

CAHIERS DU CENTRE DE RECHERCHE SUR
LE SURREALISME

MÉLUSINE

N° XIV

L'EUROPE SURREALISTE



CLAUSEN COLDING COLINET COLLAGE COLQUHOU
A COAST A PINTO COURTOT CREVEL CRIPPA CRIS
O DAHLBERG DALI DALI DANGELO DAUSSY DAVI
EX DEL RENZIO DEL ANGLADE DELBROUCK DELTE
GO DIMITRIEVIC DOMEK DOMINGUES DOMINGUEZ
RIEU LA ROCHELLE DU ARTE DUCHAMP DUHAMEL
EKELÖF EKSTRÖM EL JANABY ÉLUARD ELYTIS EN
BEN ERBEN ERNST ERRO ESPINOSA ESTIENNE ETI
OBA FERNANDEZ FERNANDEZ FERRANT FERRY F
ICISCO FREDDIE FREDERIQUE FUCHS GADÓ GAGN
CIA LAMOLLA A GARCIA LORCA GARCIA-YOK GAS
GIACOMETTI GIACOMMETTI GINET GIOVANNA GIRO
IZALEZ BERNAL GOOSSENS GÖTZ GOUTIER GRACO
BELO GUTT HADJICHRISTOV HAGER HAILE HALPE
NER HAVLICEK HAVRENNE HAYTER HEERUP HEINI
HESSEL HILSING HINOJOSA HIRCHFIELD HIRTUM
ET HUGO HULTEN HUTTER HYNEK ILLYES ISMAEL
COMIN JAGUER JANOUSEK JEAN JENÉ JÉNÉ JENI
FROY JOVANOVIC JOZSEF JULIO JULIO KAHN KA
N KLAHECK KLÜNNER KOENIG KOLAR KORAB KOP
OU LABISSE LABORDET A LACINA LACOMBLEZ LA
LEBEL LEBEL LECOMTE LEFRANCO LEGRAND LEHE
N LIMA LIMA LIMBOUR LINDEGREN LINHARTOVA
- TORRRES LORENC LORENT LORENTZON LOUBCHAJ
R MABILLE MADDOX MAGRITTE MÄKILÄ MAKОВI
NSOUR MANTUA MANUEL MARÉCHAL MARENCIN
RTINI MARTISON MASSANET MASSON MASSO

L'Age d'Homme

MÉLUSINE

Cahiers du Centre de Recherches sur le Surréalisme

*Publiés avec le concours du Centre National du Livre,
du ministère de la Recherche et
de l'Association Jean Hans Arp de Strasbourg*

MÉLUSINE

N° XIV

L'Europe surréaliste

Contributions au colloque
de Strasbourg (septembre 1992)
réunies par Henri Béhar

L'AGE D'HOMME

MÉLUSINE

Cahiers du Centre de Recherches
sur le Surréalisme

Directeur: Henri Béhar
Directeur adjoint: Pascaline Mourier-Casile
Secrétaire de rédaction: Michel Carassou

RÉDACTION: 13, rue Santeuil, 75231 Paris Cedex 05.

ADMINISTRATION: Éditions L'Age d'Homme - 5. rue Férou, 75006 Paris

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

Copyright © 1994 by Editions L'Age d'Homme, Paris

L'EUROPE' SURREALISTE

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

Henri BÉHAR

Pascaline MüURIER-CASILE

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

I. REFUS DE L'HUMANISME CLASSIQUE

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

A. Le surréalisme contre l'héritage occidental

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

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

B. Le rôle de l'intellectuel

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

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

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

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

C. Emprunts et déplacements théoriques

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

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

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

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

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

II. DIFFUSION EUROPÉENNE

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

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

A. Les réseaux

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

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

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

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

B. Relais

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

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

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

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

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

C. Résistances et refus

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

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

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

III. POUVOIRS DE L'IMAGINATION

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

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

A. L'image

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

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

B. L'automatisme

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

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

C. Liberté

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

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

*Université Paris-III
Sorbonne-Nouvelle*

*Université
de Poitiers*

L'EUROPE AVANT LA PLUIE

LES INTELLECTUELS ET L'IDÉE EUROPÉENNE DANS L'ENTRE-DEUX-GUERRES ¹

Nicole RACINE

Michel TREBITSCH

Deux œuvres célèbres de Max Ernst s'intitulent *L'Europe après la pluie*. L'une et l'autre datent de tournants historiques; l'une et l'autre sont des étapes dans l'évolution « matiériste » de Max Ernst, inaugurant successivement la technique de l'empâtement puis celle de la décalcomanie. La première date de 1933, l'année de l'arrivée d'Hitler au pouvoir. C'est une sorte de carte où l'Europe, trouée des bleus maritimes, est une surface épaisse de bruns, de jaunes et de verts sur laquelle transparaissent encore par endroits, comme à travers des nuages, des frontières en partie effacées. *L'Europe après la pluie II* date de 1940-1942. Pourchassé après deux internements, Max Ernst l'a commencée dans la France occupée pour ne l'achever que dans son exil américain. Cette pérégrination dramatique parle d'elle-même. Le paysage minéral et spongieux, comme sous-marin, où prolifère une végétation pétrifiée et friable dans laquelle se profilent quelques formes humaines, ressemble à ce que serait la *planète affolée* après le cataclysme vénéneux, après le déluge fatal ².

On ne cherchera pas dans ces toiles prémonitoires la preuve d'une lucidité particulière des surréalistes, sinon peut-être de leur sensibilité aiguë à l'irruption mondiale du tragique. Tout au plus y trouvera-t-on la justification des choix que nous avons faits, pour répondre au défi

1. Nicole Racine est l'auteur des parties « Internationalisme et mythe révolutionnaire 1920-1925 » et « Les contradictions de l'antifascisme » ; Michel Trebitsch, de l'introduction, de la conclusion et des parties « La République des esprits » et « L'esprit des années 30 ».

2. Spies Werner (dir.). *Max Ernst. Rétrospective*, Paris-Munich. Centre Georges-Pompidou/Preste!, 1991. p. 213. planche 184 et pp. 244-245, planche 216.

inaccessible de brosseur un «panorama historique », de nous limiter à *l'Europe avant la pluie*. En portant l'accent sur l'entre-deux-guerres, nous ne prenons pas parti dans le débat sur la chronologie du mouvement surréaliste, et notamment sur sa survie après 1945. Nous tentons seulement de resituer la relation spécifique du politique au culturel, dans le contexte nouveau, de la guerre à la crise et de la crise à la guerre, d'une prise de conscience du mondial. « Le temps du monde fini commence », comme l'écrit Valéry en 1931³. L'influence sans précédent des questions internationales sur la politique intérieure comme sur les représentations collectives installe profondément les surréalistes dans leur époque. Paradoxe, pour un mouvement qui, en se voulant international a été avant tout européen, l'Europe des surréalistes n'est qu'une excroissance minuscule et quasi anonyme, comme sur le planisphère imaginaire publié en 1929 dans *Variétés*, face à l'immense Océanie, à la gigantesque Russie⁴. En cantonnant notre propos à quelques aperçus sur l'attitude des intellectuels devant l'idée européenne, selon un plan globalement chronologique distinguant les années 20 et les années 30, nous partirons de l'hypothèse que l'Europe, carte mythologique ou paysage apocalyptique, fonctionne à la fois comme métaphore, « mot-tampon » dirait Breton, et comme projet historique pour les milieux intellectuels et politiques. Autrement dit, le discours indirect sur l'Europe mérite autant d'attention que le discours direct.

1. LES ANNÉES VINGT: LA RÉVOLTE ET L'ESPRIT

Au lendemain de la guerre de 1914-1918 se repose la question de la fonction politique de l'intellectuel, selon une alternative ancienne, mais qui rejoue dans un contexte nouveau, étendu à l'échelle internationale. Sera-t-il le porteur messianique de la parole révolutionnaire, comme le veulent les avant-gardes, ou le « guide spirituel », figure ultime du « philosophe-roi » dont rêve l'aristocratie du *Geist* européen? L'accélération des communications, l'essor des traductions, la place de la politique étrangère dans la presse, le rôle des grands reporters internationaux, favorisent, sur le plan culturel comme sur le plan politique, une ouverture vers l'extérieur, en même temps qu'est relancé, notamment à propos de l'Allemagne et de la Russie, le débat sur la nation et donc aussi sur l'internationalisme, la guerre, la paix. Les représentations du monde à l'œuvre dans les échanges internationaux et dans les relations diplomatiques

3. Valéry Paul, *Regards sur le monde actuel*, Paris, Stock, 1131. p. 35.

4. « Le monde au temps des surréalistes », *Variétés*, numéro hors série, juin 1929. La carte du « Monde surréaliste », publiée dans le *Magazine liUéraire* (« 60 ans de surréalisme », 213. décembre 1984, pp. 48-49), compte douze groupes surréalistes européens sur les vingt-quatre pays cités.

sont toutes d'une certaine manière d'ordre métaphorique. La « barbarie » allemande, l'« asiatisme » russe, allemand ou juif, font partie d'un fonds commun de clichés auxquels la psychologie des peuples, qui attribue une nature ou une essence à chaque civilisation, culture, nation, apporte désormais une caution scientifique. Les surréalistes ne se distinguent pas du discours qui identifie l'Orient à la barbarie et l'Occident, l'Europe (voire la France), à la « civilisation », à la « culture », à l'« universel » ; ils l'inversent seulement terme à terme.

Internationalisme et mythe révolutionnaire russe 1920-1925

Les premières années 20 sont justement décrites comme celles de la « crise de conscience littéraire »⁵, durant lesquelles les écrivains au sortir d'une guerre que beaucoup d'entre eux ont faite et qui a pesé sur tous, se sont interrogés sur leur place et leur fonction dans la société. Déterminant pour l'histoire des relations entre intellectuels et action politique, le premier après-guerre voit d'abord la résurrection d'une gauche intellectuelle quasiment muette durant les hostilités, sur des thèmes internationalistes et pacifistes : revivifié par l'Octobre russe, le mythe révolutionnaire se développe aussi bien dans les milieux socialistes que dans les milieux plus larges de l'opinion intellectuelle de gauche.

Si lorsqu'elle éclata, la Révolution d'Octobre ne fut pas toujours comprise par les socialistes occidentaux ralliés à la défense nationale, elle apparut dès 1920 comme un événement historique majeur, porteur d'un espoir de changement radical : elle incarne, en effet, le mythe de la révolution sociale victorieuse et apparaît comme le dernier maillon dans la chaîne des révolutions du passé (1830, 1848, 1871) qui, depuis 1789, rythment l'évolution historique⁶. En vertu de l'adhésion à ce mythe, un socialiste comme Jules Guesde, pourtant hostile aux thèses de la III^e Internationale, recommande en 1920 de « monter la garde autour de la Révolution russe ». Les menaces de l'intervention alliée de 1919 à 1921 font revivre le thème de la « Révolution en danger ». Donnons l'exemple d'Anatole France qui, à la date symbolique du 14 Juillet, en 1920, publie dans *l'Humanité* socialiste un « Pour la révolution russe » ; ou encore celui d'un jeune intellectuel de 27 ans, nourri d'un socialisme d'inspiration jaurésienne, Jean Guéhenno, qui, mobilisé, apprend l'éclatement de la révolution en Russie et l'accueille avec une « ferveur quasi-religieuse »⁷.

5. Tonnet-Lacroix Éliane. *Après-guerre et sensibilités littéraires (1919-1924)*, Paris. Publications de la Sorbonne. 1991.

6. Racine Nicole. « Le Parti socialiste (SFIO) et la Russie soviétique 1921-1924 ». *Revue française de science politique*. avril 1971. pp. 281-315 et « Les socialistes français devant le régime soviétique (1920-1939) », dans Pisier-Kouchner Évelyne (dir.). *Les Interprétations du latinisme*. Paris. PUF. 1983, pp. 91-107.

7. Guéhenno Jean. *La Foi difficile*. Paris. Grasset, 1957. p. 44.

Si donc la Révolution russe a suscité, dans les milieux de gauche, des sentiments de sympathie et de soutien, dus au fait qu'elle donne une nouvelle jeunesse au mythe révolutionnaire fortement ancré dans la culture politique française, le modèle de société qu'elle incarne, le modèle « bolchevik », comme on dit alors, est largement critiqué par cette même gauche qui, dans un même mouvement, refuse la conception nouvelle de l'engagement de l'intellectuel qu'elle implique, celle de l'intellectuel « révolutionnaire », attaché à un parti ou à des organisations destinés à traduire dans l'histoire la révolution annoncée par Marx. Cette conception ne commence véritablement à s'enraciner dans les pratiques de la gauche française que dans les années 30, à la faveur du mouvement antifasciste. Dans les années 20, elle coexiste avec des conceptions plus ancrées dans la tradition française de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e, celle des intellectuels dreyfusards, défenseurs des grands principes et des causes universelles, celle des intellectuels post-dreyfusards et des intellectuels socialistes « aux marges des appareils»⁸.

On peut étudier les réticences que le modèle nouveau de l'intellectuel révolutionnaire suscite dans *l'intelligentsia* de gauche, au sein d'un des mouvements les plus caractéristiques de ce réveil de l'internationalisme dans l'immédiate après-guerre, le mouvement « Clarté » pour une Internationale de la Pensée, fondé en mai 1919 par Henri Barbusse, qui vise à organiser la protestation contre la guerre et incarne les aspirations au changement social⁹. Le mouvement « Clarté » nous intéresse d'autant plus qu'il permet la cristallisation d'une minorité d'intellectuels révolutionnaires ralliés au communisme qui anima la revue *Clarté* (1921-1925) par laquelle se fera la jonction entre de jeunes intellectuels des avant-gardes et le parti communiste¹⁰. Sans retracer l'histoire bien connue du mouvement « Clarté », on peut rappeler qu'il est né des projets formés dès 1916 par un jeune intellectuel combattant, Raymond Lefebvre, qui adhère au parti socialiste par révolte contre la guerre et avec le souci de le redresser dans un sens pacifiste. L'idée du lancement d'une revue internationale puis de deux mouvements fédérant l'un les intellectuels, l'autre les anciens combattants

8. Prochasson Christophe. « Histoire intellectuelle/histoire des intellectuels: le socialisme français », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*. 39, juill.-sept. 1992, pp. 423-448.

9. Brett Vladimir, *Henri Barbusse, sa marche vers la clarté, son mouvement " Clarté "*, Prague, Édit. de l'Académie tchécoslovaque des sciences, 1963 ; Relinger Jean. *Le Rôle et l'œuvre d'Henri Barbusse*, Univ. de Paris III. dact.. microfiches ANRT, Lille III, 3 microfiches. 1988 et la biographie d'Henri Barbusse à paraître en 1993 aux PUF.

10. Cuenot Alain. *L'Itinéraire politique et culturel de « Clarté » et des intellectuels clartéistes, 1919-1928*. Fac. des Lettres de Besançon, 1986, dact. ; Racine Nicole, « Une revue d'intellectuels communistes dans les années 20: *Clarté* (1921-1928) », *Revue française de science politique*, juin 1967, pp. 484-519, et « Du mouvement à la Revue *Clarté*: jeunes intellectuels « révolutionnaires » de la guerre et de l'après-guerre. 1916-1925 », dans Sirinelli Jean-François (dir.). « Générations intellectuelles », *Cahiers de l'Institut d'Histoire du Temps présent*, 6, nov. 1987. pp. 19-28.

furent repris par Henri Barbusse, l'auteur du *Feu* ¹¹. Ce n'est pas un hasard si celui-ci fait patronner le mouvement par Anatole France qui a pris la succession de Zola dans le combat dreyfusard. Dans le manifeste fondateur de « Clarté », paru dans *l'Humanité* le 10 mai 1919, Barbusse assigne aux intellectuels qualifiés d'« éducateurs et de guides » une mission « au service du progrès des idées », dans la droite ligne du penseur-guide de Hugo, éclairant l'avenir.

En 1920, l'unité idéologique de « Clarté » se réalise sur une conception pacifique de la révolution (« Il faut faire la révolution dans les esprits » est la devise du mouvement) tandis que, sur le plan politique, elle s'effectue sur le soutien à la Révolution russe menacée et sur des projets d'organisation des relations internationales sur des bases nouvelles (à ce titre, le « wilsonisme » rencontra un large écho à « Clarté » au début 1920). Cependant, ce premier rassemblement pacifiste et internationaliste va éclater sur l'attitude à adopter vis-à-vis de la Révolution russe. En se ralliant progressivement au communisme, Barbusse n'appelle plus à faire « la révolution dans les esprits » mais à hâter l'avènement d'un nouvel ordre social grâce à une révolution qui prend modèle sur la révolution bolchevik ¹².

C'est justement cette conception de la révolution que refuse une grande partie de la gauche intellectuelle française, comme le montre la fameuse controverse sur « l'indépendance de l'esprit » (parfois appelée, à l'époque, « controverse sur la violence ») qui éclate, dans les colonnes de *Clarté* puis de *L'Art libre* de Bruxelles, de novembre 1921 à mars 1922, entre Henri Barbusse et Romain Rolland, et qui, d'une certaine façon, scelle l'échec du mouvement de l'Internationale de la Pensée et qui pose pour la première fois en France le problème de l'engagement des intellectuels et de leurs rapports avec des partis d'action révolutionnaire. Face à Barbusse qui demande aux intellectuels, au nom d'une théorie sociale qu'il déclare « scientifique », de soutenir inconditionnellement la Révolution russe et la politique des partis communistes, Rolland se fait le champion de l'« indépendance de l'esprit », en affirmant le droit inaliénable de la libre critique, en refusant l'embrigadement dans un parti, en critiquant la conception léniniste de la révolution, la subordination des moyens aux fins, l'étouffement des oppositions et la répression des libertés en Russie. La majorité des intellectuels appelés à se prononcer publiquement, prirent le parti de Romain Rolland, comme en témoignent les réponses publiées dans le numéro de *L'Art libre* de mars 1922 : René Arcos, Léon Bazalgette, Georges Chennevière, Paul Colin, Georges

11. Kriegel Annie. « Aux origines du mouvement Clarté », *Le Mouvement social*. 42. janv.-mars 1963 ; Ginsburg Shaul *Raymond Lefebvre et les origines du communisme français*, Paris, Édit. Tête de feuilles, 1975.

12. Barbusse Henri. *Le Couteau entre les dents. Aux intellectuels*, Paris, Édit. Clarté, 1921.

Duhamel, Édouard Dujardin, Luc Durtain, Pierre Jean Jouve, Jacques Mesnil, Jules Romains, Charles Vildrac (et pour les étrangers, Andreas Latzko, Frans Masereel, Heinrich Mann, Stefan Zweig). En 1921-22, c'est donc de Romain Rolland et de son esprit que se réclame une gauche intellectuelle qui, tout en aspirant à un nouvel ordre européen et international et en regardant avec sympathie l'expérience russe, refuse clairement le communisme et les formes prises par la dictature du prolétariat en Russie. En ce qui concerne la conception de l'intellectuel, cette gauche «rollandiste» n'accepte pas le modèle de l'intellectuel révolutionnaire qui lui est proposé, pour la première fois en France, par Henri Barbusse, modèle de l'intellectuel adhérant à une organisation de type bolchevik, à visée révolutionnaire mondiale. De ce point de vue aussi, l'apparition du communisme a provoqué une fracture profonde dans les conceptions que les intellectuels se font de leur rôle et de leur action.

À partir de 1922, une frontière sépare radicalement ceux qui, comme H. Barbusse, revendiquant leur appartenance au « camp révolutionnaire » rejettent dans le «camp de la Réaction», celui des ennemis de la révolution, la plupart de ceux qui ont été partie prenante des grands mouvements internationalistes et pacifistes de l'après-guerre. En revanche, une petite minorité se ralliant aux thèses de l'Internationale communiste, au modèle bolchevik de la révolution, défend une conception de l'intellectuel révolutionnaire dont la fortune ne commence vraiment qu'à partir des années 30. Au début des années 20, les intellectuels qui adhèrent à la III^e Internationale - qu'ils viennent au communisme dans la ligne d'un rationalisme scientiste comme Henri Barbusse ou, de façon plus existentielle, par sentiment de révolte contre la guerre et la société comme Raymond Lefebvre et Paul Vaillant-Couturier - ne se croient pas encore tenus d'adhérer à des mots d'ordre dans le domaine de la création littéraire et artistique. Dans les années 30, Paul Nizan, Georges Politzer, Aragon, mettent leur activité créatrice, littéraire et philosophique, « au service du parti » sans naturellement en soumettre totalement l'expression à l'orthodoxie de parti.

L'immense malentendu que constitua l'adhésion du groupe surréaliste à la section française de l'Internationale communiste, alors en pleine phase de « bolchevisation idéologique » tient en partie aux contradictions entre l'aspiration constamment réaffirmée de ne pas soumettre leur activité de création au contrôle du parti, leur ambition de vouloir jouer un rôle spécifique de critique révolutionnaire et, d'autre part, leur volonté de se comporter comme les membres disciplinés d'une organisation dont le but est la révolution, alors conçue sous la forme léniniste. D'où ces proclamations affirmées de solidarité avec les mots d'ordre de l'I.e. que l'on trouve dans les déclarations surréalistes jusqu'à la rupture de 1935 même après les remous suscités par la conférence de Kharkov. Bien qu'ayant pour la plupart rompu avec le parti communiste et le stalinisme, de

nombreux surréalistes restèrent fidèles à la conception de l'intellectuel révolutionnaire se réclamant d'une vision marxiste de la société et, pour ce qui est des structures d'engagement, se reconnaissant dans des organisations du type de l'avant-garde qu'elles revêtent la forme du parti ou de la société secrète.

