural, esthétique. Le seul critère valable est la fidélité au projet surréaliste, à sa thématique, à son iconographie. Et si une peinture est « surréaliste », il est inutile de se demander si elle est bonne ou médiocre: la question est nulle et non avenue. De ces positions de départ Breton ne démordra jamais. Et son obstination n'en finit pas aujourd'hui de laisser des traces. D'où la question posée à l'ouverture de ce texte...

Tout d'abord, la peinture (comme tout moyen d'expression humain) n'est, selon Breton, qu'un « expédient lamentable » si elle borne ses ambitions à n'être que « plaisir des yeux », pure satisfaction d'ordre esthétique. Moyen d'expression en effet, l'art doit être aussi instrument de connaissance, et même de « voyance ». Mais non point du monde visible. De l'« univers intérieur » en même temps que de cet autre univers, invisible mais présent, ici maintenant, qui double le monde des apparences et qu'une « liaison organique » maintient en résonance avec le premier, auquel il est étroitement « imbriqué ». Au point que le rôle suprême de l'artiste est peut-être de nous faire retrouver dans le monde « une simple image de nous-mêmes ».

Ce thème fondamental, le discours de Breton sur l'art le module à satiété: « prisme mental », « modèle intérieur », « grande lumière subjective », « monde mental », « résonance intime », « grande route (...) de l'introversion », « monde objectif mais jailli des profondeurs de l'être les plus farouches », « vie intérieure », « paysage mental », « fond émotionnel », « quête (chasse) spirituelle », « champ psycho-physiologique total », « circulation physico-mentale », « plein jour de l'intérieur », « signature de l'esprit »... Le même registre sémantique est inépuisamment sollicité, sans souci des répétitions, chaque fois que - à travers le temps et l'espace, des grottes de Lascaux à Kandinsky, des fétiches océaniens à « l'abstractivisme » contemporain, quels que soient les formes et les aspects plastiques spécifiques des œuvres citées - il s'agit de marquer un objet, un tableau, un artiste du signe surréaliste.

L'Art est donc accepté. A condition d'être non point « dissertation oiseuse sur un monde de pacotille » dont il se prétendrait le reflet fidèle, mais bien « recreation du monde en fonc-

tion de la nécessité intérieure éprouvée par l'artiste ». C'est-à-dire Poésie. Ou encore Vie. Puisque la Poésie - comme l'Art - est d'abord une manière de vivre, et que l'on peut, comme Hervey de Saint-Denis, être poète sans avoir écrit un seul vers. (Petit problème, que Breton ne semble pas s'être posé: peut-on être peintre sans jamais avoir produit une seule image peinte ?).

Art = Poésie = Vie: telle est l'équation de base. Mais non point la «vie des chiens», la «vie sordide», où s'enchaînent, dans la banalité répétitive du quotidien, les «passages à niveau du rien». Non. La «vraie Vie», celle où scintille le «grand brillant intérieur», où surgit la Trouvaille, la Rencontre, l'Amour. Celle qui est le lieu de la Merveille.

Il y a donc bien, pour Breton, un «art surréaliste»: celui qui fait servir les moyens d'expression reconnus comme artistiques à la «refonte intégrale de l'esprit humain». L'ambition du surréalisme n'est pas de détruire l'art, à la manière de Dada, mais de «complètement renouveler les notions concernant la *nature* même de l'art».

Un tel renouvellement - c'est devenu un lieu commun de tout discours sur le surréalisme, il n'est pas question ici de s'en dispenser - a été rendu possible par la découverte des deux grandes «voies» explorées aussi bien par les poètes que par les peintres: celle de l'automatisme et celle du rêve.

Les «calqueurs de rêve» (Dali, Magritte, Tanguy, Delvaux, par exemple) reproduisent sur la toile, avec le plus de fidélité possible, les décors insolites de l'univers onirique où (on le sait depuis Freud) trouvent à se réaliser, à s'objectiver les plus secrets fantasmes. Il peut alors s'agir d'une simple transcription, d'une sorte de récit pictural du déroulement du rêve (Dali), mais aussi, comme chez Tanguy, d'une tentative de transposition métaphorique de l'atmosphère onirique. Dans l'un et l'autre cas, ce qui compte, c'est le jeu spécifique des images dans le rêve, avec ses condensations, ses déplacements, ses apparentes absurdités, les éclairs soudain qui métamorphosent l'objet le plus banal et font éclater ses limites. Pour les calqueurs de rêve, les catégories (plastiques) du figuratif et de l'abstrait n'ont plus grande valeur. L'objet représenté peut être parfaitement reconnaissable, nommable (Dali, Magritte). Mais il peut aussi, comme chez Tanguy, s'agir de la représentation d'objets impossibles, de formes apparemment abstraites, peuplant des paysages qui n'entretiennent avec ceux que nous pouvons connaître que des rapports lointainement métaphoriques. La technique de représentation n'en est pas moins réaliste (ombres portées, profondeur atmosphérique, etc.). L'essentiel est que l'effet produit soit «onirique», et le rêve n'est jamais abstrait.

Beaucoup plus fructueuse et diverse est la voie de l'automatisme (Masson, Miro, Ernst, entre autres) par laquelle, livrés à eux-mêmes par la mise en sommeil (plus ou moins provoquée) du contrôle de la conscience et la mise «en vacances» de l'es-

prit critique, la plume ou le crayon filent «une substance infiniment plus précieuse» qui apparaît «chargée de tout ce que le poète alors recèle d'émotionnel». Le poète et/ou le peintre: c'est le même. Dans le domaine plastique, c'est le dessin qui explore le premier cette voie: la peinture pose des problèmes techniques, exige une attention aux conditions matérielles du travail même de peindre qui s'oppose à cette souveraine liberté.

« Courbes » errantes, « graphismes » délirants, « paraphes » aériens, « calligraphies » à la dérive ne figurent rien de précis, mais tracent la carte sensible des régions les plus intimes de l'univers intérieur. La main de l'artiste « existe à l'état sauvage », elle n'est plus limitée ni par les exigences de la réalité concrète à imiter ou de la fidélité à l'image onirique, ni par les nécessités contraignantes des techniques picturales, ni par le savoir artistique et l'habileté du peintre. Par l'automatisme peut enfin se réaliser le vœu de Duchamp : « il faut désapprendre à dessiner ». Pour que cette étonnante disponibilité créatrice puisse trouver son équivalent dans le domaine de la peinture, il faudra attendre l'intervention du hasard, par lequel le désir trouve à se réaliser de façon plus mystérieuse et plus adéquate encore que dans le rêve. Masson et Ernst, entre autres, se sont expliqués sur ce point. Et ce sont les grands « secrets » de l'art magique surréaliste : collages, frottage, tableaux de sable, décalcomanies, etc. Alors se matérialise dans la peinture la grande « circulation physico-mentale » qui relie le monde intérieur au monde extérieur : l'automatisme devient la manifestation plastique du « hasard objectif ».

Mais il ne faut pas s'y tromper: les produits de l'automatisme surréaliste sont des œuvres, non des documents bruts livrés aux seules forces obscures ou aux sollicitations irréprensibles d'une inspiration venue d'ailleurs. En cela, ils diffèrent des productions des schizophrènes ou des médiums. Le passage du document brut au tableau se fait par une opération de sélection (donc de mise à l'écart), cette sélection n'aurait-elle pour fonction que de maintenir à son « très haut degré d'effervescence » la résonance intime, le « *la* » donné par l'impulsion initiale.

Sur ce point les surréalistes, poètes, peintres, théoriciens (ce sont souvent les mêmes) sont unanimes. Ainsi Breton: « L'émotion subjective (...) n'est pas directement créatrice en art (...) elle n'a de valeur qu'en tant qu'elle est restituée et incorporée indirectement au fond émotionnel dans lequel l'artiste est appelé à *puiser*. »

Et Picabia: « Nous *choisissons* parmi les associations d'idées et de mots que nous fournit notre matière grise en ébullition psychique. »

Et Magritte: « Je veille à ne peindre que des images qui évoquent le mystère du monde. Pour que ce soit possible, je dois être bien *éveillé*. »

Et Miro, qui distingue dans l'élaboration de ses tableaux deux étapes, « la première (...) libre, inconsciente (...) la deuxième (...) soigneusement *calculée* »**

Et Masson: « Je dessine ou peins rapidement, selon mes impulsions. Peu à peu dans les signes que je fais, j'aperçois des personnages ou des objets. Je les encourage à apparaître en essayant d'aller jusqu'au bout de leurs implications, même si j'essaie maintenant *consciemment* de donner un ordre à la composition... »

Et Ernst qui, s'il affirme chercher à « restreindre toujours davantage (sa) propre participation active au devenir du tableau », n'en confesse pas moins: « je *décidais* (...) d'interroger... » les images nées du hasard de la matière où « il suffisait alors *d'ajouter*, en dessinant ou en peignant... »

Il y a donc *mise en forme* volontaire, lucide des données brutes de l'automatisme. Et donc, bel et bien, activité artistique. Il y a aussi *mise à distance*: l'artiste se livre, après coup, à une double activité qui est à la fois de *lecture* des formes que lui offre l'automatisme, et *d'écriture* (ou plutôt de réécriture) de ces formes en fonction non plus d'un modèle préalable qu'il faudrait reproduire avec fidélité, mais des indications, des orientations, toutes plastiques, que leur disposition sur la page ou la toile propose à l'œil et à la main du peintre.

Et c'est ici que le discours de Breton sur l'art surréaliste est le plus inadéquat à rendre compte de son objet, dont il laisse échapper ce qui apparaît aujourd'hui comme l'essentiel. S'il remplace, en effet, le modèle extérieur de la peinture réaliste par le « modèle intérieur », Breton ne porte, en fin de compte, nullement atteinte au cliché cent fois reproduit, par le discours critique comme par l'imagination populaire, de l'artiste inspiré qui, face à la toile que sa vierge blancheur continue de défendre, utilise crayon ou pinceau pour faire venir au monde, pour créer en quelque sorte à partir de rien (la toile immaculée) un dess(e)in préalable, celui de cette image-ci précisément, qui prend corps, et qui, si elle n'est plus désormais simple simulacre de la trace, dans sa rétine, de tel objet visible, déjà vu, ne s'en trouverait pas moins déjà, toute faite, dans un recoin de son univers intérieur. Modèle encore, qu'il suffirait, mais automatiquement cette fois, de recopier.

Les peintres, eux, disent tout autre chose. Au départ, il y a des matières. Il y a la toile (ou le papier) et la peinture, bien sûr. Mais aussi, selon les cas, du bois, du sable, de la ficelle... Et toutes ces matières ont leur consistance propre, leur forme spécifique, leur texture, lisse ou rugueuse, granuleuse ou fluide. Il y a le corps du peintre, l'œil qui enregistre, qui apprécie - c'est-à-dire qui les juge, mais aussi qui en jouit - les signes, les tracés, les formes que sa main inscrit sur le support, et ceux que, sollicitée, produit la matière. Et le reste aussi de ce corps,

qui doit bien, quelque part, être impliqué dans ces jeux - ce corps à corps - avec la matière.

Ainsi que le dit Masson, ce sont d'abord des signes qui se donnent à voir; objets ou personnages n'apparaissent qu'ensuite. La nomination des formes, leur signification, n'intervient que lorsque commence véritablement le travail de peindre. Qui n'est pas, comme le prétendait Breton, d'attendre que s'imprime, par quelque opération magique, sur la toile nue l'image du «paysage intérieur». Ni même de laisser couler, en quelque sorte, le long du pinceau des lignes, des tracés qui peu à peu *prennent* (en) forme(s). Mais bien, ces formes, de les faire jouer, de prolonger et dénouer leurs « implications ». Et c'est ici, dans cette absence de souci d'un modèle préalable (extérieur ou intérieur), dans cet abandon - actif - au hasard (qui n'est pas seulement « hasard objectif », mais hasard de la matière et du corps), dans cette attention passionnée aux signes plastiques et aux formes, que réside ce qui, du surréalisme, peut être porté au crédit de la modernité en art.

Alors que Dada refusait l'art en bloc, vouait à la même exécution et au même ridicule démystificateur Cézanne et Léonard, sans vouloir établir la moindre hiérarchie, le surréalisme, au contraire, par la voix de Breton, opère une sélection, sauve du désastre un certain nombre d'œuvres en quoi il « se reconnaît », qui, dit-il, indépendamment de leur époque, de leur forme et de leur valeur esthétiques, répondent à «une sollicitation proprement la nôtre, ou au moins détiennent une indication qui nous fût spécialement destinée ». Et c'est la très longue liste des *Précurseurs* qui figure à l'index de tout ouvrage sur le surréalisme. Liste qui regroupe certains des noms les plus célèbres de l'histoire de la peinture occidentale, du Moyen Age à l'époque contemporaine (liste disparate en ce qui concerne les formes proprement picturales, mais cohérente sur le plan de la thématique et de l'iconographie). Où apparaissent aussi, anonymes, les auteurs des masques «primitifs», les graveurs des monnaies celtes, les inventeurs des emblèmes kabbalistes ou alchimiques et des images des lames du tarot. Sans oublier le peintre des «buffles et des élans admirables de Lascaux». Ni ceux que la critique d'art rejette sur les confins mal famés de la folie ou d'un amateurisme de mauvais aloi: les schizophrènes, les médiums, les naïfs, tous les marginaux de «l'art brut». On est bien loin désormais du « balayage » systématique de Dada qui, de l'héritage artistique de l'humanité, semblait ne vouloir laisser subsister qu'une table rase sur quoi célébrer la mort de l'Art. C'est à un véritable sauvetage que procède le surréalisme, beaucoup plus important d'ailleurs dans le domaine artistique que dans le domaine littéraire. Le champ de l'art, loin d'être réduit, est au contraire singulièrement élargi. Des îlots émergent, de somptueuses épaves, qui sont autant de phares et qui,

dans la nuit des temps, échangent des signaux qu'il s'agit de repérer et d'interpréter. Le règne des naufrageurs est bien fini.

C'est une *autre* histoire de l'art qui s'écrit, et qui n'a que faire de la chronologie. Pour laquelle les fresques de Lascaux, un masque des îles Salomon, un tableau d'Uccello (dont l'univers, pour Breton, est frère de celui de Lautréamont) et un collage de M. Ernst sont, d'une certaine manière, contemporains. Parce qu'ils donnent à voir un même univers invisible, situé « n'importe où hors du monde et de plus hors du temps ». Parce qu'ils sont baignés d'un même lumière, celle du jamais vu. Parce que, enfin, ils mettent en branle le « champ émotionnel total » où intérieur et extérieur, rationnel et irrationnel, rêve et réalité se confondent pour ne plus faire qu'un « seul bloc de lumière », ce « grand brillant intérieur » par quoi se définissent également l'Art, la Poésie et l'Amour. Et aussi le Surréalisme, entendu non comme un mouvement artistique et littéraire historiquement situé, mais comme un état de l'esprit.

Ainsi, il y a bel et bien, selon Breton, engrangé par la mémoire humaine, un passé du surréalisme. Il y a aussi un futur : « Nous allons maintenant partir, en toute lucidité, vers ce qui nous appelle... ». Mais, pour un surréaliste, le « fantôme toujours charmant de notre devenir » et « l'esprit de notre naissance » ont le même visage. Curieuse « révolution » qui prend le temps « à rebours »...

Si, toutefois, le surréalisme bretonnien invoque souvent, à l'instar de Dada, une mort, une « fin » de l'Art, il ne peut alors s'agir que d'un certain type d'art. De celui qui, à l'aube du XX^e siècle, offre un triple visage - mais c'est le même, différemment maquillé.

C'est « l'art rétinien », tout d'abord, qui est voué à la destruction, l'art de pure imitation qui, aveugle au spectacle intérieur, prétend s'en tenir à la sensation et réduit ainsi au silence « les plus profonds désirs de l'esprit et du cœur » : et c'est l'Impressionnisme, mises à part quelques rares « fêlures dans ce miroir » chez Cézanne.

C'est aussi l'art qui privilégie dans l'homme la part du rationnel, de l'intelligible du conscient et qui :

- soit se contente de dissimuler le modèle qu'il emprunte, comme le précédent, au monde extérieur derrière la grille artificielle d'une « géométrie jalouse » qui le brouille et le déforme sans le mettre en question : et c'est le Cubisme, mis à part quelques « êtres divinement insolites » inventés par Picasso ;

- soit, récusant tout modèle, se réduit, dans sa prétention à une « plasticité pure », à n'être plus que vains « exercices de calligraphie », inutile et insignifiante prolifération d'un « intemporel manufacturé » : et c'est l'Abstraction moderniste, la « comète Kandinsky » mise à part, dont « les tracés rigoureux et délirants (...) bouclent la boucle » de l'activité esthétique.

Sous ce triple masque, il faut savoir deviner, en filigrane

dans le discours passionné de Breton, un même visage: celui de l'art moderne en train de naître à la fin du XIX^e siècle. Un art qui se veut auto-suffisant, régi par ses propres critères, ses propres valeurs, purement plastiques, et non plus par un système de valeurs qui lui préexistent, socio-culturelles, un fond universel de lieux communs reconnaissables par tous, que l'artiste aurait pour seule fonction de mettre en formes, en images. Un art - et plus spécialement une peinture - qui prétend désormais se prendre lui-même pour sujet, ne plus parler que de ses propres moyens, de ses propres matériaux. Un art, aussi, dont on ne pourra plus désormais parler en se contentant de paraphraser, de décrire le contenu de l'image peinte ou sculptée. C'est de l'image elle-même que le discours sur l'art devra rendre compte.

S'il refuse d'illustrer les mêmes valeurs, de mettre en images les mêmes anecdotes que l'art (« réaliste », l'art surréaliste, tel que le définit Breton, n'en est pas moins un art d'illustration. Et le discours surréaliste sur l'art continue de se situer sur un registre qui n'est pas celui de l'art.

En s'inscrivant en faux contre cette modernité, le surréalisme (celui du moins que Breton à la fois incarne et définit) se revendique comme réactionnaire, rétrograde, (« à rebours ». Breton ne cesse de s'en prendre aux « critiques d'art » modernes qui ne s'intéressent qu'au « langage pictural », aux « valeurs plastiques », aux « moyens picturaux », aux « critères esthétiques » (les guillemets ici, qu'ils apparaissent ou non typographiquement dans son texte, sont à mettre au crédit de Breton, et ont pour fonction de discréditer les notions qu'ils épingle) et qui n'osent plus se risquer à « aucune critique de fond ». A ses yeux ces critiques réduisent l'art à des « recettes de composition », à une « codification de procédés purement techniques », bref à des « secrets de cuisine » et négligent ce qui fait l'essentiel de l'Art. Quant à lui, seules lui paraissent mériter qu'on s'y intéresse assez pour en parler les œuvres qui - surréalistes ou non, figuratives ou abstraites - demeurent « en grande partie irréductibles aux critères (d'ailleurs de plus en plus défailants) de jugement en matière d'art ». Peu importe alors « l'extrême diversité de moyens et d'aspects » des œuvres retenues: leur critère de validité est ailleurs; leur portée est indépendante du « choix des éléments » picturaux mis en jeu. Ce qui compte, c'est « l'explosion lyrique » par quoi se recommande toute œuvre digne d'admiration, et qui transcende les « moyens plastiques » au profit de « la fin véritable » de l'activité artistique, qui est la Poésie.

Peu importe aussi que les œuvres ainsi privilégiées témoignent (comme par exemple la peinture de G. Moreau par rapport à celle des Impressionnistes) d'une « technique rétrograde ». Dali, d'ailleurs, ira jusqu'à affirmer la nécessité de faire retour à « l'académisme le plus analytiquement narratif et discrédité »,

à « l'illusionnisme le plus abjectement arriviste » pour régler leur compte aux « considérations plastiques et autres conneries » : à ses yeux Meissonnier est *le* peintre à imiter... Sans pousser le paradoxe jusqu'à ces outrances, il n'en reste pas moins que, bien souvent, celles des œuvres surréalistes dont l'iconographie est la plus neuve, la plus subversive (Tanguy, Magritte ou Ernst), celles qui ouvrent les voies les moins frayées vers les domaines de l'imaginaire, manifestent une assez grande indifférence aux moyens proprement plastiques et se contentent de reconduire, sans en rien innover, des techniques picturales depuis longtemps usées, celles par exemple de l'illusionnisme spatial, essentiellement réalistes. Celles-là même que l'art moderne naissant remet en cause. Mais Breton n'avouait-il pas, dans *Nadja* : « Il se peut (...) que je sois condamné à revenir sur mes pas tout en croyant que j'explore... ».

Par ailleurs, quels que soient les peintres dont il parle, c'est toujours aux grands thèmes de l'imaginaire, à ce qu'il nomme la « lumière de l'image », que s'intéresse Breton. S'il lui arrive de parler de valeurs ou de formes plastiques, c'est toujours de façon métaphorique. Ainsi : « Les *touches* (...) me font penser à celles des papillons du genre sphynx... » ou : « Sous le scintillement stellaire (de ses toiles), la *construction* prend jour non sur le monde extérieur mais intérieur... » Ou encore : « Cette gamme illimitée de *tons sourds* déployant les fastes de ce qui pourrait être au crépuscule ce que l'aurore boréale est à notre matin... ». S'il fait référence à des « tracés rigoureux », ce ne sont pas ceux qui s'inscrivent sur la toile mais ceux que « trace au ciel de l'art » le peintre devenu fulgurante « comète ».

Si, à ses yeux, Seurat, Gauguin ou Chirico ont ouvert une voie nouvelle, révolutionnaire, à la peinture moderne, ce n'est nullement en raison des innovations plastiques où se reconnaît aujourd'hui leur modernité. Ce qui fascine Breton chez Chirico, c'est l'atmosphère onirique qui pèse sur ses toiles et non pas ce qui produit cette atmosphère, les jeux subtils qui viennent pervertir la perspective illusionniste de la Renaissance, ouvrant ou fermant l'espace de façon insolite par la convergence des grandes lignes du tableau en points de fuite multiples et décalés. De Gauguin, ce qui le retient ce n'est pas l'organisation inattendue des grands à plats de couleurs pures, ni la schématisation archaïsante des figures, mais l'iconographie magique, le contenu philosophique que les images lui paraissent illustrer. Quant à Seurat, avec lequel « nous approchons la frontière de la fin de l'art », il en apprécie les « troublantes insinuations » mais ne s'interroge pas sur la cause de ce trouble que suscite l'image et ne semble pas voir que, par exemple, tout l'insolite (et toute la modernité) de *Un dimanche après-midi à la Grande-Jatte* provient sans doute de la rupture de l'unicité traditionnelle de la perspective focale, grâce à quoi, comme dans un « nouveau roman », la scène est donnée à voir, en quelque sorte,

simultanément du point de vue successif de chacun des personnages.

Car c'est ce qui est « par-dessous », ce qui se lit « par-derrrière » les procédés techniques - dérisoire matière d'enseignement, selon lui - qui fait pour Breton l'intérêt d'une œuvre d'art. Car, s'il « ne s'agit plus de s'intéresser qu'aux modulations du langage pictural dans l'oubli des réponses (...) (qu') il est d'abord fait pour apporter (...) à certaines de nos interrogations d'ordre vital (...) pourquoi des peintres? »

Mais aussi, pourquoi parler de peinture? Pourquoi en parler autrement que de la poésie? Pourquoi même en parler autrement que par la poésie?

Ce sont les mêmes images, les mêmes figures que l'on retrouve sous la plume de Breton pour dire la peinture, la poésie et, aussi bien, les « données fondamentales » du surréalisme. Ainsi, c'est presque littéralement la même phrase qui définit la peinture ((la voie de grande communication que la peinture en tant que langue universelle doit être...)) et le Merveilleux ((l'abandon au merveilleux est la seule source de communication éternelle entre les hommes... »). Ces images, ces figures, ces formules apparaissent indifféremment à travers les textes théoriques et les textes poétiques, puisque, pour Breton, il ne saurait y avoir des uns aux autres solution de continuité ni différence de nature.

Ainsi du « grand brillant intérieur » qui désigne, selon les textes, l'inaccessible « point sublime », but ultime du surréalisme, l'illumination fulgurante de l'« amour absolu » et les œuvres, formellement peu ressemblantes, de Duchamp et de Kandinsky. Ainsi de la « fenêtre mentale » ouverte sur les « paysages intérieurs » par les images si diverses de Dali et de Masson, cette fenêtre qui est aussi, dans *Arcane 17*, « la fenêtre prise dans le lierre » de Juliette, celle d'où s'écroule la « cascade de blondeur » de Mélisande, la fenêtre de l'arcane alchimique où « l'étoile reprend sa place majeure », et encore, dans *Les Vases Communicants*, la « fenêtre noire » à laquelle « la Vérité (...) viendra secouer sa chevelure ruisselante de lumière ». Il peut arriver même que l'image du « brillant intérieur » et celle de la « fenêtre mentale » se conjuguent. Quand, dans *Arcane 17*, Breton entreprend de décrire le paysage émotionnel où s'éveille Mélusine, voici qu'apparaît « le givre bleu qui, lorsqu'on prend soin d'errer en évitant tous les chemins battus ou même ébauchés - et ce doit être la seule règle de l'art - vient imposer *tout en brillant*, ses palmes de désespoir du *peintre aux fenêtres mentales* ». Le discours sur l'Amour (autobiographique et mythique) et le discours sur l'Art sont ici un seul et même discours, celui de la Poésie.

Enfin, pour dire la spécificité de l'activité surréaliste (poétique ou plastique, mais aussi simplement vitale) une figure privilégiée court en filigrane à travers les textes de Breton, et c'est

- mais l'usage qui en est fait est tout poétique, non descriptif : métaphorique - une figure *plastique*, celle de la ligne courbe. « Courbes de céans, sinusoïdes, paraboles » de *Poisson Soluble*; « volutes » de la chevelure féminine de *L'Amour Fou*; « torsade éblouissante » du corps de Mélusine dans *Arcane 17*; « boucles », « courbes », « lacés » qui, dans « Sur la route de San Romano », décrivent à la fois « l'étreinte poétique » et l'étreinte de chair » en s'opposant aux « géométries jalouses » et aux « symétries rigides » de la raison et de la prose (*Martinique charmeuse de serpents*); « courbe blanche sur fond noir que nous appelons pensée » dans « Tournesol »... Méandres, tournoiements, tourbillons: le texte de Breton devient tout entier « un cadre (...) où le regard sans fin décrit la ligne serpentine ». Volute, courbe ou spirale servent à définir aussi bien la démarche d'écriture d'un poète que la trajectoire de sa vie ou son itinéraire intellectuel. Et c'est la spirale encore qui s'inscrit, secrète, au cœur même de la structure de textes comme *L'Amour Fou* ou *Nadja*.

Cette « ligne serpentine », dans *Le Surréalisme et la peinture*, circule comme un réseau caché qui enlace et rassemble, en un tout organique, malgré « l'extrême disparité » de leurs aspects formels, les images des peintres qui émeuvent le poète: Masson, Ernst, Tanguy, Brauner, Miro, bien entendu, mais aussi bien d'autres de moins majeure importance. Et si Kandinsky est intégré par Breton au surréalisme, n'est-ce pas en raison de « ce fil d'Ariane (...) tout oriental » qui, dans ses images pourtant abstraites, unit « la robe des pagodes à celle des tourbillons (...), le réseau nerveux à l'imbrication dans la rade des cordages de navires » ?

De tous les textes de Breton sur la peinture, celui où la ligne sépentine prolifère et s'épanouit le plus librement est sans doute le recueil de petits poèmes en prose écrits parallèlement aux 22 gouaches de Miro sous le titre commun de *Constellations*. Elle apparaît, bien sûr, dès la Préface de l'édition des gouaches ((comme si pour que leur *courbe* atteignît le point zénithal... »), et les textes poétiques n'auront de cesse que d'évoquer la trajectoire tournoyante, le graphisme en boucles et en spirales des images de Miro par « le dédale de la rue », la « roue de la seule ivresse d'être », les tournoiements en grappe du pollen », les « vrilles de la clématite », le labyrinthe où « tourne l'agathe œillée », « la pelure en impeccable hélice du citron vert », les « tracés pas plutôt décidés que disparus » d'une goutte de pluie, et, sur le corps des femmes fabuleuses, « l'arc semi-circulaire qui relie leurs narines à leurs talons, leur nuque à leur pubis ». Partout, de « tropismes en girations » s'infléchit « la courbe sans fin du désir ». Car ce que dit la thématique de la courbe, c'est bien entendu l'automatisme, la « ligne éprise de son propre mouvement et de lui seul » et par quoi s'exprime le désir. Dans *Constellations*, la

phrase du poète se fait mime des arabesques et des spirales du peintre et, tordant la syntaxe, procédant par déplacements successifs et décalages, revenant sur ses traces pour mieux relancer sa trajectoire, s'efforce d'en donner un équivalent (et non une illustration) poétique.

On est loin de la critique d'art classique: ce que dit le poète-critique, ce qu'il traduit en mots, ce n'est nullement ce qu'il *voit* dans l'image, mais ce qu'il y *reconnait* de lui-même, la « résonance intime » qui s'ébranle dans les profondeurs de son propre imaginaire au contact de celui du peintre. Et aussi: le critique n'est pas simple regardeur. Il devient à son tour producteur d'images, producteur *d'effets d'art* dans le domaine qui est le sien, celui du langage. Peu important alors le contenu visuel et la valeur plastique de l'image qui a déclenché l'impulsion première.

On peut ici fort bien saisir ce qui fait aujourd'hui à la fois l'intérêt et la limite de la conception surréaliste (celle de Breton) de la critique d'art. Étonnamment moderne en effet apparaît le désir, chez le critique, de ne pas se contenter de *raconter* l'image mais de produire, à sa manière, des *effets d'art*, de jouer avec la matière même du langage. C'est-à-dire de devenir à son tour, comme le peintre, producteur de *formes*. Mais pourquoi cet aveuglement, cette obstination à affirmer que ce qui, de l'image peinte, met en branle un tel désir ce n'est pas, justement le jeu des (avec les) formes et les matières, mais on ne sait trop quelle « lumière » venue on ne sait de quelle mystérieuse source (d'un excédent de sens) et donc, en fin de compte, extérieure, étrangère à l'image?