Si, en 1925, *Clarté* apparaît au groupe surréaliste, ainsi qu'à d'autres groupes comme le groupe « Philosophies»¹³ qui sont à la recherche d'une insertion politique, comme un détachement de l'avant-garde politique, c'est qu'ils sont eux-mêmes fascinés par la conception de l'intellectuel militant que *Clarté* incarne; c'est qu'ils sont eux-mêmes en train de suivre le chemin suivi avant eux par les jeunes communistes de *Clarté*, de la révolte à la révolution, de la « révolution dans les esprits », à la révolution « dans les faits », du « culte de l'Esprit au matérialisme dialectique ». Avec eux, ils partagent le sentiment de la rupture irrémédiable opérée par la guerre dans l'histoire européenne, celui du naufrage des valeurs intellectuelles et morales de l'Occident. Comme eux, ceux que leur âge n'a pas préservé de la mobilisation ont conscience d'appartenir à une génération sacrifiée, « massacrée» s'exclamera Raymond Lefebvre au Congrès socialiste de Strasbourg en février 1920 ; Drieu La Rochelle exprime également l'idée du « gaspillage» de la vie humaine. À tel point qu'un observateur perspicace de la vie intellectuelle, Daniel Halévy, préfaçant en 1922, *Mesure de la France*, de Drieu La Rochelle - dont Raymond Lefebvre fut l'ami - le rapproche des communistes et des dadaïstes, tous « enfants exaltés par le dégoût et l'espérance ».

Il est tentant de mettre en évidence les convergences qui existent entre la première génération communiste qui adhère au communisme autour de 1920 (dont une des figures emblématiques est Raymond Lefebvre) et la génération des avant-gardes de 1924-1925 à laquelle appartient le groupe surréaliste. Ces convergences sont d'autant plus significatives que c'est sous l'invocation de Raymond Lefebvre que se placent les jeunes intellectuels combattants comme Marcel Fourier (né en 1895), Jean Bernier (né en 1894), lorsqu'ils prennent en main en 1921 la revue *Clarté*.

Pour eux, l'adhésion au communisme, au sortir de la guerre, est avant tout l'adhésion à une doctrine de la révolution, conçue comme rupture radicale avec l'ordre ancien dont le caractère violent est exalté, en quelque sorte, pour sa valeur purificatrice. Dans ce communisme de la révolte et de la révolution violente, les motivations doctrinales ont peu de place. Raymond Lefebvre, venu d'un pacifisme imprégné de tolstoïsme avant 1914 au pacifisme socialiste, se convertit au bolchevisme en avouant qu'il n'a jamais lu Marx. La conception de la révolution dont il se réclame est à l'opposé de la conception jaurésienne de la révolution qui se réclame plutôt d'une évolution lente vers la démocratie sociale. Si Raymond Lefebvre a pu

13. Trebitsch Michel. « Le groupe "Philosophies" et les surréalistes (1924-1925) », *Méluène*. XI. 1990, pp. 63-86. .

jouer le rôle d'aîné et de précurseur auprès d'intellectuels de quelques années plus jeunes, ce n'est pas seulement à cause de l'auréole de martyr que lui confère sa fin tragique en mer Blanche, au retour d'un voyage clandestin en Russie pour assister au II^e Congrès de l'Internationale communiste, mais parce qu'il assigna aux révolutionnaires, à côté des devoirs de propagande politique, une tâche spécifique d'ordre intellectuel, tâche de dénonciation critique de la culture bourgeoise. En cela, il offrait à de jeunes intellectuels de formation bourgeoise, plus tentés par une action de critique destructrice que par des tâches strictement politiques, un modèle d'activité révolutionnaire spécifique, une issue à leur révolte et à leur désir d'action. Reprenant la formule de Lefebvre (« des blasphèmes ou des credos »), les jeunes intellectuels qui font reparaître *Clarté*, en 1921, vont se réclamer de la « tradition blasphematrice » qu'il a incarnée de façon éphémère en 1919, dans ses « Chroniques de la vie intellectuelle », dans le journal *Clarté* en 1919-1920.

Enfin, ce communisme né de la révolte contre la guerre, est fondé sur une conception révolutionnaire du pacifisme où la dimension antimilitariste est fondamentale. Cet antimilitarisme, conformément aux thèses léninistes, refuse la défense nationale en régime capitaliste, préconise le défaitisme révolutionnaire en cas de guerre.

Il faut rappeler, qu'avant 1914, cet antimilitarisme et cet antipatriotisme sont revendiqués par l'extrême-gauche du mouvement ouvrier français, notamment par la tendance syndicaliste-révolutionnaire qui a dominé la CGT en 1906-1909. Cependant, cette tendance est minoritaire dans le mouvement socialiste; l'antipatriotisme a été désavoué par Guesde et par Jaurès, qui se réclament de Marx qui reconnaît une valeur socialiste à la nation. Pour Jaurès, il n'y a pas de contradiction entre la grève générale révolutionnaire en cas de guerre et la défense nationale (la grève générale qui est une tactique préventive, visant à faire pression pour maintenir la paix, selon lui, doit être organisée internationalement pour être efficace). Ce pacifisme d'inspiration jaurésienne, alors dominant dans le socialisme français, est fondamentalement différent du défaitisme révolutionnaire léniniste auquel vont théoriquement se rallier les intellectuels qui se proclament révolutionnaires dans les années 1920-1925, en mettant l'accent sur leur antipatriotisme. Ce rappel historique permet d'ailleurs de comprendre les raisons pour lesquelles de nombreux militants qui ont adhéré au communisme entre 1920 et 1925 sur les bases d'un pacifisme révolutionnaire, de l'antimilitarisme et de l'antipatriotisme sont restés, après 1935, fidèles à la conception d'un pacifisme révolutionnaire de classe et au refus de la défense nationale en régime capitaliste, défense nationale que le Parti communiste - qu'ils avaient pour la plupart quitté - avait de son côté admis pour lutter contre le fascisme.

La gauche intellectuelle socialiste et pacifiste qui rejette le communisme, donne son appui, après l'échec des projets internationalistes de

l'immédiate après-guerre, à des plans plus limités d'organisation de l'Europe, sur la base de la révision du Traité de Versailles. À partir de 1926-27, cette gauche se rallie en fait au locarnisme quelles que soient par ailleurs les critiques qu'elle fait à la SDN.

Du réseau « rollandien » naît en 1923 la revue *Europe* dont Romain Rolland, qui en est l'inspirateur, espère qu'elle deviendra une grande revue d'esprit international. Si *Europe*¹⁴ ne réussit pas à tenir ce pari, du moins fut-elle le lieu en France de cette gauche rollandienne des années 20, puis de 1929 à 1936, sous l'impulsion de Jean Guéhenno, une revue ouverte à tous les courants de la gauche. En accord avec l'esprit de son titre, René Arcos, un des premiers responsables de la revue, développe l'idée d'une « patrie européenne », d'une culture européenne « passerelle » entre les cultures de l'Asie et du Nouveau Monde. Sous l'influence de Romain Rolland, *Europe* s'ouvrit aux philosophies de l'Inde et à la « non-coopération » gandhienne (le *Mahatma Gandhi* de Rolland parut d'abord en extraits dans *Europe* en 1923). Cette même année, la revue dénonce le nationalisme de la politique française de Poincaré et l'occupation de la Ruhr. Dans les années 30, Jean Guéhenno recueillera cet héritage rollandien qu'il élargira. De 1929 à 1936, *Europe* est partie prenante des débats sur l'organisation de la paix, travaille à une meilleure compréhension entre la France et l'Allemagne, tout en regardant avec sympathie l'expérience russe.

La République des esprits

C'est en grande partie parce que les surréalistes se rangent résolument, quant à eux, dans le camp du mythe révolutionnaire, qu'on peut s'expliquer leur position, ou plutôt leur silence sur l'Europe, alors même que leur mouvement a surtout essaimé sur le vieux continent. « L'Europe se cristallise, se momifie lentement sous les bandelettes de ses frontières, de ses usines, de ses tribunaux, de ses universités », proclame en 1925 *l'Adresse aux recteurs des universités européennes*¹⁵. De cette image connue, proche de Max Ernst, d'une civilisation européenne en voie de pétrification, on passe à celle de la putréfaction. « Européens, nous sentons se figer le sang de la vieille Europe », écrit, parmi d'autres, Victor Crastre, pour conclure : « Nous n'avons plus qu'un espoir : de lointaines coulées de peuples barbares sur le cadavre décomposé de l'Occident »¹⁶. Pour les

14. Kvapil Joseph, *Romain Rolland et les amis d'Europe*, Prague, Stani Pedagogické nakladatelství. 1971. - Voir Racine Nicole, « La revue *Europe* (1923-1939). Du pacifisme rollandien à l'antifascisme compagnon de route », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*.

15. « Adresse aux recteurs des universités européennes », *La Révolution surréaliste*, 3, 15 avril 1925, p. 11.

16. Crastre Victor, « Europe » ; *La Révolution surréaliste*, 6, 1^{er} mars 1926. p. 28.

surréalistes, «l'Europe logique» et la civilisation occidentale en crise servent de repoussoir face à la barbarie salvatrice de l'Orient.

L'Orient est, selon le mot célèbre de Breton, un « mot-tampon », c'est-à-dire une métaphore, qui envahit en vérité l'ensemble des représentations contemporaines dans les années 1921-1924. La guerre, en induisant le procès de l'Occident, induit le « procès de l'intelligence » et de la raison occidentale: contre l'« Europe logique », l'Orient incarne, pour reprendre le titre d'un pamphlet de Crevel de 1927, « l'esprit contre la raison »¹⁷. Héritée de la hantise fin-de-siècle de la décadence, l'idée du « déclin de l'Europe » diagnostiqué par le géographe Demangeon (1920) sert de fil directeur à une thématique générale de la « crise » qui traverse l'entre-deux-guerres. De la « crise du monde moderne » selon René Guénon (1927) à la « crise du progrès » selon Georges Friedmann (1935), en passant par la « décadence de la liberté » dénoncée par Daniel Halévy (1931), voire la « Décadence de la nation française » selon Robert Aron (1931), s'impose le constat, poussé à l'extrême dans le livre-culte d'Oswald Spengler, publié en Allemagne dès 1917, du « déclin de l'Occident ». L'Europe, ce « petit cap du continent asiatique » selon Paul Valéry, n'est plus à la taille des enjeux nouveaux de la mondialisation¹⁸. La crise de l'Occident incite à porter ses regards vers d'autres solutions, identifiées à d'autres aires géographiques. L'avenir sera-t-il dans la modernité technicienne et dans l'américanisation ou au contraire dans la révolution comme apocalypse rédemptrice? Ainsi l'Orient est-il représenté à la fois comme destructeur et comme régénérateur du monde occidental, selon une dialectique qui puise ses sources jusque dans le romantisme, mais que métamorphose la fin d'un certain exotisme. L'Orient signifie désormais la présence de l'étranger et du lointain dans le proche, de l'autre dans le même. Destructeur de la civilisation et de la culture, il s'identifie en grande partie à la menace russe et allemande: redoutées par la droite conservatrice et catholique qui campe, comme Henri Massis, sur la *Défense de l'Occident* (1927), les nouvelles invasions barbares sont espérées par les tenants de la révolution. C'est de cet Orient régénérateur que les surréalistes, surtout à partir de la guerre du Rif et du manifeste *La Révolution d'abord et toujours* (1925), attendront cette révolution totale que sera la « révolte de l'esprit ». Mais le thème de l'Orient salvateur de *l'esprit* contre la matière n'est pas propre à l'extrême-gauche, ni même à la gauche rollandiste: il inspire tout un courant spiritualiste chrétien, y compris néo-thomiste (Maritain), notamment sous l'influence de Berdiaev et Chestov. Dans la foulée des essais fameux de René Guénon, *Orient et Occident*, et de René Grousset, *Le Réveil de l'Asie*, se multiplient à partir de 1924 ce que les *Cahiers du Mois*

17. David Jean. *Le Procès de l'intelligence dans les lettres françaises au seuil de l'entre-deux-guerres*. 1919-1927. Paris. Nizet. 1966.

18. Valéry Paul. « La crise de l'esprit ». in *Variété* 1. Paris. Gallimard. 1924.

nomment « Les Appels de l'Orient », qu'il s'agisse de la mode de Tagore, de Gandhi, de Keyserling et son école de la Sagesse, voire de la relance du courant primitiviste, vulgarisé par exemple par la *Revue nègre* en 1925.

En se fixant, au nom de leur choix révolutionnaire, sur une lecture de l'« Orient » qui n'est pas leur apanage, les surréalistes se sont en même temps privés d'intervenir dans le débat proprement européen de la seconde moitié des années 20. Leur entrée en politique, leur rapprochement progressif et conflictuel avec le communisme, leurs diatribes les plus violentes contre la civilisation occidentale sont précisément contemporains de l'apaisement des tensions économiques et politiques nationales et internationales, que manifestent la victoire électorale du Cartel des gauches, le rapprochement avec l'Allemagne qui aboutira, en 1925, au pacte de Locarno, la normalisation des relations avec l'URSS lancée dans la NEP. Ce que les surréalistes, avec les communistes, vont dénoncer comme une phase de « stabilisation » (voire d'ankylose), c'est aussi l'entrée dans l'ère des grands espoirs pacifistes et européens incarnés par Briand et Stresemann, la SDN et l'« esprit de Genève », le Mémoire Briand de 1930 sur le projet d'États-Unis d'Europe. Par là même ils vont s'opposer aux lieux et milieux où se dessine une Europe intellectuelle et culturelle. « Nous sommes les défaitistes de l'Europe », proclame Aragon en 1925¹⁹. C'est autant à cette Europe locarnienne qu'à l'Occident chrétien et conservateur que s'en prennent les surréalistes, comme lorsque Desnos, dans un des rares textes sur la SDN, la traite de « vieille sadique de Genève » ou encore de « vieille putain »²⁰.

Autour de la SDN se développe en effet dans les milieux intellectuels un projet politico-culturel identifiant l'idée d'Europe avec l'idée de paix et de raison. Du « déclin » et de la « crise » de l'Europe pourrait surgir une renaissance, l'Europe puisant dans ses propres sources, judéo-chrétienne, romaine, grecque, les valeurs par lesquelles elle incarne l'universel²¹. Autour de la figure d'Ulysse, chez un James Joyce, un Valéry Larbaud comme chez un Coudenhove-Kalergi, se répand l'idée de l'Europe comme nouvelle « patrie », de l'Européen comme nouvelle catégorie d'humanité, qui réveille le rêve d'une *République des lettres*. Pour la dernière fois, dans les années 20, émerge l'idée platonicienne d'une Europe « athénienne », guidant le monde au nom de la raison, où l'intellectuel assume la fonction, remontant à Voltaire, du « guide spirituel » (H. Mann), du « philosophe-roi » qui, comme Bergson auprès du président Wilson, dialogue avec le « roi-philosophe » et inspire sa politique²². Née dès l'immédiat après-

19. Aragon Louis. "Fragments d'une conférence", *La Révolution surréaliste*. 4. 15 juillet 1925, p. 25.

20. Desnos Robert, "Pamphlet contre Jérusalem" et «Description d'une révolte prochaine», *La Révolution surréaliste*. 3, 15 avril 1925. pp. 8-9 et 25-27.

21. Cf. la célèbre conférence de Valéry en 1922 à l'Université de Zurich, in *Variété I*, cité, 1924.

22. Cf. PalOcka Jan. *Platon et l'idée d'Europe*. tr. fr.. Paris, Verdier. 1983 ; Soulez

guerre, l'idée d'une Internationale de l'esprit débouche sur la mise en place de structures de dialogue politico-culturel.

La SDN constitue par elle-même un creuset de cette Europe des esprits, notamment par le biais d'institutions telles que le BIT, qui fonctionne, autour de la haute personnalité d'Albert Thomas, comme un des premiers « think tanks » de l'histoire, ou que l'Institut international de Coopération Intellectuelle, ancêtre de l'UNESCO, animé par de grandes figures de l'intellectuel universel comme Einstein, Marie Curie ou Bergson qui le présidera. Installé à Paris en 1924 et d'abord dirigé par Jean Luchaire, il favorisera, malgré l'hégémonie française et le veto mis longtemps sur la science allemande, l'essor d'une communauté scientifique internationale au nom de l'idéal d'une République des savants²³. Le militantisme européen trouve son expression la plus accomplie dans le mouvement Paneuropa lancé dès 1922 par le comte Coudenhove-Kalergi, qui reçoit, surtout à partir de son premier congrès, tenu à Vienne en 1926, le soutien des grands intellectuels européenistes comme les frères Mann, Einstein, Keyserling, et d'hommes politiques de premier plan, Bénès, Læbe, Seipel, Caillaux, Loucheur, Herriot et surtout Briand, élu président d'honneur du mouvement²⁴. L'esprit européen hante les têtes, comme en témoigne le pullulement de revues à vocation et intitulés européens : *Europe*, *La Revue européenne*, *La Revue de Genève*, sans parler de *L'Europe nouvelle* de Louise Weiss ou de *l'Europäische Revue* lancée en Allemagne. Il se distingue tout autant de l'internationalisme révolutionnaire que du cosmopolitisme dilettante et fait du rapprochement franco-allemand le point de départ et la condition de l'Europe nouvelle. Ce thème est développé par Valéry ou Thomas Mann dès 1919-1920, mais c'est surtout autour du cercle Mayrisch d'une part, des décades de Pontigny d'autre part, que se structure un véritable milieu européen, appuyé sur des réseaux de relations noués, comme dans le cas d'un Charles Du Bos, dès l'avant-guerre²⁵. Lancé par l'industriel luxembourgeois Mayrisch, couplé avec des projets sidérurgiques européens, soutenu par des hommes politiques comme Rathenau, le cercle de Colpach est un des hauts-lieux de rencontres européennes des milieux politico-culturels des années 20. Ses rapports sont étroits avec les décades de Pontigny, relancées après-guerre

Philippe (diL), *Les Philosophes et la guerre de 14*, Saint-Denis. Presses Universitaires de Vincennes, 1988.

23. Schröder-Gudehus Brigitte, *Les Scientifiques et la paix. La communauté scientifique internationale au cours des années 1920*, Montréal. Presses de l'Université de Montréal. 1978.

24. Coudenhove-Kalergi. *Le pionnier de l'Europe unie*, Lausanne. Centre de recherches européennes, 1971.

25. *Paul Desjardins et les Décades de Pontigny*, Études. témoignages et documents inédits, présentés par Anne Heurgon-Desjardins, Paris, PUF, 1964 : Schlumberger Jean et al.. *Émile Mayrisch. Précurseur de la construction de l'Europe*, Lausanne, Centre de recherches européennes, 1967.

par Paul Desjardins et Charles Du Bos, où défile chaque été, devant la figure tutélaire de Gide, toute la nomenklatura européenne gravitant autour de la *NRF*. Gide, Du Bos, le grand critique allemand Ernst-Robert Curtius, Heinrich Mann, naviguent entre les deux thélèmes de Colpach et de Pontigny. Les sujets des Décades des années 20 sont révélateurs: deux sont consacrées à la SDN, en 1922 et 1923 (et encore une en 1937), une autre en 1925 s'intitule « Nous autres Européens. L'Europe et l'Asie ». Par ses préoccupations comme par ses relations (notamment celles de Paul Desjardins avec Albert Thomas), Pontigny fait figure, comme Colpach, d'annexe culturelle de la SDN et Paul Desjardins peut à bon droit y voir « un petit noyau de la future Europe »²⁶. En prônant une « Internationale de l'éthique » face à l'Internationale rouge et à l'Internationale noire et dorée de la réaction et du capitalisme, les hommes de Colpach et de Pontigny esquissent une définition de l'identité européenne, d'une communauté culturelle « polyphonique » plutôt que transnationale, selon l'expression de Curtius (*L'Esprit français dans la nouvelle Europe*, 1925).

L'originalité des projets européens de la fin des années 20 est dans le lien profond entre projet politique et culturel, entre « pouvoir » et « esprit ». Le « Locarno intellectuel » qu'Heinrich Mann appelle de ses vœux en 1927 n'est pas seulement le versant culturel du Locarno diplomatique, il l'inspire essentiellement par ses thèmes et même par les hommes qui en ont été les médiateurs²⁷. De même que le véritable auteur du Mémorandum Briand est Saint-John Perse, alias Alexis Léger, secrétaire général du quai d'Orsay, c'est des intellectuels que les politiques attendent des réponses sur l'organisation de la future Europe, qu'il s'agisse de sa définition philosophique, héritée des Lumières et du modèle de la Révolution française, ou de ses structures, fédérales ou supranationales. En ce sens, l'« Europe des esprits » constitue à la fois un terrain d'expérimentation et une salle d'attente, préfigurant et préparant l'Europe politique, mais aussi susceptible, en cas d'échec, de la suppléer. En se cherchant des précédents anciens dans le « Grand Dessein » de Sully qui inspire à Heinrich Mann son *Henri IV* précurseur de l'Europe, ou dans le modèle romantique, celui de la « Jeune Europe » de Mazzini et de l'appel symbolique de Victor Hugo à une fédération des États européens, l'idée d'États-Unis d'Europe renoue ainsi avec l'utopie d'un gouvernement mondial des élites, d'une « idéocratie » mondiale, rêvée par Valéry ou Bertrand Russell²⁸.