En réalité, pour Breton, l'essentiel demeure que, d'une certaine manière, se trouve niée la mise à distance que devrait, en principe, imposer la contemplation esthétique, que parvienne à se renouer la « liaison organique » entre l'Art et la Vie, entre le regardeur et le montreur d'images. Ce que Breton exprime également de façon plus lapidaire dans cette formule du *Surréalisme et la Peinture*: « J'aime la peinture de (...) comme j'aime la nuit de mai. » Car la critique d'art n'est pas, pour lui, affaire de jugement et de critères, mais affaire d'amour. Ou encore, ainsi que le dit R. Passeron en déplaçant légèrement la question, la peinture surréaliste n'est pas une affaire d'œil ou de main, mais une « affaire de cœur ». Si du moins on choisit de se placer, pour parler de l'art surréaliste, à l'intérieur du surréalisme et même - de façon encore plus restrictive - à l'intérieur de l'orthodoxie bretonnienne du surréalisme.

En prenant pour titre de son ouvrage: *Encyclopédie du Surréalisme*, R. Passeron, en effet, comme l'avait fait Breton avec *Le Surréalisme et la Peinture*, choisit de parler d'art au nom du surréalisme. Il s'en explique d'ailleurs très clairement et à plusieurs reprises: « C'est rester fidèle à l'esprit même du surréalisme que d'être attentif non tant à l'esthétique des œuvres

qu'il a produites qu'à la pratique dont il nous donne l'exemple. » Son propos est de « marquer en quoi la spécificité picturale du surréalisme correspond ou non à ce que pouvait être *en son cœur* le mouvement », et de laisser « de côté l'évidente diversité du surréalisme pictural ». La référence est tout aussi évidente, encore qu'implicite, lorsque, parlant des événements de mai 68, R. Passeron se laisse emporter dans un grand mouvement lyrique (en même temps que polémique), ou lorsque, à propos des objets surréalistes, l'analyse cède la place à une longue fiction poétique. C'est bien de l'intérieur même du surréalisme (auquel il a d'ailleurs participé et dont il continue, ici de se réclamer) que R. Passeron parle de l'art surréaliste, et c'est à partir des critères internes du « mouvement » (tenus pour universellement valables) et non de critères artistiques, qu'il en parle. Même lorsque, à propos de tel tableau de M. Ernst, il se livre à une fort intéressante analyse de l'image.

« Que l'on ne s'étonne pas, *si l'on a compris quelque chose au surréalisme*, que le monde entier vienne germer dans la main de celui qui s'absente ainsi »: comme chez Breton, c'est ici la métaphore poétique qui tient lieu de discours critique. Ici comme chez Breton, la mise à distance qu'implique la contemplation esthétique est niée: « Si nous en avons maintenant des albums à feuilleter, ce n'est pas pour notre délectation de collectionneur: on *nous* somme d'en faire autant ». Le sujet de l'énonciation s'implique directement dans son discours, refusant ainsi l'impassibilité requise du critique. Mais il ne le fait pas sur le mode du *je*, qui le définirait comme un sujet extérieur, à la fois à ce sur quoi porte son discours et à celui auquel ce discours est adressé, mais sur le mode du *nous*, impliquant une complicité non seulement avec le destinataire (qu'il s'agit moins d'informer que de convaincre), mais avec le sujet (les sujets) de l'énoncé (le surréalisme, les peintres surréalistes) dont il se reconnaît ainsi solidaire.

Tout opposée et tout aussi explicite est la prise de position de W.-H. Rubin. Et ce, on l'a vu, dès le titre. Mais aussi dans le corps même de l'ouvrage qui s'ouvre par une déclaration d'intentions fort claire: « La plupart des écrits traitant de l'art dada et surréaliste et qui lui sont contemporains, proviennent de poètes qui se préoccupèrent presque exclusivement de son *imagerie*. J'ai tenté d'équilibrer cet intérêt *iconographique* avec les besoins de *l'analyse stylistique*. Ce faisant, j'ai dû faire entrer en ligne de compte des jugements *qualitatifs*. Cette perspective n'est pas seulement *extérieure* aux préoccupations des poètes-critiques surréalistes; elle est complètement étrangère à leur conviction (...) Je suis (...) parti de l'hypothèse que l'on peut rendre compte de ces œuvres en des *termes* qui participent aussi bien de *l'art en général* que d'une réflexion *critique* sur la *peinture et l'art modernes*. »

Trois points semblent ici au lecteur mériter qu'il s'y arrête.

- Breton est dépossédé de la primauté qu'on lui accorde si volontiers en France dès qu'il est question de définir le surréalisme. Son nom n'apparaît pas davantage que celui des autres «poètes-critiques» avec lesquels il est confondu et qui sont, d'entrée de jeu, réputés incompetents à parler de l'art surréaliste. Parce que, précisément, ils ne peuvent en parler que de l'intérieur, en poètes et non en critiques. C'est-à-dire en s'en tenant au contenu des *images* peintes sans souci de ce qui fait leur spécificité, à savoir qu'elles sont *peintes*, et en s'interdisant, par le rejet même de cette spécificité, d'établir toute espèce de hiérarchie de valeurs esthétiques.

- Le locuteur en revanche - qui dit *je* (et donc assume la pleine responsabilité de ses affirmations) mais glisse rapidement au *on* du discours de savoir - se place résolument à l'extérieur (et même à contre-pied) et définit de ce point de vue les deux grandes lignes, complémentaires, de sa démarche:

- situer l'art surréaliste dans une histoire générale des formes artistiques, c'est-à-dire montrer en quoi il est tributaire de leur évolution, en quoi il a contribué à l'infléchir;

- étudier à la fois le contenu des œuvres (iconographie) et leurs structures formelles (analyse stylistique).

- Enfin - mais ce n'est pas le moins important pour notre propos - à la critique-poésie, il est possible (nécessaire) de substituer un autre type de discours critique (et c'est ici que s'opère significativement le glissement du *je* au *on*) plus adéquat à son objet et qui ferait appel à un lexique relevant essentiellement du champ sémantique de l'activité artistique.

Aussi le livre de Rubin se livre-t-il à un recensement et à une analyse de ces «modulations du langage pictural» que rejetait farouchement Breton. «Langage pictural» de Miro; invention d'un «langage formel capable d'exprimer l'intériorité humaine physio-psychologique»; «vocabulaire formel» de Jean Arp, essentiellement «bio-morphique»; «morphologies psychologiques» de Matta, considérées comme «un langage formel de l'expérience psychologique»; «suggestions d'un nouveau langage» chez Masson...

De telles formulations, proliférantes chez W.-H. Rubin, sont fort rares chez Passeron. Il est question, ici ou là, des «signes figuratifs» de Miro; une section importante de chapitre étudie les «thèmes formels» du surréalisme pictural, mais on y parle davantage, même lorsqu'il s'agit de «l'enchevêtrement», du contenu des thèmes que des formes plastiques par quoi il est donné à voir. Si le texte fait allusion au «langage pictural» c'est en assortissant l'expression de guillemets, à la manière de Breton, et pour jeter la suspicion sur la légitimité de l'usage *qu'on* en peut faire.

C'est dans la double articulation de l'analyse formelle et de l'analyse iconographique que réside l'apport le plus fruc-

tueux du livre de Rubin. Sans doute reprend-elle plus ou moins la distinction classique des deux «voies» du surréalisme (dont fait également état Passeron); mais elle en déplace le champ d'application. Et surtout l'interprétation, puisqu'elle débouche sur une classification des œuvres.

Certaines œuvres surréalistes se recommandent par l'originalité de leur iconographie, mais c'est aux dépens de l'innovation formelle et des recherches plastiques. D'autres au contraire - et c'est ce que Breton, au fond, refusait d'admettre - se caractérisent par leurs innovations plastiques et par l'intérêt qu'elles portent à des solutions non plus «poétiques» mais proprement picturales. Seules les dernières méritent, aux yeux du critique d'art, le nom de *peinture*, les autres n'étant qu'*imagerie*. Par ailleurs, toute image peinte (fût-elle surréaliste) relève, à la fois, des deux systèmes d'analyse - iconographique et formel -, les résultats de l'une venant parfois, sinon contredire, du moins infléchir ceux de l'autre: toute lecture d'une image peinte ne peut donc être qu'incomplète - insuffisante -, si elle néglige l'une ou l'autre des deux approches.

Enfin, ce n'est que par le jeu conjugué de cette double analyse qu'il est possible, au-delà de la disparité des œuvres, de dégager des caractéristiques communes, sous lesquelles les regrouper en un «ensemble organique», et de parvenir à «une définition intrinsèque» du surréalisme pictural. Mais aussi, c'est par cette double analyse que peut se mettre en place un jugement esthétique et donc s'établir une hiérarchisation qualitative des œuvres qui ne dépende plus de la fidélité au «noyau émetteur de la poésie surréaliste» (R. Passeron), mais bien de critères qui ont avec l'objet étudié (une œuvre d'art) un rapport interne (puisque'il s'agit de critères purement artistiques).

Les deux catégories formelles qui permettent d'unifier la diversité du corpus pictural du surréalisme seraient le *biomorphisme* et *l'illusion spatiale* héritée de Chirico. C'est sans doute la première de ces catégories qui est à la fois la plus neuve (le biomorphisme trop fondamentalement plastique n'a guère retenu l'attention des poètes-critiques) et la plus féconde - bien que Rubin n'en tire pas tout le parti possible. Il se contente par exemple de noter que c'est par le biais du biomorphisme que Arp, Dali ou Miro, par exemple, se sont intéressés au Modern'style décoratif et architectural, celui de Van de Velde ou de Gaudi: René Passeron, lui, dans son Index des *Précurseurs* cite un certain nombre d'artistes «fin de siècle» (et même préraphaélites), mais sans vraiment expliciter ce qui les rattache au surréalisme.

Il faut aller plus loin et dire peut-être que - comme le Modern'Style en son temps (et c'est sans doute une des raisons de son échec) - le surréalisme, au moment où la société

industrielle à son apogée achève de quadriller, de rationaliser l'univers (du moins le croit-elle), élève une protestation passionnée contre le triomphe du fonctionnel, au nom de l'organique. D'où la revendication de l'irrationnel et sa manifestation plastique par la courbe errante de l'automatisme. D'où le biomorphisme qui s'exprime aussi bien dans le refus du géométrisme cubiste que dans celui de l'architecture et de l'urbanisme modernes, auxquels Breton préfère les « demeures inspirées » que leur habitant « secrète » comme l'escargot sa coquille, et les ruelles tortueuses des vieux quartiers. D'où, paradoxalement, les jeux subversifs avec la machine auxquels se livrent Picabia ou Duchamp. D'où l'omniprésence des lignes courbes spéciales, volutes ou arabesques. D'où sans doute aussi l'espoir d'un triomphe du « système féminin du monde »...

Selon Rubin, l'une et l'autre catégorie peuvent être présentes chez les calqueurs de rêve comme chez les tenants de l'automatisme, bien que les uns soient plutôt figuratifs et les autres plutôt abstraits. Ainsi Arp, Miro, Masson sont surtout des explorateurs des possibilités du biomorphisme, tout en conservant plus ou moins l'échafaudage tridimensionnel de l'illusionnisme chiriquien (et aussi - c'est ce que montre l'analyse formelle - au moins pour les deux derniers, pendant un certain temps, la grille architecturale du cubisme). Dali et Tanguy, que leur traitement de l'espace, de la lumière, du modelé des objets rapproche de Chirico, n'en ont pas moins fait un « usage constant de la forme organique ». Seuls Magritte et Delvaux, uniquement voués à « l'illusion onirique » et qui sont des « imagiers » purs, se sont abstenus de tout biomorphisme. Quant à Matta (auquel Rubin donne une place privilégiée et qu'il considère comme « la seule contribution d'importance (...) au surréalisme dans sa phase finale ») il renouvelle le « vocabulaire » du biomorphisme en même temps qu'il inaugure un nouveau mode d'utilisation de la perspective illusionniste, produisant ainsi « le seul système spatial d'importance depuis Chirico ».

Si l'on compare ce genre d'analyses avec ce que dit Breton du même peintre dans *Le Surréalisme et la Peinture* ou R. Passeron dans son *Encyclopédie* (« l'eau glauque où Matta enfonce le monde entier n'est pas celle où l'on puisse nager sans angoisse »), on mesure assez bien l'irréductible distance qui sépare les deux types de démarche. Même lorsqu'il fait intervenir des critères picturaux - ce qu'il fait plus souvent que Breton - Passeron les restitue toujours plus ou moins au « fond émotionnel » : « L'ampleur de l'espace et la violence graphique des figures et des formes s'y accordent à la subtilité crépusculaire des couleurs »...

W.-H. Rubin, il est vrai, se départit parfois de sa rigueur théorique et - cherchant par exemple à traduire l'effet produit, dans les images de Matta, par « des éléments morpholo-

giquement énigmatiques» - est amené à parler «d'espace galactique, interstellaire», c'est-à-dire à faire, lui aussi, usage de la métaphore poétique. L'exemple le plus net de ces dérapages du discours critique est celui de Chirico, à propos duquel Rubin évoque souvent le «silence» (qualifié même une fois de «léopardien») qui baigne ses images. A propos des mêmes tableaux, Passeron fait état au contraire d'une «sonorité» insolite. Tant il est vrai que, dès que l'on s'éloigne, pour parler d'une peinture, de critères proprement picturaux, on tombe - mais ce n'est peut-être pas une défaillance coupable - dans l'arbitraire de l'impression subjective.

Il est sûr, en tout cas, que les critères qui permettent à Rubin d'établir une hiérarchie de valeur entre les œuvres étudiées, se veulent purement plastiques: les *meilleures* peintures sont celles qui font la plus belle part aux recherches picturales (étrangement, ici, le lecteur est saisi d'un doute horrible et se demande si ce genre de formules n'est pas, après tout, aussi tautologique que celles qui affirment qu'une peinture est surréaliste parce qu'elle est conforme au surréalisme...). Si Masson représente «le sommet qualitatif de la peinture surréaliste en exil», c'est parce qu'il renouvelle son langage formel (R. Passeron, tout au contraire, semble lui reprocher de s'être, ces années-là, trop abandonné au «plaisir de peindre» et d'avoir «laissé le pictural (prendre) le pas sur les intentions littéraires», bref d'avoir failli à l'idéal surréaliste). Si, en revanche, la peinture de Matta devient parfois moins intéressante, c'est lorsque «l'invention de formes» s'efface derrière la recherche d'une «nouveau-té surtout littéraire». Si, enfin, dans les années 30, l'œuvre de M. Ernst (lui) semble donner des signes de déclin, c'est qu'elle est trop soumise «non au développement d'idées picturales mais (à) la mise en œuvre d'idées poétiques». Ainsi, les *Romans-Collages* seraient «le point culminant de la richesse poétique de Ernst, bien que plastiquement moins intéressants». D'ailleurs, aux yeux de Rubin, de 1930 à 1937, le surréalisme tout entier traverse ses «années les plus creuses du point de vue des arts plastiques».

Qu'on ne s'étonne donc pas - si l'on a bien compris le fonctionnement respectif des démarches des deux critiques - que les années 30, soient selon Passeron, celles où s'épanouit «la plénitude» du surréalisme, puisque pour lui l'essentiel réside dans la fidélité à «l'exigence centrale du surréalisme que tout ce que fait l'homme (...) fût Poésie». Ce dernier terme bien entendu n'est jamais défini, comme chez Breton, qu'en fonction des critères internes du surréalisme.

Pour finir, le surréalisme meurt, selon Rubin, en 1947, l'année, très précisément, où la nouvelle peinture américaine atteint sa pleine maturité: le surréalisme est désormais inutile puisqu'il a été relayé. L'exposition de 1947 serait déjà «posthume» et, au-delà de cette date, les œuvres picturales du

surréalisme «n'offrent guère plus d'intérêt que rétrospectif», en dépit des «tentatives admirables mais pathétiques» de Breton pour «maintenir en vie» un mouvement agonisant.

Pour Passeron au contraire, le surréalisme connaît une nouvelle vitalité en s'ouvrant vers l'avenir, les expositions de 1959-60 et de 1965 sont des succès «incontestables», les œuvres «sortent du cercle» pour atteindre la «célébrité mondiale». Bref, si, en tant que tel, le mouvement finit par se saborder, ce qui (sur)vit, c'est un «surréalisme diffus» qui se définit par la «pérennité» des grands thèmes et de leur iconographie (onirisme, merveilleux, érotisme...) ainsi que par des prises de position violemment critiques face à l'art moderne. L'esprit du surréalisme est devenu l'esprit de mai 68, où s'exprime «l'individualisme salubre de ceux qui n'ont pas encore été réduits aux salivations pavloviennes» (on reconnaît le souffle polémique-poétique de Breton) et qui maintiendront vivante l'exigence surréaliste d'une «vie poétique». En face, il y a bien «l'aile moderniste de la recherche plastique» et/ou les «adeptes de la structure»; mais René Passeron ne semble leur accorder d'autre intérêt que de donner «des échos divers au verdict tranchant de Vaché: l'art est une sottise.»

La mort du surréalisme en 1947 s'explique au contraire, pour Rubin, par le «déclin de la qualité de la peinture d'avant-garde» à l'intérieur du mouvement. L'avènement de la peinture américaine (prophétiquement annoncé à Masson par le vieux Matisse: «Vous comprendrez en voyant l'Amérique qu'ils auront un jour des peintres...»), celle des Motherwell, Pollock, Rothko, Rauschenberg, Jasper Johns, vient prendre le relais et porter plus loin la lumière surréaliste. Et ce parce que les techniques de l'automatisme ont été employées par ces peintres «non pas comme dit Breton en faveur de l'image mais pour les possibilités qu'elles (offrent) à la *peinture pure*». Les *drippings* de Pollock, par exemple, vont plus loin que ceux de M. Ernst dans la mesure où ils mettent en «œuvre un style» (le all-over), alors qu'il ne s'agit, chez Ernst, que «d'une technique pour forcer l'inspiration». C'est-à-dire: produire un effet poétique et non un effet plastique.

Ainsi, vu de New York et dans une optique rigoureusement picturale, le surréalisme court la chance d'apparaître comme un chemin de traverse emprunté, un temps, par l'art moderne dans sa progression vers toujours plus d'autonomie. La *peinture-poésie* surréaliste, indifférente, au moins théoriquement, aux moyens plastiques, serait un retour en arrière par rapport à la *peinture pure* inaugurée par l'Impressionnisme et dont le devenir normal serait l'abstraction. Rubin consent toutefois à reconnaître que le «type d'abstraction» atteint par la jeune peinture américaine et dans lequel il semble voir (le texte date de la fin des années 60...) l'aboutissement de l'art moderne,

est nettement différent de celui auquel auraient mené seuls le Cubisme et l'Impressionnisme.

Le lecteur français qui (sans être chauvin, mais tout de même...) se sentait quelque peu mal à l'aise, peut, désormais rassénéralisé, se replonger dans *l'Encyclopédie du Surréalisme* qui, croit-il, achèvera de le rassurer...

Mais voici qu'à parcourir les deux *Index* par quoi se termine l'ouvrage, celui des *Précurseurs* et celui des *Surréalistes* une angoisse nouvelle l'étreint. Il croyait à peu près savoir de quoi l'on parlait: le surréalisme, les surréalistes, peintres ou poètes, c'était dans son esprit relativement clair. Il avait lu les *Manifestes*, quelques autres textes aussi. Il connaissait les « **données fondamentales** ». Il disposait d'une liste de noms indiscutables, de repères chronologiques stables et précis. Il avait même peut-être quelques idées vaguement personnelles sur la question...

Il ne s'y retrouve plus très bien. Il lui semble parfois que l'étiquette « *art fantastique* » pourrait avantageusement - à en juger par la fréquence de son retour dans le texte - remplacer celle d'art surréaliste. Mais alors quels sont les critères du fantastique en art? Toute image qui contredit aux lois qui régissent l'univers du quotidien est-elle fantastique, c'est-à-dire surréaliste? Et Y a-t-il ou non un fantastique spécifiquement surréaliste? Ou alors c'est *l'onirisme* qui lui paraît constituer à la fois une clé et un principe organisateur. Mais qu'est-ce qui définit une image comme onirique? Est-ce qu'elle décrit un rêve (de préférence un *cauchemar* - le mot revient constamment -, les rêves bleus ou roses n'atteignant pas la dignité de l'onirique)? Ou est-ce parce qu'elle me fait rêver, déclenche en moi les processus du travail de rêve? Mais alors, comment y parvient-elle? Par quels moyens? Il y a aussi le *Tragique*, la *Cruauté*, érotique de préférence, la *Terreur*. Mais rien de tout cela - outre que ces notions peuvent s'appliquer à des œuvres qui n'ont rien de surréaliste - ne paraît au lecteur inquiet très satisfaisant dès lors qu'il s'agit de déchiffrer une image picturale. On en reste toujours au « fond émotionnel ».

Et puis encore: *qui* est surréaliste? Paul Klee, par exemple, et pas Kandinsky, classé parmi les *Précurseurs*? Mais le lecteur, qui d'ailleurs voit mal en quoi l'un est surréaliste et l'autre pas, sait pourtant que Breton - il lui faut bien, dans son désarroi, un garant, le même, pourquoi pas ?, qu'à l'auteur-tenait Paul Klee pour un « fertile amuseur » alors qu'il a toujours revendiqué Kandinsky comme un esprit frère... Et Freud, fait-il vraiment partie des « *Surréalistes* »? Et Bachelard? Et même J. Lacan? Ces trois noms figurent pourtant dans *l'Index des Surréalistes*... Et tous ceux dont il est dit, ici ou là, que leur peinture n'est « ni automatique ni calqueuse de rêves », alors que c'étaient les deux grandes voies de l'expression artistique du surréalisme, et les deux critères spécifiques de la

peinture surréaliste? Et celui-ci dont la caractéristique essentielle de son art - le mysticisme - l'a «tenu éloigné du surréalisme», que fait-il, que font-ils tous dans cet *Index*? Ou bien encore suffirait-il d'avoir fait partie du Printemps de Prague pour être surréaliste? Et comment concilier la «rigueur formelle» avec «l'orgie graphique», l'une et l'autre données suivant les cas comme manifestations du surréalisme pictural? Et que peut bien être un «surréalisme distingué», etc. ?

Le lecteur referme l'un et l'autre ouvrage et reste sur sa faim. Histoire surréaliste de l'art ou Histoire de l'art surréaliste, à chacune de ces deux grilles de lecture quelque chose échappe qui lui semble fondamental. L'une, distendant à l'infini le champ d'application du terme, donne pâture à la sensibilité, restitue et maintient vivante la chaleur du vécu, joue du clavier émotionnel de la sympathie, mais n'éclaire en rien la fascination spécifique qu'exerce la peinture et qui ne peut, sans que quelque chose quelque part s'en égare, être assimilée à celle que produit la poésie.

L'autre, en revanche, qui définit de façon rigoureuse - restrictive? - le domaine propre du surréalisme, satisfait assez bien le désir de savoir, l'exigence de rigueur, le besoin de critères stables et si possible universellement valables, mais ne dit rien sur ces effets de trouble, de distorsion du réel que provoque, dans la stabilité du visible, l'intrusion de l'image peinte.

N.B. Dans les citations, les mots et expressions soulignés le sont par nous, pour les besoins de notre propos.

Octobre 1978
Université Paris III.

JEAN-YVES DEBREUILLE :
ÉLUARD OU LE POUVOIR DU MOT

PROPOSITIONS POUR UNE LECTURE
(NIZET 1977)

La question du pouvoir des mots réveille particulièrement la pensée linguistique et littéraire après la première guerre mondiale. Méfiance généralisée. Jean Paulhan, qui proposera des solutions décevantes, voit très clair à l'époque. Le pouvoir ne vient pas aux mots tout seuls:

... « Jamais personne ne parle du pouvoir des mots au présent, en ce qui le concerne. Jamais homme ne l'observe sur soi. Si l'expérience enfin nous apprend une vérité, c'est celle-ci : là où il y a pouvoir, il n'y a pas mots, et là où il y a mots, il n'y a pas pouvoir. Mais les deux jouent d'être accouplés. Votre pouvoir des mots est un mythe comme la sirène ou le minotaure ». (Lettres à J.-R. Bloch de Déc. 1931, reproduites dans la *NRF* n° 197. Mai 1969). S'il y a pouvoir, c'est celui d'un système d'idées, qui légitime si bien le mot que ce dernier ne fait pas problème, opère comme un signe évident. Si le mot se montre, s'il commence à « jouer » un peu, à convenir moins bien, c'est que le système qui le motivait faiblit. Sous l'impulsion de cette analyse, qui s'ébauche dans les années vingt, Breton mobilise les poètes (virtuellement, tous ceux qui « écrivent »,

retravaillent nos différents langages) pour qu'ils ne laissent nulle part le signe « survivre à la chose signifiée ». Entreprise bien inutile si, comme le suppose imprudemment Paulhan, le mot se périmé avec son usage. Vigilance nécessaire, défensive et offensive à la fois pour Breton, qui reconnaît, expérimentalement, que le mot, dès qu'il nomme, cristallise des désirs. S'il peut les révéler (le lapsus) il peut aussi les tenir en suspens, en suspension. (C'est pourquoi l'imaginaire, dans l'écriture, est « ce qui tend à devenir réel »).

L'écriture éluardienne participe de cette problématique, tout en se constituant selon d'autres exigences: elle se veut moins prospective que réalisatrice. Elle cherche une immédiateté, absolument étrangère à l'écriture bretonienne, qui temporise.

Qu'un linguiste se penche sur les mots d'Eluard avec, en tête, la question de leur pouvoir, constitue un fait d'importance: d'autant qu'il attaque, péremptoirement, la question corollaire de la lecture, avec beaucoup de vigueur. Pour une fois, on voit un universitaire se pencher sur la lecture « commune », celle d'un public non cultivé qui trouve les textes poétiques dans des contextes contingents, donc différents (recueil, récital, disque...)

Quelles résistances grippent la réflexion ?

Il s'agit dès les premières pages de « libérer la lecture », de mettre en avant le rôle de la subjectivité du lecteur, de se parer contre les illusions d'un sens définitif, d'un sens tout court. Des formes syntaxiques, d'une prégnance particulière sont dégagées; on fait sur soi-même une expérience intéressante, mesurant le degré de résistance qu'on risque d'opposer à un message défini comme « frustrant ». Mais en même temps, malgré ces mises en garde, on est convié - au terme de chaque épreuve - à courir si désespérément après le sens, qu'on est contraint de constater que, quelque part, le livre se court-circuite lui-même.

Le premier chapitre est plein d'allant, d'intentions qu'on approuve. Il s'agit de rendre accessible à un public non lettré le texte poétique; de lui faire reconnaître qu'il construit sa propre grammaire, impose la prégnance de certaines structures, la nominale par exemple, ou bien l'ambiguïté d'une structure nominale/verbale. L'analyse qui porte sur le poème intitulé « Réel » (tiré du recueil *cours naturel*. Pléiade OC 1 p. 806) montre qu'une certaine disposition au sens peut s'instaurer, à partir d'une sorte de syntaxe marginale (par rapport à celle qui régit nos énoncés courants). Aucune interprétation n'est forcée, on explore des possibles, une organisation interne effectivement libérée des lois de la parole intéressée. Il est alors évident qu'on ne reçoit pas le « message » du poème, mais qu'on découvre là les traces de l'inscription d'une parole dans une langue. Structures nominales, nouvel espace-temps d'un « Je » qui quitte son lieu économique, pour faire le point ailleurs :

*«pensée d'aurore opium très fin
feuillage errant avoine folle»*

Cependant J.Y.D. maintient la notion de message, et finit même par s'en remettre à elle. Il identifie et pose au départ des structures prégnantes, mais non signifiantes. La prégnance d'une forme est définie, à la note 6 de la page 14, par «sa capacité d'apparaître comme organisant un certain nombre d'éléments». Puis, dans un deuxième temps, il fait intervenir «l'information sémantique», qu'il tire petit à petit d'un véritable texte-gigogne: le poème, ses contextes empiriques, le recueil des œuvres complètes, le discours englobant de l'archi-lecteur posé (n. 28 de la p. 34) comme «somme de toutes les lectures possibles». Réseaux de sens (priorité au lexique) en extension. L'intérêt du livre est qu'il se permet alors, et nous permet de nous poser la question de la priorité du niveau lexical. Le décodeur, écrit J.Y.D. «est plus habitué, devant un message dont le sens global lui échappe, à isoler des signaux sémantiques que des structures» (p. 21) soit, mais d'une habitude, d'un comportement, on n'a aucune chance de tirer une loi scientifique. On doit, en revanche, en tenir compte, comme obstacle pratique. Que les services privilégiés de la parole, dans notre société technocratique, soient ceux qui font appel à la fonction d'outil de la langue - d'instrument propre à fournir à ses usagers des signes facilitant les meilleurs repérages possibles - n'implique pas que la langue ait pour unique fonction celle de transmettre des «messages», un contenu - des sens déposés dans des signes. Chaque langue, parlée/parlante dans le tissu verbal du corps social, *constitue* ses sujets, en même temps qu'elle les sert. Ses contraintes structurales ne seraient *rien* si elles ne supportaient tout l'imaginaire du temps et de l'espace. Le passé-simple, dans la langue française, pose le passé comme référent, dit Benveniste. Référent absolu? non, référent fascinant; menaçant ou supprimant la référence du je au présent de sa parole. C'est par rapport au présent constructeur de la parole que toutes les structures de la langue se trouvent comme embarquées dans le temps. La structure passé-simple/présent peut être prégnante dans un texte, mais d'une prégnance immédiatement signifiante.

*A haute voix
L'amour agile se leva*

Injustice impossible un seul être est au monde

Ce n'est qu'à l'intérieur des trois registres temporels commandés par le présent de l'énonciation (celui d'Eluard en 1928, que j'occupe fantasmatiquement en lisant d'une certaine façon le poème) que le passé mythique de la vague amoureuse et le présent du commentaire instaurent leur connivence: il n'y a pas de structure neutre; celles *appelées* par la parole ne

s'actualisent que dans le sens du présent de cette parole. La syntaxe est une loi (dans la langue) que ma parole contraint à prendre un sens.

Revenant sur les deux vers de « Réel » étudiés par J.Y.D., je dirais que ce que peut désigner la quarte lexicale (aurore, opium, feuillage, avoine) inaugurale du poème, à savoir, par exemple, une pensée d'avenir, rêveuse, ou cosmique n'informe pas, après coup, la structure nominale.

Au contraire, l'écriture nominale, qui permet un jeu large de structurations à partir du point-relais de l'énonciation, ouvre les serrures lexicales. « Réel » et « Opuim » dans la lecture de J.Y.D. sont interrogés à partir d'une position que je vais tenter de critiquer: celle du linguiste qui, demandant au texte d'être son propre principe d'intelligibilité. Ces mots sont interrogés les uns par rapport aux autres, à l'intérieur d'une cohérence postulée) et manquant d'une grille, emprunte cette grille à un discours de fortune: en l'occurrence le discours de la biographie, qui oppose dans la vie d'Eluard et dans sa thématique, le monde urbain et le monde végétal. Cherchant ce qu'est le « réel » dans le poème, J.Y.D. le demande au dernier vers du poème lui-même, comme répondant au titre, puis aux chaînes lexicales qu'un thème insistant du discours littéraire, le rapport ville-nature, permet d'articuler entre elles. L'encadré biographique de la p. 28 montre bien alors sa fonction d'interprétant, de discours-programme, qui dirige les signifiés.

Le livre de J.Y.D. qui, comme on s'en rend compte, comprend beaucoup de pages excitantes, pose un problème général: le passage de l'analyse linguistique à la lecture subjective.

A partir du moment où, une fois achevées les descriptions nécessairement discontinues (pluralité des niveaux), le liant du discours d'interprétation doit intervenir, comblant les interstices, articulant, transformant le lacunaire en plein, de quel droit privilégier tel ou tel discours? Chaque lecture a sa réponse à partir d'une exigence psychique, morale, pratique, vitale toujours. Pourquoi refuser à J.Y.D. le sens éthique qu'il trouve toujours aux poèmes d'Eluard? (Sinon parce qu'il avait annoncé la nouveauté...) Lui-même d'ailleurs, ne cesse de revendiquer les droits de la « subjectivité »...

Un fait évident apparaît: l'eau du discours critique, celui de la presse, des médias, des professeurs, ne se change pas tous les jours. Ses lieux et modes de lecture sont nécessairement, institutionnellement limités par un certain maniement de la langue et une certaine saturation de l'imaginaire culturel.

Des voies existent cependant pour que puisse s'effectuer une sortie hors du dogmatique. J'en évoquerai deux, que l'essai de J.Y.D. appelle:

- l'érudition
- et l'écriture.

L'érudition a mauvaise presse, il faudrait la réhabiliter. Pour nous, lecteurs résolument contemporains du texte-langue que nous interrogeons, plonger ce texte dans sa contingence historique, c'est lui découvrir une altérité qui inquiète notre position; c'est l'altérer par rapport à sa solidité présente, car nos discours, délirants ou pas, n'ont qu'un but: s'assurer une prise sur le texte; c'est donc relativiser notre imaginaire, notre savoir, et prendre conscience que toute lecture est située et s'effectue dans le symbolique; c'est ensuite transformer l'objet en document, faire jouer ses références avec nos références présentes, en faire un objet relatif.

Ainsi, armé de toutes les références connues du poème: « Réel », qui date de 1938, et occupant, au point-relais de l'énonciation, la place du je historien, on peut doublement entendre la lecture de J.Y.D., qu'on n'a aucune raison de repousser, et celle que permet de construire un ensemble de coordonnées autres, fournies par l'érudition. Les vers d'Bluard furent une adresse à E.L.T. Mesens, poète surréaliste belge, qui, dans les années où Nusch fut rencontrée, participait aux expéditions nocturnes et diverses des surréalistes. « Mesens avait un faible pour les filles à peau noire », écrit A. Thirion. L'amitié de Mesens, la recherche des rencontres dans les rues de la ville, celle de Nusch (Noisette): « les noisettes vertes des belles rencontres » constituent les coordonnées d'un réseau sémantique qui interfère avec un autre: réel - opium - aurore, dont le sens est clair en 1938. A cette époque, le réel rêvé par Eluard n'est plus celui revendiqué par Breton. Le poème le définit par des contre-propositions, opposant la merveille d'une conscience subtilement excitée et sortie de la nuit aux éclairs nocturnes d'une pensée soumise au stupéfiant image.

Pas plus que ceux de J.Y.D. ces réseaux ne sont complets ni n'épuisent le texte puisque le texte n'est pas un objet plein de sens, mais une structuration discontinue. On a seulement voulu montrer ici qu'à proposer des lectures donc à combler des vides on se plaçait soit dans la foulée d'un discours d'époque, soit au mieux dans une inconfortable mais plus stimulante différence de réseaux, qui nous font accepter le texte comme constituant de ce que nous sommes, suspendus entre deux contingences: passé/présent. Il faut encore préciser que dans cette opération, le *mot* change de statut, replongé qu'il est dans son intertexte, dans une mémoire.

L'écriture est sans doute la meilleure voie de sortie: celle que Henri Meschonnic, invoqué comme maître dans tout l'ouvrage de J.Y.D., choisit et conseille. Loin de s'émerveiller de leurs possibles pouvoirs, loin de les exorciser, ce qui serait croire à leur ensorcellement, H. Meschonnic compose avec les mots. Poète, il attaque de son écriture un texte; éprouvant par elle les pressions structurales, les rendant structurantes. Théoricien, il articule la liberté, dans la parole-écriture, sur les contraintes

de la langue. Il n'est pas dupe d'un «message». Les structures prégnantes d'une langue, reçue comme déjà-toujours parlée, sont investies à tous les niveaux, syntaxique, prosodique, sémantique, phonologique; explorées, occupées pour interdire l'invasion lexicale (le service prioritaire du langage du rendement). Il s'agit de s'écrire dans un tissu culturel, non d'écrire un texte. Aussi on ne peut «lire» comme Meschonnic. On ne peut qu'écrire, comme lui; engageant écriture contre écriture. Cette réponse spécifique aux pouvoirs d'un texte peut-elle être empruntée? Cette passion vécue peut-elle être partagée? En faisant siennes, pour opérer sa lecture, certaines des formes-sens élaborées par Meschonnic *Pour la poétique III* - Un langage-solitude: les formes-sens de «la vie immédiate» d'Eluard), en en bricolant d'autres sur le modèle des premières (ex. «la forme-sens du moi réticent et vaincu par l'amour» p. 67) - mais s'il existait dans la langue parlée une telle forme-sens, ne serait-ce pas nous/vous dans l'écriture éluardienne? - J.Y.D. refait le geste du fidèle qui cherche à toucher le manteau du maître. Geste inefficace en soi. Intense désir de participation à un pouvoir, à défaut d'une écriture propre. Geste magico-religieux, nostalgique. Pour asseoir sa notion de «message poétique» et de «structure prégnante» (l'un emplissant l'autre), J.Y.D. fait appel à la Gestalt-psychologie (note 2 de la p. 59) et à Jakobson (p. 12) : ce qui situe son discours propre. Quel rapport véritable avec les formes-sens du poète-linguiste?

*

**

On l'aura compris, l'écriture pour J.Y.D. n'est pas conflictuelle. Elle consiste même à redonner son pouvoir au mot. L'expression revient en force au ch. IV, dont l'intérêt n'est pas du tout négligeable pour notre propos, ni pour notre revue, puisqu'il y est question du surréalisme d'Eluard.

On y trouve directement une analyse de l'écriture d'Eluard qualifiée de surréaliste, et obliquement une analyse de l'image surréaliste.

Redisons-le: on est enfermé dans une lecture qui laisse au plan lexical, des signifiés, la direction du sens. On ne peut ici, pour répondre, que jouer le jeu proposé; ce qui permet de faire le point sur quelques questions importantes.

«La lecture d'un texte d'Eluard permet au lecteur de passer par le point mort du sens»: telle serait, si on le suit bien, la proposition de base de J.Y.D. Les pré-supposés déjà relevés, trouvent dans ce chapitre leur formulation: la langue poétique a pour finalité «la contestation des règles du langage: il s'agit de substituer à une organisation d'origine externe, et par là même *neutre* au niveau du sens, une organisation d'origine interne, donc signifiante». (p. 91) Nulle part la coupure langue-sujet n'est si nettement déclarée: ainsi postulée, elle permet

de décrire l'écriture comme une conduite du sens, qui a pour but de rendre «les mots à eux-mêmes», de les libérer de leurs contraintes, pour leur rendre leur évidence. Resurgissement du discours paulhanien, séduction manifeste de la parole éluardienne.

Si l'on admet, comme J.Y.D., que le poète peut, ayant mis la langue au point mort, embrayer sur des sens nouveaux, on qualifiera comme lui sa poésie d'active, de pédagogique, d'alchimique. Mais il faut peut-être chercher à savoir pourquoi. Poésie active?

*O congrès mot malin mot innocent mot simple
Quand il s'agit de tant de visages vivants
Et mêlés comme grains pour le pain nourrissant
Pour le grain qui jaillit de la terre amoureuse*

(Poèmes Politiques - Strasbourg XI* congrès)

Par le poème, écrit J.Y.D. le mot «congrès» se trouve «chargé de tout son contenu de promesse concrète, de rassemblement d'espérances, de croyance en la fécondité des travailleurs» après avoir été nettoyé de son image de mot «bas» ou «fonctionnel». Langage actif? oui, séducteur, dont le pouvoir est bien connu de certains chefs. Mais il n'y a pas du tout passage par le point mort du sens, bien plutôt jeu dénégatif et pervers (quand il s'agit d'une parole politique) sur l'érotisme du mot, que sa diffusion plastique dans le poème active encore (primarise).

Poésie pédagogique? du moins: «valeur pédagogique de la question qu'a posée à chaque strophe le «l'écris ton nom» du poème «Liberté?». On reste cette fois confondus. Il n'y a qu'un nom, somme de toutes les réponses possibles, écrit J.Y.D. Ce nom, tellement riche serait la somme de tous les signifiés appelés par le refrain. «Ainsi a été redonné à ce mot si simple son véritable pouvoir». La course aux signifiés, au sens ingestible, qui asphyxie notre société de consommation, transforme ainsi le poème le plus prestigieux d'Eluard en trésor de sens. Prestige d'un texte dont l'écriture a pu être pleinement performative, accomplir ce qu'elle dit et dire ce qu'elle fait:

J'écris ton nom.

Quel poète n'a rêvé d'écrire dans le ciel? Lanciers de tracts sur la France nazifiée en 1942, avions qui *écrivent* en millions de feuillets «LIBERTE» sur un pays menacé; *qu'importe sur quoi?* patte du chien, draps du lit... au lecteur de continuer à écrire la liberté, pour en maintenir actif le nom.

Poésie alchimique? Oui, si l'on reste le jouet du sens. J.Y.D. montre comment deux textes, d'époques différentes: «La terre est bleue comme une orange» (1928) et «Espagne» (1948) opèrent par l'illusionnisme. La démonstration est - dans ses limites - pertinente. Le poème, au moyen d'une sorte de réus-

site de ses cartes (les signes) - J.Y.D. dit alchimie, car il y croit - réalise un projet rêvé. Commentaires: « dans le poème se trouve ainsi *réalisé* l'accord entre l'amour et la nature qui lui sert de cadre » (p. 112) - et: « il s'agit donc d'un poème qui réalise une révolution, au sens étymologique aussi bien qu'au sens propre du terme » (p. 114). Oui, Éluard a pratiqué une écriture hallucinatoire; en voilà des fragments, mais qui restent à analyser dans leur *énonciation* spécifique. L'humour douloureux construit le texte « la terre est bleue »: puisque les mots s'entendent si bien, « au tour des baisers de s'entendre ». Le « Je » s'efface dans le poème « Espagne » ; il laisse peut-être la place à tous ceux qui veulent chanter pour survivre, mais il ne *réalise* rien. Une chanson réalise-t-elle quelque chose?

Bluard, « surréaliste depuis toujours » : la proposition n'est pas neuve, elle est seulement tautologique: « Nous avons seulement voulu montrer que le mode d'apparition surréaliste de l'image s'inscrivait dans la logique de l'écriture éluardienne... » (p. 100) Comment l'image surréaliste est-elle donc définie?

Tout tourne, encore une fois, autour de l'énoncé dés-énoncé: pouvoir des mots : « Les mots « ont pris le pouvoir ». Le recours même à cette formule surréaliste montre bien que, pour comprendre cette alchimie qui, à partir de constituants connus élabore un corps nouveau... il faut faire référence à l'expérience surréaliste » (p. 100). Il y a erreur, ou bévue, sur la fonction et les modes d'apparition de l'image surréaliste (qui peut être, on ne le dit pas assez, tout autre chose qu'une image littéraire, un cadavre-exquis par exemple, ou une phrase flottante qui pose son énigme). L'image surréaliste, point possible, hasardeux, de rencontre d'une nécessité intérieure et d'une nécessité extérieure (collective, dira Breton à la fin de sa vie), ne réalise rien par elle-même. Elle propose, provoque, cristallise; sa réalisation, c'est l'affaire du désir et de la vie. On peut avancer qu'Bluard, dans ses textes, ne l'a presque jamais pratiquée. Ses poèmes échappent à ce registre de l'énonciation, en cherchent d'autres, que les analyses engagées par J.Y.D. ne permettent pas (ce n'est pas leur objet) d'appréhender. Breton, dans le premier Manifeste de 1924, tente de soumettre des images surréalistes obtenues par un mode d'écriture automatique, à un classement et à une analyse logique, qui lui ont toujours semblé l'un des moyens d'investigation les plus fiables. Il aboutit à des observations - que le Dr de Clérambault prit, naïvement ou pas, pour des procédés de fabrication. J.Y.D. n'est pas si éloigné de ce docteur :

« Pour y parvenir, il faut prendre le raisonnement déductif de vitesse, court-circuiter son fonctionnement en pratiquant une poésie du raccourci » (p. 105).

On peut ainsi faire des textes. S'écrit-on ainsi? Il faut répondre ici que cette écriture volontariste du désir n'a aucun

rapport avec les modes d'écriture surréalistes. Mais un tel discours, qui rejoint celui sur l'écriture alchimique d'Eluard, permet d'affirmer qu'Eluard aurait inventé le surréalisme s'il ne l'avait pas rencontré, et de désamorcer l'action la plus positive de Breton.



J.Y.O. annoçait ce qu'il a fait : une lecture objective subjective, assurée par « le » pouvoir linguistique, restreinte par les limites de la perception. Le démontage très scrupuleux, franc, clair des opérations qu'il effectue pour lire donne à son livre la valeur d'un témoignage et d'une démonstration; mais il ne peut décidément laisser le lecteur que partagé entre la perplexité et l'irritation. Revendiquer une lecture subjective, c'est-à-dire s'inscrire dans l'un des discours dominants de la critique « littéraire » est le droit de tout « décodeur ». Fallait-il pour autant mobiliser un appareil linguistique d'apparence si savante? J.Y.O. ne refait, avec les moyens de l'homme cultivé, que le chemin de tous ceux qui cherchent à décoder des textes; mais ce qu'il éclaire, une fois de plus, c'est qu'une certaine linguistique (la « structurale ») n'a rien fait d'autre que reprendre les présupposés de notre société de production sur le texte poétique: objet plein de sens, à posséder, dont seul l'architecteur aurait la jouissance complète. Rien ne montre mieux la carence des outils qu'une certaine tradition linguistique a élaborés, et la nécessité d'en forger d'autres, à partir d'autres positions, et d'autres vues sur la fonction de l'écriture.

L'efficace du texte éluardien sur J.Y.O. n'est d'ailleurs sans doute si forte que parce qu'en certains points, le critique et le poète partagent la même vue sur le langage - réduit *ou* sublimé à un rôle de communication idéale par signes.

« Eluard ou le pouvoir du mot »: le titre pourrait bien se retourner contre lui-même... Ce qui hante le discours d'Eluard, c'est la valeur-mot en effet (mots innocents, mots interdits...). Cependant, c'est quand il broie la valeur dans la chair et le sang qu'il devient poète.

Université Paris X.

ENTRE SURREALISME ET MARXISME : RÉVOLUTION ET POÉSIE SELON TZARA *

FERNAND DRIJKONINGEN

L'importance du rôle de Tzara dans la naissance de l'aventure surréaliste n'est plus à souligner. Tout le monde sait l'accueil enthousiaste que les surréalistes avant la lettre réservaient au dada zürichoïse d'origine roumaine qui arrive à Paris au début de 1920, « précédé d'une juste renommée luciférienne », comme le dit l'un de ses biographes.

L'enthousiasme cependant ne durera pas: en 1922 la fameuse querelle à propos du Congrès de Paris mettra fin aux relations étroites entre Tzara et les futurs surréalistes. Cette rupture rejetait Tzara d'autant plus sur lui-même que Breton réussissait à réunir autour de lui presque tous les anciens dadaïstes.

Il ne semble pas que Tzara ait sérieusement pensé à rentrer à Bucarest. Il y avait là quand même de quoi le tenter. Il aurait pu rejoindre ses amis Marcel Ianco et Ion Vinea qui poursuivaient alors des recherches néo-constructivistes auxquelles il s'intéressait beaucoup. Mais il était déjà trop enraciné dans la vie culturelle parisienne de l'époque pour pouvoir se décider à rentrer dans son pays natal. Bien qu'il doive donc se passer de l'appui de ses anciens amis dadaïstes, il continuera à agir et à écrire à Paris: de nombreux textes sont là pour témoigner de

* Pour l'ouvrage «Grains et Issues», les citations ont été notées de la manière suivante: D pour Editions Denoël et Foc pour les œuvres complètes chez Flammarion.

son activité fiévreuse et de l'abondance de sa production poétique. Peu importe que cette activité se soit poursuivie en dehors du groupe surréaliste; les affinités entre les surréalistes proprement dits et la personnalité poétique de Tzara étaient si fortes que, sans erreur possible, le moment viendrait où ils le reconnaîtraient comme un des leurs. Aussi ne s'étonne-t-on pas trop de voir que dans le *Second Manifeste*, en 1929, Breton parle de la poésie de Tzara en termes fort élogieux: «Nous croyons à l'efficacité de la poésie de Tzara, et autant dire que nous la considérons, en dehors du surréalisme, comme la seule vraiment située. Quand je parle de son efficacité j'entends signifier qu'elle est opérante dans le domaine le plus vaste et qu'elle est un pas marqué aujourd'hui dans le sens de la délivrance humaine. Quand je dis qu'elle est *située*, on comprend que je l'oppose à toutes celles qui pourraient être aussi bien d'hier et d'avant-hier: au premier rang des choses que Lautréamont n'a pas rendues complètement impossibles, il y a la poésie de Tzara»¹. Tzara n'éprouve aucune difficulté à accepter l'invitation de Breton à reprendre contact avec le groupe. Il n'a pas besoin pour cela de forcer tant soit peu sa personnalité poétique, qui à ses yeux n'a pas changé essentiellement et ne changera pas. Ainsi par exemple il n'hésitera pas longtemps à accepter la proposition de Sacha Pana de réunir et de publier ses premiers poèmes écrits en roumain, publication qui aura lieu en 1934. Et lorsque Sacha Pana lui propose d'intituler le recueil «Poèmes d'avant dada», Tzara lui répond, dans une lettre du 17 janvier 1934, que cela «laisserait supposer une espèce de rupture dans ma personne poétique, si je puis m'exprimer ainsi, due à quelque chose qui se serait produit en dehors de moi (le déchaînement d'une croyance similimystique, pour ainsi dire: dada) qui, à proprement parler, n'a jamais existé, car il ya eu continuité par à-coups plus ou moins violents et déterminants, si vous voulez, mais continuité et entre-pénétration quand même, liées au plus haut degré à une nécessité latente»².

Au moment où Tzara entre dans le mouvement, la rage des exclusions a atteint son apogée: on le sait, le *Second Manifeste* est consacré en grande partie à la liquidation de bon nombre d'amis d'autrefois. Artaud, Vitrac, Soupault, Leiris, Ribemont-Dessaignes, d'autres encore sont mis au pilori. Par contre, d'aussi fortes personnalités que Dali, Buñuel et Char - pour ne mentionner que les noms les plus importants - viennent renforcer les rangs des surréalistes. Pendant cinq ans Tzara participera régulièrement aux débats du groupe, qui se réunit même plus d'une fois dans la somptueuse maison qu'il s'est fait construire avenue Junot. Puis, en mars 1935, il publie une lettre dans les *Cahiers du Sud*³: elle marque sa séparation définitive, non, dirait-on, du surréalisme, mais des surréalistes.

Il présente cette lettre comme une mise au point rendue nécessaire par «quelques événements survenus récemment».

Parmi ces événements il y a un article publié deux mois plus tôt dans la même revue et intitulé *L'insurrection surréaliste*⁴ : c'est le prétexte dont Tzara se sert pour passer à l'attaque. Après avoir admis que le résumé que l'on y fait de son *Essai sur la situation de la poésie*⁵ est assez exact, il continue: « La conclusion qu'il aurait importé de tirer non seulement de mon *Essai*, mais de l'attitude même du surréalisme à l'égard de la poésie, serait celle que le problème de la poésie, tel qu'il est posé actuellement en connexion avec l'action révolutionnaire, dépasse largement le cadre d'un groupement hétérogène qui, basé sur un minimum d'entente entre ses membres, concrétise une activité d'ordre *pratique* et se situe par là même hors du débat»⁶. Cette activité d'ordre pratique a amené quelques surréalistes à tenter - autre événement survenu récemment - de constituer un « front commun» de la poésie dans une revue parisienne. René Char et Tzara ont refusé catégoriquement leur collaboration parce que, comme le dit Tzara, leur « tentative confusionnelle, que je réprouve violemment, démontre que la poésie est considérée par eux comme *un but en soi*, ce contre quoi, en raison même de l'affectation révolutionnaire de celle-ci, je ne saurais jamais assez m'élever»⁷.

L'affectation révolutionnaire de la poésie: elle était depuis longtemps au centre des réflexions et de la praxis de Tzara. C'est elle qui l'avait amené à reprendre contact avec le groupe surréaliste. Mais, pendant les quelque cinq années qu'il fait partie du groupe, celui-ci évolue dans un sens contraire à ses principes personnels; c'est pour sauvegarder l'affectation révolutionnaire de la poésie qu'il se voit contraint de rompre avec ses amis surréalistes.

Dans la suite de cet article nous essayerons de préciser la réflexion de Tzara par rapport à la problématique qui entoure cette « affectation révolutionnaire de la poésie ». Pour cela nous ferons appel à deux textes surtout. Le premier, bien connu et applaudi par bien des surréalistes, c'est *l'Essai sur la situation de la poésie* qu'il publie en 1931 dans *le Surréalisme A S D LR*. Le deuxième est *Grains et Issues*⁸, dont la publication intégrale a lieu dans l'année même de la rupture de Tzara avec le groupe surréaliste. Tzara y approfondit considérablement la réflexion sur un certain nombre de thèmes auxquels il a touché déjà dans *l'Essai*, permettant ainsi de préciser dans une large mesure sa position politique et poétique.

Avant d'en venir là cependant, il nous semble utile de nous arrêter un peu plus longuement à l'ensemble de ce curieux recueil. C'est que, malgré le fait qu'il doit être considéré comme le grand ouvrage de la maturité de Tzara, la critique ne s'en est jamais sérieusement occupée jusqu'en 1977⁹.

C'est en cette année que Micheline Tison-Braun publie son étude intitulée *Tristan Tzara, inventeur de l'homme nouveau*¹⁰, où quelque soixante pages sont consacrées à l'analyse de cet

ensemble hétéroclite de textes en prose et en vers, de méditations et d'envols lyriques, de contes et de réflexions théoriques. L'auteur de cette étude importante est particulièrement sensible à la difficile beauté lyrique d'une grande partie de ces textes écrits dans un style souvent hermétique. Par contre elle abhorre le théoricien Tzara, dont l'expérience profonde se mêlerait plus d'une fois, et fort fâcheusement, ((aux banalités d'un freudo-marxisme hybride »¹¹. Elle semble cependant se rendre nettement compte de l'importance de ces réflexions en disant: « Naturellement la partie théorique est la plus faible. Mais non la moins intéressante, car elle offre un parfait exemple de logique de la passion, et bien qu'elle montre de quelles pauvretés intellectuelles se contentent ceux qui veulent être convaincus, elle est à la base de la conception de l'homme que professe encore l'avant-garde d'aujourd'hui ». Et dans une note elle ajoute: ((C'est (...) le Tzara de *Grains et Issues* qui a effectué la jonction théorique entre le marxisme, stalinien ou non, et la nouvelle conception de la poésie »¹². On ne saurait souligner plus clairement l'importance du ((détestable » théoricien Tzara!

Près d'un tiers du volume, c'est-à-dire une bonne centaine de pages, est rempli par des notes, sept au total. Ce sont de longs commentaires théoriques (où parfois l'envol lyrique ne manque pas) à propos de certains passages du texte proprement dit qui se compose de trois parties: *Grains et Issues*, *Des Réalités Nocturnes et Diurnes*, *De Fond en Comble la Clarté*. Dans ces textes-ci, qu'on s'efforcerait en vain de ranger dans tel ou tel genre, les réflexions théoriques ne manquent pas non plus. Penser dirigé et penser non-dirigé y alternent de façon presque inextricable et rendent l'interprétation fort difficile. Mais c'est là justement que réside l'originalité essentielle de l'ensemble: l'interpénétration de ces deux types de penser constitue un centre important des recherches de Tzara à cette époque. Elle est un des centres autour duquel tourne pour lui la problématique de l'affectation révolutionnaire de la poésie.

Dans sa réflexion sur cette problématique convergent matérialisme dialectique et psychanalyse. C'est que depuis le célèbre Manifeste de 1918 un changement radical s'est effectué. Là la dialectique était ((une machine amusante qui nous conduit d'une manière banale aux opinions que nous aurions eues de toute façon »¹³. Maintenant, le matérialisme dialectique est pour lui ((la seule lumière que la science actuelle met à notre disposition »; et il se propose de suivre rigoureusement la méthode dialectique qu'il considère comme uniquement valable »* (E 22). Là, la psychanalyse était ((une maladie dangereuse (qui) endort les penchants anti-réels de l'homme et systématise la bourgeoi-

* Les chiffres précédés de E renvoient à l'Essai sur la situation de la poésie, ceux précédés de GI à *Grains et Issues*. La pagination pour *Grains et Issues*, renvoie à l'édition des œuvres complètes, tome III.

sie»¹⁴. Maintenant il fait explicitement appel à la pensée psychanalytique: comme on le verra, Freud et Jung jouent un rôle important dans ses réflexions. Dans ce cadre il n'est peut-être pas inutile de rappeler qu'à cette époque, et contrairement à ce qui se passe à l'étranger, notamment en Allemagne, les rapports possibles entre marxisme et psychanalyse n'étaient pas discutés en France en dehors du mouvement surréaliste, sauf par quelques rares spécialistes¹⁵. Pour une explication éventuelle de cet état de choses il faudrait tenir compte du fait que, jugeant incompatibles l'enseignement freudien et le marxisme, le P.C. soupçonnait, et accusait même d'idéalisme tous ceux qui s'occupaient de psychanalyse. Cela tient sans doute en partie, sinon entièrement, à ce que l'on ne distinguait pas entre la philosophie et la science de Freud. On négligeait, ou ignorait, ces aspects-là de l'œuvre de Freud qui, à partir d'une analyse des insuffisances de la civilisation, cherchent à construire un modèle théorique qui puisse en rendre compte. Les surréalistes de leur côté ne jetaient l'anathème sur Freud que dans la mesure où il cherchait à guérir ses malades, c'est-à-dire à les réadapter à une situation sociale aliénante, dont en fait ils étaient les victimes. Le mot freudo-marxisme, il est vrai, sonne faux aux oreilles de Tzara qui se demande «dans quel but confusionnel on a pu en inventer le terme» (GI - D253/Foc 118); il n'en reste pas moins que Tzara est sur la voie qui mène à ce même freudo-marxisme.

Sans vouloir tenter de résoudre les problèmes d'une éventuelle intégration de la pensée psychanalytique dans le cadre du matérialisme dialectique, Tzara semble prêt à croire que les deux attitudes sont complémentaires et ne peuvent se passer l'une de l'autre. Ainsi, par exemple, réfléchissant sur la guerre il se demande s'il «suffit réellement d'envisager le phénomène de la guerre comme un pur processus social (...) L'angoisse de vivre aboutit à la guerre de même que la contradiction des forces dans la société capitaliste, mais aucune de ses démarches, à l'exclusion de l'autre, ne suffit à l'expliquer» (GI - D253/Foc 118).

Ce qui dans la perspective de la révolution sociale retient surtout l'attention de Tzara, c'est sa composante culturelle avec, étroitement liés à elle, les droits de l'individu. A la fin de *Grains et Issues* il se prononce clairement là-dessus: «(...) on a trop oublié dans les remous de la bataille *qu'à travers* un nouvel ordre économique, c'est l'homme et sa libération qui en restent l'enjeu et le but; il serait donc vain et dangereux qu'au lieu de combattre la société actuelle tout en préparant la culture à venir sur le solide terrain de l'économie psychique, l'on s'attaque à un système général de choses *en ignorant* cette misère morale (...) trop profondément ancrée en l'homme pour qu'elle disparaisse par une simple incantation de mots d'ordre (...))» (GI - D 317/Foc 145). Ailleurs il dit à ce même propos qu'il

faut « s'élever contre ce matérialisme mécanique qui veut ignorer que l'individu doit être essentiellement et totalement intégré au monde en tant que devenir révolutionnaire » (GI-D 303/Foc 119).

Quels seront donc aux yeux de Tzara les effets de la révolution sociale en tant que telle? Le « monstrueux antagonisme » qui existe actuellement entre l'individu et la société trouve son origine dans le fait que la société capitaliste, au lieu d'être l'espace où l'individu peut déployer sa liberté, est le lieu de son emprisonnement et de sa dégradation. La révolution sociale lui ouvrira les portes, elle lui offrira un champ de déploiement. Le renversement des valeurs sociales comportera une redistribution du travail et un partage de biens plus rationnels; les progrès des sciences et de la technique seront utilisés au profit de la masse; le travail productif (travail essentiellement aliénant aux yeux des surréalistes) sera réduit au strict minimum; l'homme disposera d'un très grand nombre d'heures de loisir. Ici, un premier danger guette la société à venir; si l'on n'y veille, ces heures de loisir créeront de nouveaux besoins qui, pour être satisfaits, demanderont un nombre croissant d'heures de travail productif. Ainsi l'aliénation qui trouve son origine dans ce type de travail risque de renaître. C'est à ce niveau-ci que, dans une première étape de sa pensée, Tzara situe la tâche essentielle du surréalisme dont le rôle historique consiste, selon lui, à « organiser le loisir dans la société future » (E 23), pensée qu'il approfondira et enrichira dans la suite.