26. Desjardins Paul. lettre à Mme Mayrisch, citée dans Blattman Ekkehard. *Heinrich Mann und Paul Desjardins. Heinrich Manns Reise nach Pontigny anno 1923*. Frankfurt, Bern, Peter Lang. 1985. p. 137.

27. Mann Heinrich, « Un Locarno intellectuel? », *Revue d'Allemagne*, 4. février 1928, pp. 291-301.

28. Desjardins Paul, *Les Français à la recherche d'une société des nations depuis le roi Henri IV jusqu'aux combattants de 1914*. Cf. Rougemont Denis de, *Vingt-huit siècles*

Alors que les surréalistes fondent sur leur internationalisme et leur antipatriotisme leur rapprochement puis leur adhésion au parti communiste, on ne saurait négliger l'impact, jusqu'à la fin des années 20, de ces projets européens sur toute une partie de la jeunesse intellectuelle, cette « génération réaliste » évoquée par Jean Luchaire, qui a été aussi une « génération briandiste », contemporaine du *Locarnogéist* et du pacte Briand-Kellogg mettant la guerre « hors-la-loi »²⁹. À la crise politique ouverte à l'extrême-droite par la condamnation de l'Action française, à l'extrême-gauche par l'excommunication de l'hérésie trotskyste et le tournant « classe contre classe » du Komintern stalinisé, répond déjà la recherche d'une « troisième voie », pour toute une constellation de jeunes intellectuels, allant des disciples de Georges Valois, des pianistes de Georges Lefranc, des futurs néo-socialistes de Déat, aux rénovateurs radicaux, Bergery, les Jeunes Turcs et, aux marges du radicalisme, Jean Luchaire, Bertrand de Jouvenel, Emmanuel Berl et Drieu La Rochelle. Le projet de « rajeunissement de la politique », par un retour à l'essence de la République jacobine et une rénovation du vieux parti radical, va de pair, pour ces jeunes intellectuels, avec le rêve d'une Europe de la fraternité rejetant à la fois l'empire américain de la liberté et l'empire russe de l'égalité. *Le Jeune Européen*, de Drieu (1927), pourrait servir d'emblème à ces militants du rapprochement avec l'Allemagne qui, autour de Jean Luchaire et de l'équipe de *Notre Temps*, esquissent avec Otto Abetz et plusieurs organisations étudiantes allemandes et françaises, un projet de « front commun » de la jeunesse européenne qui aboutira aux rencontres du Sohlberg et de Rethel en 1930-1931 et à un manifeste pour l'Europe nouvelle lancé par Jean Luchaire en 1931 et signé par une grande partie des milieux pacifistes³⁰.

Au tournant des années 30, ce rêve européen, avec toutes ses ambiguïtés, va buter sur les conséquences politiques et idéologiques de la crise. Dès 1931, Valéry pourra formuler ce constat en forme de regret : « Les misérables Européens ont mieux aimé jouer aux Armagnacs et aux

d'Europe. La conscience européenne à travers les textes d'Hésiode à Valéry. Paris. Payot. 1961.

29. Luchaire Jean. *Une génération réaliste*. Paris. Valois. 1929. Cf. Bock Hans Manfred. « Ni droite ni gauche " À propos de la socialisation politique de la "génération briandiste" en France et en Allemagne ». in Merlio Gilhert (dir.). *Ni droite ni gauche. Les chassés-croisés idéologiques des intellectuels français et allemands dans l'entre-deux-guerres*, Bordeaux. PUB. à paraître 1993.

30. Sur tout cela voir notamment Naquet Emmanuel. « Éléments pour l'étude d'une génération pacifiste dans l'entre-deux-guerres : la LAURS et le rapprochement franco-allemand (1924-1933) ». *Matériaux* (BDIC), 18. janvier-mars 1990 : Thalmann Rita. « Du Cercle de Sohlberg au Comité France-Allemagne: un exemple d'évolution ambiguë de la coopération franco-allemande », in Bock Hans Manfred. Meyer-Kalkus Reinhart. Trebitsch Michel (dir.). *Entre Locarno et Vichy. Les relations culturelles franco-allemandes dans les années 30*. Paris. CNRS-Editions. 1993 : Lévy Claude. « Autour de Jean Luchaire : le cercle éclaté de *Notre Temps* ». *ibid.*

Bourguignons que de prendre sur la terre le grand rôle que les Romains surent prendre et tenir pendant des siècles dans le monde»³¹.

II. LES ANNÉES 30 : NON-CONFORMISMES ET MARGINALITÉS

La « crise » des années 30 bouleverse considérablement les données du débat politique et idéologique. La question de l'Europe s'efface devant de nouvelles urgences, liées à la crise économique, à l'essor du fascisme et à la montée des tensions internationales. Le « tournant » des années 30 ne se détermine pourtant pas selon une chronologie linéaire. Il s'esquisse en 1929-1930, avec l'irruption de la crise économique mondiale et, parallèlement, la stalinisation économique, politique et culturelle définitive de l'URSS, pour se confirmer, avant même l'arrivée d'Hitler au pouvoir en 1933, avec la fin de la détente, du rêve locarnien de désarmement, d'entente franco-allemande et des projets briandistes de fédération européenne. Ce n'est pas l'irruption de l'événement, mais son mode de lecture, qui surdétermine l'événement comme signifiant parmi tout un faisceau de significations. Sur fond des débats des années 20, la crise a été précédée par une conscience de crise, qui domine en fait tout le siècle. Une nouvelle tonalité est introduite à l'aube des années 30, sonnante la « fin de l'après-guerre », sans que l'on se doute réellement que c'est aussi l'entrée dans une nouvelle avant-guerre, plus terrible et plus définitive encore³². On passe ainsi tout d'abord par une phase en clair-obscur, où surgissent de nouveaux problèmes sans solutions nouvelles, ou du moins qui sont lus à travers des lunettes d'interprétations préétablies. Aussi peut-on distinguer un « esprit » du début des années 30 qui ne sera contraint aux clarifications qu'avec l'exigence de l'engagement face au fascisme.

L'« esprit des années 30 »

À peine embryonnaire, l'idée d'Europe se dissout dans les affrontements idéologiques des années 30, puisque, émigrant des milieux pacifistes de l'ère de Locarno, elle est reprise, ou plutôt réemployée à droite dans sa version conservatrice et chrétienne traditionnelle, celle de la civilisation occidentale, et à l'extrême-droite dans sa version exclusiviste, voire raciste. Elle connaît auparavant un avatar presque anecdotique sur le moment, mais dont les effets à long terme ne sont pas négligeables. L'idée d'Europe unie vient en effet coïncider au début des années 30 avec le discours non-conformiste rejetant la fracture politique droite-gauche et préconisant

31. Valéry Paul, *Regards sur le monde actuel*, Paris. Stock, 1931.

32. Brasillach Robert, « La fin de l'après-guerre », *L'Action française*, août-septembre 1931. Voir aussi: Prévost Jean: *Histoire de France de l'après-guerre*. en 1932.

un dépassement du national au profit du régional et du fédéral. Héritant d'un débat né dans les années 20, notamment sur le refus de choisir entre l'Amérique et la Russie, mais aussi entre Rome et Moscou, la recherche des « troisième voies » semble caractéristique de ce début des années 30. Les signes sont multipliés qu'on entre dans un nouveau cycle politico-culturel, ce fameux « esprit des années 30 » cher à l'école historique française³³. Vers 1932 déferle une vague d'essais et de jeunes revues, dont la principale est *Esprit* mais qui, couvrant l'ensemble du spectre politique, de *Plans* à *La Lutte des jeunes* ou à *Sept*, en passant par *La Critique sociale* et *Commune*, partagent quelques thèmes caractéristiques³⁴. La crise parlementaire et les premiers scandales politico-financiers popularisent d'abord le thème de la *crise du politique* mettant en cause les formes mêmes de la représentation électorale et des partis³⁵. Contre le « politique d'abord », tant celui de Maurras, après la condamnation de l'Action française par le pape, que celui du communisme en pleine stalinisation, contre la « crise des démocraties », seule la *jeunesse* pourrait apparaître comme un instrument de rénovation, voire comme l'avant-garde de la révolution³⁶. Il Ya, dans ce discours, non seulement une critique de ce que nous appellerions aujourd'hui la « classe politique » traditionnelle, mais aussi une critique des tentatives éminemment politiques de la « génération réaliste » qui a immédiatement précédé celle des années 30. Ainsi le thème du rajeunissement politique débouche-t-il sur celui d'une *nouvelle génération intellectuelle*, qui a trouvé un écho particulier dans quelques travaux récents, alors que, loin de se limiter aux années 30, le « paradigme générationnel » rejoue périodiquement depuis le romantisme la scène primitive du refus du politique, au nom d'une mystique manichéenne de la jeunesse et de la vieillesse, de la naissance et de la mort, du nouveau et de l'ancien³⁷.

Or, ce qui est peut-être le thème le plus caractéristique de ce courant non-conformiste, c'est son appel à la *révolution spirituelle*, c'est-à-dire à une révolte qui se veut totale par ce que, dépassant le politique, elle se propose de changer l'homme dans ce qu'il a de plus profond. Cette aspiration se présente avant tout comme une alternative au projet marxiste. À la révolution communiste, les jeunes intellectuels membres de *l'Ordre*

33. Cf. Touchard Jean. « L'esprit des années 30 », in *Tendances politiques dans la l'il française depuis 1789*. Paris. Hachette. 1960 ; Louhet del Bayle Jean-Louis. *Les Non-conformistes des années 30. Une tentative de renouvel/emenr de la pensée politique française*, Paris. Seuil. 1969 ; Sternhell Zeey, *Ni droite, ni gauche. L'idéologie fasciste en France*. Paris. Seuil. 1983. nlle éd., Bruxelles. Complexe. 1987.

34. Andreu Pierre. *Révolles de l'esprit. Les revues des (Mlées 30*. Paris, Éd. Kimé. 1991.

35. Cf. par exemple Berl Emmanuel. *La Polilique et les partis*. Paris. Rieder. 1932.

36. Cf. « Querelles de générations et crise des démocraties », *Noire Temps*, 7^e année. 3^e série, 2(j)-202. 2-9 juillet 1933 ; Jouvenel Henry de (dir.). *Rajeunissement de la politique*, Paris. Corrèa. 1932.

37. Balmand Pascal. « Les jeunes intellectuels de l'esprit des années 30": un phénomène de génération " », in Sirinelli Jean-François (dir.). « Générations intellectuelles », *Cahiers de l'IHTP*. 6. noyembre 1987, pp. 49-63.

Nouveau ou *d'Esprit* opposent la révolution *personnaliste*. Ce que Daniel-Rops appelle une « révolution en esprit », ce que Robert Aron et Arnaud Dandieu définissent comme une révolution *nécessaire*, c'est, comme l'écrit Alexandre Marc en avril 1933, « un changement spirituel total », le *Durchbuch*, le « saut » kierkegaardien, la rupture qui transforme la vie tout entière et produit l'homme réel, l'homme nouveau³⁸. Cette conception de la « révolution personnaliste » renvoie d'une part à un pessimisme historique, à une lecture de l'histoire en termes de tragique et de cyclique, d'autre part, à une théorie de l'acte et de l'action d'inspiration chrétienne, qui place le projet révolutionnaire entre les mains d'une « aristocratie prophétique », et enfin à une théorie de la totalité où la révolution est incarnation, réconciliation de l'homme et du monde, nouveau rapport du sujet, et de l'objet, puisque la « personne » n'est plus individu isolé, mais « présence au monde »³⁹. En même temps, ce projet révolutionnaire s'affirme comme métapolitique en plaçant tous ses espoirs, non dans une forme de représentation politique, mais dans un *mouvement*, récusant l'alternative droite-gauche, qui s'appuie fondamentalement sur la jeunesse. L'expression la plus explicite du projet pourrait se trouver dans les « Cahiers de revendications » réunis dans la *NRF* de décembre 1932 par Denis de Rougemont, qui tente d'esquisser un « front uni de la jeunesse révolutionnaire »⁴⁰. Ce front uni se caractérise par sa critique du cadre national et son aspiration à une dimension à la fois fédéraliste et européenne: le « ni droite ni gauche », le « ni Rome ni Moscou » personnaliste se présente en effet comme un nouveau credo européeniste, non plus fondé sur l'espérance locarnienne d'entente et de coopération politiques, mais sur la foi dans une révolution de la jeunesse européenne⁴¹.

Ce projet européen est particulièrement développé dans le livre de deux membres de *l'Ordre Nouveau*, René Dupuis et Alexandre Marc, *Jeune Europe*, publié en 1933. Ils y opposent à l'Europe vieillie de la démocratie parlementaire l'« Europe de la vitalité », celle de Mussolini-Hitler-Lénine-Staline, où les révolutions ont été manquées et où la jeunesse doit prendre conscience de son pouvoir⁴². Dans ce livre, les auteurs

38. Marc Alexandre. « Les Adversaires », *Revue d'Allemagne*, 5 avril 1933. Cf. Daniel-Rops Henri. *Le Monde sans âme*. Paris. Plon. 1932 ; Aron Robert et Dandieu Arnaud. *La Révolution nécessaire*. Paris. Grasset. 1933.

39. Cf. notamment Rougemont Denis de. *Politique de la personne*. Paris. Éd. Je Sers. 1934.

40. "Cahier de revendications. Onze témoignages », *NRF*. 231, 1^{er} décembre 1932. Voir Trebitsch Michel « Le front commun de la jeunesse intellectuelle. Le "Cahier de revendications" de décembre 1932 », in Merlio Gilbert (dir.). *Ni droite ni gauche. Les chassés-croisés idéologiques des intellectuels français et allemands dans rentre-deux-guerres*, cité.

41. Voir par exemple. dans le « Cahier de revendications » de la *NRF* le texte de René Dupuis et Alexandre Marc. « De la patrie au fédéralisme révolutionnaire ». Cf. Loubet de la Bayle Jean-Louis. *Les non-conformistes des années 30*. cité. p. 97.

42. Dupuis René et Marc Alexandre. *Jeune Europe*. Paris. Plon. 1933.

dessinent aussi un curieux parallèle en suggérant que l'après-guerre a connu « deux entrées de la jeunesse ». La première, vers 1918-1925, incarnée par Drieu La Rochelle, Montherlant ou Breton, a cherché à sortir de l'inquiétude par *l'aventure*, l'expérience ultime, le rêve, mais elle a échoué, avec notamment le repli vers le politique des surréalistes adhérant au PCF ; la seconde, celle de 1932, chercherait au contraire à sortir de l'inquiétude pour entrer dans *l'action*. Le rapprochement entre la «révolution spirituelle» des non-conformistes, notamment des personalistes, et la «révolte de l'esprit» des avant-gardes de 1925 paraîtrait saugrenu s'il n'était le fait des contemporains eux-mêmes, puisqu'on le retrouve dans d'autres textes de l'époque ⁴³. La comparaison n'est pas absurde: même refus du politique, même tentative, par-delà les partis, de constituer un « front uni» des avant-gardes ou de la jeunesse. Mais elle s'arrête-là si l'on met en parallèle la réaction à l'événement. Pour les avant-gardes de 1925, la guerre du Rif a servi d'événement cristallisateur aboutissant au manifeste commun « La Révolution d'abord et toujours ». Pour les non-conformistes de 1932, le 6 février 1934 va fonctionner exactement à l'inverse en imposant le retour à la distribution du champ intellectuel selon des polarités politiques, celles du fascisme et de l'antifascisme, en assimilant engagement et prise de parti. Toute autre tentative de préserver une certaine autonomie du théorique face à l'urgence du politique ne pouvait dès lors mener qu'aux « dérives» - bureaucratisation de l'intellectuel stalinien ou «dérive fasciste» - ou conduire à l'impasse, comme pour un Georges Bataille, de la politique « impossible » ⁴⁴. Entre l'orthodoxie et l'hérésie, les figures authentiques du non-conformisme et de la pensée critique deviennent inaudibles ou sont sommées de choisir leur camp.

Alors que le mouvement des années 20 conduisait les surréalistes de la mystique révolutionnaire à la politisation, les années 30 les rejettent dans la marginalité, dans l'« occultation profonde» prononcée par Breton, voire dans l'abstention au temps de la Seconde Guerre mondiale. Dans la complexe réorganisation du champ politico-intellectuel, les surréalistes pas plus que les autres ne trouveront leur place, elle-même marginale et à contre-courant, que lorsque l'événement cristallisateur, le 6 février 1934 plus encore que l'arrivée de Hitler au pouvoir, les contraindra aux choix, encore qu'il faille se demander si, comme le montre la première tentative de synthèse de Breton, *Positions politiques du surréalisme* (1934), ils n'en restent pas fondamentalement aux réponses des années 20, pacifisme défaitiste, anticolonialisme (comme lors de l'Exposition coloniale de 1931), appel à la révolution, y compris sous le Front populaire. Embarqués depuis

43. Par exemple Grenier Jean. *Essai sur l'esprit d'orthodoxie*. Paris. Gallimard. 1938. p. 28.

44. Cf. Surrin Philippe. *La Dérive fasciste. Doriot, Déat, Bergery 1933-1945*. Paris. Seuil. 1986; Sesnier Jean-Michel. *La Politique de l'impossible. L'intellectuel entre révolte et engagement*, Paris. La Découverte. 1988.

1927 et la « crise Naville » dans l'adhésion au parti communiste, ils s'y maintiennent étonnamment dans la phase cruciale où s'impose la stalinisation. De la première condamnation de Trotski en 1927 à la planification commencée en 1929, du congrès de Kharkov qui, en 1930, signe l'officialisation du réalisme socialiste, à la démission de Breton, cette nouvelle phase est marquée par le remplacement de *La Révolution surréaliste* par *Le Surréalisme au service de la révolution*. 1933 peut ici apparaître comme une « année normative »⁴⁵. C'est en 1932 précisément qu'est consommée la rupture entre le surréalisme et le parti communiste, comme scandée par l'interruption de la parution du *SASDLR* entre le dernier numéro de 1931, où la « Rêverie » de Dali est condamnée comme pornographique par *l'Humanité* et le premier numéro de 1933 où une lettre de Ferdinand Alquié dénonce « le vent de crétinisation systématique qui souffle d'URSS », entraînant l'exclusion des surréalistes de l'AEAR. En se figeant, comme Breton, sur une définition datée de l'« écrivain révolutionnaire », les surréalistes épuisent l'originalité de leur intervention dans le champ politico-culturel. Le dernier numéro du *SASDLR* date de mai 1933, quatre mois après l'arrivée d'Hitler au pouvoir. Au moment où se manifeste la « seconde entrée », non-conformiste, de la jeunesse, le discours surréaliste éclate et se disperse (*Le Grand Jeu*, *Inquisitions*, *La Critique sociale*). Dominé par une vision profondément tragique, nihiliste, proche par certains côtés de l'ontologie existentialiste (Fondane), il s'enferme dans une démarche expérimentale à mi-chemin du séminaire universitaire (Collège de sociologie) et de la société secrète (Acéphale). C'est cette reproduction à l'infini de l'« antinomie fondamentale » du surréalisme qui le place en situation si inconfortable dans la lutte antifasciste.

Les contradictions de l'antifascisme

Les rapports des intellectuels à la politique changent radicalement, aussi bien à droite qu'à gauche, à partir des années 1934-35, qui se placent sous le signe de la « bipolarisation » : fascisme/antifascisme, antifascisme/anticommunisme. L'heure est désormais à *l'engagement*, au choix politique, à la mobilisation unitaire. Dès 1932-1933, des tentatives en faveur de l'union des forces opposées au fascisme sont apparues : le « Front Commun » de Gaston Bergery, fondé en mars 1933 (avec le socialiste Georges Monnet, Bernard Lecache, fondateur de la Ligue internationale contre l'antisémitisme, Paul Langevin, proche du parti communiste), le Mouvement Amsterdam-Pleyel de lutte contre la guerre et le fascisme, né des Congrès d'Amsterdam et de Pleyel (juin 1933). Ces tentatives

45. Bonnaud-Lamotte Danielle. Paleyret Guy, Relinger Jean, Rispaïl Jean-Luc, « 1933. année normative? », in Roche Anne et Tarding Christian (dir.). *Des années 30. Groupes et ruptures*. Paris. Éd. du CNRS. 1985, pp. 29-53.