Le renversement des structures économique-sociales existantes ne doit pas uniquement servir à améliorer les conditions matérielles de l'existence; il doit également permettre de repenser et de réinventer la culture: la révolution sociale doit trouver son aboutissement naturel dans une révolution culturelle. Pour tous les surréalistes c'est une vérité fondamentale qu'il ne suffit pas de « transformer le monde » mais qu'il faut également « changer la vie »: l'enseignement de Marx doit être mis en rapport avec celui de Rimbaud. Ainsi Breton en arrive à concevoir « une attitude synthétique dans laquelle se trouvent conciliés le besoin de transformer radicalement le monde et celui de l'interpréter le plus complètement possible (...) Notre ambition est (...) d'unir, au moyen d'un nœud indestructible, d'un nœud dont nous aurons cherché passionnément le secret pour qu'il soit vraiment indestructible, cette activité de transformation à cette activité d'interprétation »¹⁶. Il ne suffit pas que la révolution sociale ouvre les portes de la prison; si l'on ne remet pas en même temps à l'individu les instruments pour vivre sa liberté nouvellement acquise, la révolution aura manqué son enjeu et son but, qui est de réintégrer l'individu au monde et à la société future.

Dans son étude mentionnée déjà Micheline Tison-Braun décrit de façon fort juste la manière dont Tzara conçoit cette

intégration où l'antagonisme entre l'individu et la société sera dépassé dialectiquement: « Par suite du retour au mode de communication par participation instinctive (...) l'individu éclaté retrouvera dans le groupe, grâce à l'abolition des barrières, son énergie vitale multipliée (...) » Une fois l'homme nettoyé de tout conditionnement social *utilitaire*, ramené à son essence qui est la spontanéité toujours mouvante, il retrouvera sa destination première dans l'action et le rêve, désormais inséparables et désormais collectifs »¹⁷.

Pour préparer la voie à cette réintégration de l'individu, l'activité poétique telle que la conçoit Tzara (et avec lui bien des surréalistes) est doublement nécessaire:

a. Comme instrument de connaissance: se fondant sur l'expérience vécue, elle cultivera les champs laissés en friche par l'analyse rationnelle;

b. comme partie intégrante du comportement humain: elle fonctionnera comme antidote contre l'angoisse de vivre qui se fonde, plutôt que sur une conception philosophique, sur l'expérience vécue de Tzara lui-même. C'est le thème qui, présent dès les *Premiers Poèmes*, parcourt son œuvre d'un bout à l'autre.

Ainsi comprise, l'activité poétique apparaît comme un élément indispensable à la réussite de la révolution: révolution et activité poétique marchent de front.

L'on touche ici à un problème essentiel dans la discussion entre les surréalistes et le P.C. Tzara est d'accord pour admettre que « la Révolution sociale n'a pas besoin de la poésie, mais cette dernière a bien besoin de la Révolution » (E 23). Le sens dans lequel il utilise ici le terme de révolution est celui de renversement des valeurs sociales, ce qui correspond avec ce qu'il dit ailleurs par rapport à la situation de la poésie: « (L') entrée de la poésie dans la vie quotidienne comme comportement humain demande un total revirement des choses qui, par ailleurs, fait l'objet de tout autres démarches et de nécessités de fait » (GI-D/215 Foc 103). Cette entrée de la poésie dans la vie quotidienne, qui constitue l'aspect essentiel de la révolution culturelle, ne peut avoir lieu qu'après la révolution sociale. Mais cela ne veut aucunement dire que l'artiste doit laisser tomber les activités qui lui sont propres pour se consacrer entièrement à des activités sur le plan économico-social. « Le conflit à résoudre, dit Tzara, réside dans la proposition suivante: il n'est pas possible d'élaborer une méthode de connaissance par un quelconque mode propre à l'art sans être révolutionnaire, comme il est impossible à l'artiste de se consacrer au renversement des conditions sociales actuelles en sacrifiant de propos délibéré à cette activité ce qui constitue la part des caractères acquis dont il est effectivement le dépositaire ou son apport spécifique à cette même connaissance. En

d'autres termes: il n'est pas nécessaire de renoncer à la poésie pour agir comme révolutionnaire sur le plan social, mais, être révolutionnaire est une nécessité inhérente à la condition du poète» (GI-D 299/Foc 137). Tzara insiste sur le fait que la tâche du surréalisme, rude et ingrate, incombe à quelques individus qui doivent collaborer à l'accomplissement de la révolution sociale, tout en poursuivant parallèlement leurs activités poétiques, refusant tout compromis, travaillant dans l'incompréhension générale dans l'espoir que d'autres réussiront plus tard à faire accepter par la masse ce qu'ils ont préparé dans une relative solitude. La pensée de Breton ne s'écarte pas beaucoup de celle de Tzara lorsqu'il dit: « Cette attitude, nous sommes quelques-uns à nous y tenir depuis plusieurs années et nous persistons à croire qu'elle est pleinement légitime. Nous n'avons pas désespéré, en dépit des multiples attaques qu'elle nous vaut, de faire comprendre qu'elle n'est aucunement opposable à celle des révolutionnaires professionnels ¹⁸ ».

L'activité d'interprétation de Tzara porte essentiellement sur l'angoisse de vivre qu'il s'agit de rendre inoffensive en la canalisant et en la transformant. Il nourrit l'espoir qu'il y aura « peut-être, comme à la limite du souvenir prénatal, au-delà duquel le manque de conscience provoque une angoisse qui trouve son expression dans le désir irréalisable d'un confort chaud et doux, calme et noir, le retour, et à l'autre limite, la crainte de la disparition de la conscience, la mort, il y aura peut-être une transformation capable d'envisager celle-ci sans inquiétude (...) » (GI-D 97/Foc 49). C'est la société qui doit fournir à l'individu les moyens d'envisager la mort sans crainte et lui permettre de « se précipiter dans la mort comme dans l'eau de ses désirs, toujours fraîche et somptueuse » (GI-D 117/Foc 57).

La théorie matérialiste selon laquelle la suppression de l'exploitation de l'homme par l'homme entraînerait automatiquement la disparition de l'angoisse de vivre simplifie trop les choses. Bien sûr, la forme qu'a prise cette angoisse dans la société moderne tient à la mauvaise organisation sociale et morale de celle-ci. Mais si, comme le dit Tzara, « la disparition de l'angoisse de vivre, ceux qui en subissent à plus d'un titre la douloureuse servitude, l'attendent *principalement* du renversement des valeurs du monde actuel » (GI-D219/Foc 105), ce renversement n'abolira que sa forme *spécifique*. « Rien ne nous autorise à croire qu'elle disparaîtra sans laisser de traces » (GI-D 220-221/Foc 105), car, sous des formes divergentes, elle a toujours existé. « La tyrannie démesurée exercée par les besoins matériels dans la vie moderne rend indéniable le caractère de dépendance de l'angoisse de vivre envers elle, mais pour une plus juste intelligence des conditions de sa transformation dans la société future, il me semble nécessaire d'établir dans quelle mesure elle est une survivance de l'homme primitif et jusqu'à quel point, sous sa forme actuelle, elle est déterminée par la

société capitaliste et le monde que celui-ci a enfanté» (GI-
N 277/Foc 118).

On arrive ainsi à un tournant important de la pensée de Tzara. La théorie matérialiste ne fournissant plus d'explication satisfaisante, il se tourne vers la psychanalyse. Comment expliquer l'angoisse de vivre dans certaines sociétés primitives où l'oppression économique est inexistante? Voici sa réponse: « (...) l'angoisse de vivre caractérisée par des forces mythiques semble être attribuable à des déformations ou à des dégénérescences d'un souvenir prénatal lié à des traumatismes qui, bientôt transformées en une horreur accompagnée de désirs, a pris un sens social» (GI-D 226/Foc 107-108).

En passant, sans crier gare, de l'angoisse de vivre à la notion de névrose, Tzara suppose que, dans les sociétés primitives les névroses trouvent la possibilité de se décharger dans les rites, et plus généralement dans les activités mythiques, communs à toute une société. Il s'agirait là d'une « expression sociale des névroses ». Par contre, les limitations et les contraintes que la société capitaliste impose à l'individu dès son enfance, l'obligent à se différencier, à se désolidariser, à inventer un rituel personnel qui se manifeste par une « aggravation de l'état des névroses» (GI - N 229/Foc 109). La question que Tzara est amené à se poser, est celle de savoir comment les sociétés primitives ont réussi à transformer l'angoisse de vivre en rites et en activités mythiques. A l'aide de quels processus peut-on passer de cette expérience fondamentale à son expression sociale? A quelles transformations des modes de penser est reliée la transformation de l'angoisse?

A cette étape de la pensée de Tzara deux préoccupations caractéristiques des surréalistes se retrouvent. La première est de remettre en honneur la faculté de rêver qui, dans la stratégie surréaliste pour la libération de l'homme, doit être considérée comme l'arme la plus puissante dont on dispose. La deuxième est étroitement liée à la première et concerne la constitution d'une mythologie moderne capable de remplacer les mythes existants, surtout religieux, qui ne servent qu'à légitimer l'exploitation de l'homme par l'homme.

La faculté de rêver: Tzara prend le terme de rêver dans un sens très large. Il y range toutes les formes du penser qui se caractérisent par une succession d'images et qui à ses yeux ne subsistent plus dans la société actuelle que sous forme de résidu: le rêve proprement dit, la rêverie diurne, le penser fantaisiste et imaginaire. A cela s'ajoute encore une certaine forme de poésie: « Il me semble que cette activité de l'esprit, la poésie, telle que Breton l'a apparentée au rêve sous le nom d'écriture automatique et de surréalisme, y trouve une place toute naturelle» (E 19). Somme toute, il ne semble pas trop hasardeux de soutenir que, dans la terminologie de Tzara, la

faculté de rêver coïncide globalement avec celle du penser non dirigé.

Une mythologie moderne: sa constitution n'est pas l'affaire d'un individu, mais celle de la collectivité. Dans la réflexion de Tzara la possibilité de transformer l'angoisse dépend en premier lieu d'une réintégration du rêve dans la vie sociale. Fonctionnant chez les peuples primitifs comme mode de connaissance, et comme véhicule de cette connaissance, le rêve s'y cristallise en activités mythiques et pratiques rituelles. Contrairement à ce qui se passe pour la civilisation actuelle, d'où le rêve a disparu comme phénomène social, c'est justement grâce au rêve que pourront se reconstituer ces pratiques qui «établissent une équilibration des plus-values et des déficits psychiques» (GI D 239/Foc 113). Dans la société future dont le rêve Tzara «le mode de penser prédominant [...] sera la reproduction, à un degré plus élevé, du penser primitif, c'est-à-dire non dirigé» (GI-D 284/Foc 111).

Ainsi Tzara tente d'intégrer psychanalyse et matérialisme historique: il interprète le processus historique comme une dialectique entre les deux formes de penser, distinction empruntée à la psychanalyse. Etant la négation du penser non dirigé, le penser dirigé sera contenu dans la structure de «ce penser primitif plus élevé» comme une négation niée. En d'autres termes, ce dernier type de penser constituera la synthèse dans laquelle l'opposition entre le penser dirigé et non dirigé sera dépassée (*aufgehoben*).

La pensée de Tzara correspond à celle de ses amis surréalistes, dont «l'ambition n'est pas de substituer au rationalisme étroit un irrationalisme systématique, finalement aussi borné et appauvri, mais en sens inverse, puisqu'il équivaldrait à prétendre cette fois faire l'économie des solutions rationnelles; il s'agit bien plutôt de parvenir à constituer un surrationalisme authentique, une pensée qui laisse libre cours, et en même temps, aux exigences de la raison ou du réel et à celles de ce qui les dépasse¹⁹ ».

C'est dans *Grains et Issues*, auquel l'ensemble du recueil doit son titre, que Tzara essaye d'installer le jeu dialectique entre le penser dirigé et le penser non dirigé. Il s'agit d'un «Rêve expérimental», qui est un effort conscient de substituer l'activité délirante à l'inspiration poétique. Cette expérience porte sur la possibilité de délivrer le rêve de ce qu'il a d'automatique: elle consiste «en la tentative de le libérer de tout automatisme inhérent au subconscient du poète et comme telle, il lui est loisible de se transformer en processus de connaissance [...]» (GI-D 214/Foc 103). Logique et lyrisme vont de pair dans cette expérience. Comme base fonctionne une charpente rationnelle sur laquelle l'activité lyrique prend appui et à partir de laquelle elle se constitue en une sorte de superstructure. En tant que telle, elle n'est cependant pas uniquement un produit,

ou si l'on veut, un sous-produit, de la structure logique. Au contraire, elle influence justement le développement logique du récit au point d'en miner la signification, au point même « de l'anéantir dans son essence » (GI-D 211/Foc 102). La relation fonctionnelle de cette superstructure avec la charpente rationnelle est la même que celle du rêve avec la veille. La superstructure est interprétable « dans le même esprit d'insolite interdépendance que les symboles oniriques par rapport à la vie diurne » (GI-D 212/Foc 102). Dans ce « Rêve expérimental », les mouvements lyriques se greffant sur la trame logique du récit sont notés aussi directement que possible. Ce procédé s'apparente étroitement à un aspect essentiel de l'écriture automatique au sens où Breton en parle dès le *Premier Manifeste*: l'état de réceptivité dans lequel doit se mettre le scripteur pour écouter et enregistrer les « messages » qui viennent du subconscient. Cependant un grand pas en avant est effectué par rapport à la pratique du début puisqu'il s'agissait là d'un automatisme s'exerçant en dehors de tout contrôle de la raison; négation pure et simple du penser dirigé, tronquant « le fonctionnement réel de la pensée » de sa partie consciente. L'écriture de Tzara par contre cherche à s'instaurer en devenir révolutionnaire: se détruisant pour se dépasser elle cherche à capter le processus de sa propre négativité.

C'est à ce point précis que *Grains et Issues* marque un progrès important par rapport à *l'Essai*, où Tzara a fait la distinction bien connue entre poésie-moyen d'expression et poésie-activité de l'esprit. Il faut reconnaître que cette distinction ne suffit pas pour se faire une conception précise du devenir dialectique de la poésie. Pour terminer son paragraphe sur l'histoire de la poésie depuis le romantisme Tzara dit: « (...) malgré tous les états intermédiaires, la poésie-activité de l'esprit s'accroît quantitativement et progressivement dans le temps au détriment de la poésie-moyen d'expression. La poésie tend à devenir une activité de l'esprit. Elle tend à nier la poésie-moyen d'expression » (E 18).

La poésie-activité de l'esprit est présentée ici comme étape finale sans que le caractère dialectique de son devenir apparaisse nettement. Or, il est curieux de constater que, si la critique a souvent insisté sur la distinction entre ces deux formes de poésie, l'on a beaucoup moins souvent rappelé que Tzara dans le même *Essai*, a indiqué une autre étape finale. Il en parle à propos de Lautréamont qu'il appelle « cet être fabuleux (...) pour qui la poésie semble avoir surmonté le stade de l'activité de l'esprit pour devenir véritablement une dictature de l'esprit » (E 17).

Après avoir été pendant des siècles une activité mimétique la poésie est en passe de devenir une activité *sui generis* qui trouve sa justification en elle-même; ce qui ne veut d'ailleurs pas dire qu'elle a un but en soi²⁰. Il ne s'agit pas d'un change-

ment au seul niveau du contenu, ni même, dans un certain sens, à celui de la forme: le changement est radical et complet. « Qu'aujourd'hui elle soit en partie un moyen d'expression, ceci est déterminé par sa liaison avec le langage, c'est-à-dire sa forme. La poésie ne pourra donc devenir uniquement une activité de l'esprit qu'en se dégageant du langage ou de sa forme» (E 18). Le moment viendra où, faisant éclater forme et contenu, la poésie brûlera son matériel pour devenir enfin ce qu'elle est vraiment: principe de vie.

La poésie se situe avant le langage: c'est là une prise de position que Tzara a formulée à plusieurs reprises et de façon différente: « On peut être poète sans jamais avoir écrit un vers» (E 15); « La poésie peut exister en dehors du poème» (E 17); « .. concevoir (la poésie) comme une matière distincte des autres productions de l'esprit» (E 18).

Il semble bien que, dans les perspectives de leurs conceptions du langage, nous nous heurtions ici à une différence essentielle entre Tzara et Breton. Sans doute, ils sont tous deux d'accord pour reconnaître que le langage de tous les jours masque une autre réalité: c'est le plan que l'on pourrait appeler celui de la parole utilitaire, où il s'agit de « l'échange de l'usage immédiat des mots et des groupes de mots, et où les mots, encore qu'en eux-mêmes ils soient médiation, meurent sitôt qu'ils ont atteint leur but, qui est d'être compris»²¹. A l'aide du langage Breton et Tzara essayent tous deux de faire éclater l'univers sémantique figé et conventionnel dans lequel vivent les hommes. Il n'est plus question de faire cadrer les mots avec les exigences d'un univers sémantique préétabli, comme c'était le cas de la poésie-moyen d'expression. Les mots vont servir précisément à miner cet univers où, comme le dit Breton, « le (bien parler) consiste à tenir compte avant tout de l'étymologie du mot, c'est-à-dire de son poids le plus mort, à conformer la phrase à une syntaxe médiocrement utilitaire, toutes choses en accord avec le piètre conservatisme humain²² ».

A partir d'ici les chemins de Breton et de Tzara se séparent. Pour Breton il faut « déridier» les mots et les « affranchir» de leur devoir de signifier pour les rendre à leur destination qui est de faire retrouver par l'homme un autre univers plus pur et plus vrai, dissimulé derrière et dans les apparences d'une réalité banale et d'un langage usé. « En desserrant de son mieux les règles mécaniques de l'assemblage des mots, en les libérant des attractions banales de la logique et de l'habitude, en les laissant « tomber» dans un vide intérieur... en mettant son orgueil dans une surnaturelle *neutralité*, Breton observera et suivra aveuglément entre eux de secrètes attractions magiques, il laissera les mots faire l'amour et un *monde insolite* finalement se recomposer à travers eux en liberté²³ ». Quel sera ce monde nouveau, ou retrouvé, c'est aux mots de le dire. Le langage qu'ils parlent devient un langage de la connaissance

et de la révélation: le langage lui-même parle. Ainsi les mots eux-mêmes serviront de guide: si le poète donne libre cours à leur flot ininterrompu en empêchant la raison d'intervenir, ils mèneront à une autre langue qui n'a rien perdu de la pureté de son origine, une langue qui est l'origine: le Logos²⁴.

Une pareille mystique de la parole est tout à fait étrangère à l'esprit de Tzara dont la réflexion sur le langage se situe nettement dans une ambiance matérialiste. Rappelons d'abord, pour le besoin de la clarté, ce que Marx et Engels disent sur le langage dans *L'Idéologie allemande*: « (...) l'homme a aussi de la « conscience ». Mais il ne s'agit pas d'une conscience qui soit d'emblée conscience « pure ». Dès le début, une malédiction pèse sur « l'esprit », celle d'être « entaché » d'une matière qui se présente ici sous formes de couches d'air agitées, de sons, en un mot sous forme de langage. Le langage est aussi vieux que la conscience, - le langage *est* la conscience réelle, pratique, existant aussi pour d'autres hommes, existant donc alors seulement pour moi-même aussi et, tout comme la conscience le langage n'apparaît qu'avec le besoin, la nécessité de commerce avec d'autres hommes. (...) La conscience est donc d'emblée un produit social et le demeure aussi longtemps qu'il existe des hommes²⁵ ».

Dans la réflexion de Tzara on retrouve l'essentiel des idées exprimées ici. Pour lui également il est incontestable - et ceci en opposition caractéristique avec les idées de Breton - que le langage est un phénomène d'ordre social, « créé en premier lieu, dit-il, pour répondre à un empirique et élémentaire besoin de communication, ou plutôt perfectionné dans ce but, car il existait déjà auparavant au stade de cris et de sons inarticulés » (GI-D 263/Foc 122). Il ne peut donc s'agir de retrouver un état du langage où il n'aurait encore rien perdu de sa pureté originelle. Pour Tzara il ne s'agit pas de remonter, mais d'aller de l'avant: il faut transformer le langage. C'est à cela que le poète doit travailler: « Quoique le langage ne puisse changer dans ses racines mais seulement se transformer par dépassements d'états signifiés successifs et cela, lorsque la normalisation de ce qui actuellement n'est exprimable que par symboles bruts ou formules de signalisation sera devenu expérience vécue ou domaine public, il incombe au poète de démontrer par l'acte qu'une certaine ductilité, un caractère de mollesse dans l'adaptation traduite, de laisser-aller voluptueux de la matière linguistique, rend possible cette transformation » (GI-D 273/Foc 126).

L'essentiel du problème réside en ce que la langue ne fait que suivre le développement de la société au lieu de le précéder. Elle ne se transforme pas à l'aide des seules énergies qu'elle contient en elle-même. Sa transformation dépend d'autres phénomènes, et particulièrement des conditions affectives de l'homme. Mais, puisque celles-ci dépendent à leur tour de tout ce qui se

passer sur le plan social, la langue n'est capable de » *s'adapter* aux nouvelles exigences qu'avec retard et timidité » (GI - D 272/Foc 125. C'est nous qui soulignons). On retrouve même l'idée de Marx et Engels selon laquelle la langue est comme une malédiction qui pèse sur l'esprit: c'est justement pourquoi la poésie doit s'en libérer. En effet, dans *Grains et Issues*, qui est entre autres la description d'une ville utopique rêvée, tout se passe comme si l'esprit s'était libéré du langage, qui semble être plutôt en fuite: « Réversibles, les paroles y font service de servants uniquement décoratifs » (GI-D 34/Foc 20). La foule circulant dans la ville a « les lèvres cousues » (GI-D 36/GI 20-21). Il est vrai qu'il existe encore un vocabulaire descriptif, mais il a « totalement changé d'aspect selon les notions nouvellement pensées mais non pas exprimées et encore moins dites » (GI-D 35/Foc 20). Dans cette ville « immensément fluorescente » les hommes « ne parleront plus, tandis que les femmes chanteront certaines phrases, dont l'usage sera déterminé et le nombre délimité mais le sens exprimé par les paroles ne concorderont ni avec l'étymologie ni avec les sentiments habituels » (GI-D 11/Foc 10). Ce sont « quelques phrases aux sens dépourvus de l'apparat de la raison » (GI-D 18/Foc 12).

Par rapport à la conception du langage l'effort que tente Tzara se situe moins dans la perspective de Breton que dans celle d'Artaud. On pourrait soutenir à juste titre que le langage dans la ville rêvée de Tzara est un « langage à base de signes et non plus de mots », comme le dit Artaud à propos du théâtre balinaï²⁶. Il est vrai que les mots n'ont pas disparu complètement de la ville utopique de Tzara, tout comme ils ne disparaissent pas complètement du théâtre d'Artaud; mais ils ne sont plus appréciés que pour leurs qualités physiques, pour leur matérialité, et n'occupent plus une place privilégiée parmi toutes les modalités de « signalisation » qui sont à la disposition de l'homme. « On sent dans le théâtre balinaï, dit encore Artaud, un état d'avant le langage et qui peut choisir son langage: musique, gestes, mouvements, mots²⁷ ». Ce qu'Artaud nomme « l'impulsion psychique secrète²⁸ » qui se situe avant les mots et qui constitue la force motrice du théâtre balinaï, correspond sans doute à ce qui s'appelle dans la terminologie de Tzara la poésie-activité de l'esprit.

Celle-ci est une force, non irrationnelle, comme on l'a dit si souvent, mais a-rationnelle, située à un niveau plus profond, plus essentiel que celui du penser dirigé. Elle ne supprime pas l'exercice de la lucidité critique, qui est une activité rationnelle et qui continue à s'exercer pour permettre une prise de conscience de ce qui se passe au-delà de la raison dans le domaine du poétique, retrouvant ainsi la source de ses propres activités dont elle s'est détournée par suite des structures sociales.

Concluons en revenant à « l'affectation révolutionnaire de la poésie ». Le renversement des structures sociales existantes

n'est pas le fait du poétique. Mais la révolution est une *conditio sine qua non* pour créer le cadre dans lequel le poétique puisse exercer sa fonction essentielle: rendre les hommes enfin à eux-mêmes et à leur plénitude, c'est-à-dire au plein exercice de leur liberté, qui est poétique. Il semble bien que la pensée secrète de Tzara revienne à ceci: si la poésie réussit à se libérer de toutes les contraintes qui pèsent sur elle par suite de la situation sociale et qui l'obligent à ne se manifester, à ne traduire que dans un espace clos à l'aide de matériaux soi-disant privilégiés, elle pourra (re)devenir la force motrice du comportement humain dans sa totalité pour pénétrer à tous les niveaux de l'existence. Dans une note de *l'Essai* (E 18) Tzara avait déjà annoncé cette idée qui sera élaborée dans *Grains et Issues* où il dit: «Telle m'apparaît, débarrassée de sa gangue, la notion de la poésie en devenir et la permanence de celle-ci à travers ses formes historiques: subordonnée au penser, mais dépassant, en tant qu'activité d'esprit, les modes de ce penser, elle pourra, à son tour, le commander sans faire appel à l'aide commode et typique des mots, des couleurs, des surfaces et des volumes, quand les conditions nouvelles de l'homme auront rendu propice, non pas le retour en arrière, mais, dans l'avenir, la superposition d'un mode de penser accru à l'actuel qui aura parfait son circuit et sa maturation, comme une superstructure» (GI-D 291/For 133-134). C'est alors que la poésie dépassera le stade d'activité de l'esprit pour devenir - comme c'était déjà le cas de Lautréamont sur le plan individuel - *dictature de l'esprit*. Elle sera devenue la force qui, s'exerçant en pleine liberté, est la forme sous laquelle l'esprit se manifeste: agissante et créatrice, elle est à la fois acte révolutionnaire et force motrice du devenir révolutionnaire.

Université d'Amsterdam

1. André Breton, *Manifestes du Surréalisme*, éd. Jean-Jacques Pauvert, Paris, 1972, p. 175.
2. Cité dans Tristan Tzara, *Œuvres Complètes*, Tome 1. Texte établi, présenté et annoté par Henri Béhar, Flammarion 1975, p. 632.
3. *Cahiers du Sud*, 169, 22^e année, mars 1935, pp. 231-232.
4. P.-O. Lapie, *L'insurrection surréaliste*, ds: *Cahiers du Sud*, 168, 22^e année, janvier 1935, pp. 51-60.
5. Ds: *Le Surréalisme au service de la Révolution*, 4 décembre 1931, pp. 15-23.
6. *Loc. cit.*, pp. 231-232.
7. *Loc. cit.*, p. 232.
8. Tristan Tzara, *Œuvres Complètes*, tome III. Texte établi, présenté et annoté par Henri Béhar, Flammarion 1979, pp. 5-145.
9. Ainsi par exemple, Serge Fauchereau dit à juste titre dans son article intitulé *Tristan Tzara et le surréalisme* (ds: *Expressionnisme, dada, surréalisme et autres ismes*, 2 : domaine français, Denoël/Les lettres nouvelles, Paris 1976, pp. 25-76) :
 ((Au début de l'année 1935 paraît *Grains et Issues* qui marque l'aboutissement de plusieurs années de réflexions. Ce livre majeur suffirait à classer Tzara comme l'un des meilleurs théoriciens du surréalisme après Breton » (p. 51). Mais ensuite Fauchereau laisse le lecteur sur sa soif: à peine deux pages de résumé et de commentaires nécessairement superficiels, c'est quand même assez curieux pour un livre qui est considéré comme ((majeur » !
10. Librairie A.-G. Nizet, Paris 1977.
11. *Op. cit.*, p. 72.
12. *Op. cit.*, p. 39.
13. Tristan Tzara, *Œuvres complètes*, Tome 1, p. 364.
14. *Ibid.*
15. Cf. *Freudo-marxisme et sociologie de l'aliénation*. Colloque de c L'homme et la société », coll. 10/18, 888, Paris 1974, pp. 7-8.
16. André Breton, *Les Vases communicants*, éd. Gallimard, Paris 1955, pp. 155-156.
17. M. Tison-Braun, *op. cit.*, p. 94.
18. *Op. cit.*, p. 155.
19. Gérard Durozoi et Bernard Lecherbonnier, *André Breton. L'écriture surréaliste*, coll. ((thèmes et textes », Larousse, Paris 1974, p. 147.
20. Cf. *plus haut*, p. 263.
21. Gérard Legrand, *Surréalisme, langage et communication*, ds: *Le surréalisme. Entretiens dirigés par Ferdinand Alquié*, Mouton, Paris/La Haye 1968, p. 18.
22. André Breton, *Les Pas perdus*, coll. Idées, Gallimard, Paris 1969, pp. 138-139.
23. Julien Gracq, *André Breton. Quelques aspects de l'écrivain*, Librairie José Corti, Paris 1966, p. 144.
24. Pour plus de détails voir mon article *La réversibilité du langage*, ds: *Du linguistique au textuel* sous la direction de A. Kibédi Varga et Ch. Grivel, v. Gorcum, Assen 1973, pp. 48-60.
25. Karl Marx et Friedrich Engels, *L'idéologie allemande*, Ed. Sociales, Paris 1972, pp. 62-63.
26. Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, coll. Idées, Gallimard, Paris 1964, p. 81.
27. *Op. cit.*, p. 93.
28. *Op. cit.*, p. 89.

V

DOCUMENTATION

LE SURREALISME A L'UNIVERSITÉ

HENRI BEHAR - CHRISTINE POUGET

INVENTAIRE DES THESES SUR LE SURREALISME SOUTENUES OU EN PREPARATION (1970-1978)

Nous commençons ici la publication des sujets de thèses enregistrés dans les établissements d'enseignement supérieur français du premier janvier 1970 au premier octobre 1978, ainsi qu'aux États-Unis d'Amérique. Cet inventaire sera poursuivi et mis à jour dans nos prochains cahiers.

Ces documents ont été établis grâce à l'active collaboration des responsables du Fichier Central des Thèses (Université Paris X, Nanterre) et, pour la section américaine, de Renée-Riese Hubert, que nous remercions vivement.