échouèrent, la première n'obtenant pas le patronage des principaux partis de gauche, la seconde étant trop liée à la politique de l'Internationale communiste, mais elles manifestaient le changement de climat. Le 21 mars 1933, l'« Association des écrivains et artistes révolutionnaires », dirigée par Vaillant-Couturier, convie les intellectuels à protester contre l'avènement d'Hitler, sur les mots d'ordre de l'Internationale Communiste: « Contre la terreur fasciste en Allemagne et contre l'impérialisme français ». Pour la première fois en France la mobilisation a su exprimer, au-delà du mouvement communiste, la protestation d'intellectuels jusque-là inorganisés, comme André Gide, qui préside la réunion, Malraux, Eugène Dabit, Jean Guéhenno, Henri Wallon. Les événements du 6 février 1934, qui apparaissent à gauche comme un prélude à un fascisme français, accélèrent la prise de conscience de plus larges couches de l'opinion intellectuelle.

Après l'« Appel à la lutte » du 10 février 1934 d'initiative surréaliste en faveur de l'unité d'action des organisations ouvrières (signé notamment par Alain, Jean-Richard Bloch, Elie Faure, Marcel Martinet, Henry Poulaille), le manifeste « Aux Travailleurs » (5 mars 1934) sous la triple signature d'Alain, Paul Rivet, Paul Langevin et qui rend publique la naissance du Comité de Vigilance des Intellectuels Antifascistes (CVIA) a été signé par plus de deux mille intellectuels à la date de début mai 1934. Les surréalistes, jusqu'alors isolés dans leurs rapports conflictuels avec les responsables du parti communiste, vont s'intégrer dans le mouvement plus large de la mobilisation antifasciste; Crevel et Éluard ont envoyé des déclarations de soutien à la manifestation de l'AEAR contre le nazisme du 21 mars 1933 ; les noms de Breton, Crevel, Éluard se retrouvent au bas du manifeste « Aux Travailleurs » (mais ils ne militeront pas activement au CVIA) ⁴⁶.

L'antifascisme s'incarne politiquement dans le Rassemblement populaire qui groupe, après le succès de la manifestation du 14 juillet 1935, partis politiques (Parti socialiste, Parti communiste), syndicats (CGT, CGTU qui vont se réunifier en mars 1936), groupements comme la Ligue des Droits de l'Homme, le Comité de Vigilance des intellectuels antifascistes, sur une plate-forme commune qui va permettre la victoire électorale d'avril-mai 1936 et l'avènement du Front Populaire. Cette victoire a été rendue possible à partir de juin 1934 par le tournant effectué par le PC, en accord avec l'Internationale communiste. À partir de 1934-35, l'antifascisme qui cimente les organisations du Rassemblement populaire implique un principe de base qui ne sera pas remis en cause tant que durera l'expérience de Front Populaire, celui du refus de toute polémique afin de sauvegarder l'unité. Le pacte d'unité socialiste-communiste de juillet 1934 est un pacte de « non-agression » par lequel les deux partenaires s'engagent à s'abstenir réciproquement d'attaques et de critiques. Est ainsi clairement

46. Sur le Comité de Vigilance des intellectuels antifascistes, voir les études de Racine Nicole dans *Le Mouvement social*, octobre-décembre 1977, pp. 87-113 et dans *Des Années 30. Groupes et ruptures*, pp. 59-68.

exclu du débat idéologique tout ce qui concerne le régime sociétiqu. C'est ainsi que Léon Blum, partisan de l'unité d'action, interrompt comme directeur du *Populaire*, après juillet 1934, les articles critiques d'Oreste Rosenfeld sur l'expérience économique et sociale soviétique, et que, chef de gouvernement, il s'abstint de critiquer les premiers et seconds procès de Moscou d'août 1936 et de janvier 1937 (*Le Populaire* publia seulement les comptes rendus officiels soviétiques). Cette mise entre parenthèses, quels qu'aient pu être ses sentiments personnels, lui parut justifiée par les nécessités de l'action antifasciste. Léon Blum attendit le troisième procès de Moscou, en mars 1938 - mais le Front populaire agonise - pour dire publiquement, dans *Le Populaire*, son dégoût de la répression sanglante et le déchirement que cette dénonciation cause à sa conscience de militant socialiste qui reste persuadé de la nécessité de l'alliance antifasciste internationale. Cette même attitude se retrouve dans toutes les organisations se réclamant de l'idéologie unitaire du Rassemblement populaire et qui veulent conserver l'élan unitaire de 1935-1936. Le Comité de Vigilance des intellectuels antifascistes s'est mis d'accord dès sa fondation pour ne pas prendre officiellement position sur le communisme soviétique et se tiendra à cette règle jusqu'en mars 1938, date à laquelle *Vigilance* publie une déclaration de protestation. L'hebdomadaire *Vendredi* dont la triple direction d'André Chamson, Jean Guéhenno, André Viollis veut symboliser les trois courants intellectuels appuyant le Front Populaire, attend également cette date pour publier une déclaration; si Jean Guéhenno décide par deux fois de rompre la règle de silence, il le fait en son nom personnel et sans engager l'hebdomadaire. La majorité de la Ligue des Droits de l'Homme présidée par Victor Basch, qui est en même temps président du Comité national du Rassemblement populaire, se rallie aux thèses officielles soviétiques sur la culpabilité des accusés du premier procès de Moscou (*Cahiers des droits de l'homme*, 15 novembre 1936) et tente d'étouffer la voix des minoritaires comme Magdeleine Paz qui réfutent les thèses de l'accusation.

À partir de 1935-36, le Parti communiste développe une idéologie de défense des libertés démocratiques menacées par le fascisme et opère une réintégration dans la communauté nationale d'où l'avait exclu la politique d'isolement révolutionnaire symbolisée par la tactique classe contre classe. Il revendique sa part de l'héritage national, mettant l'accent non plus sur les ruptures, mais sur les liens qui l'unissent à l'histoire du peuple français. Il ne prend plus seulement en charge l'héritage des révolutions de 1789 à 1871, mais tout ce qui, dans l'histoire, a contribué à la formation de la nation, des « Capétiens aux communistes » comme l'écrit Vaillant-Couturier.

Développés par le PCF, les thèmes de la nation et de l'héritage culturel, de la défense d'une culture commune, n'en rencontrèrent pas moins un large écho, bien au-delà de sa mouvance. Le thème de la nation est par exemple développé au Congrès des écrivains de juin 1935

notamment par André Chamson, un des trois directeurs de l'hebdomadaire culturel du Front Populaire, *Vendredi*, qui prend soin de distinguer le nationalisme des « réalités nationales ». D'une certaine façon, le thème de la nation peut se rattacher à celui de l'Europe, à celui de la communauté d'appartenance à une culture commune, dont les traditions intellectuelles, philosophiques rapprochent les cultures des diverses nations et les opposent aux idéologies d'exclusion des pays fascistes, fondées sur la race et le culte du chef. Dans cet éloge de la diversité des cultures nationales (Gide parle de la culture comme addition des cultures particulières), peut-être faut-il voir un antidote à l'éloge de la « nouvelle culture soviétique », que nombre de sympathisants de l'URSS, Malraux, Chamson, Guéhenno exaltèrent, reprenant les thèmes de la propagande soviétique, comme celui de l'« humanisme soviétique » développé par Nizan. On peut donner un autre exemple de la thématique consensuelle qui unit antifascistes communistes et non-communistes en évoquant le succès de l'utilisation par le PCF d'un thème caractéristique de la gauche laïque et républicaine, le thème de la défense de la tradition française du rationalisme allant de Descartes aux Encyclopédistes ; en accord avec le Parti communiste célébrant le troisième centenaire du *Discours de la Méthode* en 1937, Georges Politzer dénonce dans l'idéologie fasciste le « retour de l'obscurantisme », tant dans les théories de la race proprement dites que dans les tendances irrationalistes de certaines doctrines philosophiques comme celle de Heidegger. Quelques-uns de ces thèmes émergent de nouveau - après la période 1939-1941 durant laquelle le PCF reprend les thèmes « de classe » du défaitisme révolutionnaire - durant la Résistance.

Ainsi le Parti communiste a-t-il joué un rôle moteur dans les organisations qui ont canalisé le mouvement de mobilisation de l'antifascisme intellectuel de 1935 à 1938. L'« Association des écrivains et artistes révolutionnaires » créée en mars 1932 comme section française de l'« Union internationale des écrivains révolutionnaires » fondée à Moscou, s'ouvre, dans sa revue *Commune*, à partir de 1934-35 aux intellectuels qui cherchent à se rassembler pour lutter contre le fascisme. À côté d'écrivains communistes comme Aragon, Léon Moussinac, Paul Nizan, Georges Politzer, Vladimir Pozner, Georges Sadoul, Pierre Unik, l'AEAR compte dans ses rangs des écrivains et des intellectuels qui font figure de compagnons de route, Jean-Richard Bloch, Jean Cassou, André Chamson, Eugène Dabit, Élie Faure, Georges Friedmann, Louis Guilloux, André Malraux, Édith Thomas, Charles Vildrac, pour n'en citer que quelques-uns. En seront exclus tous ceux qui critiquent le stalinisme. En 1935-36, la revue de l'AEAR, *Commune*⁴⁷, les Maisons de la Culture, multiplient les débats et manifestations sur des thèmes liés aussi bien à l'art, à la peinture qu'à la politique (aide à l'Espagne républicaine). En juin 1935, le Congrès

47. Klein Wolfgang. « Commune » revue pour la défense de la Culture (1933-1939). Paris. Édit. du CNRS. 1988.

international des écrivains pour la défense de la culture, organisé avec l'appui des Soviétiques, manifeste le succès de cette politique de rassemblement antifasciste autour des thèmes favorables à l'URSS; des compagnons de route de tous pays affirment que la défense des libertés menacées par le fascisme ne se sépare pas de la défense internationale de l'URSS et de l'expérience sociale qui s'y conduit.

Cette période voit la généralisation du type de l'intellectuel « compagnon de route » qui se proclame en accord avec les communistes et l'URSS dans la lutte contre le fascisme, notamment sur le plan international. Les figures de Romain Rolland, André Gide, André Malraux, illustrent les formes plus ou moins éphémères de ce compagnonnage avec les communistes. Romain Rolland incarne, jusqu'à sa rupture avec le communisme après le pacte germano-soviétique d'août 1939, une des formes les plus extrêmes de ce compagnonnage ; précocement lucide sur le danger hitlérien, il rompt publiquement avec le pacifisme en 1936 dans ses célèbres articles de *Vendredi* (24 janvier et 10 mars), et se prononce pour une tactique de défense internationale contre le fascisme impliquant l'alliance entre les démocraties occidentales et l'URSS; l'abandon du pacifisme par l'auteur *d'Au-dessus de la mêlée* indigna de nombreux militants restés fidèles au pacifisme traditionnel de la gauche française ou au pacifisme révolutionnaire, et cela, d'autant plus fortement que ces derniers lui reprochaient, en outre, l'appui inconditionnel qu'il donnait au régime stalinien. André Gide entra en politique en 1933 sous le signe de la protestation contre le nazisme, après avoir proclamé en 1932 sa sympathie pour le communisme pour des raisons plus morales qu'idéologiques. S'il rompit à la fin de 1936 ses liens avec le communisme, au retour de son voyage en URSS après ce qu'il avait compris de la nature du régime, il ne remit pas en cause la nécessité de l'alliance antifasciste. André Malraux incarne avec son génie propre d'intellectuel et d'écrivain, cette figure d'allié des communistes et de l'URSS. Son compagnonnage de route né au lendemain de l'avènement du nazisme, et rompu au lendemain du pacte germano-soviétique, a été commandé essentiellement par des raisons tactiques; il a proclamé un temps sa sympathie pour le communisme, entendu comme doctrine donnant un sens au combat en faveur de la dignité humaine, mais il n'a jamais fait la moindre concession à l'esthétique socialiste comme il y avait été invité en URSS. Malgré ce qu'il put entrevoir des procédés staliniens en Espagne, il se refusa à toute critique du régime soviétique.

À contre-courant de l'idéologie officielle des organisations se réclamant du Rassemblement populaire, à contre-courant du «mythe de l'URSS » qui rallie nombre de compagnons de route, s'exprime un antifascisme des «minorités », celui des «oppositions de gauche », minorités du parti socialiste, du mouvement syndical, de militants groupés autour de revues comme la *Révolution prolétarienne* de Monatte, *La*

Critique sociale, d'intellectuels «révolutionnaires» (groupe surréaliste, « Contre-Attaque »). Tout en ayant pris parti pour le Front Populaire, ils s'affirment partisans d'une conception moins réformiste de l'expérience, avec l'idée que l'expérience a des potentialités révolutionnaires (c'est le « tout est possible », de Marceau Pivert, lors des grèves de mai-juin 1936). Ces militants - parmi lesquels on retrouve nombre d'intellectuels anciens membres du Parti communiste - ont en commun une attention particulière portée à l'évolution de l'URSS; ils sont les premiers à dénoncer la nature totalitaire du régime stalinien, le caractère sanglant de la répression stalinienne — mais sans remettre en cause pour la plupart l'analyse marxiste de la révolution politique et sociale. Rappelons la campagne menée depuis 1933 par Magdeleine Paz, Marcel Martinet, Jacques Mesnil, Henry Poulaille, en faveur de la libération de Victor Serge et le combat de Magdeleine Paz (comme de Poulaille et de Breton) pour poser le cas de l'écrivain au Congrès des écrivains, malgré l'obstruction d'Aragon et des Soviétiques; évoquons aussi le rôle de Breton dans l'organisation de la protestation au lendemain du premier procès de Moscou d'août 1936.

Autant que par son soutien critique de l'expérience du Front Populaire et sa dénonciation du stalinisme, l'antifascisme des « minorités » peut se définir par le pacifisme qui entretient d'ailleurs des liens étroits avec l'antistalinisme. Rappelons que les oppositions qui éclatèrent, à partir de 1935-36 sur les problèmes extérieurs, sur l'attitude à adopter vis-à-vis des pays fascistes, causèrent la rupture de l'unanimité antifasciste au sein du Comité de Vigilance des intellectuels antifascistes; en juillet 1936, Paul Langevin et ses amis communistes et communistes quittent le Comité qui s'était voulu « un front populaire avant la lettre ». Cette rupture du consensus se constate dans toutes les organisations (à l'exception des communistes) se réclamant du Front Populaire. On propose d'appeler « pacifisme de gauche » la tendance de la gauche antifasciste qui refuse que l'antifascisme renonce, comme l'y invite la politique de l'Union soviétique, à la politique de révision du Traité de Versailles et de désarmement progressif et simultané. Les « pacifistes de gauche » refusent d'admettre la légitimité du tournant effectué par Staline en 1935, dénoncent, dans l'abandon de l'internationalisme prolétarien, une trahison de l'idéal socialiste et révolutionnaire. La tendance qu'on appelle « pacifiste de gauche » comprend des « pacifistes intégraux » comme Alain, Giono, Félicien Challaye, Michel Alexandre, qui se rattachent tout à la fois à une tradition philosophique de refus de la guerre et à la tradition pacifiste du socialisme français (ravivée pour les trois premiers par l'expérience vécue de la guerre) ; elle compte dans ses rangs la plupart des minorités de gauche ⁴⁸, syndicalistes révolutionnaires autour de Monatte à *La Révolution prolétarienne*, « pivertistes » de la tendance de la Gauche Révolutionnaire

48. Rioux Jean-Pierre. *Révolutionnaires du Front Populaire*. Paris. UGE, 1973 ; Rahaut Jean. *Tout est possible' Les gauchistes français de 1929 à 1944*, Paris. Dcnoël. 1974.

de la SFIO puis du Parti socialiste ouvrier et paysan (PSOP), qui défendent une conception révolutionnaire du pacifisme en préconisant l'organisation internationale des prolétariats. Le groupe surréaliste, « Contre-Attaque » se rattachent à la mouvance du pacifisme de gauche. Les différentes composantes du pacifisme de gauche sont loin d'être idéologiquement homogènes, mais la plupart se réclament d'une vision marxiste de l'histoire et préconisent des méthodes de lutte contre la guerre inspirées par le léninisme. Toutes partagent la dénonciation d'une conception de l'antifascisme admettant le principe de la défense nationale et impliquant de ce fait une politique fondée sur les alliances militaires et le développement des armements, comme dans l'avant 1914. En commun avec d'autres tendances de l'antifascisme, les « minoritaires » de gauche adhèrent à l'idée qu'Hitler est le dernier avatar du nationalisme français ; mais ils restent fidèles à la politique de révision du Traité de Versailles, des concessions qui doivent être faites pour sauvegarder la paix et, pour ceux qui se réclament du pacifisme révolutionnaire, aux méthodes révolutionnaires de lutte contre la guerre. Ainsi s'explique que pour ne pas encourager le nationalisme français et dénonçant le « bellicisme » sous-jacent, selon eux, à l'antifascisme partisan d'une stratégie défensive internationale, les « minoritaires » de l'antifascisme laissèrent-ils aux communistes et à leurs alliés le rôle de pointe dans la dénonciation des dangers que la politique internationale de l'Allemagne faisait peser sur la paix en Europe, de l'occupation de la Rhénanie en mars 1936 à l'**Anschluss** (mars 1938) et l'annexion de la Tchécoslovaquie (mars 1939).

La conception de l'antifascisme marquée par le « pacifisme de gauche » - qu'il s'inspire ou non des thèses révolutionnaires léninistes - a abouti, en fait, à une appréciation erronée de la situation internationale nouvelle créée, à partir de 1936, par la montée en puissance de l'Allemagne hitlérienne, et a conduit, en définitive, à une sous-estimation de la nature réelle du régime - quelle qu'ait pu être par la suite l'attitude de nombre d'intellectuels du groupe surréaliste au cours de la Seconde Guerre mondiale. Des formulations douteuses comme celles contenues dans les tracts de « Contre-Attaque »⁴⁹, après la réoccupation de la Rhénanie et signés malgré ses réticences par Breton, témoignent du manque de discernement politique auquel pouvait conduire un révolutionnarisme abstrait n'opérant pas de distinction contre le nationalisme français et le fascisme hitlérien. Cela pose d'autant plus question que les « minoritaires » de gauche ont dénoncé avec une lucidité remarquable l'aveuglement de la gauche non communiste sur le caractère totalitaire du régime soviétique et qu'ils n'éprouvaient qu'aversion pour le régime hitlérien et son idéologie raciste et oppressive. Sans prétendre apporter une réponse à cette question, on peut faire appel au témoignage d'un membre du groupe surréaliste,

49. *Tracts surréalistes et déclarations collectives (1922-1969). Tome I : 1922-1939*, présentation et commentaires de José Pierre, Paris, E. Losfeld, 1980.

André Thirion (qui, pour sa part, partageait les positions de Zyromski de la tendance de la « Bataille socialiste» de la SFIO et d'André Ferrat du groupe « Que faire? » sur le danger hitlérien) ; celui-ci écrivit dans ses souvenirs que les raisons de la cécité politique des surréalistes résidaient dans leur vision marxiste ou marxisante de la société⁵⁰. Les surréalistes sont, en effet, marqués par le souvenir de la guerre et la leçon qu'ils en ont tirée, le refus de toutes les formes de patriotisme; ils sont restés fidèles à une vision de l'action politique qui était la leur lorsqu'ils ont adhéré au communisme dans les années 20, celle d'une rupture radicale entre la bourgeoisie, l'État bourgeois et le « camp révolutionnaire» ; de même, ils restent fidèles à la conception léniniste du pacifisme, fondée sur une stratégie de lutte de classes (après le Congrès international contre la guerre impérialiste réuni à Amsterdam en août 1932, ils proclament, en accord avec la stratégie d'alors de l'Internationale communiste, « Si vous voulez la paix, préparez la guerre civile»). Ainsi s'explique que dans la seconde moitié des années 30, alors que l'expansion des fascismes rend irréaliste l'alternative capitalisme/communisme et révolution, les surréalistes, comme beaucoup de militants des oppositions de gauche, tout en ayant pris clairement position dans le mouvement antifasciste, refusent d'admettre que le combat politique puisse passer par la défense des libertés démocratiques dans le cadre national - avec d'autant plus de conviction que le PCF se fait le champion de ce combat. On a un exemple de cette attitude dans le tract surréaliste de septembre 1938, au moment de Munich, « Ni de votre guerre ni de votre paix » qui refuse de choisir entre régimes de démocratie parlementaire et régimes fascistes. Les surréalistes, ainsi que d'autres militants et intellectuels des « oppositions révolutionnaires », se trouvèrent en porte-à-faux par rapport à la situation historique de la fin des années 30, minoritaires par rapport aux grands thèmes unificateurs autour desquels s'opéra avec succès le rassemblement des intellectuels antifascistes.

La Seconde Guerre mondiale vient ici servir de révélateur impitoyable dans le rapport impossible du surréalisme au politique, en même temps qu'elle marque un tournant essentiel dans sa propre évolution.