La première section fournit l'ensemble des travaux de recherche (Doctorat d'Etat, d'Université, de 3^e cycle) présentés en France avec l'indication du directeur de recherche, le lieu et la date de la soutenance. Les trois doctorats d'Etat (Marguerite Bonnet, Marie-Claire Dumas, Raymond Jean) sont connus et ont donné lieu à publication; il n'en va pas de même pour les Doctorats d'Université ou de Troisième cycle, dont nous nous efforçons de donner une analyse dans *Recherches sur le Surréalisme* (Amsterdam).

Pour la seconde section, qui concerne les Doctorats d'Etat

en préparation, on ne s'est pas contenté de relever et d'ordonner les indications fournies par le *Répertoire raisonné des Doctorats d'Etat Lettres et Sciences Humaines* (Paris, 1977) car celui-ci, s'appuyant sur la législation en vigueur, ne mentionne que les sujets déposés ou renouvelés depuis moins de cinq ans (ils figurent ici avec leur numéro d'ordre dans le *Répertoire*). Or il nous est apparu, dans plusieurs cas, que ces sujets n'étaient nullement abandonnés par les candidats, malgré leur négligence. D'autre part, leur libellé fournit une indication intéressante sur les tendances de la recherche avant 1972 et depuis que ce répertoire a paru, car nous l'avons complété autant qu'il se pouvait (en reportant, bien entendu, sur la première liste les travaux achevés). Enfin, leur insertion permet d'harmoniser l'ensemble de la documentation dont nous faisons état.

Compte tenu du grand nombre de thèses d'Université et de 3^e cycle en préparation, il a fallu leur consacrer une section spéciale. Il va de soi que les doctorats de 3^e cycle - nouveau régime - entrepris l'an dernier n'y figurent pas, puisque le candidat doit avoir obtenu son D.E.A. avant de pouvoir enregistrer son sujet.

Il apparaît que certains sujets ont été abandonnés depuis 1970, que d'autres ont été transformés en thèse d'Etat, que d'autres, enfin, figurent plusieurs fois au fichier sous un titre légèrement différent. Des travaux ont été soutenus sans que le fichier central en ait été averti. Nous avons essayé d'y remédier, dans la mesure de nos connaissances.

Enfin, la section IV n'appelle pas de remarque particulière si ce n'est que, dans l'avenir, elle devra s'étendre à tous les pays qui voudront bien nous communiquer leurs inventaires.

L'établissement de ces listes ne va pas sans quelques difficultés, accrues par le fait qu'on ne connaît qu'un libellé succinct (et souvent provisoire) des travaux entrepris.

Pour les auteurs qui ont seulement traversé le surréalisme, n'ont été retenus que les sujets envisageant nettement leur passage dans le mouvement. Ainsi ont été écartés les sujets sur «Aragon journaliste de *l'Humanité* aux *Lettres Françaises*» ou sur le «militant communiste». Mais la sélection est rarement aussi simple: en l'absence de données précises, on a préféré accroître la liste plutôt que de commettre une élimination abusive.

Certains auteurs dont les noms sont mentionnés, soit directement, soit «en marge» auraient hurlé de se trouver ainsi classés. Qu'on n'y voie aucune tentative d'annexion: Delteil, Reverdy, Schehadé, Césaire gardent toute leur indépendance. Mais les documents dont nous nous sommes servis n'étant pas d'accès public, il nous a paru utile d'en faire état, ne serait-ce qu'à titre d'information et pour, éventuellement, susciter la réflexion. Rappelons que dans l'état actuel de notre travail le seul critère d'appartenance au surréalisme est un critère

externe. Reste qu'il est intéressant, voire même éloquent dans une perspective d'étude de la réception critique, de savoir combien de travaux sont consacrés à Breton, et, dans le même temps, à Bataille ou Roussel, qui n'ont jamais été surréalistes; combien examinent Artaud ou Char dans une saisie globale intégrant leur passage dans le surréalisme - du moins dans l'énoncé du sujet.

Le classement auquel nous avons procédé à l'intérieur de chaque liste est fonction du nombre d'entrées. On a le plus souvent adopté une bipartition Auteurs-Matières (lesquelles ne reprennent pas les indications relatives à l'étude particulière de chaque auteur). Dans un cas, on a réservé une section pour les travaux concernant plusieurs auteurs, ceci indiquant une orientation comparatiste de la recherche. Mais tout autre classement a sa logique et son intérêt, comme le montre la liste des thèses américaines, établie chronologiquement.

Outre l'information du lecteur, ceci doit servir de matériau premier pour une image du surréalisme dans l'institution universitaire. On se bornera à quelques remarques, suggérées par les tableaux suivants:

	Travaux soutenus			En préparation		
	D.E.	D.U.-3 ^e	U.S.A.	D.E.	D.U.-3 ^e	U.S.A.
ARAGON	0	0	1	4	7	1
ARTAUD	0	6	3	4	33	2
BATAILLE	0	7	0	1	16	0
BRETON	1	5	4	9	20	3
CREVEL	0	0	1	2	5	0
DESNOS	1	0	1	1	7	1
CRACO	0	6	1	3	17	1
SOUPAULT	0	0	0	0	0	0
TZARA	0	0	0	0	2	0

Aux yeux des chercheurs, Artaud et Bataille ont sensiblement la même importance que Breton, mais l'Aragon surréaliste jouit de peu de faveur, Tzara est bien délaissé; quant à Soupault, il est tout simplement ignoré, de même que Jacques Baron, Joyce Mansour, Malcolm de Chazal, Jean-Pierre Duprey, Kurt Seligmann, pour ne citer que quelques noms. D'autre part, on constate une certaine désaffection envers le Doctorat d'Etat, tandis que le doctorat de 3^e cycle paraît un titre fort recherché, dans la mesure peut-être où il implique une investigation circonscrite à des aspects précis d'une œuvre.

Le tableau des thèmes et des matières reflétant un certain état de la critique contemporaine nous fournit également des renseignements intéressants:

	Travaux soutenus			En préparation			Total
	D.E.	D.U.-3èC.	U.S.A.	D.E.	D.U.-3èC.	U.S.A.	
Poésie							
Poétique	1	3	7	12	22	1	46
Langage poét.							
Théâtre		3	2	2	13	1	21
Roman							
Esthétique			2	7	11		20
Révolte							
Révolution							
Libération		1	1	4	4		10
Rebelle							
Liberté							
Parapsychologie							
Alchimie							
Occultisme		4			3		7
Esotérisme							
Sacré							
Amour							
Sexualité		1	1	5	3		10
Erotisme							
Femme			2	3	7	1	13
Etudes locales		3		5	3		11
Politique				2	4		6
Mythe		1		2	3		6
Merveilleux							
Fantastique							
Surréal		1		1	4		6
Etrangeté							
Corps							
Œil							
Regard		1		1	4		6
Suicide							
Folie				2	4		6
Mort							
Nature-eau							
Minéralité				2	4		6
Forêt							
Perception-Sons							
Couleurs-Obscur				2	4		6
Lumineux							
Villes				2	2		4
Presse		1		3			4
Rêve-Rêverie			2	1			3
Orient		1		2			3
Ecriture autom.		0	0	0	0		0
Hasard objectif		0	0	0	0		0
Psychanalyse					2		0

A titre indicatif, signalons que le nombre d'occurrences ne correspond pas au nombre de thèses. Nous avons en effet jugé utile lorsque l'intitulé d'une thèse donnait plusieurs indications de les compter dans chacune des rubriques. Ainsi «Mythe et réalité chez Julien Gracq» a été indexé dans deux rubriques différentes. D'autre part, il était bien entendu impossible de classer tous les thèmes, aussi en avons-nous choisi certains qui nous semblaient significatifs.

Ces remarques faites, la simple lecture de ce tableau des motifs est révélatrice. On ne s'étonnera pas de voir que la poésie vienne en tête des préoccupations, que le discours surréaliste sur la folie, la liberté, les mythes personnels soit examiné sous plusieurs angles, de même que son traitement du langage ou sa mise en relief de l'amour, du merveilleux, etc. Le thème de la femme à lui seul se trouve cité 13 fois dans le libellé des thèses, ce qui marque la fréquence la plus élevée. Cet intérêt s'explique par l'actualité des préoccupations féminines et féministes comme par la découverte d'un champ de recherche original. Cette impression de lecteur est confirmée par le fait qu'aucun doctorat d'Etat ou de 3^e cycle n'est soutenu sur ce sujet en France mais que par contre 10 doctorats sont entrepris dans ce domaine. Cependant deux sont achevés aux Etats-Unis, ce qui indique un intérêt pour les questions féminines certainement plus ancien.

La fréquence des thèses sur le thème de la révolte n'est guère étonnante. Il suffit de penser aux titres des revues du groupe pour comprendre le sens et la valeur de cette notion aux yeux des surréalistes.

Cependant l'absence de travaux concernant l'écriture automatique ou le marxisme par exemple est surprenante. Certes le libellé des sujets ne permet pas d'appréhender la totalité des contenus. Il est bien certain qu'une thèse sur la parapsychologie évoquera le problème de l'écriture automatique, tout comme une thèse sur la politique abordera la position des surréalistes au sujet du marxisme. Mais il est symptomatique que ces thèmes pourtant d'un intérêt capital ne fassent pas l'objet d'études spécifiques. Cette lacune viendrait-elle de la nécessité d'une formation très spécialisée pour traiter de pareils sujets? L'interdisciplinarité est un principe reconnu dans l'université, mais non un fait.

D'autre part, les méthodes d'examen ne peuvent guère s'inférer à partir d'un intitulé nécessairement bref. Si l'étude de «l'homme et l'œuvre» tend à disparaître, émergent en revanche quelques analyses qui s'affichent structurales, psychanalytiques ou marxistes. Les études de thèmes, les recherches historico-littéraires ne semblent pas abandonnées.

Songeant qu'une décennie s'est écoulée depuis la promulgation de la loi d'orientation en matière d'enseignement supérieur, on peut chercher à savoir si l'autonomie de principe dont

jouit chaque université détermine une orientation spécifique des recherches relatives à notre sujet qui y sont menées. Au vrai, les choix semblent refléter davantage la personnalité des candidats et des maîtres auxquels ils s'adressent que les options intellectuelles de leurs universités. On ne voit guère se profiler de recherches collectives et peu d'approches interdisciplinaires. Ce qui, en un sens, nous conforte dans les options exposées en tête de ce recueil, et laisse le champ libre à toutes sortes d'études de sociologie, d'esthétique générale...

Le nombre des thèses inscrites, l'amplitude des recherches entreprises, marquent un processus d'intégration culturelle significatif, ne pouvant que servir le surréalisme en répandant ses aspirations, ses dégoûts, les valeurs morales¹ dont il était porteur. Cependant le fait que six doctorats d'Etat relatifs à Breton n'aient pas conduit à soutenance (ou à un renouvellement) dans les délais - pour trois officiellement enregistrés - témoigne d'une lassitude, d'un découragement devant le «tout est déjà dit», heureusement combattu par la fréquence et la vigueur des doctorats de 3^e cycle.

Ce bref bilan établi jusqu'en octobre 1978 sera sans **nul** doute démenti par les nouveaux sujets déposés depuis lors. En tout état de cause, cette recherche demeure cependant la première étape d'une étude approfondie de l'image du surréalisme au sein de l'université.

NOTE

1. «Il faudra bien alors qu'une morale nouvelle se substitue à la morale en cours, cause de tous nos **maux**» (André Breton, *Manifeste du surréalisme*).

I. - *THESES DE DOCTORAT*
(*d'Etat, d'Université, du 3^e cycle*)
*SOUTENUES EN FRANCE (1970-78)**

A) *AUTEURS*

ARP

UNGLEHRT Rudolf - 3^e cycle - *L'œuvre poétique en langue française de Jean Arp* TADIÉ, Paris III, 06/72.

ARTAUD

BELIT Marc - 3^e cycle - *La portée métaphysique de la question du théâtre dans l'œuvre d'Artaud*, GRANEL, Toulouse 12/70.

MARC née VIGIER Jacqueline - 3^e cycle - *Influences de l'Alchimie et de la Magie dans l'œuvre de A.A.*, VERNONIS, Strasbourg II, 11/73.

MEYER Germain - 3^e cycle - *De l'écriture poétique à la pratique théâtrale. Scénographie d'Antonin Artaud*, BARTHES, Paris III, 02/74.

MUNINDI Josephat - 3^e cycle - *Perspectives de la cruauté artaudienne dans le théâtre africain*. VERNONIS, Strasbourg, 06/77.

NAVARRO Luis - 3^e cycle - *Sens et limites du tragique moderne dans l'œuvre poétique d'Artaud et Vallejo*, ETIEMBLE, Paris III. 06/76.

* Le nom du candidat est en tête, suivi du type de doctorat, du libellé du sujet, du nom du directeur de recherche, de l'Université et de la date de dépôt du sujet.

Si les références de la thèse ont été modifiées on insère la lettre M avant la nouvelle date.

PASQUIER Pierre - 3^e cycle - *L'image du théâtre oriental en Europe (1920-1940). Le masque et la transparence* - Artaud - Craig - Daumal, ABIRACHED, Caen, 02/77.

BATAILLE

BLETON Paul - 3^e cycle - *La somme athéologique de G. Bataille : une écriture fragmentaire dans le discours philosophique*, BARTHES, 03/75.

BONNET Gérard - 3^e cycle - *Essai pour faire parler le silence de G.B.* 192246, CHABOT, Aix, 10/76.

GANDON Francis - 3^e cycle - *Georges Bataille (Problématique d'une connaissance générale)*, LEFEBVRE, Paris X, 06/73.

HOLLIER-LAROUSSE Denis - 3^e cycle - *Bataille, Entre deux guerres (1918-1939)*, PICON, Paris X, 05/73.

LECOQ Dominique - 3^e cycle - *Ecrire Bataille*, KRISTEVA, Paris VII, 05/74.

LIMOUSIN Christian - 3^e cycle - *La pratique mythologique de G.B.*, JEAN, Aix, 07/75.

PACQUETEAU François - 3^e cycle - *La poésie de Georges Bataille*, BELAVAL, Paris 1, 05/74.

BRETON

ACKER née JOLE Jocelyne - 3^e cycle - *Analyse des structures sémiotiques de l'Ode à Charles Fourier d'André Breton*, PARENT, Strasbourg II, 06/76.

BATACHE Eddy - 3^e cycle - *Recherches sur les affinités et les divergences dans la pensée d'André Breton et René Guénon*, MAUZI, Paris IV, 01/77.

BONNET Marguerite - D.E. - A.B. et l'aventure surréaliste. *André Breton: écrits publiés (1913-1933) - Recueil et édition critique des textes actuellement éparés dans revues et journaux*, CASTEX, Paris, 03/75.

DANIER Richard - 3^e cycle - *La quête alchimique d'André Breton*, MICHAUD, Paris X, 12/73.

DUDA Clairette - 3^e cycle - *Les collages dans les œuvres poétiques et autobiographiques d'André Breton*, SANOUILLET et BUTOR, Nice, 06/75.

FINCK Jeanine - 3^e cycle - *Tentatives mystiques de trois poètes incroyants (1920-1940) Breton, Daumal, Bousquet*. LEVAILLANT, Paris VIII, 11/75.

GABELLONE Pacquale - D.U. - *Situation de l'objet dans l'œuvre d'André Breton (pour une archéologie du Surréalisme)* WEBER, Montpellier III, 06/76.

CESAIRE

HOUNDJAGO - 3^e cycle - *L'Occident et l'Afrique dans l'œuvre poétique et théâtrale d'Aimé Césaire (1939-1969)*, COGNY, Caen, 06/76.

KOLOKOLO Georges - 3^e cycle - *La poétique de la négritude chez Senghor et Césaire*, RICHARD, Paris VIII, 12/76.

LAPLAINE - 3^e cycle - *La tragédie de l'histoire dans le théâtre d'Aimé Césaire*, MAURENS, Toulouse II, 06/75.

MAWENE Norbert - 3^e cycle - *Aimé Césaire et la Dialectique du héros dans la décolonisation*, ABIRACHED, Caen, 01/77.

MBOM Clément - 3^e cycle - *Le destin du règne à travers le théâtre d'Aimé Césaire*, MICHAUD, Paris X, 05/73.

OWUSU-SARDONG Albert - 3^e cycle - *Le temps historique dans l'œuvre théâtrale d'Aimé Césaire*, PARENT, Strasbourg, 05/75.

ZADI Zaourou - 3^e cycle - *Aimé Césaire entre deux cultures d'après le Cahier d'un retour au pays natal: problèmes théoriques et littéraires*, PARENT, Strasbourg II, 01/74.

- CHAR
 ESCHINASI - 3. cycle - *Char et la peinture. Poète et peintres, alliés substantiels dans une commune approche de l'essentiel*, DEDEYAN, Paris IV, 05/75.
 MILOVANOFF née BOUET - 3. cycle - *La production du poème chez René Char*, LAFONT, Montpellier.
 NONNENMACHER Georges - 3^e cycle - *Texte et acte poétiques. Etude de « La Parole en Archipel » de Char*, PLANTIER, Lyon II, 06/76.
- DAUMAL
 AGASSE Jean-Michel - 3. cycle - *Poétique de René Daumal*, DECAUDIN, Nanterre, 06/71.
 NEAUMET Jean - 3^e cycle - *René Daumal et l'ésotérisme*, MAUZI, Paris IV, 06/76.
- DESNOS
 DUMAS Marie-Claire - D.E. - *Robert Desnos, ou l'exploration des limites* M.J. DURRY, Paris, 04/75.
- ELUARD
 GILL BRIAN - 3. cycle - *Le style surréaliste de Paul Eluard*, MOUNIN, Aix, 06/76.
 JEAN Raymond - D.E. - *La poétique du désir: Nerval, Lautré- mont, Apollinaire, Eluard*, DURRY, Paris IV, 05/74.
 GUYARD Marie-Renée - 3. cycle - *Le vocabulaire politique de Paul Eluard*, LAUNAY, 06/71, Nice.
 REBELO Diva - 3^e cycle - *Eluard, l'Espagne et la Grèce*, LEBOU- CHER-MOUNIN, Aix, 06/74.
 SAINT AMOUR Robert - 3. cycle - *Eluard et les yeux. Etude sur le thème de l'œil dans la poésie de Paul Eluard*, ONIMUS, Nice 05/72.
- GRACQ
 AMOSSY née BRENES Ruth - 3^e cycle - *Le jeu des allusions littéraires dans Un Beau Ténébreux de Julien Gracq*, LEVAIL- LANT, Paris VIII, 06/76.
 BENEL née COUTELOU Marguerite - 3. cycle - *Magies du verbe chez Julien Gracq*, MOUTOTE, Montpellier III, 11/75.
 DODILLE Norbert - 3. cycle - *La description dans l'œuvre romanesque de J. Gracq*, RÉBOUL, Lille III, 03/76.
 GLASER Simone - 3^e cycle - *Julien Gracq et le Surréalisme*, VERNONIS, Strasbourg II, 10/74.
 PALLANCA Joëlle - 3. cycle - *Une approche stylistique de Julien Gracq. L'emploi de l'italique*, NARDIN, Nice, 11/71.
 LACROIX née POZZI Ines - 3. cycle - *L'image dans l'œuvre romanesque de Julien Gracq*, ARRIVE, Nanterre, 04/74.
- IONESCO
 KIM SANG-TAI - 3. cycle - *Aspects surréalistes de la création littéraire et théâtrale chez Ionesco: entre l'occident et l'orient*, LAURENTI, Montpellier III, 06/76.
- LEIRIS
 DIDIER Michel - 3. cycle - *Les problèmes de l'autobiographie dans la Règle du Jeu de Michel Leiris. Les Fonctions de l'écriture*, CARASSUS, Toulouse, 27/05/71.
 TSCHINKA Irène - 3. cycle - *La dérive du texte chez Michel Leiris*, LEVAILLANT, Paris VIII, 06/76.
 THOMAS Jean-Jacques - *Lire Leiris: essai d'étude poétique d'un fonctionnement analinguistique*, MESCHONNIC, Paris VIII, 07/72.
- MANDIARGUES
 MARTINEZ née VIVES-CANUT - 3^e cycle - *Aspect de la littérature fantastique française contemporaine de 1940 à nos jours:*

Mandiargues, Seignolles, Ray, Pauwels, Ecriture et thèmes, CARAS-SUS, Toulouse 06/75.

- MASSOT
PFISTER Gérard - 3. cycle - *Etude sur l'œuvre de Pierre de Massot*, MAUZI, Paris IV, 03/75.
- PAZ
HOZVEN Roberto - 3. cycle - *L'écriture et l'essai: analyse structurale de l'œuvre d'Octavio Paz: Le labyrinthe de la solitude*, BARTHES, Paris X, 06/73.
- PELLEGRINI
LATELLA Grasiella - 3^o cycle - *Le surréalisme d'Aldo Pellegrini*, VERDEVOYE, Paris III, 04/77.
- QUENEAU
BORZIC Jean - 3. cycle - *La révolution langagière de L.F. Céline et stylistique de Quéneau. Contribution à une étude comparative de la poésie langagière dans la littérature contemporaine (française, anglaise et russe)*, ETIEMBLE, Paris III, 05/73.
- REVERDY
BACHAT Charles - 3. cycle - *Etude de la genèse et de la transformation d'un recueil de jeunesse de Pierre Reverdy - Edition commentée de poèmes du Cadran Quadrillé (1915)*, WEBER, Montpellier III, 04/71.
COLLOT Michel - 3' cycle - *L'horizon dans l'œuvre de Reverdy*, RICHARD, Paris VIII, 06/76.
LAINE Agnès - 3' cycle - *Trois paroles. L'attente. (Beckett, Duras, Reverdy)*, DECAUDIN, Nanterre, 02/73.
- RIBEMONT-DESSAIGNES
BEGOT Jean-Pierre - 3' cycle - *L'œuvre de G. Ribemont-Dessaignes de 1915 à 1930*, SCHERER, Paris III, 10/72.
- ROUSSEL
BOURQUE Ghislain - 3. cycle - *L'art docte du Locus Solus et le comment du commentaire chez Raymond Roussel*, LEVAILLANT, Paris VIII, 05/76.

B) SURREALISME - THEMES

- ENFANCE
GELAS Bruno - D.U. - *L'enfance et les surréalistes*, RICATTE, Paris.
- OBJET
NIVELLE Nicole - 3. cycle - *Fonction de l'objet chez les surréalistes, les existentialistes et dans les romans de Butor, Robbe-Grillet, Sarraute*, WEBER, Montpellier III, 12/73.
- PARAPSYCHOLOGIE
POUGET Christine - 3. cycle - *Rapports entre le surréalisme et la parapsychologie*, BEHAR, Paris III, 6/78.
- POESIE
SAIDOU-DJERMAKOYE Mariama - 3. cycle - *Surréalisme et poésie française*, KRISTEVA, Paris VII, 06/76.
- PRESSE
BENASSAYA Elyette - 3^o cycle - *Le surréalisme face à la presse*, LEENHARDT, Ehess, 10/77.

- RECIT
GIBS Barbara - 3^e cycle - *Analyse du récit surréaliste (Nadia, Etes-vous fous, Au château d'Argol)*, RICATTE, Paris VII, 04/74.
- REVOLTE
NICOLAS André - D.U. - *Le thème de la révolte dans le mouvement surréaliste* DEDEYAN, Paris IV, 06/76.
- SURREEL
BRULANT Claude - 3^e cycle - *Le Surréal dans la poésie surréaliste*, DECAUDIN, Paris III, 05/75.
- SEXUALITE
BOULAIRE Mireille - 3^e cycle - *Surréalisme et sexualité*, DUFRENNE, Nanterre, 01/70.
- TCHECOSLOVAQUIE
KRIVANĚK Katia - 3^e cycle - *L'avant-garde tchèque des années vingt et trente et le surréalisme français*, CADOT, Paris III, 06/75.
- TEMPS
SALIOU Jean - 3^e cycle - *La pensée surréaliste et le continuum spatio-temporel à travers les textes fondamentaux d'André Breton*, DECAUDIN, Paris III, 06/78.

II. - DOCTORATS D'ETAT
EN PREPARATION EN FRANCE
(1^{er} octobre 1978)

On trouvera ci-dessous une liste des sujets de thèse intéressant le surréalisme, établie d'après le Fichier Central des Thèses de Nanterre.

Les thèses dont les sujets ont été inscrits ou reconduits depuis 1972, figurent dans le :

Répertoire raisonné des doctorats d'état en cours, Lettres et Sciences Humaines, 1977.

Les numéros d'ordre figurant devant certaines thèses dans notre liste sont ceux du *Répertoire* de 1977.

A - AUTEURS

ARAGON

4733 BOUGNOUX Daniel, *Le surréalisme d'Aragon*, DECAUDIN Michel, 74/07.

4863 DANG TRAN née PIPARD Jacqueline, *Lecture politique de l'œuvre romanesque d'Aragon*, BARBERIS Pierre, 74/05

4908 KASM MOHAMAD, *Rythme et rimes dans la poésie d'Aragon*, MOLHO Raphaël, 74/07.

4758 LARRAT née FAVOT Monique, *La femme dans l'œuvre de Louis Aragon*, DECAUDIN Michel, 73/12 M 74/12.

ARP

5861 BLEIKASTEN née LAUBER Aimée, *L'œuvre poétique de Hans Arp*, FINK Gonthier, 68/05 M 75/10.

ARRABAL

3632 SAVEAN née GUILLO Marie-France, *Arrabal et le Surréalisme*, LORANT Andrée; 74/12.

ARTAUD

BERTHOME Catherine, *La déminéralisation des valeurs dans l'œuvre d'Antonin Artaud*, TEYSSÉDRE, 71/05, Paris 1.

4788 BORRUT Michel, *Antonin Artaud et le théâtre*, MAUZI Robert, 74/12.

CHOSSEGROS née BOURQUIN Anne, *La Folie dans la littérature de Nerval à Artaud*, BELLET, 76/11, Lyon II.

4743 ELHADDAD née ABDELMONEIM Hafiza, *La conception de la vérité dans l'œuvre d'Antonin Artaud*, TADIE J. Yves, 75/01.

- 4800 FELMAN Shoshana, *La rhétorique de la modernité de Baudelaire à Artaud*, CELLIER Léon, 72/08.
- 4713 KIM SANG-TAI, *Le cri d'Antonin Artaud*, LAURENTI Huguette, 76/12.
- de MÉRÉDIEU Florence, *La destination du théâtre chez Nietzsche chez Artaud*, TEYSSEDE, 10/70, Paris I.
- SCARPETTA Guy *Antonin Artaud et l'Orient*, LEVAILLANT, 71/03, Paris VIII.
- BATAILLE**
- BINDE Jérôme, *Théorie, fiction et désir dans l'œuvre de Bataille*, MAUZI, 77/03, Paris IV.
- CHAYETTE Hervé, *Georges Bataille - Fiction, Idéologie, expérience*, RAIMOND, 71/12, Paris IV.
- CLARET Françoise, *Georges Bataille et le Mal*, RAIMOND, 16/69, Paris IV.
- ERNEST Gilbert, *Georges Bataille et la mort*, LEVAILLANT, 71/03 Paris VIII.
- FINAS Lucette, *L'Hétérogène dans l'œuvre de G. Bataille: la bête*, LEVAILLANT, 69/01, Paris VIII.
- GANDON Francis, *Marginalité et communication littéraires à travers le cas de Georges Bataille*, LEFEBVRE, 73/06, Paris X.
- LOMBARD née FAURE Bernadette, *L'Érotisme relation au monde dans les œuvres de Bataille*, JEAN, 70/11, Aix.
- 4886 MARMANDE Francis, *Georges Bataille politique*, LEVAILLANT Jean, 73/06.
- ROQUELLE Jean-Yves, *Le récit chez Georges Bataille*, MAUZI, 78/01, Paris IV.
- BOUSQUET**
- 4726 BACHAT Charles, *Formes et structures de l'imaginaire dans l'œuvre de Ioe Bousquet. Du vécu à la fiction*. DECAUDIN Michel, 72/05 U 73/01.
- 4729 BATTACHARYA née DUHAMEL Nicole, *Expérience spirituelle et langage chez Ioe Bousquet*, ANTOINE Gérald, 65/12 M 75/03.
- BRAUNER**
- 1769 VANCI Marina, *Victor Brauner*, JULIAN René, 72/12.
- BRETON**
- 4787 BONNET Sylvain, *André Breton du premier manifeste à l'amour fou*, MAUZI Robert, 75/12.
- DARRAMBIDE José, *André Breton et la peinture*, CASTEX, 68/01, Paris.
- 4865 DOMENGET J.-François, *Thématique d'André Breton*, RICHARD J.-Pierre, 74/01.
- HALIOT Jean, *Le réel et l'imaginaire dans l'œuvre d'André Breton*, ALBOUY, 70/03 Paris.
- LECLERCQ Alain, *Littérature et libération de l'homme dans l'œuvre de A. Breton*, GAULMIER, 71/12, Paris IV.
- LEMBERT Maurice, *André Breton et l'état de grâce*, MAUZI, 72/01, Paris IV.
- OUDAÏMAH Saleh, *L'imagination et l'inspiration chez Ibn Arabi et André Breton*, CADOT, 78/02 Paris III.
- TRANIER Huguette, *Recherches sur l'érotisme d'André Breton ou le thème de l'amour dans l'œuvre de Breton*, FROMILHAGUE, DECAUDIN, 68/04, Toulouse.
- VAUDEY née BOUVRY Marguerite, *Une voie royale de la prose française: Mallarmé et Breton*, DELOFFRE, 71/12, Paris IV.
- CESAIRE**
- AYISSI KOA Léon Marie, *L'espace et le temps dans l'œuvre de Césaire*, GORE, 73/10, Paris XIII.

CHAR

- LECLERCQ Bernadette, *Essais d'exégèse du langage poétique de René Char*, MAUZI, 72/05, Paris IV.
 4698 DELORME Cécile, *Écriture et synthèse dans l'œuvre de René Char*, MARTIN Claude, 74/01.
 4887 MATHIEU J.-Claude, *La poésie de René Char: formes et sens*, LEVAILLANT Jean, 67/06 M 73/12.
 NAILLE Sylvie, *Monde et poésie dans l'œuvre de René Char*, MAILHOS, 77/11, Toulouse II.
 NOGACKI Edmond, *Écriture et peinture chez René Char*, REBOUL, 77/11, Lille III.
 NONNENMACHER Georges, *Les figures de l'écriture dans la poésie de René Char*, PLANTIER, 77/11, Saint-Etienne.
 4836 ROGER née KORCHIA Marie-Françoise, *Les thèmes lyriques dans la poésie de René Char (1935 - 1951)*, MAUZI Robert, 75/05.