Après 1945, ce n'est pas en soi le mouvement surréaliste qui change ou disparaît. Du moins la question n'a pas à être posée ici de manière centrale. Ce qui change, c'est le statut même de l'Europe dans le discours politique et culturel. Pour les surréalistes d'ailleurs, l'expérience de la guerre a été fondamentale en ce que, réfugiés pour nombre d'entre eux, Breton en tête, aux États-Unis, ils prennent conscience que l'Europe a cessé d'être le principal refuge de l'esprit, comme elle le fut encore provisoirement pour

⁵⁰. Thirion André. *Révolutions déçues. Révolutions déçues. Révolutions déçues*. éd. détîn.. Paris. Le Pré aux clercs, 1988. - *Révolutions déçues/1/es*. id.. 1987.

les exilés antifascistes allemands. Surtout, après 1945, la formation, autour des deux Supergrands, de deux blocs antagonistes, subdivise comme définitivement, du moins jusqu'en 1989, l'Europe en deux ensembles symboliquement séparés à partir de 1961 par le mur de Berlin. La relation des surréalistes à la question européenne est loin d'être évidente, peu de textes, en dehors des attaques contre l'Occident, l'abordant explicitement. Il serait peut-être nécessaire de suggérer d'étendre encore l'interrogation, en posant le problème de la relation du surréalisme au monde. La théorie surréaliste de la totalité ressortit en bonne part de ce qu'on pourrait qualifier de conscience mondiale, d'ailleurs précoce, dont témoignent par exemple, l'intérêt pour les arts primitifs, l'interrogation sur les langages et les codes, sur l'image, etc. La politique surréaliste est profondément internationaliste, marquée par un rejet violent, quasi-viscéral de toute référence à l'État-nation, à la « mère-patrie », et le mouvement a bien tenté de se structurer à l'échelle mondiale, en débordant le cadre européen dès l'entre-deux-guerres.

*Centre d'étude de la vie
politique française,
FNSPParis.*

*Institut d'histoire
du temps présent
CNRS Paris.*

L'IMAGE DE L'EUROPE DANS LA RÉVOLUTION SURREALISTE

Jeanne-Marie BAUDE

La carte du monde proposée par les surréalistes dans *Variétés* [en 1929] se joue de la géographie et des proportions des pays ou des continents. On ne peut qu'être frappé par le remodelage fantaisiste et surtout par le rétrécissement et le véritable aplatissement que subit l'Europe : Paris y figure toutefois, mais on a l'impression qu'il s'agit de la capitale de l'Allemagne, et l'Angleterre est un simple point. On est amené à s'interroger sur la place de l'Europe dans l'imaginaire et la pensée surréalistes, et c'est ce que nous allons tenter de faire à partir de *La Révolution surréaliste*. Mais il convient sans doute de répondre à une question préalable: peut-on considérer que cette revue présente assez de cohérence interne pour espérer en dégager, sans simplification abusive, une image de l'Europe? Il nous faut prendre en compte deux éléments: d'abord la diversité des collaborations, qui fait que chaque numéro est le résultat de recherches, de négociations, de tensions internes, et reflète par là les tâtonnements d'un surréalisme en devenir. En dépit de tout, Aragon, dans son « Introduction à 1930 » qui présente une sorte de bilan de l'activité de la revue au moment où elles s'interrompent, déclare : « Chaque numéro résume ce qui a pu réunir quelques hommes à la date qu'il porte, il a une valeur de résultante » (*RS*, n° 12, p. 62). Cette conviction d'une unité propre émanant de composantes diverses nous autorise à chercher une image de l'Europe, qui aurait valeur de résultante. Un deuxième élément qu'il ne faut pas négliger est l'inscription des douze numéros de la revue dans une histoire du mouvement: l'évolution entre 1924 et 1929

1. *Variétés*, numéro hors série, juin 1929. Cette carte a été reproduite par José Pierre dans *Tracts surréalistes et déclarations collectives*, Éditions Éric Losfeld, 1980, p. 95.

empêche-t-elle l'existence d'une continuité? Nous avons limité notre territoire à l'image de l'Europe, souvent étroitement liée à l'image de l'Asie que Viviane Barry s'est chargée d'étudier.

La Révolution surréaliste résonne encore d'accents fortement antipatriotiques. Il nous a paru utile d'examiner les formes prises par ce refus des patries dix ans après la Première Guerre mondiale, mais aussi les limites du dépassement mental des frontières.

L'antipatriotisme dans cette revue apparaît en fait comme une donnée de base, qui est souvent évoquée dans des pétitions de principes plus générales, comme celle de Breton dans la première chronique du *Surréalisme et la peinture*, où il englobe dans le même mépris les mots de « famille, patrie, société », qui lui font l'effet de « plaisanteries macabres » (*RS*, n° 4, p. 28). Le tract incendiaire *Ouvrez les prisons, licenciez l'armée* place au nombre des « abdications morales et physiques », sur le même plan, « honnêteté, maladie, patriotisme » (*RS*, n° 2, p. 18) : qu'il s'agisse de caserne ou de prison, on constate la même monstrueuse violation de la valeur suprême, la liberté. L'antimilitarisme va être attisé par l'influence croissante des anciens combattants, dénoncée avec vigueur par Paul Éluard dans un texte dense au titre suggestif : « De l'usage des guerriers morts » : « Une nouvelle religion, écrit Éluard, s'est établie depuis la guerre, une religion qui réalise vraiment l'union sacrée entre les hommes de tous les pays combattants, une religion plus absurde et plus laide encore que les autres : celle des morts » (*RS*, n° 6, p. 29). Pas de pitié ni encore moins de pardon pour ces morts qui ont accepté l'asservissement des armes : avec des formules terriblement provocantes comme celle-ci : « Honte à ceux qui sont morts, car ils ne se rachèteront plus » (*ibid.*), Éluard part en guerre contre une certaine communion européenne qui s'est formée autour des « auges » pleines de sang versé pour les patries. Le même Éluard s'en prend, dans la revue de presse qu'il signe avec Benjamin Péret, aux Allemands qui viennent apporter des couronnes à l'Arc de Triomphe sur la tombe du « squelette inconnu » (*RS*, n° 8, p. 2). L'humour noir convient à cette « plaisanterie macabre », pour reprendre le mot de Breton, qu'est le culte de la guerre et des guerriers morts ou vifs.

La guerre du Maroc montre bien que la plaisanterie n'est pas près de se terminer. C'est l'occasion pour les surréalistes de faire une étape sur le chemin de l'engagement. Ils s'unissent avec *Clarté*, *Philosophies*, *Correspondance*, pour rédiger le tract *La Révolution d'abord et toujours*. Ce tract, abondamment diffusé et publié dans *La Révolution surréaliste* le 15 octobre 1925, alors même qu'il s'inscrit dans une actualité brûlante, commence par une réflexion d'ensemble sur la situation de l'Europe. Un point essentiel est le lien étroit établi entre le rejet de l'idée de patrie et le rejet global de tous les principes qui sont à la base de la civilisation européenne. Le patriotisme, sorte d'instinct assimilé à l'hystérie, est refusé avec « l'abjecte capote bleu horizon » ; mais il semble aux signataires moins redoutable encore que

l'idée même de patrie, « qui est vraiment le concept le plus bestial, le moins philosophique dans lequel on essaie de faire entrer notre esprit ». En réponse donc au « papier imbécile », *Les intellectuels aux côtés de la patrie* paru dans *L'Éclair* et *Le Figaro*, les auteurs de ce tract s'expriment en tant qu'intellectuels en se plaçant sur le terrain idéologique pour montrer la nécessité d'une révolution qui entraîne une rupture totale avec l'Europe telle qu'elle est. C'est dans cette vaste perspective révolutionnaire que prend place, vers la fin du tract, l'affirmation de la solidarité avec le *Manifeste* lancé par le Comité d'action contre la guerre du Maroc. Le colonialisme n'est en fait qu'une conséquence logique des principes viciés sur lesquels repose la puissance européenne. En avril 1925, déjà, Paul Éluard avait lancé une accusation globale contre l'Europe coloniale : « La suprématie de l'Europe, écrivait-il, ne s'appuie que sur les armes et sur la croix, la croix au service des armes (...) » (RS, n° 3, p. 19). Par-là même, cette suprématie est placée, dit Éluard, sous « le signe du supplice » (*ibid.*) : elle établit le règne de la douleur, douleur des armes, douleur symbolisée par la croix devenue arme ; elle porte donc en elle le néant dans lequel un jour prochain les peuples colonisés vont la précipiter.

Il n'y a rien à attendre par ailleurs de la Société des Nations, accablée d'injures fort grossières par Desnos et par Péret². Oui, c'est bien effectivement une société internationale, mais son capital est composé - je cite Desnos - « de dix millions de cadavres frais, et de ce qu'il faut pour entretenir le stock » (RS, n° 3, p. 25). Quant à Péret, dont on connaît le goût exquis, il commence en ces termes son poème intitulé « La Société des Nations » :

*Or, en ce temps-là les pissotières marchant au pas cadencé
Se retrouvaient à Genève*

et il le termine en apothéose :

*Toutes se réunissaient à Genève au bord de la tinette du lac (...)
et chacun criait
je ne suis donc pas crevée (RS, n° 8, p. 12)*

La grossièreté est sans doute à la mesure de l'exaspération contre une institution qui renforce en fait, dans chaque pays les tendances guerrières qu'elle prétend contrôler.

On peut se demander si le refus définitif d'une Europe où les patries, pour parler comme Péret, refusent de crever, amène pour autant les surréalistes à une sorte de fraternisation qui passerait magiquement par-dessus (ou par-dessous) les frontières. La conférence d'Aragon prononcée à la résidence des étudiants de Madrid apporte à cette question une curieuse réponse. Cette conférence manifeste en effet une conscience

2. Desnos écrit par exemple: « La vieille Sadique de Genève prétend séquestrer l'âme » (RS, n° 3. p. 9) ; ou encore « Société des Nations! Vieille putain! » (*ibid.*, p. 26).

aiguë de l'existence des barrières linguistiques entre pays et de leurs implications profondes. Bien loin de prétendre dépasser ou nier ces barrières, Aragon les met agressivement en avant avec son goût habituel de la provocation, en déclarant d'emblée: « Étrangers, je sors du train noir. Il n'y a rien de commun entre vous et moi. » (*RS*, n° 4, p. 23). Ce virtuose de la parole est particulièrement démuni lorsqu'il se trouve dans une situation qui l'empêche d'exercer la séduction et la magie de son verbe. Il sent, dit-il, que son discours se heurte aux oreilles de ses auditeurs comme à un mur. Surtout, il souligne à quel point la langue qu'il parle est fondamentalement constitutive de l'individu: « Vous n'avez pas été pétris avec mes mots », déclare-t-il en ajoutant: « Mes mots, Messieurs, sont ma réalité. » Pour empêcher toutefois que l'on interprète ses propos comme un témoignage de patriotisme linguistique, il s'empresse de renier son identité nationale: il ne s'agit pas de le prendre pour un Français. Et pourtant...

Il faut reconnaître qu'Aragon pose ici un problème essentiel, qui concerne la diffusion du surréalisme, en particulier en Europe, mais qui concerne également d'une façon générale le rapport même du surréalisme avec le langage. Le surréalisme a pour origine, comme le rappellera Breton dans l'introduction de *Du Surréalisme en ses œuvres vives*, en 1953, une « opération de grande envergure portant sur le langage »³. Il s'agit, écrit-il encore, de « restituer le langage à sa vraie vie (...) de se reporter d'un bond à la naissance du signifiant »⁴. Mais il occulte la spécificité de la structure linguistique propre à chaque langue, à l'intérieur de laquelle précisément s'opère la naissance du signifiant. Il considérait déjà comme tout naturel, lorsqu'il a élaboré sa conception de l'écriture automatique, que l'inconscient, quand il parle, se moule de lui-même dans une syntaxe correcte; or, on ne peut nier que cette syntaxe lui est imposée par la langue. Dans ce texte de 1953, où il rend gloire au surréalisme d'avoir mis l'accent sur ce qu'il appelle la germination du nom, Breton ne tient donc pas compte des caractéristiques propres à l'énonciation verbale, et place sur le même plan le domaine de la poésie et celui des arts plastiques, comme si le mode de communication était identique. En fait, l'extension du surréalisme en Europe et dans le monde tient beaucoup au caractère universel du langage pictural. Aragon, dans sa conférence de Madrid, en 1924, se situe donc déjà au cœur du problème qu'il affronte en termes contradictoires, puisqu'il affirme en même temps qu'il est pétri des mots de la langue française, et qu'il rejette tout ce qui voudrait lui « particulariser l'esprit » (*RS*, n° 4, p.24).

Si nous nous attachons maintenant à discerner une image globale de l'Europe, par-delà la question des patries, nous sommes tout d'abord un peu accablés par ce qu'il peut y avoir de figé dans le stéréotype de « la

3. *Du surréalisme en ses œuvres vives*, Coll. « Idées », Gallimard, 1965. p. 179.

4. *Ibid.* p. 182.

« vieille Europe » abondamment utilisé dans les différents numéros de la revue. Des variations interviennent dans les images, comme celle de la « caisse de la vieille Europe » sur laquelle Breton déclare « s'être endormi » (RS n° 4, p. 21). Mais en général, l'Europe est présentée comme un corps malade, et atteint selon Desnos d'une maladie toujours plus agressive, un corps vieilli souffrant des maux de la vieillesse, comme ces « rhumatismes historiques » que diagnostique le même Desnos (RS n° 3, p. 25). Mort annoncée, ou mort déjà accomplie. Dans un bref article intitulé « Europe », Victor Castre, de *Clarté*, auquel les surréalistes ont ouvert leur revue, fait en quelques lignes un véritable florilège d'images : « Européens, nous sentons se figer le sang de la vieille Europe. Europe exsangue, reine d'une bourgeoisie cadavre et de prolétariats abâtardis, que peux-tu nous offrir ? Le vieil arbre ne portera jamais de vivaces rameaux » (RS, n° 6, p. 28). La vieille Europe devient tout à coup un vieil arbre. Puis apparaît « le cadavre décomposé » de l'Occident, et, deux lignes plus bas, « son cadavre empuanti ». Toutes ces images renvoient à une conception organiciste amplement répandue par les théories de Spengler. L'image du vieil arbre, incapable de retrouver sa vitalité, est en totale harmonie avec cette remarque de Spengler : « Il y a une croissance et une vieillesse des cultures, des peuples, des langues, des vérités, des paysages, comme il y a des chênes, des pins, des fleurs, des branches, des feuilles, jeunes et vieux »⁵. Il ne faudrait pas cependant exagérer l'influence des théories de Spengler sur *La Révolution surréaliste*. Aragon, le 1^{er} octobre 1927, consacre une analyse critique longue et touffue, non pas au *Déclin de l'occident*, dont la traduction française ne paraît qu'en 1931, mais à un ouvrage d'André Fauconnet : *Oswald Spengler, le prophète du Déclin de l'occident*. En reconnaissant à Spengler, d'après la présentation d'A. Fauconnet, un certain sens historique, il lui reproche d'imposer au déclin de l'Occident « une marche aussi arbitraire que mécanique ». Il lui reproche surtout de s'attaquer à « la seule idéologie vivante dont le développement est intimement mêlé à l'histoire et au devenir » (RS, n° 9-10, p. 52), c'est-à-dire bien sûr à l'idéologie de la Révolution russe.

En fait, le rapport à l'Europe est sans doute d'abord de l'ordre de l'affectivité avant toute théorisation. C'est toute une jeunesse qui a mal à l'Europe. Cette souffrance s'exprime avec des images voisines de celles que nous venons de citer dans *Le Jeune Européen* de Drieu La Rochelle, paru en 1925, et sur lequel P. Naville donnera son opinion dans le numéro d'octobre 1927. Drieu y présente une Europe chlorotique, une Europe au « vieux sein »⁶. Ivan Goll, quant à lui, décrit dans son roman intitulé *A bas l'Europe*, le défaitisme européen qui est de mode dans la jeunesse dorée qui fréquente « Le Bœuf sur le toit » : « "Le Bœuf sur le toit", écrit Goll, avait de pareilles succursales dans toutes les grandes villes, à Londres, à Oslo

5. O. Spengler, *Le Déclin de l'Occident*, Gallimard, Paris, 1931, p. 49.

6. Drieu La Rochelle, *Le Jeune Européen*, Gallimard, Paris, 1941, p. 264.

comme à Berlin, et là aussi on criait: "A bas l'Europe" »⁷. La force du roman de Goll vient du point de vue du personnage principal, Edmond, qui ressemble par bien des aspects à l'auteur. Comme lui, il a été un pacifiste engagé⁸. Edmond arrive à Paris habité par deux convictions: la première est qu'il est possible de créer des États-Unis d'Europe, la deuxième est qu'il revient à la jeunesse française de donner l'impulsion pour l'édification de l'Europe nouvelle. Cet idéaliste, épris de beauté et d'humanité, suscite la risée de ses interlocuteurs parisiens. L'un d'eux affirme: « Nous enterrons l'Europe chaque nuit » (*ibid.*, p. 82), et cet enterrement est rythmé par la musique de jazz, au milieu de ce « cyclone de plaisirs » qu'évoque Maurice Sachs⁹. Il y a donc bien des façons d'enterrer l'Europe pendant cette période. Ainsi, lorsqu'Aragon s'exclame à Madrid: « Nous sommes les défaitistes de l'Europe » (*RS*, na 4, p. 21) et semble revendiquer pour les surréalistes seuls ce titre de gloire, il se laisse emporter par son éloquence. En dépit de toutes les différences d'idéologie et de comportement, nombreux sont ceux qui pourraient être d'accord avec cette formule du tract *La Révolution d'abord et toujours*: « La stéréotypie des gestes, des actes, des mensonges de l'Europe a accompli le cycle du dégoût » (*RS*, n° 5, p. 31).

Il nous faut préciser quelles sont d'après *La Révolution surréaliste* les origines et les symptômes de la maladie dont souffre l'Europe. L'accent nous semble mis avant tout sur une infirmité collective de l'esprit. Il n'est pas sans intérêt d'ailleurs de noter que les spécificités propres à la culture de chaque pays, ce que Keyserling dans son *Analyse spectrale de l'Europe* (1928) appelle son « style »⁹, ne sont nullement prises en compte (on se rappelle que dans sa conclusion Keyserling en arrive à souhaiter une unité de style commune à toute l'Europe). La célèbre *Lettre aux recteurs des universités européennes*, (où l'influence d'Artaud est évidente, mais dont, selon Paule Thévenin, les deux premiers paragraphes ont été écrits par Michel Leiris) repose sur le postulat implicite qu'il existe une unité de culture européenne. Elle semble considérer que tous les pays d'Europe forment les esprits dans le même moule, « canalisent » de la même façon l'intelligence. Les déformations et les mutilations subies sont donc identiques: « à travers le crible de vos diplômes passe une jeunesse efflanquée, perdue » (*ibid.*). Desnos, lui, parle des « hommes à cervelles étroites du vieux monde » (*RS*, n° 3, p. 8), et considère comme un seul ennemi qu'il faut écraser « cet esprit latin, grec, anglo-saxon, allemand, qui est la plus terrible menace contre l'esprit » (*ibid.*, p. 9).

Il existe donc une « Europe logique » (*RS*, n° 3, p. 22), et c'est précisément la logique qui est rendue largement responsable de sa

7. Ivan Goll, *A bas l'Europe*, Émile-Paul, Paris. 1928.

8. Ivan Goll, pendant la guerre de 1914-1918, vit en Suisse; il participe au mouvement « Demain », et se lie d'amitié avec des pacifistes comme R. Rolland ou Stefan Zweig.

9. Maurice Sachs, *Au temps du « Bœuf sur le toit »*, Grasset. 1987, p. 132.

dégénérescence. La logique a partie liée avec la mort. «Nous souffrons, est-il écrit dans *La Lettre aux Écoles du Bouddha*, d'une pourriture, de la pourriture de la raison» (RS, n° 3, p. 22). Le rationalisme est d'abord accusé, en effet, de ne pas rendre compte de la vie. «*La Lettre aux Recteurs des Universités européennes*» est fondée sur une série d'oppositions: statisme des systèmes logiques opposé aux métamorphoses incessantes du réel, étroitesse de la méthode opposée aux ramifications infinies du monde. Le rationalisme est mortifère dans la mesure où il considère comme non-existant tout ce qui lui échappe. Théodore Lessing, dans le texte fort riche qui ouvre le n° 3 sous le titre «L'Europe et l'Asie», souligne dans une semblable perspective les paradoxes de la science européenne: alors qu'elle est éprise d'efficacité, elle fabrique des machines qui, selon Lessing, vampirisent la vie et l'engloutissent¹⁰. Quant à la démarche propre au rationalisme, démarche qui se veut objective, elle aboutit à une véritable dissolution du monde et donc de l'objet qu'elle prétend atteindre.

Sur le plan éthique, la carence est tout aussi grave. Dans l'Europe capitaliste, qui se prétend humaniste, tout devient marchandise. Comme le montrent les signataires de *La Révolution d'abord et toujours*, les rapports humains ne sont régis que par l'intérêt, «le dur paiement au comptant» (RS, n° 5, p. 31). Cet effondrement éthique fausse totalement le fonctionnement de la société: «Depuis plus d'un siècle, la dignité humaine est ravalée au rang de valeur d'échange» (*ibid.*). L'art lui-même se soumet au règne de l'argent. Breton constate amèrement la «dégradation» de l'esprit européen qui privilégie la «valeur marchande accordée aux œuvres plastiques» (RS, n° 9, p. 36). Inquiétante aussi la disparition de l'esprit critique qui livre l'Europe à l'influence de l'Amérique et de son ordre moral: «L'Amérique est un immense réservoir de sottises toujours prêt à se déverser sur nous et particulièrement à crétiniser tout à fait l'amorphe clientèle d'Europe» (RS, n° 9-10, p. 2): le procès intenté à Chaplin par sa femme en est une preuve exemplaire.