CREVEL

- 4795 DE LONGUEAU Jean-Yves, *Contradiction et création chez René Crevel*, MAUZI Robert, 75/04.
 LEIBRICH Bernard, *L'œuvre de René Crevel*, MAUZI, 71/02, Paris IV.

DAUMAL

- 4939 GUICHARD Gérard, *René Daumal: langage et connaissance; recherche d'une poétique*, FRANDON Ida; 72/02 M 75/02.

DELTEIL

- 4728 BELLET Bernard, *L'Univers littéraire de Joseph Delteil*, DECAUDIN Michel, 75/11.

DESNOS

- 4712 JIMENEZ Guy, *Langage et poésie chez Robert Desnos*, WEBER Henri, 69/04 M 75/02.

ELUARD

- FABIATO Philippe, *L'Univers de Paul Eluard*, LEVAILLANT, 71/06, Paris VIII.
 de GALVEZ-CANERO née DAGENS Claire, *Pensée poétique et expressivité dans l'œuvre de P.E.*, PARENT, 70/03, Strasbourg II.
 GATEAU Jean-Charles, *Paul Eluard et la peinture*, MJ. DURRY, 67/02, Paris, M 78.
 NORMAND Claudine, *La syntaxe et la versification dans l'œuvre de P. E.*, ANTOINE, 69/02, Paris.
 NOUVEL née HARDY Martine, *La part du passé dans la langue et le vocabulaire de P. E.*, WAGNER, 69/11, Paris.
 4716 PIERRE Rolland, *Le pouvoir du mot chez Paul Eluard* (thèse principale) *Étude du rythme et de la structure du vers dans le Rose publique de Paul Eluard* (thèse secondaire), CAMPROUX Charles, 61/01 M 75/02.
 PIETRI Dominique, *La femme médiatrice dans l'œuvre de P. E"*, POULET, 72/02, Nice.
 SEMICHON Philippe, *La poétique de Paul Eluard*, MAUZI, 78/03, Paris IV.
 4717 RABARY née RAVOAHANGY ANDIANAV Jacqueline, *L'Érotique d'Eluard*, LAUBRIET Pierre, 71/07 M 76/04.
 4853 BOULESTREAU née REBUT Nicole, *Les deux voix d'Eluard*, LEVAILLANT Jean, 67/02 M 73/12.
 4694 BERGEZ Daniel, *Poésie et existence. Ethique et esthétique dans l'œuvre de Paul Eluard*, BELLET Roger, 75/12.
 4749 HAMEN Nicole, *Le surréalisme de Paul Eluard*, DECAUDIN Michel, 73/09.
 4776 TORAILLE Raymond, *L'amour, la poésie, chez Paul Eluard: Étude du sentiment de l'amour, de ses formes et de son*

- expression dans l'œuvre poétique de Paul Eluard*, DECAUDIN Michel, 76/04.
- 4799 FABRE-DIVÉ Andrée, *Paul Eluard, poète du bonheur*, DURRY M.-Jeanne, 67/03 M 75/02.
- GRACQ
 4830 MURAT Michel, *Etude sur le langage poétique dans l'œuvre narrative de Julien Gracq (1938-1958)*, MAUZI Robert, 73/02.
 4834 PALLANCA Joelle, *Julien Gracq. La perception et les moyens d'expression*, MATORE Georges, 73/06.
 4870 FRANCIS Mary, *Forme et signification de l'attente dans l'œuvre romanesque de Julien Gracq*, LEVAILLANT Jean, 73/01.
- LEIRIS
 4857 CHAMBET Daniel, *Michel Leiris: La recherche d'une «totalité»*, RICHARD Jean-Pierre, 75/05.
 4753 KHODOSS Janine, *Michel Leiris: Les pièges de l'autobiographie*, DECAUDIN Michel, 75/06.
- LIMBOUR
 4737 DEMONGIN Christian, *Une expérience esthétique et métaphysique en marge du Surréalisme: Georges Limbour*, DECAUDIN Michel, 75/01.
- MANDIARGUES
 4898 TSCHINKA Irène, *André Pieyre de Mandiargues: imaginaire et écriture*, LEVAILLANT Jean, 76/12.
- MASSON
 WILL-LEVAILLANT Françoise, *Peinture et culture au XX^e siècle: André Masson*, JULIAN, 71/06, Paris I.
- MICHAUX
 DEVIC née GUENY Christine, *Henri Michaux et le Surréalisme*, DECAUDIN, 76/04 Paris III.
- PAZ
 6014 TARROUX SABOYE Christiane, *Octavio Paz «Œuvre poétique»* CROS Edmond, 69/10 M 75/02.
- PERET
 4796 DEBENEDETTI Jean-Marc, *Benjamin Péret (1899-1959). L'homme et l'œuvre*. MAUZI Robert, 75/01.
- QUENEAU
 GUIRAUD Serge, *Raymond Queneau romancier*, MAUZI Robert, 78/01, Paris IV.
 4685 VANIER née KANAPA Jeannine, *Langage parlé et écriture romanesque chez Raymond Queneau*, VIÈRNE Simone, 72/10 M 75/02.
- REVERDY
 GEAY Jean-Pierre, *Esthétique et éthique de Pierre Reverdy*, CEL-LIER, 71/12, Paris IV.
 4875 HERVE Christian, *Poétique de Pierre Reverdy, des poèmes en prose (1915) à Pierre Blanches (1930)*, MESCHONNIC Henri, 75/01.
- RIBEMONT-DESSAIGNES
 4727 BEGOT Jean-Pierre *L'œuvre écrite de Georges Ribemont-Dessaigues*, DECAUDIN Michel, 73/01.
- ROUSSEL
 MIRABEL Bernard, *L'univers imaginaire de Raymond Roussel*, MAUZI, 70/04, Paris IV.

B - THEMES

AMERIQUE LATINE

PASQUET Martine, *Les relations entre le surréalisme hispano-américain et le surréalisme européen*, YURKEVICH, 78/06, Paris VIII.

AMOUR

4890 PLOUVIER Paule, *Poétique et analytique de l'amour dans le surréalisme*, LEVAILLANT Jean, 66/10 M 76/03.

ANGLETERRE

REMY Michel, *Le Mouvement surréaliste en Angleterre essai de synthèse en vue d'une définition du geste surréaliste en Angleterre*, CIXOUS, 70/03, Paris VIII.

ART

239 SERS Philippe, *Les renouvellements de la création artistique au XX^e siècle des axiomatiques de l'abstraction (Kandinsky Mondrian Malevitch) à la volonté de réorganiser le monde (Futurisme Dada de Stijl Bauhaus constructivisme surréalisme)*, REVAULT-D'ALLONNES Olivier, 74/02.

ARTS NEGRES

DE MEIDEROS Richard, *Le Surréalisme et les arts nègres*, RICHARD, 68/11, Orléans-Tour.

BESTIAIRE

LAVOREL, *Le bestiaire et la création poétique moderne (Char • Michaux Ponge)*, MAUZI, 72/01, Paris IV.

CONNAISSANCE

4802 FORMENTELLI Georges, *Poésie de la connaissance et poésie de la présence dans le surréalisme*, MAUZI Robert, 76/04.

ESPAGNE

MANSO Christian, *Azorin et ses rapports avec l'anarchisme et le surréalisme*, DEROZIER, 74/02, Besançon.

GAZIER née PARDINA Michèle, *Baroque et Surréalisme dans la Catalogne du début du XX^e siècle. Epanouissement artistique et ouverture mondiale, dessèchement philosophique et littéraire*, SALA-MOLINS, 74/04, Paris I.

ESTHETIQUE

VOVELLE née CHEVALIER Marie-José, *La diffusion du Surréalisme dans l'Europe du Nord (ses implications picturales pendant l'entre-deux-guerres)*, JULIAN René, 70/01, Paris I.

MERCIER André, *Théorie de la peinture surréaliste*, LAUDE, 76/02, Paris I.

LE GRAND JEU

4785 ALBERT Nadine, *Roger-Gilbert Lecomte animateur occulte du Grand jeu* DECAUDIN Michel, 73/09.

4768 NOORBERGEN Christian, *Le Grand jeu, étude d'un groupe et d'une revue sources et prolongements*, DECAUDIN Michel, 76/04.

HISTOIRE

4747 GHERARDI Charles, *Remanences et mutations du mouvement surréaliste après 1945*, DECAUDIN Michel, 74/11.

HUMOUR

4848 TINEL André, *Le surréalisme et l'humour*, CASTEX Pierre, 66/12 M 75/02.

IDEOLOGIE

4877 HOUDEBINE Jean-Louis, *Analyse de la constitution histo-*

- rique d'une formation idéologique: le surréalisme, LEVAILLANT, 73/01.
- LIBERTE
4918 NGOUE née MASSEBŒUF Lucienne, *Le thème de la liberté dans la littérature française du Surréalisme à Sartre*, ANGLES Auguste, 73/03.
- LINGUISTIQUE
947 FILLIOLET Jacques, *Approches linguistiques des écritures surréalistes*, ARRIVE Michel, 76/12.
952 GUYARD née SERRE M. Renée, *Le Surréalisme au service de la révolution. Essai d'analyse de discours*, ARRIVE Michel, 73/06.
- MERVEILLEUX
4741 DHAINAUT Pierre, *Les surréalistes et le merveilleux (1919-1969)*, DECAUDIN Michel, 70/06 U 78/01.
- MYTHE
TAMULY Annette, *Le Surréalisme et le mythe*, BEHAR, 78/01, Paris III.
- NEW YORK
4910 KERMANCHAHİ Amina, *Le Surréalisme à New York de 1941 à 1944*, MOLHO Raphaël, 73-12.
- ORIENT
3502 COUILLARD Viviane, *L'Orient, le Surréalisme et le Grand jeu* ETIEMBLE René, 73/04.
- PARIS
DENISE Simone, *Paris et les surréalistes - Recherches sur une expérience poétique - 1924-1939*, ROBICHEZ, 67/05, Paris.
- POESIE
4792 CHARBOIS Nicole, *Poésie et peinture dans le surréalisme*, MAUZI Robert, 78/02.
VALLET Nicolas, *La question de la poésie à l'intérieur et autour du Surréalisme (1910-1950)*, MAUZI, 67/12, Lyon.
- POESIE NEGRO-AFRICAINE
TILLOT Renée, *Influences du symbolisme et du surréalisme sur la poésie négro-africaine d'expression française*, DECAUDIN, 77/11, Paris III.
- POETIQUE
4731 BOKSZTEJN Olga, *La poésie à la recherche d'une définition. L'interrogation poétique autour du surréalisme et après lui (1920-1940)*, DECAUDIN Michel, 70/05 U 73/01.
4746 GELAS Bruno, *La poésie à la recherche d'une définition. L'interrogation poétique autour du surréalisme et après lui (1920-1940)*, DECAUDIN Michel, 70/05 M 75/03.
4878 JENNY Laurent, *Écriture et cliché, Lautréamont, Breton, Roussel*, MITTERAND Henri, 71/12 M 73/06.
3517 MARTIN Jean-Philippe, *Non-sens et surréalisme: propositions pour une poétique du vingtième siècle*, PAGEAUX, 76/01.
- POLITIQUE
4888 NAVARRI Roger, *Le Surréalisme, la littérature et la politique*, LEVAILLANT Jean, 67/11 M 73/12.
4968 BEJI née BEN AMAR Hele, *Le Surréalisme et le problème colonial*, BONNET Marguerite, 75/10.
- PERCEPTION
4938 GAUBERT Alain, *Le surréalisme et les problèmes de la perception*, FRANDON Ida, 70/03 M 75/01.

- PRESSE
 HAMOUI Hiam, *Le surréalisme dans la presse française de 1920 à 1970*, MAUZI, 78/03, Paris IV.
 4764 MOREL Guy, *Revue et périodiques littéraires de 1939 à la fin de la guerre*, DECAUDIN Michel, 72/11.
 SAVY Nicole, *De Littérature à L'Archibras - Etude de la presse surréaliste*, GAULMIER, 71/12, Paris IV.
- RECIT
 RAILLARD Georges, *L'Image plastique dans le récit moderne de Raymond Roussel au nouveau roman*, DURRY, 78/01, Paris IV.
- REVOLUTION
 4701 MONT Daniel, *Le surréalisme et la révolution*, BRUNEAU Jean, 69/06 M 74/10.
- ROMAN
 4793 CHENIEUX Jacqueline, *Le surréalisme et le roman (1919-1946) : problématique générale et approche critique du champ de langue française*, CASTEX Pierre, 68/02 M 76/06.
 OLLIER Michel, *Les recherches romanesques dans la postérité du surréalisme depuis 1946 (Julien Gracq, André Pieyre de Mandiargues, Bataille, Klossowski, etc.)*, RAIMOND, 78/03, Paris IV.
- ROUMANIE
 BARITEAU Marc, *Dada et le Mouvement surréaliste en Roumanie et en France - Etude comparatiste*, IMBERT, 70/01, Nanterre.
- SOCIOLOGIE
 LOURAU René, *Sociologie du Surréalisme. Le Surréalisme et son public. L'idée de Surréalisme*, LEFEBVRE, 65/12, Nanterre.
 1330 ROY J.-G. Bruno, *Un essai de sociologie des idées, le Surréalisme, utopie, réalité et idéologie*, SERVIER J. Henri; 69/06 M 75/02.
- THEME
 4925 MAURICE née BELLARDIE Janine, *Le monde minéral chez les Surréalistes*, BANCQUART M.-Claire, 74/10.

C - SUJETS D'ENSEMBLE

- 127 CORNU Laurence, *Le sens de l'écriture moderne, étude phénoménologique, de Rimbaud à Robbe-Grillet*, JANKÉLEVITCH Vladimir, 72/12.
 439 GARELLI Jacques, *Le recel et la dispersion, recherche sur le champ de lecture poétique*, RICŒUR Paul, 56/02 M 76/04.
 3448 CHRISTIN Pierre, *Culture, contre culture, sous-culture: les fonctions sociales de l'avant-garde* ESCARPIT Robert, 76/03.
 4756 LACROIX Eliane, *Les remous de l'après-guerre dans la vie littéraire en France entre 1919 et 1924. Etude des sensibilités et des conceptions esthétiques*, DECAUDIN Michel, 67/10 M 75/03.
 4775 STALONI Yves, *La problématique du langage poétique en France (1910-1925)* DECAUDIN Michel, 74/07.
 4789 BOUREL Jean-René, *Ethiques et esthétiques romanesques en France de 1919 à 1939*, POMEAU René, 75/12.
 4742 DYE Michel, *La crise du roman autour de 1930*, DECAUDIN Michel, 70/09 U 73/01.

- 4752 KERVORIAN Jacqueline, *Le mythe de la femme dans la littérature française de 1919 à 1930*, DECAUDIN Michel, 70/12 U 73/10.
- 4757 LALANDE Marion, *Les problèmes de la critique d'art de 1910 à 1925*, DECAUDIN Michel, 72/02 U 73/01.
- 4771 PETIT Danièle, *L'idée de modernité et son expression de 1919 à 1930*, DECAUDIN Michel, 72/06 P 73/01.
- 4663 JORDI Catherine, *Les archétypes de la nature et leur utilisation dans la poésie française contemporaine*, JEUNE Simon, 72/12.
- 4673 ROUMEAU Danielle, *Les mythes dans la littérature française contemporaine*, QUILLOT Roger, 72/10 ET 72/11.
- 4674 AFEISSA Khaled, *Les sentiments de révolte dans le roman français 1919-1950*, PRUNER Francis, 70/08.
- 4690 DAÛBERCIES Claude, *Le suicide et le quasi-mutisme littéraire chez quelques poètes depuis Jacques Vaché*, REBOUL Pierre, 73/01.
- 4894 SCHEID Robert, *Situation et fonction de la poésie de 1870 à 1950*, LEVAILLANT Jean, 67/04 M 73/10.
- 4906 GUERIN Jean-Yves, *Les résurgences du baroque dans la littérature française de la fin de la guerre aux années 1960*, BANCQUART M.-Claire, 76/11.
- 4924 LE GARS Yves, *Présence et représentation du corps dans la littérature française de 1918 à 1935*, BANCQUART Marie-Claire, 72/02 M 74/11.

III. - DOCTORATS D'UNIVERSITE
ET DE 3^e CYCLE EN PREPARATION
(1^{er} octobre 1978)

A - AUTEURS

ARAGON

BOUGATET Mohamed Nace, *Les éléments autobiographiques et leur transposition romanesque dans les romans d'Aragon*,

MANSUY, 74/12, Strasbourg.

FAUU Christian, *Les idées d'Aragon sur la poésie du Surréalisme à nos jours*, WEBER, 70/12, Montpellier III.

GIANNI née LAMY Marie-Hélène, *Aragon et les arts plastiques*,

FRANDON, 73/01 Poitiers.

GROS née GIGOUX Brigitte, *Recherche des diverses contradictions dans l'œuvre romanesque d'Aragon*, MARTIN Claude, 76/11 Lyon II.

JÉANDIN Marie-Hélène, *Aragon romancier. Idéologie et langage dans les premiers romans*, MOUROT, 73/03 Nancy II.

ROBERT Marie-Hélène, D.U., *Aragon et les problèmes du roman*.

MAUZI, 72/01, Paris IV.

VIEYRA Léopold, *L'univers romanesque de Louis Aragon*. LE-

VAILLANT, 71/03, Paris VIII.

WOLNA Anna, *Aragon critique d'Art*, DECAUDIN Michel, 74/11, Paris III.

ARTAUD

AUBERT! Marie-Ines, *Antonin Artaud et l'érudition fabuleuse*.

KRISTEVA Julia; 73/12 E 75/11, Paris VII.

BERGEROT Christine, *Sons et couleurs dans la poésie d'Antonin Artaud*, DECAUDIN Michel, 70/05 Nanterre.

- BION Gilles, *Les écrits d'Antonin Artaud sur la peinture*, TEYSS-
 SEDRE Bernard, 77/04 Paris 1.
- DUELOS Brigitte, *Les théories d'Artaud dans la pratique théâtrale
 contemporaine*, UBERSFELD Annie, 74/11, Paris III.
- DURAND Jacques, *Antonin Artaud et la folie*, ALBOUY, 1968 Mont-
 pellier.
- FALK Suzan D.U., *Antonin Artaud et la mise en scène*, PAYEN J.-
 Charles, 70/02, 74/06 Caen.
- FAURE Christine, *Langage délirant, langage poétique chez Artaud*.
 DELEUZE, 71/03, Paris VIII.
- FRAILE née BERRA Marie-Annick, *L'écriture d'Antonin Artaud*,
 LAFAY, 77/12, Nantes.
- GEBLESCO Nicole, *La révolution théâtrale d'Antonin Artaud et la
 pensée plastique surréaliste*, GLOTON J.-Jacques, 72/11 D 73/10,
 Aix-Marseille.
- KERMANCHAH I Aminah, *Artaud et le Living théâtre*, IMBERT,
 71/12, Paris X.
- KUBAB Michel, *Antonin Artaud et la Brisure*. LEVAILLANT,
 71/03 Paris VIII.
- LIU née LEROUX Marie-Odile, *Le refus chez Antonin Artaud*, GUI-
 CHEMERRE, 77/12 Poitiers.
- MALVAEZ-SWAIN Luz D.U. *Artaud et les civilisations primitives*.
 WEBER, 72/11, Montpellier III.
- MERCIER Michèle, *Le langage d'Antonin Artaud, étude typolo-
 gique et psychopathologique*, HELMAN, 71/04, Lille III.
- MÉRLHES Philippe, *La personnalité d'Antonin Artaud: étude phy-
 siognomonique et caractérologique*, MICHAUD, 71/01 Paris X.
- MÉSLE Dominique, *Essai de détermination d'une méthodologie
 sémiotique pour l'analyse d'une correspondance « littéraire »*. *La
 correspondance d'Antonin Artaud*, ARRIVE, 78/01, Paris X.
- MOUCHON Jean, *Antonin Artaud: le mythe personnel*, MICHAUD,
 1970/01 Paris X.
- MULLER Rainer-Max, D.U., *Vers une théorie du théâtre moderne*.
Artaud et son temps. GONTARD Denis, 73/12 Montpellier III.
- PEARCE Elisabeth D.U., *L'esthétique d'Antonin Artaud*, ROBI-
 CHEZ, 1969/12 Paris IV.
- PETEUL née HARMEL, *Poétiques et langage chez Artaud*, DU-
 RAND Gilbert, 71/03 Grenoble.
- PIGEYRE Jean-Marie, *La question du cinéma chez Antonin Artaud*,
 AGEL Henri, 76/11 Montpellier III.
- RONDEPIERRE Eric, *Travail de rêve, travail de mise en scène
 chez Artaud*, TEYSSÉDRE Bernard, 76/12 Paris 1.
- QUIOT Bernard, *La thématique du cri, de la danse et de la folie
 dans l'œuvre d'Antonin Artaud*, BOURGEOIS, RIEUNEAU, 72/10,
 Grenoble III.
- ROGER née DELBOY Yvette, *Influence du cinéma sur les théories
 de la mise en scène d'Antonin Artaud*, GRANEL, 70/12 Toulouse.
- TURCZYNSKI Ginette, *Le sujet poétique chez Antonin Artaud*,
 KRISTEVA, 72/10 Paris VII.
- VALDMAN Edouard, *Poésie et histoire à partir de l'œuvre d'Ar-
 taud*, GREIMAS A. Julien, 74/12 E.P.H.E.
- BELLMER
 KESELJEVIC Barbara, *L'érotisme dans l'art de Bellmer (1933-
 1969)*, LASCAULT Gilbert, 74/11 Paris X.
- BRETON
 BIFFE-JOUVIN Chantal, *Littérature et psychanalyse dans l'œuvre
 de Breton*, DECAUDIN Michel, 71/12, Paris X.
- CHAMBE Frédéric, *Situation historique et sociale du Surréalisme
 à travers l'œuvre d'André Breton*, BADY, 72/12, Lyon II.

FOLLET Jeanne, *La poésie de Breton à la lumière du manifeste du Surréalisme*, REBOUL Pierre, 76/12 Lille III.
 FOURNIER Pierre, *André Breton et le sacré*, CELLIER, 74/12, Paris IV.
 GOURET née KOPHIDES Monique, *Aspects de la figure féminine dans Arcane 17 d'André Breton: ésotérisme et révolution*, LE YAOUANC Moïse, 74/12 Rennes II.
 HAMLIN Merrill D.U. *André Breton et la liberté*. CELLIER, 70/12, Paris IV.
 LAJOUË Annie, *Le monde réel source de la poésie surréaliste chez Breton d'après la première partie de sa carrière littéraire*. JOUANNY Robert, 75/03, Rouen.
 LE GROS Marc, *Les figures du changement de signe dans Arcane 17 d'André Breton*, QUÉSNEL, 77/11, Brest.
 MIGEOT François, *André Breton = manifestes du surréalisme et vases communicants: l'Emprise du Discours freudien*, RICHARD, 77/12, Paris VIII.
 NEWMAN James, D.U., *André Breton et le problème de l'Art*, MATHE, 77/11, Limoges.
 PETIT née CRASSON Marie-Hélène, *Essai socio-critique sur la conception de la femme chez André Breton*, ALBOUY, 71/12, Paris VII.
 RIGOUT Muriel, *La recherche du sens de l'existence dans l'œuvre de Breton*, MOUTOTE Daniel, 73/09 Montpellier III.
 VUACHET Pierre, *L'indépendance de l'artiste et l'engagement révolutionnaire chez André Breton*, RIEUNEAU Maurice, 73/10 Grenoble III.
 WARLAUMONT née ACOULON Joelle, *Les catégories romanesques dans Nadja d'André Breton*. LEVI-VALENSI Jacqueline, 77/01 Amiens.

BUNUEL

BLANCO-LOPEZ Desidério, *Les opérations de production du sens dans l'Ange Exterminateur. Analyse textuelle*. METZ Christian, 74/10 E.P.H.E.
 BOS Pierre, *Univers imaginaire et décors chez Luis Bunuel dans Las Hurdes, Los Olvidados, Nazarin, La Vie Criminelle, Journal d'une femme de chambre, Tristana*. MAURENS Jacques, 74/11, Toulouse II.

CESAIRE

KABOMBO Wadi, *Les figures du rebelle dans l'œuvre d'Aimé Césaire*, MILNER M., 73/12 Dijon.
 LIMA Antonio, *Ecriture et idéologie dans l'œuvre d'Aimé Césaire*, LEVAILLANT, 73/06 Paris VIII.
 HEURTIN née POUARD Marie-Cécile, *Poésie et idéologie chez Aimé Césaire*, THORAVAL, 70/11, Rennes II.
 AHETONOU Jean, *Discours et mythe chez Aimé Césaire*, MESSCHONNIC Henri, 76/11, Paris VIII.
 NAAME Rufinus, *Le signe théâtral dans le théâtre d'Aimé Césaire*, LAURENTI, 77/09, Montpellier III.

CHAR

AOUANI Fadhila, *René Char poète de la poésie*, DECAUDIN Michel, 76/11, Paris III.
 CLOAREC Thierry, *L'obscur et le lumineux dans l'œuvre de René Char*, RICHARD, 73/06, Paris VIII.
 COMBES Eliane, D.U., *La poétique de René Char*, MAUZI, 71/04, Paris IV.
 LAMBOLEY Raymond, *Un retour du matinal: René Char*, FORESTIER, 77/01 Paris X.

MILOVANOFF née BOUET, *La production du poème chez René Char*, LAFONT, 71/07, Montpellier.
NOGACKI Edmond, *René Char, poésie et peinture*. REBOUL Pierre, 74/11, Lille III.
PRADOURA Elisabeth, *René Char et Héraclite*, LEVAILLANT Jean, 74/12, Paris VIII.

CREVEL

BASTIEN née ROBIN Anne-Marie, *René Crevel. Recherches d'histoire littéraire*, POMEAU René, 76/12, Paris IV.
BLIN Cécile, *L'univers intellectuel de René Crevel*, RIEUNEAU Maurice, 75/10, Grenoble III.
CROS Roger, *Lecture du roman de René Crevel, Les Pieds dans le plat* (1933), BARTHES Roland, 74/11 E.P.H.E.
DEVESA Jean-Marie, *Univers fantasmatique et dynamique de l'écriture chez René Crevel*, AUTRAND, 77/12, Bordeaux III.
MOUZE Patrick, *La vision surréaliste des rapports entre Littérature et politique: René Crevel*, PICARD Michel, 75/01, Reims.

DALI

SAUTEL née BOUTROY Nadine, *Le fantastique et le Surréel dans l'œuvre de Dali*, DUFRENNE, 70/12, Paris X.

DESNOS

CANIVET Michel, *Analyse du discours littéraire - R. Desnos*, SLATKA Denis, 75/01, Caen.
CHANTRAINE Oliviera, *Poésie et grammaticalité - Questions à l'œuvre de Robert Desnos*, GLATIGNY Michel, 74/06, Lille III.
GUERY Colette, *Poésie et idéologie chez Desnos*, MOLHO, 72/10, Paris X.
LABORIE Paulette, D.U., *Le thème de l'eau chez Robert Desnos*, ROBICHEZ, 71/02, Paris IV.
SALAZAR née GOMEZ Carmen, *L'influence de la poésie hispanique dans la poésie de Robert Desnos*, VOISINE Jacques, 73/10, Paris III.

DUCHAMP

LEVANIER Louis, *Sur l'œuvre de Marcel Duchamp*, ALBOUY, 72/11, Paris VII.

ELUARD

CHAMPOLLION Pierre, *Essai sodo-critique des œuvres de Paul Eluard*, LAUNAY, 71/11, Nice.
DE GALVEZ-CANERO née DAGENS Claire, *Recherches méthodologiques sur la métaphore à partir de l'œuvre poétique d'Eluard*, PARENT Monique, 70/12 D 74/09, Strasbourg II.
GERVAIS Marie-Annick, *La notion de pureté chez Paul Eluard*, RICHARD J.-P., 74/10 P 76/03, Paris VIII.
MARTIN Jocelyne, *Intercommunications et métamorphoses dans la poésie d'Eluard*, RICHARD J.-P., 74/10, Paris VIII.
METEORD John, *Le sentiment de la solitude dans l'œuvre de Paul Eluard - Etude biographique, thématique, stylistique*, ONIMUS Jean, 73/10, Nice.
MOUSSAVI PANAH Raft, *L'amour de la vie chez Paul Eluard*, DEDEYAN Charles, 74/12, Paris IV.
PIBAROT Annie, *Structures et images dans la Rose publique et Une Leçon de morale, de Paul Eluard*, WEBER Henri, 75/12, Montpellier III.
RABARY née RAVOANGY ANDRIANAV Jacqueline, *Le langage de l'amour dans l'œuvre surréaliste d'Eluard*, DECAUDIN Michel, 75/12, Paris III.
VIENNOT Dominique, *Structures linguistiques et poétiques dans l'œuvre de Paul Eluard*, RUWET, 78/02, Paris VIII.

WILLIAMS Caroline, D.U., *Recherches sur la poésie d'Eluard dans Capitale de la douleur, thèmes et techniques*, ABIRACHED, 71/01, Caen.