Quant aux aspects proprement économiques de la perte de vitalité européenne, il faut reconnaître qu'ils ne sont guère soumis à réflexion. Il revient à un des directeurs de *Clarté*, Marcel Fourier, de remarquer que «l'impérialisme (...) s'édifie au profit d'un nouveau monde capitaliste, tandis que passe au second plan l'Europe colonisée» (RS, n° 6, p. 30). L'analyse proprement surréaliste s'attache quant à elle davantage à mettre en évidence les forces de mort à l'œuvre en Europe, qui coupent les contacts primordiaux, et qui enserrant l'Europe dans ce que Victor Castre appelle «l'étreinte du néant» (RS, n° 6, p. 28).

Faut-il pour autant desserrer cette étreinte? Au contraire. Il est

¹⁰ On trouve, dans *Le Jeune Européen*, de Drieu La Rochelle, des accusations analogues contre la machine: «La machine est née de la paresse de l'homme, Elle est née décrépite et ruineuse, elle ne peut engendrer que des cadavres» (*op. cit.*, p. 238).

souhaitable, par tous les moyens, d'accélérer le processus de destruction. Tel est le fondement de l'étrange argumentation de Desnos dans son « Pamphlet contre Jérusalem ». Après avoir pris soin de préciser que son texte n'est absolument pas antisémite, il prend position contre le sionisme, alors qu'une réunion tenue en janvier 1925 avait montré des positions divergentes dans le groupe à ce sujet ¹¹. Il justifie cette prise de position en affirmant que les Israélites sont les initiateurs des pensées les plus élevées qui puissent se manifester en Europe, et qu'ils sont donc d'irremplaçables ferments de révolte et fauteurs de désordre. Il faut, en conséquence, qu'ils restent en Europe tant que la cause occidentale ne sera pas perdue. Il y a selon lui urgence à cette mise à mort, car l'Europe malade est en train de contaminer le monde entier.

Mais une lutte intérieure s'impose également. Il est nécessaire que les surréalistes eux-mêmes, et tous ceux qui veulent échapper au fléau, garantissent leur « détachement absolu, et en quelque sorte [leur] purification de ces idées qui sont à la base de la civilisation européenne encore toute proche » ; c'est ce qu'ils proclament dans *La Révolution encore et toujours* (RS, n° 5, p. 31). Le caractère insolite d'un tel désir de purification (que l'on trouve si souvent exprimé dans les œuvres d'André Breton) ¹², a été souligné par Édouard Dujardin, qui, commentant ce tract en décembre 1925, s'exclame: « Honneur aux jeunes gens qui proclament leur détachement et demandent leur purification », et rend hommage à ces « clairs jeunes gens qu'un rouge génie anime » ¹³.

De quoi s'agit-il ici de se purifier, sinon de l'héritage des siècles passés? Rappelons-nous les jeunes gens qui, dans le roman de Goll, crient « A bas l'Europe ». Ceux-là ont pleinement conscience d'être des héritiers, accablés par la perfection du xvii^e siècle, et qui en grignotent les miettes: « Nous ne sommes pas seulement les petits rentiers du bas de laine, mais aussi de la philosophie cartésienne » (*op. cit.*, p. 30). Ce qui les caractérise, c'est la volonté de dilapider l'héritage, tout en en jouissant, d'orchestrer en quelque sorte par leurs comportements et leurs discours l'agonie de l'Europe, et de mourir avec elle en disant « A quoi bon » (*ibid.*, p. 43). Tout en revendiquant la modernité, ils se situent donc dans la tradition du « surblaséisme » décadent de la fin du xix^e siècle. Les collaborateurs de *La Révolution surréaliste*, eux, ne dilapident pas l'héritage; ils l'écrasent comme émanant de forces néfastes, et le pulvérisent. Il n'est pas davantage question pour eux de se contenter d'un « A quoi bon ». Ils ne se sentent pas

11. Henri Béhar remarque à propos de cette réunion: «La partie est délicate puisqu'(André Breton) entend soutenir officiellement l'action sioniste. Croyant traduire sa pensée, Desnos rédige pour *La Révolution surréaliste* un paradoxal «Pamphlet contre Jérusalem» (H. Béhar, *André Breton, le grand indésirable*, Calmann-Lévy, 1990, p. 172).

12. Cf. notre article, « Culpabilité et valeurs morales selon André Breton », *Mélusine*, VIII, pp. 19-36.

13. Cité par José Pierre, *op. cit.*, p. 400.

atteints, comme les héros de Gall, ou comme le jeune Européen de Drieu La Rochelle, par une nouvelle forme de mal du siècle. Le surréalisme ne peut être, et René Crevel l'affirme avec vigueur, qu'un « bien du siècle» (*RS*, n° 6, p. 27).

Le débat entre les surréalistes et Drieu La Rochelle me semble bien mettre en lumière la spécificité des prises de position de *La Révolution surréaliste*. Dans le numéro double d'octobre 1927, nous l'avons dit, Pierre Naville répond aux « Lettres ouvertes» adressées par Drieu aux surréalistes, tout en exprimant son opinion critique sur *Le Jeune Européen*, ce qui donne parfois à son article une confusion à la mesure des ambiguïtés de Drieu. Naville a beau jeu de faire apparaître ces ambiguïtés, en particulier dans le domaine de l'action. Drieu, comme il le fait observer, est fasciné par la vitalité des surréalistes au milieu de l'apathie européenne, et voudrait en connaître le secret, mais en même temps se refuse à admettre leur engagement politique qui est à ce moment-là le ressort principal de leur marche en avant. Le fossé se creusera plus encore lorsque Drieu, dans son essai *Genève ou Moscou* publié en 1928, montrera la nécessité de « faire l'Europe»¹⁴ en allant à Genève pour ne pas passer par Moscou. Quant au jeune Européen, Naville ne voit en lui qu'un « imbécile fané» (*RS*, n° 9-10, p. 59), et il se gausse de ses « angoisses de châtré» (*ibid.*, p. 56).

C'est peut-être à propos de l'humanisme que la divergence est la plus radicale. Pour Drieu, ce qui doit servir de fondement à une nouvelle Europe est un humanisme retrouvé qui aurait une valeur universelle : « Ainsi serait sauvé et restitué l'humain », écrit-il dans *Le Jeune Européen*, et il ajoute : « Il ne s'agit plus de maintenir le Français, ni même l'Européen, mais l'Humain »¹⁵. D'où le désir de Drieu, comme le note Naville, de découvrir un « art profondément rénové, humain, direct » (*RS*, n° 9-10, p. 59). Les surréalistes ont bien conscience des tentatives de récupération dont ils sont l'objet en raison précisément de l'éclat de leur activité artistique; ils perçoivent autour d'eux « un effort qui se généralise », selon la formule de Naville, « pour faire évoluer le surréalisme dans le sens d'un *humanisme*. Voilà le mot lâché » (*ibid.*, pp. 58-59). Ce mot d'humanisme en effet est pour les surréalistes un mot détestable, symbolique de tout ce qu'ils rejettent de la civilisation occidentale.

Pourtant, le rapport des surréalistes avec l'humanisme est beaucoup plus complexe que ne pourrait le laisser croire la violence de leurs propos. Nous avons pu constater plus haut que lorsqu'ils décrivent les maux actuels de l'Europe, ils s'affligent de constater que l'esprit européen se dégrade: l'argent passe avant la dignité humaine et la force de la création artistique. Il semble évident qu'une telle protestation a pour origine une certaine idée

14. Drieu La Rochelle, *Genève ou Moscou*, Gallimard, 1978, p. 213. Drieu ajoute : « Il faut faire l'Europe parce qu'il faut respirer quand on ne veut pas mourir » (*ibid.*).

15. Drieu La Rochelle, *op. Cit.*, p. 244.

de l'homme, et qu'elle suggère au moins l'existence d'un autre type de valeurs que la valeur marchande dominant en Europe.

Faudrait-il alors considérer que les surréalistes sont des humanistes qui ne veulent pas s'avouer comme tels? C'est un peu le point de vue de Micheline Tison-Braun dans son ouvrage sur *La Crise de l'humanisme*. « Le surréalisme, écrit-elle, c'est un humanisme élargi, mais qui renie sa tendance, stérilisé par Dada »¹⁶. Elle en conclut à l'échec de ce qui lui apparaît comme une tentative d'élargissement de l'humanisme, échec qu'elle attribue au caractère adolescent et même puéril de la colère surréaliste. Une telle interprétation, qui fait en quelque sorte des surréalistes des humanistes honteux, refusant par esprit de ressentiment de reconnaître leur dette à l'égard de la civilisation qui les a nourris, aurait de quoi provoquer effectivement la colère de Breton comme de Naville et de bien d'autres. Le rejet de la tradition humaniste européenne, et de la violence qu'elle exerce contre toutes les formes de la vie authentique, n'est pas à remettre en cause. Et la proclamation qui figure sur la couverture du premier numéro de la revue : « Il faut aboutir à une nouvelle déclaration des Droits de l'Homme », ne signifie pas la volonté d'« élargir » l'humanisme, mais de proposer une conception de l'homme radicalement autre.

En revanche, nous pouvons constater dans *La Révolution surréaliste* de façon plus ou moins explicite, la conscience d'une autre filiation, celle des Barbares. Ainsi, dans le tract *La Révolution encore et toujours* (qui n'est pas d'ailleurs signé par les seuls surréalistes), la dénonciation des tares d'une Europe qui soumet l'être humain aux lois du marché est précédée par cette affirmation solennelle : « Nous sommes certainement des Barbares puisqu'une certaine forme de civilisation nous écœure » (*RS*, n° 5, p. 31). La vieille peur de l'invasion des Barbares, que Naville relève également dans la pensée de Drieu, figure en bonne place parmi les angoisses de ceux qui se lamentent sur l'agonie de la civilisation européenne. Les invocations aux puissances insurrectionnelles fréquentes dans les articles d'Aragon ou de Desnos¹⁷, révèlent que le mythe des Barbares, dont Pierre Michel a montré l'importance à l'époque romantique¹⁸, reste sous-jacent.

Dans *La Révolution surréaliste*, pas de dolorisme ou de délectation morose sur le sort de l'Europe. Seule domine l'aspiration à la faire succomber sous le souffle des forces de la révolution intérieure et sociale. On est parfois frappé par les accents d'allégresse qui marquent certaines de ces annonces de mort prochaine. Une allégresse que l'on peut juger un peu naïve. La fin de la suprématie européenne, ce sera, pour Éluard, « le signe

16. Micheline Tison-Braun, *La Crise de l'humanisme*, Nizet, 1967, t. II, p. 148.

17. Citons, par exemple, en ce qui concerne Aragon, « Libre à vous », les « Fragments d'une Conférence », ainsi que la conclusion de « Philosophie des paratonnerres ».

18. Pierre Michel, *Un Mythe romantique, les Barbares, 1789-1848*, Presses Universitaires de Lyon, 1981.

de l'aube remplaçant le signe du supplice » ; «Les hommes de toutes couleurs seront absolument libres sous le regard adorable de la liberté absolue » (*RS*, n° 3, p. 19). On arrive à la fin d'une ère, et l'euphorie qui porte déjà en elle la lumière de la liberté coexiste avec l'exaspération et avec les appels à la Terreur, comme dans la conclusion des « Descriptions d'une révolte prochaine » de Robert Desnos. Le caractère frénétique et incantatoire de semblables proclamations donnent une puissance explosive en particulier au numéro 3 de la revue. *La Révolution surréaliste* ne se contente pas de faire le constat de la fin de l'ère chrétienne et des « beaux civilisateurs », pour reprendre le mot d'Éluard (*RS*, n° 3, p. 19), ce qui est une façon de rester tourné vers le passé. L'emploi du futur, qui est fréquent en particulier dans les textes d'Aragon, volontiers prophétiques¹⁹ montre la tension vers un avenir qui travaille déjà le présent.

Qu'a donc à voir avec l'Europe la double ambition surréaliste : changer la vie, changer le monde, ambition qui est la ligne de force de *La Révolution surréaliste*? Changer la vie? Les surréalistes en font leur affaire. Pour changer le monde, ils vont adopter la voie proposée par Marx. Or, nous pouvons constater que plus cet engagement se précise dans les faits, plus il absorbe leurs énergies, d'autant qu'il engendre de multiples tensions qui se répercutent dans la revue. Il en résulte qu'à partir de 1926 les références à l'Europe passent au second plan. Et cette tendance va s'accroître.

On peut constater que, dans les six numéros du *Surréalisme au service de la Révolution*, de juillet 1930 à mai 1933, les occurrences du mot « Europe » et même du mot plus flou, « Occident », sont exceptionnelles. Ce qui perdure, ce sont les attaques contre le militarisme (Aragon exprime, par exemple, dans « La guerre à la mode », son indignation devant le retour en force de la littérature de guerre en 1930 (*SADLR*, n° 2, p. 14), le colonialisme, et, à l'occasion, contre la Société des Nations (*ibid.*, n° 4, p. 4). L'idéal paneuropéen est tourné en dérision par René Crevel qui n'y voit que « Bobards et fariboles », et écrit avec un humour caustique : «Quelle jolie carte du monde nous allons avoir grâce à Paneuropa. L'Europe sera rose et ce rose s'étendra aux meilleurs morceaux d'Asie, d'Afrique (...) ; il est bien entendu que les nègres et les jaunes blanchiront dès qu'il y aura besoin de chair à canon» (*ibid.*, n° 2, p. 17). Mais on ne trouve plus dans le *Surréalisme au service de la Révolution*, le thème de la décadence de l'Europe, pas plus que l'appel à l'Orient. Il semble en effet qu'il y ait eu un déplacement, et un dépassement, du problème. André Thirion met en avant ses convictions de communiste pour remettre en cause, dans le n° 1, sous le titre « Les frontières modernes » la notion de frontière. « Pour nous, écrit-il, la frontière devient vraie un peu plus loin que la Vistule. La frontière de l'URSS sépare, elle, le monde en deux, l'État ouvrier et les États capitalistes; derrière ses pointillés, il y a quelque chose de changé; ailleurs, tout est semblable et à détruire » (p. 42).

« Le surréalisme, plutôt que des croyances, enregistre un certain ordre de répulsions », écrivait Artaud en présentant l'activité du Bureau de Recherches Surréalistes (*RS*, na 3, p. 31). Il nous semble pouvoir conclure que l'Europe, telle que *La Révolution surréaliste* la voit et la vit, fait partie de ces répulsions, avec toute la part d'affectivité que cela implique. Par ailleurs, il faut ne pas oublier qu'il s'agit d'une revue qui s'engage dans l'actualité, et qui cherche à avoir, par sa force polémique, un impact sur le public. On ne peut s'attendre à y trouver, même dans les longues chroniques qui sont une de ses richesses, une analyse raisonnée de l'État de l'Europe et des propositions constructives. Ce qu'on y trouve, en revanche, ce sont, par exemple, les « Descriptions pour une révolte prochaine », texte apocalyptique de Desnos qui se termine par un impressionnant appel à la Terreur. La violence polémique a souvent pour conséquence un durcissement extrême des positions, mais aussi une schématisation de la pensée. Ainsi la critique du rationalisme, considéré comme une des tares de la civilisation occidentale, est menée dans le na 3, et pour une bonne part sous l'influence d'Artaud, jusqu'à un point d'incandescence, mais ne rend sans doute pas compte de la complexité des rapports entre le surréalisme et la raison. L'enjeu essentiel est ailleurs.

Le surréalisme, au sein d'une Europe « embourbée dans le mimétisme des siècles » (*RS*, na 3, p. 31) a bien conscience de la sommation particulière dont il est l'objet, qui le pousse à tout attendre de l'avenir et à mobiliser dans le présent toutes les forces vitales, y compris les plus obscures. Mais ces forces ont besoin de se déployer dans un espace mental. Comme l'affirme Breton dans « Le surréalisme et la peinture », « l'esprit nous entretient d'un continent futur » (*RS*, na 4, p. 28). Ce continent, *La Révolution surréaliste* nous semble le délocaliser en effaçant les repères spatiaux et temporels. Délocalisation particulièrement évidente lorsqu'Artaud évoque « cette grande plaine où l'homme habite, où dans les mares asséchées se sont éteints plusieurs soleils », en exprimant le vœu que là, enfin, « ce grand vent du ciel sévisse, que l'idée au-dessus des champs se lève et renverse tout » (*RS*, na 2, p. 23). Comment être sûr toutefois que, malgré les proclamations des collaborateurs de la revue, ce « continent futur » n'ait rien à voir avec ce que la culture européenne a pu, en dépit de tout, leur apporter? Une certitude, en tout cas: pour eux qui sont à la recherche de mythes nouveaux, on ne peut concevoir une mythologie européenne. Il y aurait beaucoup à méditer sur la belle formule d'André Masson dans le numéro 6 de *La Révolution surréaliste*: « Europe mythologique, tu manqueras toujours de croyants » (*RS*, na 6, p. 29).

Université de Metz.

L'IMAGE DE L'ORIENT, ANTIDOTE DE L'IMAGE DE L'EUROPE

Viviane BARRY-COULLARD

Au cours de cette année de préparation de l'Europe, le professeur Claude-Gilbert Dubois, directeur du Laboratoire pluridisciplinaire de recherche sur l'imagination littéraire (L.A.P.R.I.L.) de l'Université Michel de Montaigne Bordeaux-III, illustre une conférence intitulée « L'Europe des Esprits ou la transgression des frontières » par une gravure représentant l'enlèvement d'Europe. Il donne une interprétation symbolique du taureau dans lequel il ne se contentait pas de voir Zeus mais aussi, en raison de sa puissance et du croissant formé par ses cornes, le symbole de l'Orient.

Monsieur Dubois utilisait ainsi l'image pour unir très étroitement l'Europe et l'Orient, très souvent présentés par ailleurs, comme antagonistes.

Dans les écrits surréalistes, et notamment dans *La Révolution surréaliste*, les images de l'Europe et de l'Orient sont si intimement liées qu'il a été très difficile à Jeanne-Marie Baude et moi-même de les dissocier. Mais l'image de l'Orient n'est liée aussi étroitement à celle de l'Europe que pour s'y opposer de façon constante et systématique, comme un antidote se mêle au poison pour mieux en détruire les effets nocifs.

Nous nous efforcerons de montrer tout d'abord que, dans les années 20, l'image de l'Orient est une création fantasmatique, répondant aux « structures anthropologiques de l'imaginaire » et obéissant au processus d'inversion étudié par Gilbert Durand¹; puis, dans les années 30, avec l'engagement politique plus précis des surréalistes, que

1. Gilbert Durand. *Les Structures anthropologiques de l'Imaginaire*. Dunod. 1969. Rééd. 1987.

cette image perd un peu de son caractère fantasmatique pour se ressourcer dans une âpre réalité et renaître sous forme d'un nouveau mythe.

Qu'il nous soit tout d'abord permis de rappeler l'ambivalence du mot « image » et de préciser que, bien évidemment, nous ne l'emploierons pas dans son sens étymologique d'« *imago*, représentation, aussi ressemblante que possible, du réel » car l'image de l'Orient chez les surréalistes n'a qu'un très vague et très lointain rapport avec le réel.

André Breton emploie le mot « image » à la fin du « Discours sur le peu de réalité », auquel nous nous référerons très souvent :

Orient, toi qui es l'image rayonnante de ma dépossession

Ces deux mots « image » et « rayonnante » seront sans cesse au cœur de notre propos.

Un an plus tard, dans « Légitime défense », André Breton qualifie le mot « Orient » de « mot-tampon » :

mot qui joue, en effet, comme beaucoup d'autres, sur un sens propre et plusieurs sens figurés, et naturellement aussi, sur plusieurs contresens.

Si l'on ne peut parler vraiment de contresens, le sens propre du mot Orient n'est jamais clairement défini par les surréalistes. Dans leurs textes, l'image de l'Orient ne répond à aucune réalité géographique précise puisqu'il s'agit de l'Asie, certes, Chine, Inde, Thibet, Japon, « contreforts de l'Himalaya, vallée du Gange », mais aussi de l'Amou-Daria, de la Russie et parfois même du Maroc ou de l'Afrique.

Elle ne se fonde non plus sur aucune référence philosophique ou religieuse sérieuse. On rencontre Lao-Tseu et Confucius dans *La Révolution surréaliste* mais, au contraire de René Daumal, les surréalistes ne se sont jamais beaucoup intéressés à l'enseignement des Orientaux et n'ont pas réellement essayé d'acquérir une culture orientale, parce que l'image de l'Orient n'est pour eux qu'un outil, un antidote au poison européen et occidental. À ce titre, obéissant au processus d'inversion de la création imaginaire dans une dialectique de combat, l'image de l'Orient est structurée par de grands schèmes directeurs tels que les définit G. Durand ² schèmes que nous tenterons de répertorier.

Le premier schème directeur autour duquel s'organisent nombre de métaphores de l'Orient est le schème ascensionnel qui, selon Bachelard, constitue avec les symboles verticalisants des « métaphores axiomatiques ». G. Durand reprend l'analyse de Schelling « magnifiant la verticalité ascendante comme seule direction ayant une signification "active, spirituelle" » ³. Cette signification spirituelle de l'image de l'Orient est évidente dans *La Révolution surréaliste*, et notamment sous la plume d'Artaud.