- ERNST
MILLIET Elisabeth, *Les Collages de Max Ernst*, LAUDE Jean, 73/11, Paris I.
- GILBERT-LECOMTE
CAMARA née COLOMBIER Chantal, *Roger Gilbert-Lecomte ou le dépassement des limites*, GOULEMOT J.-M., 74/12, Tours.
- GRACQ
ARLYCK née CARDONNE, *Statut et fonction de l'image dans l'œuvre de Gracq*, LEVAILLANT Jean, 73/11, Paris VIII.
BENOIT Gilles, *L'imaginaire dans les premiers romans de J. Gracq*, MATORE Georges, 74/10, Paris IV.
BESSAÏH Farid, *Mythe et réalité chez Julien Gracq*, REBOUL Pierre, 76/12, Lille III.
DUMAS Françoise, *Une mystique du réel dans l'œuvre de Julien Gracq*, IMBERT, 72/11, Paris X.
GALVEZ Anne, *La quête du Graal de Julien Gracq*, DECAUDIN Michel, 75/09, Paris III.
GLEIZE née NICOL Danielle, *La tradition celtique chez J. Gracq*, FLORESTIER Louis, 74/11, Paris X.
GREGOR Catherine, *Etude du thème de la forêt à travers certains récits de Julien Gracq*, REBOUL, 77/10, Lille III.
HILD Pierre, *La «merveille», dans les récits de J. Gracq*, DES-COTES, 71/10, Pau.
KHUDER Abdullah, *La mythologie de la femme dans l'œuvre romanesque de Julien Gracq*, MILNER Maximilien, 75/11 M 77/02 Dijon.
MAGDELAINE Jean-Yves, *L'imaginaire chez Julien Gracq*, VIERNE Simone, 75/10, Grenoble III.
MALBRANT Catherine, *Les thèmes obsédants dans l'œuvre de J. Gracq*, FORESTIER, 71/12, Paris X.
MURADBEGOVIC Almasa, D.U., *Etude du vocabulaire, de la syntaxe et du rythme dans Le Rivage des syrtes et Un Balcon en forêt*, PARENT, 71/12, Strasbourg II.
VERDIER Isabelle, *Le symbolisme élémentaire dans l'œuvre romanesque de Julien Gracq*, DUBOIS Claude, 76/11, Bordeaux III.
VU TIEN née ROBERT Marie-Annick, *Le matériau mythique dans l'œuvre de J. Gracq*, BRUNEL Pierre, 75/09, Paris IV.
- LEIRIS
GOBEIL Madeleine, *Michel Leiris - De la poésie à l'éthnologie - Un itinéraire exemplaire*, DUVIGNAUD Jean, 71/12 D 74/04, Tours.
SYSSAU Jean-Michel, *Michel Leiris - Sa méthode*, REBOUL, 71/10, Lille III.
- LIMBOUR
GRUNENWALD Alain, *Georges Limbour, poète de l'étrange*, MAUZI Robert, 73/12, Paris IV.
VILQUIN Jean-Claude, *Georges Limbour romancier*, JOUANNY, 72/02, Rouen.
- MABILLE
SIDOROFF Michel, *La vie et l'œuvre de Pierre Mabille*, DECAUDIN Michel, 76/12, Paris III.
- MANDIARGUES
ALFROY Jean-Marie, *Baroque et mise en scène dans l'œuvre de Pieyre de Mandiargues*, ALBERES René, 74/12, Orléans.
DARSONVAL née POUMELEC Catherine, *Lecture d'André Pieyre de Mandiargues*, PICARD Michel, 73/03 D 74/11.

- PERET
LANIÉPCE Alain, *Benjamin Peret: unité politique et technique d'écriture*, JOUANNY Robert, 76/11, Paris XII.
MEFFRE Gislaine, *L'idéologie surréaliste et l'œuvre de B. Peret*, MESCHONNIC, 71/03, Paris VIII.
- PRASSINOS
ENSCH José, *Gisèle Prassinos: de l'écriture automatique à la poésie*, DECAUDIN Michel, 71/12, Paris X.
- PREVERT
CHAREYRE Jacky, *Les formes du comique dans les poèmes de Prévert publiés en recueils de Paroles à Imaginaires*, BOURGEOIS, 71/10, Grenoble.
GOUMON née FREY Christiane, *Le langage poétique dans l'œuvre de Jacques Prévert*, PARENT, 74/12, Strasbourg.
- QUENEAU
BOURDETTE-DONON Marcel, *Lecture du Chiendent de Raymond Queneau*, SANOUILLET Michel, 77/02, Nice.
PAGNIANO Jean-Pierre, *Les déplacements des personnages dans l'œuvre de Queneau*, MONFERIER, 73/02, Bordeaux III.
THEDENAT Michel, *Autour du Collège pataphysique: la création verbale et Raymond Queneau*, CERMAKIAN Marianne, 74/11 E 75/06, Montpellier.
- SCHEHADE Georges
ALAMELDINE Bernadette, *L'univers de Georges Schenadé*, RICHER, 72/05, Nice.
CHEBAT Najat, *Le langage poétique de Georges Schehade - Essai d'analyse sémiotique*, DECAUDIN Michel, 74/12 U PE 75/06, Paris X.
SABA Daya, *Etude littéraire et dramaturgique du théâtre de Georges Schehade*, LAGRAVE Henri, 76/11, Bordeaux III.
TAGER née AOUN Nouhad, *L'Univers poétique de Georges Schehade*, DECAUDIN Michel, 74/07, Paris III.
- TANGUY
MABIN née MANCHEC Renée, *Yves Tanguy et le Surréalisme*, QUESNEL, 73/10, Brest.
- TZARA
MISTRAL née TRIGOU M.-Bernadette, *Idéologie et écriture chez Tristan Tzara*, DECAUDIN Michel, 70/12, Paris X.
TSUKAHARA Fumi, *L'évolution de l'expression de la solitude chez Tristan Tzara*, DECAUDIN Michel, 76/11, Paris III.
- VITRAC
DARMENDRAIL née CAPOEPON Catherine, *Dramaturgie surréaliste de Vitrac*, MOLHO, 72/10, Paris X.
ZIADEH née GALLIBET Marie-Joseph, *Le rêve dans le théâtre de Roger Vitrac*, CORVIN Michel, 74/11, Lyon 1.

A' • EN MARGB_

- BATAILLE
BEAUDET née BEDARD Nicole, *Bataille: écriture et trahison*, KRISTEVA, 78/02, Paris VII.
CABILLIO Gérard, *Georges Bataille et la notion d'excès. Ses fondements idéologiques, anthropologiques, politiques littéraires et sa présentation*, QUESNEL, 73/1 Brest.

- CORS Paul, *Problématique de l'écriture chez Bataille*, JEAN, 70/06, Aix.
- CYR Gilles, *Recherches sur Georges Bataille (Ecriture et expérience)*, KRISTEVA, 72/10, Paris VII.
- GRAFFIN Jean-Pierre, *La théâtralité dans l'œuvre de Bataille*, LASCAULT, 74/12, Paris X.
- HAMON Richard, *Georges Bataille et la Peinture*, PICON Gaetan, 75/10, E.P.H.E.
- HAUC Jean-Claude, *La notion de connaissance chez Bataille*, CERMAKIAN Marianne, 74/10 P. 75/04, Montpellier III.
- KUNZ Didier, *L'amour, la mort dans l'œuvre de Bataille*, THOMAS Louis, 73/10, Paris V.
- LAPERROUSAZ Michelle, *Georges Bataille et l'ultra-gauche entre les deux guerres*, LAVAU Georges, 74/03 EN.S.P.
- LAROSE Jean, *Economie textuelle et agonies féminines chez Georges Bataille*, DIDIER LE GALL Béatrice, 77/11, Paris VII.
- MANGEAT Dominique, *Recherches sémiologiques sur l'œuvre de Bataille et contribution à l'élaboration d'une théorie sémiologique du phénomène poétique*, GREIMAS A. Julien, 73/11 E.P.H.E.
- PÉTINATO Aldo, *Lecture sémiologique des premiers écrits de Bataille*, BARTHES Roland, 73/11 E.P.H.E.
- POLLET née BERMES-PAUL Michèle, *L'univers sensible de Georges Bataille ou l'expression d'un lyrisme*, RICHARD J.-P., 69/10 E 73/10, Paris VIII.
- ROUSSEAU Gérard, *L'écriture chez Georges Bataille (l'Abbé C)*, MICHAUD, 72/11, Paris X.
- DAUMAL
- BENOIT Daniel, *René Daumal*, MOUROT, 70/01, Nancy.
- BRIDE née TENCE Catherine, *La démarche initiatique de René Daumal*, BREUGUES, 75/10, Rennes II.
- NEAUMET Jean, D. U., *René Daumal: l'homme et l'œuvre*, MAUZI, 71/04, Paris IV.
- VAILLANT Gilbert, *La poésie de René Daumal jusqu'en 1930*, PICARD Michel, 71/12, Reims.
- DELTEIL
- BONNEFON P.-Jacques, *Delteil auteur baroque*, JEUNE Simon, 73/02 E 74/03, Bordeaux III.
- REVERDY
- CHEVILLIER Michèle, *Le temps dans l'œuvre de Reverdy*, FORESTIER Louis, 73/10, Paris X.
- HUSSON Julia, *L'espace reverdyen*, ONIMUS, 72/10, Nice.
- RIBEMONT-DESSAIGNES
- BAZZANELLA Miriam, *La femme dans l'œuvre de G. Ribemont-Dessaignes*, DECAUDIN Michel, 75/11, Paris III.
- GUERON Linette, *Etude sur le théâtre de G. Ribemont-Dessaignes*, MALLION, 70/11, Grenoble.
- ROUSSEL
- BIONDI Marie-Ange, *Raymond Roussel. Les effets du spectacle*, JEAN, 78/04, Aix, Marseille 1.
- DEBLAISE Philippe, *Lecture d'Impressions d'Afrique de Raymond Roussel. Etude des figures*, RICHARD, 77/11, Paris VIII.
- LAMOUREUX Jean-Pierre, *Genèse de l'écriture chez Raymond Roussel envisagée à travers les rapports du sujet et du signe*, JEUNE, 77/10, Bordeaux III.

ARTAUD

- DUPAS née SAINT ARAILLE Hélène, *Les théories modernes du théâtre d'Artaud à Grotowski*, LAGRAVE Henri, 76/11, Bordeaux III.
 HAJEK Willy, *L'écriture et le geste - Une confrontation de la conception brechtienne et celle d'Artaud et Mallarmé*, KRISTEVA, 72/11, Paris VII.
 MERCIER François, *Le thème de l'œuf chez Michaux et Artaud*, DECAUDIN, 70/12, Paris X.
 RATIE Alain, *Tel quel et les écrivains de la rupture: Lautréamont Mallarmé Artaud Bataille*, MOLHO, 73/11, Paris X.
 SATO Makoto, *Antonin Artaud et Henri Michaux; étude comparée*, DECAUDIN Michel, 75/12, Paris III.

BATAILLE

- CHATAIN Jacques, *Nietzsche et Georges Bataille*, DELHOMME, 71/12, Paris X.
 NEYME Jacques, *Agressivité et vérité dans l'œuvre de Sade et de Georges Bataille*, MALDINEY Henri, 74/12, Lyon III.

BRETON

- BOURGUIN Claude, *Nuit et poésie thématique de Nocturne chez Nerval, Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont, Breton*, RICHARD, 71/03, Paris VIII.
 GALLOZZI Wise, *La notion de poésie chez Breton et Char*, 64/11, Aix.
 JEAN Georges, *La construction des métaphores chez Breton et Eluard entre 1920 et 1939*, LÉBOUCHER-MOUNIN, 70/10 E 72/12 Aix.
 MURAMATSU Kiushi, *Etudes sur le fonctionnement métaphorique du langage dans la poésie de Rimbaud, Mallarmé et Breton*, DECAUDIN Michel, 74/11, Paris III.
 OHIRA Tomohiko D. U., *Etude sur la différence fondamentale entre le Dadaïsme et le Surréalisme en comparant les activités et les ouvrages des deux protagonistes Tzara et Breton entre 1918-1924*, SANOUILLET Michel, 74/10, Nice.
 STANTON née WHITMAN Deborah, *La conscience mythique et sa structure symbolique dans quelques romans entre les deux guerres: Woolf, Conrad, Joyce, Breton, Hesse, Mann*, DEDEYAN Charles, 74/12, Paris IV.

BUNUEL

- MORDER Joseph, *De Luis Bunuel à Carlos Saura: les sources plastiques et littéraires dans l'œuvre cinématographique*, GENESTE Pierre, 72/12 M 77/01, Paris III.
 SAMITIER Jacqueline, *Le cinéma espagnol; de Bunuel à Saura*, AGEL Henri, 75/11, Montpellier III.

DESNOS

- ARUSTOWICZ Krystina, *L'expérience du rêve chez Nerval et chez Desnos*, DECAUDIN Michel, 73/11, Paris III.
 LATAL Georges D.U., *Le retour de l'Art dans la poésie de Tzara, d'Eluard et de Desnos*, PRUNER, 69/06, Dijon.

GRACQ

- ALLIEZ née LEONARD Geneviève, *Julien Gracq, Ernst Junger, affinités et divergences*, COUFFIGNAL Robert, 69/07 M 74/12, Toulouse II.
 PAGES Janine, *Le sentiment d'étrangeté au monde extérieur chez les héros de Gracq et Buzzati*, IMBERT, 70/12, Paris X.

WINTER Georges, *Espace et communication: une approche sémiologique selon Gracq, Pasolini et quelques autres*, MICHAUD, 72/02, Paris X.

QUENEAU

DUGAVE Gérard, *Le jeu verbal dans la littérature contemporaine, étudié chez Boris Vian, Raymond Queneau, Eugène Ionesco, Jacques Prévert*, MAZALEYRAT Jean, 74/11, Paris IV.

REVERDY

BLANC Jean-Charles, *L'écriture chez Reverdy et Guillevic*, TUZET, 70/01, Poitiers.

DEBONNEFOUS Christine, *Le thème de l'angoisse chez Unamuno et Reverdy*, RICHER, 72/09, Nice.

ROUSSEL

ULMANN Marie-Christine, *Recherches sur l'eau et le regard chez quelques romanciers français de Raymond Roussel à Alain Robbe-Grillet*, FORESTIER, 72/10, Paris X.

VITRAC

ZANOTTI Jasmina, *Humour, sarcasme et cruauté chez Vitrac, Tardieu, Genet*, JOUANNY, 78/05, Paris XII.

C - SURREALISME - MATIERES

ANAGRAMME

EGRET Philippe, *L'anagramme plastique et littéraire dans la mouvance surréaliste*, PICON Gaëtan, 75/10 E.P.H.E.

ANDRADE

DE PAIVA CODA, *Influence de Jarry et du Surréalisme sur l'œuvre théâtrale de Oswald de Andrade*, WEBER, 72/10, Montpellier III.

BORDUAS

RIOUX Gilles, *Borduas face au Surréalisme, affinités et divergences*, CASSOU Jean, 68/09 D 74/07, E.P.H.E.

BOUSQUET

BRU Patrick, *Le corps et l'écriture dans l'œuvre de J. Bousquet ou la parole délaissée du surréalisme*, MILNER, 71/06, Dijon.

CHARLOT

COSTE Alain, *Charlot vu par les Surréalistes*, AGEL Henri, 75/12, Montpellier III.

CHATEAU

JANAH née GILLEMONT Martine, *Le château chez quelques écrivains surréalistes*, FORESTIER, 71/12, Paris X.

CHIU

ACUNA PIZARRO Ana-Maria, *Le groupe Mandragora et le Surréalisme français*, VERDEVOYE Paul, 73/11, Paris III.

COCTEAU

WHITE Sally D.U., *Etudes françaises: Cocteau et les Surréalistes*, JEUNE, 1969/01, Bordeaux.

CORPS

LAGIRARDE François, *Corps plastique et corps littéraire dans la représentation post-surréaliste*, JOUANNY Robert, 77/03, Paris XII.

CULTURE

BAILLY Jean-Christophe, *Le Surréalisme et la culture occidentale*, DECAUDIN Michel, 70/12, Paris X.

- DADA
OHIRA Tomohiko D.U., *Etude sur la différence fondamentale entre le Dadaïsme et le Surréalisme en comparant les activités et les ouvrages des deux protagonistes Tristan Tzara et André Breton pendant la période Dada (1918-1924)*, SANOUILLET Michel, 74/10, Nice.
- DALI
RANCOURT Michel, *La présence de Salvador Dali dans le mouvement surréaliste*, DECAUDIN Michel, 74/11, Paris III.
- DRIEU
DOULSAN Gérard, *Drieu et le Surréalisme à propos de Gilles*. BARTHES Roland, 74/10, E.P.H.E.
- ESPAGNE
LACAMARA Pedro, *Approche linguistique du Surréalisme en Espagne et ses rapports avec le Surréalisme français*, DEROZIER Albert, 75/11, Besançon.
ZERBIB Monique, *Recherches sur le Surréalisme en Espagne en Littérature et en Art*, SAINT-LU André, 75/10, Paris III.
- ESTHETIQUE
BLOCH née AUTHIE Yvonne, *Surréalisme, classicisme et absolu*, MEYER François, Aix-Marseille 1.
BROCA René, *Le Surréalisme et la problématique du dépassement et de la réalisation de l'art*, REVAULT D'ALLONNES, 78/01, Paris 1.
CHIBA SHIGEO D.U., *Du Dadaïsme au Surréalisme*, JULIAN, 72/12, Paris 1.
FERRE Annick D.U., *Place du Surréalisme dans l'art contemporain irlandais*.
PEREZ CASTELLANO née BARRAULT Annie, *Le réel et l'imaginaire dans le Surréalisme*,
SANTIN Eliane, *L'influence de Lautréamont sur la peinture, la sculpture et la gravure des surréalistes et de leurs contemporains (1925-1939)*, DORIVAL Bernard, 77/03, Paris IV.
VIRGILI née CUNNQVISI Anne, *Recherches sur le concept de l'image à travers les principales revues surréalistes 1919 à 1939*, DAMISCH Hubert, 74/12 E.P.H.E.
- FEMME
BABONNEAU Marie-Josée, *Femme surréaliste femme médiévale*, MARTINEAU Christine, 77/02, Nice.
CHARPY Marcelle D.U., *L'éphémère et l'éternel féminin dans le surréalisme*, LACOMBE, 1966/02, Paris-Sorbonne.
LANCELLE Eva, *La femme à travers la Révolution surréaliste*, BANCQUART M.-Claire, 75/11, Paris XII.
ROUFFAUD Marie-Noëlle, *La femme dans la littérature surréaliste*, AUTRAND Michel, 76/10, Bordeaux.
- FUTURISME RUSSE
BOUVARD Josette, *Surréalisme français et futurisme russe, Etude des revues de ces deux mouvements*, FRIOUX, 77/11, Paris VIII.
- GRECE
ABAZOPOULOU Françoise, *Le surréalisme en tant que courant poétique en Grèce*, TARABOUT, 76/10, INLCO.
- HISTOIRE
DRULES Alain, *Contribution à une préhistoire du surréalisme (Charles Cros, Alphonse Allais)*, MOUTOTE Daniel, 73/12, Montpellier III.
- IDEOLOGIE
BOISSON Christian, *Critique de l'idéologie poétique du Surréalisme*, VERNANT Jacques, 73/11, E.P.H.E.

- JEUX
GUITTON née CALAPODESCU Niculita, *Déterminisme et liberté dans les jeux surréalistes*, FRANDON Ida, 76/01, Poitiers M 76/11.
- MARSEILLE
ANDRE Danielle, *Le Surréalisme à Marseille*, JEAN, 1967/11, Aix.
- OCCULTISME
GRISCELLI Chantal, *Surréalisme et occultisme dans les œuvres des auteurs surréalistes*, BADY, 72/12, Lyon II.
- PAROLE
WITTMANN Françoise, *La parole chez le schizophrène et le surréalisme*, BAUER J.-Pierre, 74/12, Strasbourg I.
- PEINTURE
URIEN Catherine, *La peinture surréaliste*, QUESNEL, 78/02, Brest.
- PEROU
ROJAS Armando, *Le Surréalisme au Pérou, ses relations avec le surréalisme français*, DECAUDIN Michel, 76/11, Paris III.
- PHILOSOPHIE INDIENNE
DE LALANDE de CALAN Emmanuel, *La philosophie indienne et son expression dramatique: influence sur le mouvement surréaliste*, MICHAUD, 1967/11, Paris X.
- POESIE AFRICAINE
AMOUGOU Charles, *Rapports entre la poésie africaine et le Surréalisme*, MICHAUD, 73/12, Paris X.
- POESIE AMERICAINE
BRAME Mireille, *Le Surréalisme dans la poésie américaine*, RICHARD Claude, 76/12, Montpellier III.
- POESIE COURTOISE
BLONDIN Catherine, *Surréalisme et poésie courtoise*, BONNEFOY, 73/12, Nice.
- POESIE SUEDOISE
PARES Jean-Louis, *Influence du surréalisme dans la poésie suédoise des années trente*, GRAVIER, 74/11, Paris IV.
- POLITIQUE
RESCME-RIGON Philippe, *Surréalisme et politique*, DECAUDIN Michel, 70/12, Paris X.
COLLOMB Gilles, *Littérature et politique. Du Mouvement Surréaliste au mouvement Tel Quel*, DERRE, 72/12, Lyon II.
- PRECURSEURS
- RIMBAUD
NAKAJIMA Kazuko, *Rimbaud dans le Surréalisme*, DECAUDIN Michel, 76/11, Paris III.
- ROMANTISME
SUCH Eliane, *Etudes comparées du romantisme et du surréalisme*, VIALLANEIX, 77/12, Clermont-Ferrand.
- SOCIALISME
AUVRAY Marc, *Le socialisme utopique dans le Surréalisme de ses origines à 1940*, FORESTIER Louis, 73/11, Paris X.
- TERRORISME
BOISSIER Gilbert, *Le terrorisme littéraire et la première génération surréaliste (1923-1930)*, PORRELI, 69/02, Nancy.

IV. - *LISTE DES THESES SOUTENUES
ET EN PREPARATION AUX U.S.A.
(communiquée par Mme Riese Hubert)*

A. THESES SOUTENUES

En 1971

- ISAACS Roger: «Jean Arp, une étude des rapports qui existent entre sa poésie et son art visuel» (Irvine).
TUNKS Alice: «Antonin Artaud, imagiste» (Kansas).
ARNOLD Stephen: «The evolution of Surrealism in the poetry of Paul Eluard» (Oregon).

En 1972

- BENNISON Martin: «Aesthetic principles in representative Surrealist plays» (Missouri).
MEAD Gerald: «The Surrealist image: a stylistic study» (Yale).
BALAS Robert: «The poetic vision of Antonin Artaud» (Wisconsin).
LA BELLE Maurice: «The evolution of Antonin Artaud's dramatic theories» (University of Washington).

En 1973

- FINKELSTEIN Haim: «Surrealism and the crisis of the object» (New York University).
ELLENWOOD William: «André Breton and Freud» (Rutgers).
WHITESIDE Anna: «Analyse structurale et stylistique du thème de l'attente dans l'œuvre romanesque de Julien Gracq» (British Columbia).
MALET Marian: «Growth in the Dada Workshop: some aspects of the Poetry of Jean Arp» (Illinois).
THRONE Jonathan: «Rupture du silence: essai d'analyse sémantique de cinq poèmes de René Char» (Columbia).
CAILLER Bernadette: «Propositions poétiques: une lecture de l'œuvre d'Aimé Césaire» (Cornell).

ROCHESTER Myrna: «René Crevel: le pays des miroirs absolus. (UCLA).

CAMPANINI Susan: «The Metophysical Eroticism of André Pieyre de Mandiargues. (Illinois).

En 1974

PIORE Nancy: «Eclairs: A Study of invisibility and violence in the poetry of René Char» (1974).

DAVIS Hélène: «Rêverie et lyrisme dans l'œuvre de Robert Desnos: La Conquête d'un langage» (Stanford).

JOURLAIT Anne: «Women and Feminine Presence in selected poems of Paul Eluard and Vicente Alexandre: A Thematic Study. (Michigan).

COSTICH Julia: «The poetic structure of change: a study of the Surrealist work of Benjamin Peret».

En 1975

ARIEW Robert Abel: «La Thématique du *Poisson soluble* Etude cybernétique».

SAYEGH Alia: «The Concept and role of Woman in The Works of André Breton».

DARROCH Ann Gloria: «Paul Eluard's *La Rose publique*: A critical study».

HANSON Marja Warehime: «Paradox and Contradiction: André Breton's Problems in Defining Surrealism» (Johns Hopkins).

POHLMANN Karin Ilona: «Joyce Mansour's *Ca* and *Histoires nocives*: Translations and Critical Interpretations» (SUNY - Binghamton).

GALANTI Marie: «Surréalisme, révolution et l'œuvre poétique d'Aimé Césaire» (Kansas).

FITCHEN Patricia: «Language Experiment and Dreams in Surrealist Poetry» (Santa Barbara).

HALE Thomas Albert: «Aimé Césaire: His Literary and Political Writings, with a Bio-Bibliography (Rochester).

WAYNE Eric H. «*Nuits partagées* et les formes poétiques du Surréalisme chez Eluard» (Michigan).

En 1976

DIVOORT Nadia Sheherazade: «La Grande Déesse dans la poésie surréaliste» (British Columbia).

SIMON Roland H.E.: «L'écriture et la notion d'échec: Analyse thématique et linguistique de *L'Age d'homme* et de *La Règle du jeu* de Michel Leiris» (Stanford).

En 1977

AVILA Rose: «Louis Aragon: *Le Paysan de Paris*: an Analysis.. (UCLA).

B. THESES EN PREPARATION

En 1973

GOODMAN Sylvia: «Criticism and Surrealism from 1947 to the Present» (Wayne State).

SCALDINI Richard: «Relations of Intertextuality in the Early Prose of Louis Aragon (Yale).

NORVELL Harold: «The Function and Esthetics of the Objects in Four Novels by André Breton» (North Carolina).

LANG Carol: cThe Surrealist Novel: Its Principles and Structures in A. Breton's *Nadja*, *L'Amour fou* and *Arcane 17* » (Arizona).

RUSSO Adelaide: c A Reading of *Les Ténèbres*: The Style and Structure of Twenty-four poems by Robert Desnos » (Columbia).

En 1975

LALANDE Jean-Pierre: c Antonin Artaud et le sacré » (Iowa).

JACKMAN Michael: c Artaud and the Theater of Inversion » (SUNY-Buffalo).

CHARNEY Diane: c Woman as Mediatix in the Prose Works of André Pieyre de Mandiargues,. (Duke).

TRINH Minh-ha: c La Dépersonnalisation de l'artiste : Dada et Néo-Dada » (Illinois).

JANECK Frank: c André Breton, critique d'art » (Fordham).

IPPOLITI John: c Nature and Man in The Poetry of René Char » (Brown)

PHAM Lang Hoan: c Semantic and Narrative Structures in Michel Leiris' *Aurora* » (Columbia).

En 1976

CHUNG (May: cA Semiotics of the Surrealist Novel, 1924-1930 » (Stanford).

JONES Foster: Social Concomitance of French Caribbean Literature. The Case of Aimé Césaire,. (Indiana).

SHAHIN Andrée: c Les Métamorphoses du réel dans l'œuvre de Julien Gracq" (Rochester).

ARCHIBALD Leah: c Problems of History and the Poetic Process in the Autobiographical Works of Michel Leiris » (Berkeley).

BffLIOGRAPHIE

par Yves POUPARD-LIEUSSOU

1. - LIVRES

- AURIC (Georges) - *Quand j'étais là*.
Paris, Bernard Grasset [1979]. 20 X 13, 224 p. couv. illust.
Parmi le sommaire: Inoubliable apparition de Satie - La vie obscure de Henri-Pierre Roché - Parade et ses lendemains - Apollinaire m'a dit - Mon nom entre ceux de Louis Aragon et d'André Breton - Les Rencontres du Val-de-Grâce - Tout ce que j'ai connu de Raymond Roussel - André Breton m'a invité dans son château - Comment pourrais-je oublier l'apparition de Radiguet? - Etienne de Beaumont ou les soirées de Paris - etc. Il a été tiré de cet ouvrage 24 ex. sur Vélin chiffon de Lana, dont 10 ex. de vente num. de 1 à 10 et 14 ex. HC num. HCI à HC XIV, constituant l'édition originale.
- JOHANNES BAADER - OBERDADA
Schriften, Manifeste, Flugblätter, billets, Werke und Taten.
Herausgegeben und mit einem Nachwort von Hanne Bergius, Norbert Miller und Karl Riha, Lahn-Giessen (Allemagne), Anabas-Verlag (1977).
21 X 18, 216 p. nombreuses reprod.
- BOUSQUET Joë. - *Le Roi du sel*, suivi de *Le Conte des sept robes*. Préface de René Nelli. Paris, Albin Michel, 1977.
20 X 13, 264 p. En frontispice, portrait de Joë Bousquet par Salomé Vénard, 1951. Couverture en couleurs, pelliculée.
(*Le Roi du sel*, constitue un véritable roman dont le manuscrit a été retrouvé il y a peu de temps. *Le conte des sept robes*, est un hommage rendu aux sept femmes que Joë Bousquet a le plus aimées.)
- GOLL Claire. - *La Poursuite du vent*, avec la collaboration de Otto Hahn, Olivier Orban (Paris 1976).
Collection «Mémoire pour le temps présent», dirigée par Adam Biro. 21,5 X 13,5, 320 p., 8 p. d'illust.

(Mémoires de Claire Goll, présentant ses compagnons de route à travers l'Expressionnisme, Le Dadaïsme et le Surréalisme, dans ses rapports avec ces groupes).

JANUS. MAN RAY L'IMMAGINE FOTOGRAFICA.

A cura di Janus.

Edizioni La biennale di Venezia (1977). 24,5 X 22,5 cm, 232 p., rel. edit. toile noire imp. blanc, jaquette illust. 160 reprod. en noir d'œuvres de 1917 à 1973, avec commentaire pour chaque œuvre.

PICABIA Francis. - *His art, Lite and times.*

By William A. Camfield, Princeton University press. Princeton, New Jersey [1979]. 29 X 22,5 cm. Reliure éditeur toile brune, jaquette en couleurs, 368 p., nombreuses reproductions dont 20 en couleurs.