2. *Op. cit.*, « Introduction », p. 61.

3. *Ibid.*, p. 138.

Toute « L'Adresse au Dalai-Lama » s'organise autour de ce schème ascensionnel nettement défini par la prière :

Enseigne-nous, Lama, la lévitation matérielle des corps et comment nous pourrions n'être plus tenus par la terre.

Ici, le mot « lévitation » n'a aucune valeur métaphorique; il se réfère simplement à un phénomène propre aux religions primitives et orientales longuement étudié par Mircea Eliade⁴ entre autres. Mais dans l'invocation finale au Dalai-Lama, le mot « lévitation » s'insère dans une accumulation dynamique de métaphores ascensionnelles :

Moi, poussée, idée, lèvre, lévitation, rêve, cri

Non seulement l'image de l'élévation se dégage clairement du point de vue sémantique des mots « poussée » et « lévitation », mais elle est renforcée par la connotation des mots « rêve », « cri », et encore accentuée par le rythme et le jeu des sonorités. Et la dernière image

suspendu entre toutes les formes et n'espérant plus que le vent

associe au schème ascensionnel la symbolique si souvent étudiée du vol, de la légèreté aérienne propre à l'oiseau:

Orient, bel oiseau de proie et d'innocence'

J'ai parlé d'accumulation dynamique d'images car celle de l'essor s'accompagne toujours de métaphores du mouvement qui s'opposent à l'Europe « gelée », « cristallisée », figée dans une « mort annoncée ».

*A vance, ce peuple de fer, avangent les mots écrits avec la vitesse de la lumière, avangent l'un vers l'autre les sexes avec la force des boulets, qu'est-ce qui sera changé sans les routes de l'âme ?*⁶

Le thème de l'ascension s'inscrit aussi dans une symbolique traditionnelle, celle du « sommet », des « cimes parfaites », récurrente dans toutes les mystiques, chrétienne ou orientale, qu'il s'agisse du mont Sinaï, du Tao, de la Montagne des Bienheureux chinoise ou du mont Mérou des Hindous.

L'aspiration spirituelle crée une véritable analogie entre les « cimes parfaites » et le « sommet du dedans »

*je te regarde, ô Pape, au sommet du dedans*⁷

dans cet « espace du dedans » si cher à Henri Michaux.

Car les symboles ascensionnels de l'image de l'Orient sont toujours étroitement associés à l'Esprit. M. Trebitsch a souligné l'importance de la dimension spirituelle dans la notion d'Orient: contentons-nous de mentionner la récurrence du mot « Esprit » (avec majuscule) dans

4. Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, Gallimard, coll. « Idées », 1972 ; cf. chap. VI, « Symbolismes de l'ascension ».

5. Fin du « Discours sur le peu de réalité ».

6. « Lettre aux écoles du Bouddha », in *Révolution surréaliste*, n° 3.

7. « Adresse au Dalai-Lama », in *Révolution surréaliste*, n° 3.

«L'Adresse au Dalai-Lama », de même que celle de la « libération transparente des âmes ».

Or, selon le processus dialectique de création de l'imaginaire, cette image de l'Orient constitue bien l'inversion euphémisante des « symboles catamorphes » de la décadence de l'Europe étudiée par J.M. Baude. Le schème ascensionnel s'oppose comme un antidote à la catabase exprimée dans la « Lettre aux écoles du Bouddha » (« jetez bas »). De même les « cimes parfaites » constituent-elles l'image inversée de « l'abîme ». Le « sommet du dedans » répond exactement à « l'abîme de l'âme » de « L'Adresse au pape ». Cette opposition, à effet de rime, « cimes/abîme » correspond bien à la lutte dialectique de l'Esprit et de la matière, analysée par M. Trebitsch. Robert Desnos insiste sur cette lutte, dans le « Pamphlet contre Jérusalem » :

À l'heure actuelle la question de prendre parti dans la grande querelle de l'esprit et de la matière ne permet plus l'indifférence ⁸.

Et l'Esprit, pour lui comme pour tous les surréalistes et beaucoup de leurs contemporains, ne peut résider qu'en Orient.

Jacques Calmy, en 1925, dans *Radeau* n° 2, mettait l'Europe en garde contre le matérialisme et le machinisme en utilisant la même métaphore :

Sur l'abîme où le siècle s'écroule, cortège somptueux et grotesque, et suspendus à l'air par quel nouveau « miracle de la science », des moteurs gigantesques tournent (...).

Une vaste partie de l'humanité, la plus vaste, n'a l'œil que sur les découvertes de la science et sur l'utilisation de ces découvertes (...).

Mais il faut rappeler qu'il y a l'homme, l'homme et son âme, l'homme et son cerveau ⁹.

Et, comme le montre très clairement tout le numéro 3 de *La Révolution surréaliste*, l'âme et l'esprit de l'homme ne peuvent trouver l'essor libérateur en Europe, mais seulement en Orient.

La signification « active, spirituelle » de l'image de l'élévation va tout naturellement s'associer au schème de la lumière, qui structure l'image de l'Orient, image rayonnante de la dépossession d'André Breton. Là encore nous ne pouvons répertorier toutes ces métaphores, de la lueur vague de l'aube à l'éclat éblouissant des « flammes de l'esprit ». L'image du feu, *Agni*, fondamentale dans l'hindouïsme, se retrouve dans toutes les symboliques mystiques. Quant à l'aube

le signe de l'aube (qui) remplacera au ciel et dans les esprits le signe du supplice ¹⁰

il semble superflu d'insister sur la polysémie qui la relie à la fois au Levant,

8. In *op. cit.*

9. « Voir clair », in *Radeau*, n° 2, 1925.

10. Paul Éluard, « La Suppression de l'esclavage », in *Révolution surréaliste*, n° 3.

donc à l'Orient, au commencement, à la naissance, à la pureté fragile d'une lumière que rien n'a encore souillé.

Tout un champ métaphorique gravite autour de la lumière, métaphores verbales comme « éclaire-nous » ou invocations à l'« œil du dedans ». Car l'Orient est pour les surréalistes la lumière qui guide vers le sens de la vie : « Enseigne-nous, Lama », prie Artaud, « Je t'implore, inspire-moi », supplie Breton¹¹.

Parfois, la métaphore de la lumière éclate dans les reflets irisés de la perle. Fréquente dans les textes surréalistes de cette époque, cette image de la perle allie à la perfection et à la pureté absolue, le scintillement propice au rêve et au désir, désir pour ces jeunes en révolte, de construire un nouveau monde souvent plus mythique que réel. L'Orient est un « Orient de colère et de perles »¹².

Lorsqu'après 1926, l'enthousiasme oriental faiblira quelque peu, Breton s'interrogera :

*Pourquoi, dans ces conditions, ne continuerions-nous pas à nous réclamer de l'Orient, voire du « pseudo-orient », auquel le surréalisme consent à n'être qu'un hommage comme l'œil se penche sur la perle*¹³ ?

La métaphore de la lumière, vive ou irisée, symbole de pureté et de purification qui s'oppose à la « pourriture », de l'Europe évoquée par J.-M. Baude, obéit, elle aussi, au processus d'inversion de la création imaginaire. Comme chez Victor Hugo, elle est l'antithèse, ou plutôt l'antidote, des ténèbres européennes, de l'obscurcissement de l'Esprit par la raison sclérosante. André Breton « implore du fond du royaume des Ombres ».

J'ai insisté sur ce schème ascensionnel et ses corollaires, car il me paraît le plus fondateur de l'image de l'Orient. Je rappellerai plus rapidement celui de la Femme et de la Mère, images de douceur lovées au cœur de *La Révolution surréaliste* n° 3, dans le texte de Théodore de Lessing, « L'Europe et l'Asie », déjà évoqué :

*il nous semble que la pensée de l'Orient (comme une femme aimante s'abandonne intimement) se serre contre le cœur de la nature, tandis que la conscience de l'homme occidental est tendue et menaçante en face d'elle*¹⁴.

Le processus d'inversion est ici nettement souligné par « tandis que » utilisé aussi en tout début du texte :

L'Orient rêve et respire (...). Tandis que nous, en Europe, nous pensons même à ce qu'il y a derrière le monde.

11. « Discours sur le peu de réalité ».

12. *Ibid.*

13. In « Légitime défense ».

14. Souligné dans le texte.

Enfin, si l'Orient de Breton et des surréalistes est, comme nous l'avons dit, un « Orient de perles », il est aussi un « Orient de colère et de perles ».

Le dernier schème directeur important structurant l'image de l'Orient est celui de la violence, schème en totale cohérence avec les précédents, car la lumière de la vérité, la « libération des âmes », ne peuvent s'obtenir que par la révolution, donc par la violence.

Nicole Racine a suffisamment analysé cette violence tout à l'heure pour que nous ne nous y attardions pas. Contentons-nous de l'illustrer par une seule métaphore, celle des dieux hindous vengeurs, invoqués par Aragon dans la « Conférence faite aux étudiants de Madrid », le 18 avril 1925¹⁵ :

*Que l'Orient, votre terreur, enfin, à notre voix réponde.
Bouge, Inde aux mille bras, grand Brahma légendaire.*

La violence est accrue par l'accumulation des imprécations impératives :

*Qu'on affame, que les trafiquants de drogues se jettent,
Que l'Amérique croule. Soulève-toi, monde*

La flamme de la révélation, les « flammes qui brûlent à même l'esprit » se propagent en flammes dévorantes, destructrices, celles de l'incendie de la Révolution.

Mais le rythme de ces imprécations, retrouvant parfois celui de l'alexandrin, confère à la violence une forte valeur poétique proche du jaillissement d'images de la fin du « Discours sur le peu de réalité ».

L'image de l'Orient a en effet chez les surréalistes, une double fonction. Tout d'abord une fonction poétique, comme chez les romantiques: puisée dans l'imaginaire, elle alimente «les grands réservoirs d'irréel »¹⁶.

Mais cette fonction se double, dans les années 20, d'une fonction polémique qui la supprime parfois. Elle s'inscrit dans une dialectique de lutte, la lutte Orient-Occident qui, loin de constituer l'apanage des surréalistes, marque toute la pensée politique de cette époque. Aux cris d'alarme lancés à la suite d'Oswald Spengler «l'Europe se meurt! », « l'Occident se meurt! », répond « l'immense appel à l'Orient » lancé par René Guénon. Tenants de l'Orient et défenseurs de l'Occident, comme Henri Massis, Jacques Maritain, s'opposent entre 1921 et 1925 en une violente polémique qui correspond d'ailleurs à un clivage politique gauche/droite. Ayant, à la suite de Marguerite Bonnet, étudié précédemment ce contexte politique, je ne m'y attarderai pas ici et me bornerai à rappeler qu'il s'agit d'une crise de civilisation spécifique de l'entre-deux-guerres, comme l'a souligné Michel Trebitsch. Et dans cette crise l'image de

15. In *La Révolution surréaliste*. n° 4.

16. Aragon. « Conférence aux étudiants de Madrid », in *op. cit.*

l'Orient est un outil de lutte contre tout ce que l'on réprouve dans la civilisation européenne et occidentale, un antidote à ses maux.

Après 1930, cet outil poétique et polémique va devenir, sous l'influence du marxisme et de l'engagement des surréalistes, un instrument politique de lutte des classes.

Le caractère fantasmatique de l'image de l'Orient s'estompe au profit d'un réalisme parfois brutal, dans lequel elle va se régénérer et puiser une valeur symbolique nouvelle, celle de l'innocence persécutée.

Le 22 octobre 1961, dans une virulente attaque collective du *Matin des magiciens*, de Bergier et Pauwels, qui vient de paraître, les surréalistes dénoncent

cette nouvelle tyrannie culturelle (...) [qui] réhabilite volontiers le christianisme ou les formules les plus fumeuses d'un mysticisme oriental pour touristes, ceci au nom d'une psychanalyse indigne de ses origines, et d'un « anti-rationalisme » qui permît naguère à certains de pratiquer bien vainement à notre égard la politique du sourire ¹⁷.

Cette déclaration, signée de tous, met bien en évidence l'extinction totale, dans l'esprit des surréalistes, du flamboiement de l'image orientale. Comme l'a montré Marguerite Bonnet ¹⁸, ce flamboiement n'était qu'un feu de paille, presque noyé en 1926 dans d'autres préoccupations.

Les liens avec le parti communiste vont pousser les surréalistes à ne plus utiliser l'image de l'Orient que comme illustration tragique de l'oppression des peuples par l'Europe. Artaud évincé ¹⁹, le groupe ne rêve plus de « libération transparente des âmes » ; le Dalaï-Lama n'est plus le Grand Gourou, il participe de la même réprobation que les autres religieux. Dans *Le Surréalisme au service de la Révolution* n° 3, au moment de la sortie de *L'Âge d'or*, fin novembre 1930, une « Lettre ouverte » à Luis Buñuel lui reproche de ne s'attaquer qu'au christianisme. Après avoir cité Sade ²⁰ :

ton Jésus ne vaut pas mieux que Mahomet, Mahomet pas mieux que Moïse, et tous les trois pas mieux que Confucius

on apostrophe Buñuel :

Pourquoi donc, Buñuel, ne donnez-vous pas à Jésus des rivaux de taille? Pourquoi ne lancez-vous pas contre les quatre grandes

17. «Sauve qui doit », in *Tracts surréalistes*, Éditions Éric Losfeld, 1982, tome II, p. 214.

18. «L'Orient dans le surréalisme. Mythe et réel », in *Revue de littérature comparée*, n° 4, oct.-déc. 1980, pp. 411-424.

19. Il trouvera plus tard son « mythe oriental » personnel ailleurs chez les Tarahumaras. Cf. l'analyse de G. Dureau dans une communication: «Les Tarahumaras ou le voyage initiatique d'Antonin Artaud» faite au colloque sur «L'Imaginaire de la découverte ». L'APRIL. Université Michel de Montaigne/Bordeaux III. Fév. 1992.

20. Dialogue entre un prêtre et un moribond.

religions du monde à la fois le réquisitoire d'un quadruple blasphème?

Ne vous en prendre qu'à une seule d'entre elles, n'est-ce point implicitement faire le jeu des trois autres ?

L'Orient libérateur de l'Esprit rêvé par *La Révolution surréaliste* va devenir le ferment de libération purement temporelle des peuples. Comme le souligne Marguerite Bonnet, ce changement trouve son origine dans

le rapprochement avec Clarté, la verve révolutionnaire qui a aussi son mythe oriental, pour Clarté, l'Orient c'est avant tout la Révolution russe et les espoirs mis dans les mouvements politiques et sociaux qui travaillent alors divers pays d'Asie ²¹.

Cette tendance s'annonçait déjà dans *La Révolution surréaliste* n° 3, sous la plume d'Éluard:

en Égypte et aux Indes, les Anglais ont passé toute mesure et la révolte gronde (...) en Indochine, le blanc n'est qu'un cadavre (...), on suit au Maroc l'exemple de la campagne de Chine ²².

Pierre Unik, dans le *S.A.S.D.L.R.* n° 3, dénonçant « l'ordre européen » et la France qui

n'a pas d'autre ambition que de servir l'ordre européen. La France de 1931 [qui] est la plus solide forteresse de l'oppression dans le monde

retrouve les images mortifères de *La Révolution surréaliste* pour évoquer cet ordre. Jeanne-Marie Baude évoque le « corps malade » de l'Europe, ce « corps vieilli », perclus de « rhumatismes ». Unik utilise la même métaphore pour la bourgeoisie européenne et française :

Son corps hideux apparaît enfin nu aux yeux des peuples opprimés d'Europe, d'Asie, d'Afrique, et dont l'éphémère santé se dresse sur les cadavres de milliers de nègres et de jaunes.

Pas plus que dans les années 25, le mot « Orient » n'a de véritable réalité géographique puisque l'Afrique et même, ici, une partie de l'Europe, ceBe des opprimés s'y assimile. Mais, dans le *S.A.S.D.L.R.*, l'imaginaire ne transfigure plus le réel; au contraire il en souligne et en détaille les horreurs, les « atrocités indochinoises », les exécutions brutales d'insurgés décapités à Yen-Bey dénoncées par Éluard, celles de « la police de Calcutta [qui] doit tirer sur une foule de 1 500 indigènes ».

L'Orient ne peut plus être considéré comme l'antidote de l'Europe, puisqu'un antidote redonne vie et santé. Mais il s'oppose toujours à elle

21. Marguerite Bonnet. « Vers l'action politique », Archives du Surréalisme. Actual. Gallimard, 1988. p. 9.

Dans une fort intéressante étude. " L'Orient. le commissaire et les surréalistes », in *Revue de littérature comparée*. n° 4, (ocL-déc. 1980, pp. 425-433), M. J.P. Morel démontre que « ce sont les intellectuels de Clarté qui avaient placé l'Orient au cœur de leur réflexion politique ».

22. « La Suppression de l'esclavage ».

comme révélateur de ses tares, en particulier au moment de l'Exposition coloniale de 1931 qui soulève l'indignation des surréalistes. La mise en parallèle du détail des exécutions et des tentatives de lancer, pour les femmes, le chapeau tonkinois, souligne l'inconscience des Européens, inconscience dénoncée dans le *S.A.S.D.L.R.* n° 4 par Éluard, fustigeant « le délassement de la canaille » et la séance, pour lui scandaleuse, où Mistinguett danse devant Chiappe

Entre un mannequin monoclé, un général de guignol, un ancien ministre-bourreau et la mère des flics que toute la salle acclame, voici que l'ancien guerrier de l'Indochine rit naïvement comme un brave homme. Pendant que les armées de la République persécutent et massacrent les peuples coloniaux, les maîtres s'amusent.

L'image de l'Orient, très intégrée dans la réalité politique, y puise pourtant une nouvelle « valeur de symbole », le symbole de l'innocence persécutée par

les brillants militaires qui espèrent trouver dans les colonies le droit d'exercer impunément leur sauvagerie et leur imbécillité.

L'Orient c'est, oserons-nous dire, la révolution d'abord et partout, mais une révolution politique et non plus seulement spirituelle; c'est la Révolution triomphante ou opprimée; c'est la Russie comme la Chine:

Nous nous déclarons solidaires de toutes les victimes de la contre-révolution chinoise. Nous partageons les deuils et les espoirs de la Chine révolutionnaire

proclame la « Lettre ouverte à l'Ambassade de Chine » publiée dans *L'Humanité* du 23 novembre 1936.

La lumière éclatante des « cimes parfaites » de l'Esprit qui baignait *La Révolution surréaliste* (n°s 3 et 4) a fait place à une lueur rouge, celle de l'incendie révolutionnaire qui, détruisant « l'agaga Khan » aussi bien que « les évêques », unira enfin, sous la bienveillante protection de la Mère Russie, l'Europe et l'Orient enfin réconciliés:

L'Europe sera rose et ce rose s'étendra aux meilleurs morceaux d'Asie et d'Afrique

prophétise René Crevel dans « Bobards et Fariboles »²³. Et il poursuit avec amertume:

Et si vous vous permettez de faire remarquer à un paneuropéen que l'Algérie, la Tunisie, le Maroc et le Congo, c'est peut-être l'Afrique, il vous rira au nez car (...) il est bien entendu que nègres et jaunes blanchiront dès qu'il y aura besoin de chair à canon.

C'est sur cette image polychrome dont la tonalité dominante, le rose,

23. *S.A.S.D.L.R.*, n° 2.

unit le rose des rêves à une coloration politique connue et bien précise que nous terminerons notre évocation.

En conclusion, nous pourrions affirmer que, même si elle se ressource dans des réalités politiques brutales en 1930, l'image de l'Orient chez les surréalistes, surtout dans les années 1924-1926, répond à une structure fantasmatique. C'est bien un mythe dans le sens où l'entend Charles Mauron, c'est-à-dire une « figure qui embellit, euphémise, transfigure un réel » que les surréalistes ne connaissent pas vraiment. Mais ce phénomène n'est propre ni à leur groupe, ni même à leur époque. Il est épisodique. L'image de l'Orient flamboie toujours dans les sociétés européennes ou occidentales en période de crise, même si, en ce moment précis, elle est supplantée dans l'actualité la plus récente par l'image discrètement triomphante de l'EUROPE!

*Université Michel de Montaigne,
Bordeaux-III.*

RACINES ET RELANCES EUROPÉENNES DU SURREALISME OU, ANDRÉ BRETON, FÉDÉRATEUR DU SURREALISME EUROPÉEN

Anne-Marie AMIÛT

Le sujet proposé invite à explorer un espace-temps dont il convient préalablement de tracer les *frontières et les limites*. Si l'internationalisme du surréalisme n'est plus à démontrer, le caractère essentiellement européen de ses origines et de ses principales « relances » reste à évaluer.

En premier lieu s'impose un cadrage sémantique: le groupe surréaliste, Breton en particulier, ne parlent pas de *l'Europe* mais du *monde*¹. Leur action, à l'exemple de celle des avant-gardes précédentes, se veut *internationale* et non *européenne*. Ainsi en va-t-il du *Bulletin international surréaliste* dont le titre sonne en écho au célèbre chant révolutionnaire, plus qu'il ne réfère à la réalité de la conception et de la formulation strictement européennes du surréalisme.