AU SOMMAIRE:

ACKNOWLEDGMENTS

INTRODUCTION

ABREVIATIONS

1. Childhood and Early Career.
2. Catching up with Modern Art: Impressionism, Néo-Impressionism, Fauvism and Experiments, 1903-1909.
3. Search for Self-Expression : Fauvism, Cubism and Orphism, 1909-1912.
4. New York, the Armory Show and "291".
5. Culmination of the "Psychological Studies", Paris, 1913-1914.
6. New York and the Mechanomorphic Style, 1915.
7. Barcelona, New York, "391" and the Stirrings of Dada.
8. Poetry, Switzerland, and Dada in Zurich, 1918-1919.
9. The Return to Paris and Preparation for Dada, 1919.
10. The First Dada Season in Paris.
11. Early Dissension, the Second Dada Season and the Defection of Picabia.
12. Picabia the Anti-Dada Dadaist; New Conflicts and Projects, 1921-1922.
13. A New Home, New Projects and Renewed Painting: Figurative Art and the Late Dada - Machinist Style.
14. Figurative Art; Surrealism; "Relâche" and "Entr'acte".
15. Collages, Espagnoles and "Monsters" in the Midi, 1924-1928.
16. The Transparencies, 1928-1932.
17. Transparencies, solids and Superimpositions, 1933-1940.
18. "Realism" and the War Years, 1939-1945.
19. Picabia's Return to Paris; the Final Synthesis Text Illustrations.
List of Reproductions
Plates
Photo Credits
Bibliography
Index

LEFRERE Jacques. - *Le Visage de Lautréamont.*

Isidore Ducasse à Tarbes et à Pau. Préface de J.-Pierre Soulier. Paris, Pierre Horay (1977). 21 X 13,5, 200 p., 8, reprod. (L'intérêt principal de cet ouvrage réside dans la découverte récente d'une photographie d'Isidore Ducasse qui est reproduite ici pour la première fois.)

NAVILLE Pierre. - *Le Temps du surréel.*

L'Espérance mathématique, tome 1. Editions Galilée (Paris 1977). 21,5 X 13,5, 516 p., couv. illust. couleurs. Comporte 8 pages de reproductions photographiques. Au sommaire: Liminaire (poèmes et proses de: A. Breton, P. Eluard, R. Char, P. et D. Naville).

1. La disparition de P. Eluard; 2. Le suicide était-il une solution?; 3. Le premier numéro de «La Révolution surréaliste»; 4. L'écriture automatique se défend; 5. Une philosophie dans le boudoir, entretiens sur la sexualité; 6. Benjamin Péret vous parle; 7. La peinture surréaliste existe-t-elle?; 8. Dali, Dali, Dali!; 9. Des sons et des bruits; 10. Palpitations de la révolte; 11. De l'orient à l'occident; 12. La Révolution et les Intellectuels; 13. Amour et combat; 14. Hier et demain.

- PERET Benjamin • *Œuvres complètes*. Tome III.
Association des amis de Benjamin Péret • Eric Losfeld, 14-16, rue de Vemueil • Paris (70) • [1979]. 24 X 16,5, 304 p., couv. rouge imp.
Au sommaire : Benjamin Péret par Octavio Paz . Au 125 du boulevard Saint-Germain - Une vie pleine d'intérêt - Les malheurs d'un dollar - Sur le passage du panier à salade - La Fleur de Napoléon - Pulchérie veut une auto - le Pays de cocagne • Mort aux vaches et au champ d'honneur. Dans le cadre de nos mœurs. Une ornière vaut une jument • Le conte voué au bleu et au blanc - La dernière nuit du condamné à mort • Il était une boulangère - l'Auberge du «cul volant». - Ces animaux de la famille - La mort par la feuille - Le nègre et la soucoupe enflammée - La casquette du père Bugeaud • Sur la route de la fortune - Songe - Notes et variantes.
Tables des illustrations et des matières.
- RIBEMONT-DESSAIGNES Georges. - *Ariane*.
Préface de Jean Roudaut. Visage d'Ariane, par Maria Grazia d'Alessandro. Textes réunis par J.-P. Bégot, Jean-Michel Place (Paris 1977).
Collection «Vice versa», vol N° 2.
19,3 X 12, 128 p., couv. illust. couleurs (nouvelle édition).
- SATIE Erik. - *Écrits*, réunis, établis et annotés par Omella Volta.
Editions Champ Libre (Paris 1977). 24 X 14,5, 368 p., illust.
- SCHWARZ Arturo. - *André Breton, Trotsky et l'anarchie*. Traduit de l'italien par Amaryllis Vassilikioti. Païns, Union générale d'éditions.
«10/18», N° 1174. 18 X 11, 216 p.
(Cet ouvrage est l'édition française revue et augmentée de: «André Breton, Léone Trotsky», Roma, Savelli 1974).
- TZARA Tristan. - *Le Cœur à gaz*. Illustré par Sonia Delaunay. Paris, Jacques Damase éditeur.
Achévé d'imprimer le 15 avril 1977.
(Cet important ouvrage comporte 60 pages en pliage accordéon (40 X 20 cm). Il a été tiré à 150 exemplaires et 20 suites signées par l'artiste, sur papier Arches du Marais, présenté sous emboîtement. Il comporte 10 lithographies de Sonia Delaunay, dont sept maquettes de costumes réalisées pour la représentation du «Cœur à gaz» de juillet 1923, au théâtre Michel.)
- TZARA Tristan. - *Œuvres complètes*, tome II (1925-1933).
Ouvrage publié avec le concours du Centre National des Lettres. Texte établi, présenté et annoté par Henri Béhar. Flammarion (Paris 1977). 21 X 15, 478 p.
(Il a été tiré de cet ouvrage: 15 ex. sur pur fil d'Arches, dont 10 ex. num. de 1 à 10 et 5 ex. H.C. num. 1 à V; 35 ex. sur Velin Alfa dont 30 ex. num. de 11 à 40 et 5 ex. H.C. num. VI à X. Il a été tiré, en outre 5 ex. sur pur fil d'Arches num. CF. 1 à CF. 5 réservés à la librairie «Coulet-Faure».)
- TZARA Tristan - *Œuvres complètes* - Tome III (1934-1946).
Ouvrage publié avec le concours du Centre National des Lettres. Texte établi, présenté et annoté par Henri Béhar.

Flammarion [Paris, 1979].

21 x 15, 638 p.

(Il a été tiré de cet ouvrage: 15 ex. sur pur fil d'arches, dont 10 ex. nom. de 1 à 10 et 5 ex. H.C. nom. de 1 à V; 35 ex. sur Vélin Alfa dont 30 ex. nom. de 11 à 40 et 5 ex. H.C. nom. de VI à X. Il a été tiré en outre: 5 ex. sur pur fil d'Arches nom. CF 1 à CF 5 réservés à la librairie « Coulet-Faure ».

TZARA Tristan • *Chronique Zurichoise 1915-1919*.

Yellow Now • Transjectoires [1979]. 20 x 14,5, 28 p. couy. imp. **remp.** avec vignette.

(Editions Yellow Now, 15, rue François-Gilon, 4369 Crisnée, Belgique • Diffusion « Argon » 43, rue Hallé 75014 Paris).

Texte publié originalement en 1920 à Berlin dans « Dada Almanach », sur la naissance de la revue et du mouvement Dada au Cabaret Voltaire à Zurich en 1916.

II. - REVUES

MAINTENANT

Paris, Editions **Jean-Michel Place** (1977).
19,5 X 13,5 (160 p.), rel. édit., jaquette illust.
(Réédition complète de la revue d'Arthur Cravan (avril 1912 à mars-avril 1915, en fac similé, conforme à l'original. Index des noms cités. Textes de François Bott et de Maria Uuisa Borrás.)

MANOMETRE

Paris, Editions Jean-Michel Place (1977).
26 X 18,5, 320 p., rel. édit. jaquette.
(Réédition complète de la revue d'Emile Malespine (juillet 1922 à janvier 1928), en fac-similé, conforme à l'original. Textes de Jean **Cathelin**, Michel Carassou. Notice bio-bibliographique d'Emile Malespine. Index des collaborateurs. Index des illustateurs.)

LE GRAND JEU

Paris, Editions Jean-Michel Place (1977).
26 X 20, rel. édit., jaquette illust. par Sima.
(Réédition complète de la revue de René Daumal et Roger Gilbert Lecomte (juin 1928 à octobre 1930), en fac-similé, conforme à l'original. Avertissement de Claudio Rugafiori. Index des noms des ouvrages, des revues et des journaux cités, ainsi que la reconstitution du numéro 4, qui devait paraître en 1922.)

L'ARC

Revue trimestrielle, directeur Stéphane Cordier, Aix-en-Provence.
N° 68. 1^{er} trimestre 1977. Numéro spécial consacré à Raymond Roussel, pour son centenaire. 23 X 18, **96 p.**
Collaborateurs: G. Raillard, G. Lascault, J. Fremor, A. **Robbe-Grillet**, L. Jenny, J. Ricardou, J.-C. Raillon, G. Bourque, M. Butor, E. Roudinesco, M. **Bernart**, G. **Perec**.
(A l'occasion du centenaire de Raymond Roussel, il a été donné à la télévision sur FR3, le samedi 22 octobre 1977, à 20 h 30

«Impressions d'Afrique», adaptation et réalisation de Jean-Christophe Averty. Musique de Jean-Claude Pelletier. Décors de Gilbert Drollet.)

TRANSFORMATION

Edited by John Lyle. Printed and published by Transformation, Harpford, Sidmouth, Devon (Angleterre), N° 8 1977.

22,5 X 16, 44 p., couv. illust. par Ph. West.

Collaborateurs: Ph. West, L. Bunuel et J.F. Aranda, A. Thorgeirsson et L.V. Vancrevel, F. Arrabal, I. Breakwell, L. Garet, A. Breton et P. Eluard, J. Lyle, J. York, P. Hughes, J.H. Matthews, P. Hammond, A. Earnshaw.

Illust. by A.R. Blundell, I. Breakwell, P. Hughes, M. Mariën, M.W. Svanberg, P. West.

ŒUVRES ET CRITIQUES

Directeur: Wolfgang Leiner. Paris, Editions Jean-Michel Place.

N° II, 1, Printemps 1977, in 8, 184 p.

« Prose romanesque du XX^e siècle ».

Au sommaire: *Michel Décaudin*: Apollinaire devant la critique: «L'Hérésiasque et Cie», «Le Poète assassiné».

Wolfgang Babilas: «Le Libertinage» d'Aragon devant ses premiers critiques (fiches signalétiques).

Renée Riese-Hubert: «Nadja» depuis la mort de Breton (fiches signalétiques).

Jacqueline Leiner: «Marcel Duchamp» devant la critique française de 1913 à sa mort, etc.

CENTRE NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

Recherche coopérative sur programme (R.C.P. N° 402).

Bulletin de liaison N° 6 (mars 1977).

Au sommaire: 1. Surréalisme français et avant-gardes hongroises (1915-1946), par Jacqueline Chénieux.

2. Documents relatifs aux avant-gardes hongroises recueillis par Barbara Gibs et Jacqueline Chénieux. Dépouillement des revues «Dokumentum» et «Index» Manifeste «dimensioniste» de Tamko Sirato. Bibliographie récente.

3. Informations diverses et bibliographies. Textes critiques, expositions.

Bulletin de liaison N° 7 (décembre 1977).

Au sommaire:

1. La Hongrie après la Seconde Guerre Mondiale: «L'Ecole européenne», par Krisztina Passuth.

2. Bibliographie et documents sur «L'Ecole européenne» par Krisztina Passuth.

3. Informations bibliographiques, par M. Bonnet, J. Chénieux, M.CI. Dumas, E.A. Hubert, José Pierre, J. Vovelle. Textes critiques.

TROPIQUES

Revue culturelle, Fort-de-France (Martinique). Réimpression de la collection complète de cette revue créée par Aimé Césaire et René Ménil et publiée de avril 1941 à septembre 1945. Paris, Jean-Michel Place éditeur, 1978. 2 vol. 19 x 14, rel. édit. toile rouge, jaquette illust. d'un dessin à la craie, en couleurs de Wifredo Lam. Cette réimpression est précédée d'une interview d'Aimé Césaire par Jacqueline Leiner suivie d'une lecture critique de *Tropiques*, par René Ménil et de documents, annexes, index des collaborateurs à la fin de l'ouvrage. Cette collection complète comporte 14 numéros en II fascicules. Le premier tome comporte les numéros de 1 à 5, avril 1941, à avril 1942, le second tome les numéros 6-7 à 13-14 février 1943 à septembre 1945. Parmi les collaborateurs citons: Aimé Césaire, André Breton, Pierre Mabille, Charles Duits,

Francis Picabia, Suzanne Césaire, Victor Brauner, Jorge Cacères,
René Etiemble, Pierre Lœb, René Ménénil, etc.
Collection des réimpressions des revues d'avant-garde: N° 13.

CANAL

Informations et expressions culturelles. N° 14, 15 fév. 15 mars
1978. Numéro en partie consacré au dossier «Dada international
pp. 7-14. Numéro publié à l'occasion de l'exposition «Dada inter-
national» au centre culturel allemand «Goethe Institut», 17, ave-
nue d'Iéna, 75116 Paris, du 16 fév. au 17 mars 1978.

SURREALIST TRANSFORMATION

EDITED by John Lyle - Printed and published by transformac-
tion, Harpford, Sidmouth, Devon.

N° 9 - January 1979 - 21 x 15,5 cm, 40 p.

Collaborateurs: A. Marvell, C. Trouille, J.-F. Aranda, L. Bunuel,
G. Kouwenaar, Ph. Soupault, L. Vancrevel, E.F. Granell, J.-G.
Elburq, A. Eamshaw, J. York, P.G. Cabrera, K. Holten, M. Jean.
Illustrations: T. Blundell, T. Eamshaw, J. Hondermarcq, B.
Keams, H.H. Lefeldt, J.H. Moesman, Ph. West.

N° 10 - October 1979 - 21 x 15,5, 44 p.

No spécial consacré à E.L.T. Mesens.

Collaborateurs: J. Lyle, L. Scutenaire, E.L.T. Mesens, R. Pen-
rose, A. Cavalcanti, J.H. Matthews, J. Pierre, E. Jaguer, E. Baj.

III. - EXPOSITIONS

RETROSPECTIVE MARCEL DUCHAMP

Centre National d'Art **Georges-Pompidou**, Paris, janvier **1977**.
Le catalogue de cette importante rétrospective se compose de quatre tomes sous emboîtement velours vert, 26,5 X 21 cm.

Tome 1: Plan pour écrire une vie de Marcel Duchamp.

1. Chronologie générale.
2. Les trente premières années.
100 p. nombreuses illust. en noir.

Tome II: Catalogue raisonné, rédigé par Jean Clair.
212 p., nombreuses illust. noir et couleurs.

Tome III: Abécédaire. Approches, critiques.
208 p., nombreuses illust., en noir.

Tome IV: Victor (Marcel Duchamp), roman par Henri Pierre Roché (inédit).
104 p. + 8 p. de reprod.

EXPOSITION SONIA DELAUNAY - TRISTAN TZARA

Paris, Musée d'Art moderne, du 20 avril au 5 juin **1977**. •La Rencontre Sonia Delaunay-Tristan Tzara •.

Catalogue 22 x 20,5 (72 p.), couv. illust. couleurs, nombreuses illust. Préface de Jacques Lassaigue.

Honneur à Tristan Tzara par Jean Cassou; •Tzara poète •
40 ans d'amitié et plus, par Jacques Damase.

(Cette présentation a pour grands axes, les trois ouvrages de Tristan Tzara illustrés par Sonia Delaunay:

c Le cœur à gaz.. c Le Fruit permis.. c Juste présent ••

EXPOSITION YVES TANGUY

Galerie André-François Petit, 196, boulevard Saint-Germain, Paris.
Mai-juin 1977.

Catalogue 23,5 x 18 (16 p.), couv. illust. 8 reprod. en couleurs
avec des textes de: A. Bréton, B. Péret, T. Tzara, P. Eluard.

Biographie sommaire.

DUCHAMP DU TRAIT

Galerie «La Hune», 14, rue de l'Abbaye, Paris. Du 1^{er} février au 1^{er} mars 1977. (En liaison avec la grande exposition de Beaubourg et avec l'aide de Mm. Marcel Duchamp, «La Hune» présente la totalité des écrits et des gravures de Marcel Duchamp.)

SALVADOR DALI

«La Gare de Perpignan», célèbre peinture monumentale exposée en France pour la première fois entourée de quelques œuvres rétrospectives.

Galerie André-François Petit, 196, boulevard Saint-Germain, Paris. Novembre-décembre 1977. Catalogue 23,5 x 18 (32 p.).

Présentation de «La Gare de Perpignan» par R. Descharnes.

Reproductions en noir, frontispice en couleurs.

(A l'occasion de l'exposition du tableau «La Gare de Perpignan», Salvador Dali, de passage à Paris, en route pour les États-Unis d'Amérique, montrera un «Portrait de Gala» sur cuivre et pour la première fois au monde une «Peinture à l'huile stéréoscopique», ces deux œuvres «in process». La spatialisation stéréoscopique naturelle est due à Robert Descharnes. Du 8 au 22 décembre 1977.)

PARIS - NEW YORK

Centre National d'Art et de Culture Georges-Pompidou, Musée National d'Art moderne, 1^{er} juin-19 septembre 1977.

Catalogue 29,5 x 22,5, 732 p. rel. édit. illust. couleurs., très nombreuses illust. en noir.

Au sommaire:

Gabrielle Buffet-Picabia: Un peu d'histoire (propos recueillis par Malitt Matta, janv. 1974).

Robert Lebel: Paris-New York et le retour avec Marcel Duchamp, Dadaïsme et Surréalisme.

Hélène Seckel: Alfred Stieglitz et la photo-sécession. L'Armory Show, Orphisme, simultanéisme, synchronisme. Dada-New York.

Daniel Abadie: Surréalismes. Stage Beauties. Art of this Century. Société Anonyme inc.

William Copley: Portrait de l'artiste en jeune marchand de tableaux (Man Ray, Duchamp, Ernst, Magritte, Tanguy, à la Copley Galleries, Beverly Hills).

Marcel Pleynet: De la culture moderne, etc.

Bio-bibliographie et chronologie 1905-1968 (48 p.).

MAN RAY in concerned but not indifferent. (Milano) Luciano Anselmino (1977). 22,5 x 22,5 cm (44 p.) illust. noir et couleurs. Texte de Janus.

Di questo catalogo sono state stampate mille copie in occasione della mostra di Man Ray a Milano nel novembre 1977.

DADA AND SURREALISM REVIEWED

by Dawn Ades.

With an introduction by David Sylvester and a supplementary essay by Elizabeth Cowling.

Art Council of Great Britain 1978.

10 000 copies of this catalogue have been published in Association with *Dada and Surrealism reviewed*, an exhibition held at the Hayward Gallery, London from 11 January to 27 March 1978.

30 x 20 cm. XI + 475 p. + (32 p.), reprod. couleurs.

Au sommaire: exhibition committee, foreword, lenders, «Regarding the exhibition» by David Sylvester catalogue by Dawn Ades : author's note, editorial note.

1. Les soirées de Paris.

- 2.291, *The ridgefield gazook, the blind man, rongwrong, TNT. New York dada.*
3. *Cabaret Voltaire, Dada, der Zeltweg.*
4. *Club Dada, der Dada, Jedermann sein eigner Fussball. der Blutige ernst, die Pleite.*
5. *Der Ventilator, Bulletin D, die Schammade.*
6. *Mécano, Merz.*
7. 391, *Cannibale.*
8. *Littérature.*
Portrait Gallery of Paris dadaiste and surrealists.
9. *La Révolution surréaliste.*
10. *Documents.*
11. *Le surréalisme au service de la Révolution.*
12. *Minotaure.*
13. *Correspondance, Œsophage, Marie. Distances, Documents AG. L'invention collective.*
14. *London Bulletin.*
15. *VVV, Dyn.*
16. *Transfusion du verbe, les pages libres de la main à plume, la conquête du monde par l'image, avenir du surréalisme. III-Convoy, La Révolution la nuit, Arson, Le ciel bleu.*
17. *Néon, Médium, le Surréalisme, même, Bief: jonction surréalisme, la Breche.*
Postscript.
An other culture' by Elisabeth Cowling.
Addenda, corrigenda indices, colour plates.

ILIAZD

Centre Georges-Pompidou, Musée national d'Art moderne, 10 mai-25 juin 1978.
22 x 25 oblong, 120 p., nombreuses reprod., en noir.

PARIS-BERLIN. Rapports et contrastes France Allemagne 1900-1933. Art, architecture, graphisme, littérature, objets industriels, cinéma, théâtre, musique.

Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, 12 juillet-6 novembre 1978.

Catalogue 30 x 21 cm. 576 p. illust. noir et couleurs.

Préface de Pontus Hulten, introduction de Werner Spies.

Au sommaire: Regards sur la France et l'Allemagne. Expressionnisme. Die Brücke. Der Blaue Reiter. Dada. Neue Sachlichkeit. Nouvelle objectivité. Constructivisme. Bauhaus. Photographie. Cinéma. Théâtre. Art et politique. Topographie artistique. Production industrielle des objets de la vie quotidienne. Architecture et urbanisme. Communications visuelles.

Responsable de la partie française: Jean-Hubert Martin.

Responsable de la partie allemande: Werner Spies.

Collaborateurs pour les textes : GÜllter Metken, Christian Derouet, Eduard Beaucamp, Gabriele Linnebach, Paul Vogt, Max Imdahi, Krisztina Passuth, Michel Giroud, Hanne Bergius, Werner Spies, Eberhard Roters, Uwe M. Schneede, Serge Lemoine, Herbert Molderings, Lotte Eisner, Jeanne Lorang, Eckhart Gillen, Wulf Herzogenrath, Raymond Guidot, Wend Fischer, Hans M. Wingler, Chantal Béret, Wolfgang Pehnt, Paul Virillo, Christian Borngraeber, Lion Murard, Patrick Zylberman, Jacqueline Costa, Eckhard Neumann, Peter Hielscher, Milovan Stanic, Serge Fauchereau, Jean-Michel Palmier, Bernhard Zeller, Lionel Richard, Pierre Boulez, David Drew.

IV. - CATALOGUES DE VENTE

BULLETIN C. COULET ET A. FAURE

5, rue Drouot, Paris.

Bulletin N° 37 (février 1978).

Catalogue de vente de livres à prix marqués. (Une partie de ce catalogue est consacrée au Surréalisme (N° 189-298). Livres, autographes, manuscrits, tracts, placards surréalistes et catalogues d'expositions.)

HANS BOLLIGER

Bücher + Grafik • Lenggstrasse 14, 8008 Zürich. Katalog 6. Dokumentation, Kunst und literatur des 20. Jahrhunderts (1978).

Au sommaire: Architektur, Bauhaus, Dadaismus, Surrealismus, Abstrakte Kunst, Futurismus, illustrierte Bücher, etc.

26,5 x 19,5 cm.

131 p., 900 numéros à prix marqués, nombreuses reprod., register.

EX LIBRIS 7

A division of TJ art inc. 25 east 69 street New York 10021.

Major movements of 20th Century Art III.

Au sommaire: architecture, art nouveau, dada, German expressionism, photography, russian avant-garde, surrealisme, etc., selected bibliography.

25,5 x 18 cm, non paginé, plus de 1300 numéros à prix marqués.

HANS BOLLIGER - EX LIBRIS - JURGEN HOLSTEIN

Stände 80-81-82, 21 bis 24 september 1978 .

Internationale Buch und Kunst antiquariats, Messe Zürich Kongresshaus.

Catalogue à prix marqués, 75 numéros imp. sur couché nombreuses reprod., dadaïsme, constructivisme, futurisme, surréalisme bauhaus.

PLACE Jean-Michel, VASSEUR André
Bibliographie des revues et journaux littéraires des XIX^e et XX^e siècles.
Tome 3 (1915-1930).
Paris, Editions Jean-Michel Place (Chronique des Lettres Françaises) 1977.
(Ce tome 3 concerne les revues: *Aventure, Dés* (notice de M. Carassou), *La Revue Européenne, Interventions, le Mouvement accéléré* (notice de J.P. Bégot), *Philosophies* (notice de Michel Décaudin), *Surréalisme* (notice de M. Carassou), etc.

*EFFIGIES D'HIER ET D'AUJOURD'HUI
DU «CLUB FRANÇAIS DE LA MÉDAILLE», MONNAIE DE PARIS*

1. *Jean Arp* (54" sélection, 79 mm), 100 ex.
 2. *Marcel Duchamp* (55-56" sélection, 79 mm), 100 ex.
 3. *Hommage au Surréalisme* (57" sélection, 130 mm), 150 ex.
 4. *Jacques Baron* (57" sélection, 75 mm), 100 ex.
 5. *Oscar Dominguez* (58" sélection, 75 mm), 100 ex. (1978).
 6. *Victor Brauner* (61" sélection, n° 446, 75 mm) 100 ex.
 7. *Man Ray* (no 433, 1978) 100 ex.
 8. *Raymond Roussel* (no 423, 1978, 101 mm) 100 ex. num. sur cuivre médaille frappée avec des coins gravés directement dans l'acier par Jacques Devigne.
Voir dans le Bulletin N° 59/60, pp. 104-105 du club français de la médaille, deuxième trimestre 1978, le texte descriptif.
- JEAN Marcel - JEAN ARP
In: «Le Club français de la médaille», Bulletin N° 54. Premier trimestre 1977. Page 49, repr.
- JEAN Marcel - MARCEL DUCHAMP
In: «Le Club français de la médaille», Bulletin N° 55-56. Deuxième trimestre 1977, pp. 36-38, repr.
- BEDOUIN Jean-Louis - JACQUES BARON
In: «Le Club français de la médaille», Bulletin N° 58. Premier trimestre 1978, pp. 18-19, repr.
- JEAN Marcel - OSCAR DOMINGUEZ
In: «Le Club français de la médaille», Bulletin N° 58. Premier trimestre 1978, pp. 52-53, repr.
- JEAN Marcel - MAN RAY
In: «Le club français de la médaille», Bulletin n° 59/60, 2^e trimestre 1978, pp. 38-39.
- RAYMOND ROUSSEL. LOCUS SOLUS A SES RAISONS, par Lionelle Courbet, in: Bulletin du Club Français de la Médaille N° 61, 2^e semestre 1978, pp. 64-69.

TABLE DES MATIÈRES

Henri BEHAR : Ouvertures	9
--------------------------	---

J. - *APPROCHES DU DISCOURS*

Michael RIFFATERRE : Intertextualité surréaliste	27
Jean-Charles GATEAU : La production du texte éluardien	38
Marie-Renée GUYARD : Analyse discursive : le fonctionnement de Surréalisme-Surréaliste dans S.A.S.D.L.R.	45
Anick MAILLE: Un paradoxe lexicologique et idéologique	74
Sylwia GIBS : L'analyse structurale du récit surréaliste	92

II. - *ASPECTS DE LA RECEPTION*

Hans T. SIEPE : Le texte surréaliste et la lecture.	123
Elyette BENASSAYA : Le surréalisme face à la presse. .	131
Eliane TONNET : Le monde littéraire et le surréalisme: premières réactions	151

III. - *IMAGES - TEXTES - GESTES*

Renée RIESE-HUBERT : Images du criminel et du héros	187
Mary-Ann CAWS : Du geste baroque au geste surréaliste	199

Anna BALAKIAN : « Au regard des divinités » modèle poétique de Breton	213
Stefan BACIU : Rafo Mendez, soldat inconnu du surréalisme péruvien	221

IV. - *REFLEXIONS CRITIQUES*

Pascaline MOURIER : Histoire de l'art surréaliste ou histoire surréaliste de l'art ?	231
Nicole BOULESTREAU : Lire Eluard ?	256
Fernand DRIJKONINGEN : Entre surréalisme et marxisme : révolution et poésie selon Tzara	265

V. - *DOCUMENTATION*

Henri BEHAR, Christine POUGET : Le Surréalisme à l'Université : inventaire des thèses	283
Yves POUPARD-LIEUSSOU : Bibliographie	317

ACHEVÉ D'IMPRIMER
LE 31 MAI 1980
SUR LES PRESSES DE
DOMINIQUE GUÉNIOT
IMPRIMEUR A LANGRES

DÉPOT LÉGAL : 2^e TRIMESTRE 1980
N° D'IMPRIMEUR : 386

« X..., 26 décembre. - L'opérateur chargé de la station de télégraphie sans fil située à *l'Île du Sable* a capté un fragment de message qui aurait été lancé dimanche soir à telle heure par le... » A. Breton.

EMISSION-RECEPTION. En écho à la dernière page de *Nadja*, ce premier volume indique les voies multiples ouvertes à la réflexion portant sur l'élaboration du discours surréaliste et, à l'autre extrémité de la chaîne communicative, sur ce qui nous parvient et la manière dont on le perçoit.

Approches du discours : depuis 1971, notre équipe explore la constitution des énoncés surréalistes, leurs transformations, le jeu des formations discursives à l'intérieur d'une parole qui se cherche et tend à s'imposer comme collective. Intertextualité, critique génétique, analyse structurale s'aidant de l'ordinateur, mise en évidence du paradoxe présidant à la dénomination de la première revue surréaliste, telles sont les questions abordées du côté de l'émetteur qui reste à localiser.

Aspects de la réception : comment le surréalisme a-t-il été perçu par l'institution littéraire lors de son avènement, quel rôle a joué la presse à différents moments de son existence dans l'élaboration d'une image collective, quel lecteur se suppose-t-il lui-même : de la réception critique à la critique de la réception, les contributions rassemblées dans cette section posent les jalons d'une vaste enquête qui se poursuit.

Images-Textes-Gestes : pour compléter les deux orientations principales de ce numéro, pour le rapprocher, autant qu'il se peut, de la geste surréaliste, les études suivantes explorent simultanément le texte et l'image, le langage gestuel comme les formules poétiques, et pour finir, découvrent une relation inconnue du groupe péruvien.

Réflexions critiques : cette rubrique, qui ne prétend pas suivre l'actualité éditoriale se propose de rendre compte d'un ouvrage, d'un ensemble de textes traitant d'une même question, ou même d'une réédition importante. Les auteurs, selon leurs convictions théoriques avouées y serrent un texte de près, ou bien y trouvent l'occasion d'exposer l'ensemble d'une question : l'art, Eluard, Tzara.

Documents: chaque livraison de *Mélusine* apportera ces documents qui pourront aider le lecteur curieux dans ses lectures et fourniront la matière de futures études : ici les thèses universitaires. La bibliographie signale les publications de l'année.

Contribution de : S. Baciu, A. Balakian, H. Behar, E. Benasaya, N. Boulestreau, M.A. Caws, F. Drijkoningen, J.C. Gateau, S. Gibs, M.-R. Guyard, A. Maille, P. Mourier, C. Pouget, Y. Poupard-Lieussou, R. Riese-Hubert, M. Riffaterre, H.T. Siepe, E. Tonnet.



PUBLICATIONS DE LA SORBONNE

Imp. Dominique Guéniot. Langres