Plus qu'à un contexte géographique, *l'internationalisme* surréaliste, jusqu'en 1940, à l'exception du Japon ou du Mexique, renvoie au projet de la « lutte finale » pour la transformation du monde. Connotation idéologique qui rassemble parfaitement les différentes options de la révolution surréaliste : refus des valeurs nationales au profit de valeurs internationales, ainsi que de « frontières humaines » et « humanistes », pour détourner le beau titre de Georges Ribemont-Dessaignes. Ancré *hic et nunc* dans l'Histoire, le surréalisme récuse le qualificatif idéaliste *d'universel*.

S'en tenir à la vocation *européenne* du surréalisme impose donc,

1. Voir, par exemple, *Position politique du surréalisme*, p. 250.

géographiquement, une limitation temporelle, celle même définie par Breton ³, en décembre 1942, lors de sa conférence aux étudiants de l'Université de Yale sur la *Situation du surréalisme entre les deux guerres* (C.C. pp. 71-91).

Entre ces pôles chronologiques, 1918-1939, reste à établir, à décrire, et à évaluer, la part prise par l'Europe dans la genèse et la vie d'un mouvement longtemps apparu, paradoxalement, comme une création essentiellement française, à l'image de l'italianité du futurisme ⁴.

Symptomatique de cette situation, la querelle qui présida à la nomination du surréalisme. S'il est désormais admis que Breton a inventé la « chose » et le terme qui la désigne, le surréalisme est-il pour autant une création strictement française, voire parisienne?

En choisissant pour parrain Apollinaire ⁵ de préférence à Nerval (auquel il reviendra de plus en plus), Breton, consciemment ou non, ancre le surréalisme dans la continuité de la modernité poétique française, dont il estompe les attaches avec le romantisme allemand, trop visibles chez l'auteur des *Filles du feu*.

À l'évidence, hormis l'allégeance appuyée à Freud, dans le *Premier Manifeste*, Breton privilégie le rôle des poètes français ⁶ dans la conception du surréalisme. La liste des auteurs présents et passés, auxquels il décerne un brevet de surréalisme, comporte seulement trois noms étrangers, Young, Swift et Poe (cf. *Manifeste*, p. 41). Quant au *château* surréaliste idéal (*Ibid.*, p. 30), hormis Malkine, seuls le fréquentent des écrivains ou des peintres français.

Si Breton rappelle la définition de l'image donnée par Reverdy, s'il rend un vibrant hommage à Desnos « qui parle surréaliste à volonté », s'il évoque Saint-Pol Roux et cite nommément les textes de plusieurs poètes

3. Dans son *Histoire du surréalisme*, M. Nadeau lui assigne pour fin, 1939. De même, T. Tzara, dans *Le Surréalisme et l'après-guerre*, le fait mourir à la déclaration de guerre.

4. Parfois, ce jugement « national » a entraîné une limitation du surréalisme, dans le temps et dans l'espace, à ses manifestations parisiennes, entre 1920 et le début des années 30, ainsi qu'une réduction de son potentiel créatif, amenuisé, dans certains cas, à l'exploitation du seul « automatisme psychique ». Notion capitale, spécifique même, du surréalisme, mais notion venue d'ailleurs, susceptible de se transformer (paranoïa-critique), et notion non exclusive d'autres éléments constitutifs du sol où s'enracine et se développe le mouvement. Même à l'intérieur du surréalisme français, ont été longtemps rejetées au second plan, comme lui étant extérieures, les expériences de réécriture, *Les Aventures de Télémaque* d'Aragon, par exemple. Quant à l'histoire du surréalisme, sa perspective est totalement faussée par cette étroite vue de départ.

5. « En hommage à Guillaume Apollinaire [...], Soupault et moi nous désignâmes, sous le nom de *surréalisme* le nouveau mode d'expression pure que nous tenions à notre disposition et dont il nous tardait de faire bénéficier nos amis. » Breton, *Manifestes du surréalisme*, coll. « Idées », Gallimard, p. 38.

6. On sait que l'orientation trop « littéraire » du *Manifeste* sera vivement reprochée à Breton par certains membres du Bureau de recherches surréalistes, nouvellement constitué.

français, Breton semble effacer toute influence étrangère. Ainsi, en la présentant comme une extension des *collages* de Braque et de Picasso, il gomme soigneusement l'origine Dada de composition du poème, selon la formule des « mots tirés dans un chapeau ». La brouille momentanée avec Tzara suffit-elle à expliquer ce silence? Peut-être. Mais du mouvement Dada, seuls sont nommés Duchamp et Picabia, déjà membres actifs de l'avant-garde française, avant 1914.

Or, ces racines purement françaises, essentiellement parisiennes, du surréalisme ne sont pas à négliger. Avant la Grande Guerre, Paris joue le rôle qu'elle continuera de tenir plus exclusivement, peut-être, dès la cessation des hostilités: capitale de la France, elle est l'une des capitales de l'avant-garde française ou européenne ⁷.

Paris, dès le début du siècle, voit se constituer des groupes de réflexion sur la rénovation du langage pictural, attirant en son sein les peintres étrangers, tels Juan Gris ou Chirico qui se fixe à Paris en 1911, et surtout Picasso, premier peintre cité par Breton dans *Le Surréalisme et la peinture*, car fondateur, avec Braque, du premier mouvement radicalement subversif du code de représentation picturale, le cubisme.

Hans Arp ⁸, Alsacien à double culture, s'imprègne à Paris de l'esprit *nabi* auquel adhéra. G. Ribemont-Dessaignes, que l'on retrouve, en compagnie de l'hispano-français Picabia, vers 1910, autour des frères Duchamp, de Marcel surtout, le plus inventif, qui, dès 1913, propose des *Ready-Made*, engageant dans des voies extrêmes la réflexion sur l'*Objet-dard*. Sauf Ribemont-Dessaignes, resté à Paris pendant les hostilités, ces peintres constituent le noyau dur de ce que l'Histoire nommera Dada/New York, dont l'origine peut être, *a posteriori*, datée de 1913, lors de l'exposition de l'*Armory Show*.

Paris, à cette époque, c'est aussi le repère des fils de des Esseintes, ces *excentriques* de tous bords, ces *humoristes* noirs, ces « vauriens », selon Hegel ⁹, qui, enfermés dans l'autarcie de leur impériale subjectivité, érigent leur propre vie en œuvre d'art provocatrice.

Il y a Vaché, à Nantes; mais, à Paris, c'est un Anglais, Arthur Cravan, qui, dès 1912, défraie la chronique parisienne par l'extravagance des prestations qu'il propose. Dada avant la lettre, après un séjour à Barcelone chez Picabia, il ralliera lui aussi, en 1917, le groupe avant-gardiste de New York, qui, à la fin de la guerre, ramènera à Paris dans ses bagages le prestigieux Man Ray, alors peintre non-figuratif.

Lieu de rassemblement cosmopolite, à dominante européenne, des solitaires novateurs de génie, le rayonnement de Paris est tel que Marinetti

7. À cette époque, l'Allemagne ou l'Autriche sont également des lieux de création intense, tant en peinture qu'en littérature.

8. *Mélusine IX*, « Arp poète et plasticien », Actes du colloque de Strasbourg, sept. 1986, L'Age d'Homme, p. 72.

9. Cf. *Introduction à l'Esthétique*, Aubier, 1964, p. 129 et sq.

choisit les colonnes du *Figaro* (20 février 1909), pour proclamer le *Manifeste futuriste*, expression du groupe constitué par l'avant-garde italienne. C'est donc à Paris que se produit le scandale des premières *Proclamations futuristes*. Or, comme l'expressionnisme allemand, qui lui est contemporain, mais alors peu connu en France, par son nihilisme culturel et sa destructuration du langage, le futurisme prépare l'avènement Dada. Sur ce plan, *Littérature sans fils, Mots en liberté* (1913), de Marinetti, rejoint les poèmes bruitistes d'August Schramm.

Je passerai rapidement sur Dada/New York, évoqué plus haut, que Picabia estampillera comme tel seulement après avoir pris connaissance du mouvement zurichois ¹⁰, qui retiendra ici toute mon attention. Comme plus tard pour le surréalisme, l'internationalisme Dada, revendiqué, trahit un désir plus qu'il ne réfère à une réalité ¹¹. La plupart de ses fondateurs sont des Européens qui, refusant de prendre les armes, se réfugient en Suisse.

Si la Hollande, avec Otto van Raes et surtout la Roumanie, avec Marcel Janco et Tristan Tzara, y sont représentées, l'Allemagne affirme, avec le dadaïsme zurichois, la prépondérance de la culture germanique contemporaine. Les expressionnistes Walter Semer, Vicking Eggeling, Hans Richter, et bien d'autres ¹², s'y retrouvent en nombre. Or, c'est parmi eux que se recrutent les fondateurs de Dada. À commencer par Hugo Bali, créateur du *Cabaret Voltaire* (1916) ou Richard Huelsenbeck qui, aux côtés de Tzara, ou de Arp, inventèrent véritablement Dada à Zurich ¹³. D'où la forte, rapide, mais éphémère, implantation de Dada en Allemagne, à Berlin, Hanovre et Cologne, dès la fin du conflit.

Dada/Hanovre se réduit, pratiquement, à la seule activité d'un créateur étrange, mystique, indépendant, Dada atypique donc superlatif, Kurt Schwitters ¹⁴.

Dada/Berlin offre une toute autre option, singulière en ce qu'elle rompt avec l'anarchisme obligé des avant-gardes antérieures ou contemporaines, rétablissant le lien entre révolte et révolution. La spécificité de Dada/Berlin tient essentiellement aux conditions historiques qui président tant à sa création qu'à sa disparition. Huelsenbeck, Grosz « Maréchal Dada », Hausmann « Dadasophe », pour ne citer qu'eux, s'engagent dans la révolution allemande. Période de troubles et de violences qui, en 1919,

10. Cf. Georges Hugnet, *L'Aventure Dada*, Seghers, 1971, p. 46.

11. Dans la liste Dada promulguée à la fin du livre de Georges Hugnet, préfacé par Tzara, seul apparaît un chilien, Vicente Huidobro, qui participe à *Nord-Sud* puis aux publications Dada de Zurich.

12. Cf. G. Hugnet, *op. cit.*, p. 239.

13. Sur Dada, cf. H. Béhar et M. Carassou, *Dada, histoire d'une subversion*, Fayard, 1990.

14. Son isolement réduit la portée de *MERZ*, fragment de mot qui désigne l'ensemble de son activité. Toutefois, son amitié avec Arp ne se démentira pas. D'autre part, en 1922, il organisa pour Tzara une tournée de conférences en Allemagne, à Iéna, Weimar et Hanovre.

aboutit à la « Terreur blanche », brisant définitivement ¹⁵ la révolution politique, elle sonne, du même coup, le glas de la révolution esthétique. Même si le 5 juin 1920, lors de la Foire Internationale Dada, une inscription proclame « Dada est politique », à Berlin, Dada se meurt, Dada est mort.

« À partir de 1921, on n'entend plus parler de Dada ni des dadaïstes à Berlin, Dada était descendu dans la rue, il avait offert à la cause de la révolution tout son dévouement et tout son dynamisme. » ¹⁶ Pourtant, malgré la brièveté de son existence, Dada/Berlin est riche de propositions de tous ordres. Huelsenbeck, revenu de Zurich à Berlin, dès 1917 ¹⁷, Y apporte l'esprit Dada. À l'occasion d'une conférence (février 1918), il s'applique à dégager le radicalisme de la négativité Dada en esthétique. En avril 1918, il s'efforce, par ailleurs, d'établir une sorte d'Internationale Dada, en lisant un manifeste signé, tant par les membres du Cabaret Voltaire, Tzara, Arp, lanco, etc., que par P.-A. Birot ou Prampolini. Il crée alors Club Dada, dont les manifestations, calquées sur celles de Zurich, s'en différencient nettement, cependant, par la tonalité politique et sociale donnée au combat esthétique.

Photomontages extravagants ou caricatures d'un réalisme brutal et d'un érotisme morbide et provocateur, dans la ligne de l'expressionnisme, caractérisent les productions berlinoises, pour la plupart vouées à la destruction immédiate ¹⁸. Conformes en cela au plus pur esprit Dada, une fois leur but de propagande atteint, elles ne sont l'objet d'aucune conservation. Celles qui échapperont à leur dégradation naturelle seront, pour la plupart, détruites par les nazis. Dada a toujours refusé de se réduire à l'œuvre. *Dada c'est la vie*, et le mouvement quotidien de la vie.

En 1919, est créée *Der Dada*, revue de facture dadaïste, à participation européenne, dirigée par Hausmann ¹⁹. L'ouverture d'un cabaret, en 1920, consacre la vitalité de Dada/Berlin. Manifeste, revue, cabaret: rien de bien nouveau par rapport à Zurich, si ce n'est l'orientation politique qui, précisément, inaugure un nouveau mode d'activité, où l'art lui cède peu à peu la préséance.

En janvier et février 1920, Hausmann et Huelsenbeck, attirés par le

15. Même si subsistent jusqu'en 1931 des productions et des protestations isolées. le mouvement est mort en tant que tel. Cf. Hugnet. *op. cit.* p. 60.

16. G. Hugnet. *op. cit.* p. 60. Voir chez H. Béhar et M. Carassou. pp. 45-60. les nuances apportées aux déclarations lapidaires de Hugnet.

17. Il publie à cette date. *L'Homme nouveau*.

18. « [G. Grosz] en tant que caricaturiste. restera le peintre cruel de l'après-guerre. le terrible visionnaire de la laideur et de la corruption. de l'or et de la faim. de l'oubli dans les paradis artificiels. de l'insalubrité de cette faune de maisons de rendez-vous et des hoites de nuit où grassouillent à la fois homosexuels des deux sexes et banquiers de toutes banqueroutes ». G. Hugnet. *op. cit.* p. 53.

19. Elle rend compte des créations diverses des Dada. ou assimilés. Tzara. Huelsenbeck. Merhing. etc.. mais aussi Picabia. Duchamp. Charlie Chaplin ou Erik Satie. Elle diffuse également les livres et les autres revues européennes. *Die Schammade* de Cologne. aussi hien que 391. *Proverbe*. et *Cannibale*.

communisme ²⁰, entreprennent une tournée de conférences à travers l'Allemagne (Leipzig, Hambourg, Dresde), puis en Europe centrale, où Prague, dès avril, les accueille en premier, préfigurant le voyage ultérieur de Breton dans cette ville, et sa propre tournée de conférences. À Zurich, Dada avait mêlé ou détruit les langues, réduites à des borborygmes. Dada/Berlin, dans le dernier texte esthétique important qu'il publie, *Almanach Dada*, auquel participent Tzara, Huelsenbeck, Mehring, Ribemont-Dessaignes, Picabia, Hugo Bali, Paul Dermée, Hans Arp, V. Huidobro, etc., poursuit la publication des textes bilingues mais français-anglais, inaugurée à New York par Duchamp, en 1917 ²¹, et que reprendront les surréalistes après 1930. Franco-allemand, ce petit ouvrage de cent soixante pages propose « des poèmes dans la langue d'origine alternant avec leurs traductions », et œuvre pour la propagation de la foi Dada. Ce sera la dernière réalisation d'envergure européenne accomplie par Dada/Berlin qui, trop engagé dans la lutte révolutionnaire, est balayé par sa défaite :

[...] *le mouvement Dada berlinois en entrant tout de go dans le vif du dilemme de l'intellectuel en proie aux problèmes sociaux, conserve à nos yeux, tout l'intérêt d'une expérience malaisée et d'une interrogation demeurée sans réponse* ²².

Projetée au cœur du surréalisme, dès sa naissance, en 1925, cette question y demeurera. Apparemment Breton retiendra la leçon de Dada/Berlin, en refusant d'abdiquer le pouvoir créateur au profit du pouvoir politique, fût-il révolutionnaire.

Dada/Cologne, *Centrale Dada W/3*, naît dès la fin des hostilités. Max Ernst, démobilisé, gagne cette ville où, bientôt rejoint par son vieil ami Arp, émissaire de Dada/Zurich, il se lie avec Johannes Baargeld, peintre, poète et fondateur d'un journal, *Der Ventilator* qui tirera jusqu'à 20 000 exemplaires, avant d'être jugé subversif, et donc interdit.

Or, si Baargeld fonde le parti communiste de Rhénanie, soutenu par Max Ernst,

il prend position avec énergie contre le mouvement Dada de Berlin auquel il refuse son côté purement propagandiste. Ils se refusent à ce que Dada soit au service de l'actualité, qu'il soit, à l'occasion, muselé par les directives d'un parti ²³.

Attitude fermement maintenue, même si leur démarche intellectuelle

20. Grosz, Heartfield et son frère Hertzfeld, piliers fondateurs de Dada/Berlin, se consacrent au combat communiste et révolutionnaire.

21. Il s'agit de *The Blindman*, « a magazine of Vers Art », et *Rongwrong*.

22. Est-ce l'inféodation de ses principaux membres au parti communiste qui a causé, à Berlin, l'extinction de Dada en tant que tel ? Peut-être. Mais rien n'est sûr, vu le destin identique réservé à Dada/Cologne qui avait pourtant adopté une tout autre attitude.

23. Georges Hugnet : *op. cit.*, p. 63.

et esthétique, révolutionnaire, s'accorde pleinement avec leurs positions politiques. En particulier, en un temps où la toute jeune U.R.S.S. considère encore l'avant-garde comme art officiel, Dada/Cologne, fidèle à son esprit libertaire, refuse de donner, comme de recevoir, des mots d'ordre. *Die Schammade*, revue créée en février 1920, perpétue l'intransigeance de *l'an-archie* Dada, dans un esprit européen. Y publient, en français et en allemand, Baargeld, Ribemont-Dessaignes, Picabia, Ernst, Tzara, Arp, Éluard, Breton, Huelsenbeck, Aragon, etc. La collaboration entre Dada/Cologne et l'avant-garde parisienne s'opère dans une parfaite communauté et réciprocité d'esprit Dada.

L'exposition-surprise de Dada/Cologne, en mai 1920, éblouit les Français. Outre les manifestations inhérentes à la provocation Dada (communiantes récitant des obscénités, par exemple, ou bien, à la manière de Duchamp, morceau de bois, signé Ernst, dont pend une hache que les visiteurs sont invités à utiliser pour le fendre), l'exposition présente, à même le sol, des objets d'art, insolites pour la plupart, telle la cuve teintée à la fushine, le *Fluidoskeptrik* de Baargeld, dans lequel, outre divers objets, flotte une chevelure. Contamination des cultures. Car, indubitablement, l'ensemble évoque la cuve *d'aqua micans* où, dans *Locus solus*, Roussel laisse flotter la chevelure de Faustine. Inversement, les innovations capitales de Dada/Cologne accélèrent la révolution de l'avant-garde parisienne qui les lui emprunte, les transpose, ou les prolonge.

Dès 1920, Ernst propose un tableau-objet, dont la relance n'aura lieu que dix ans plus tard. L'exploitation esthétique du hasard, qu'il pratique en compagnie de Arp ou de Baargeld, où chacun, alternativement, sans concertation et sans plan défini, exécute un tableau, inaugure une sorte de cadavre exquis pictural, et contribue à hisser la notion de *jeu* au rang de principe esthétique. Breton ne confesse-t-il pas, dans *L'Amour fou*, sa prédilection, demeurée intacte, pour les jeux surréalistes, créateurs inégalés de l'humour-poésie, par les rencontres incongrues qu'ils suscitent? Jeux de mots, mais aussi jeux d'images, tels que les pratique Max Ernst. L'originalité de ses collages, plus que tout, reste en effet la révélation de Dada/Cologne. Éblouissement dont témoignent le texte-préface d'Aragon, *Max Ernst, peintre des Illusions* (1923) et celui de Breton notant:

Je me souviens de l'émotion d'une qualité inédite par la suite, qui nous saisit, Tzara, Aragon, Soupault et moi, à leur découverte — De Cologne, ils arrivaient, à l'instant même, chez Picabia où nous nous trouvions. L'objet extérieur avait rompu avec son champ habituel, ses parties constituantes s'étaient en quelque sorte émancipées de lui-même, de manière à entretenir avec les autres éléments des rapports entièrement nouveaux, échappant au principe de réalité mais n'en tirant pas conséquence sur le plan réel (bouleversant la notion de relation) ²⁴.

24. André Breton: *Le Surréalisme et la Peinture*, Gallimard, 1965, p. 64.

En effet, les collages de Ernst révoquent l'univocité du principe de causalité, pour s'ouvrir sur le monde des possibles, livré à la logique de l'inconscient, que gouverne le principe de plaisir.

Dès avant 1914²⁵, Freud a retenu l'attention d'Ernst, comme elle retient celle d'Arp, qu'unit²⁶ une même référence au romantisme allemand comme fondement de la modernité la plus échevelée. Cet ancrage dans la spiritualité et le mysticisme romantique²⁷ détermine l'orientation de leurs recherches - qui les rendra, intellectuellement, toujours très proches de Breton²⁸. *L'Interprétation des rêves*, mais aussi, plus tard, *Le mot d'esprit dans ses rapports avec l'inconscient*, texte canonique du surréalisme, ainsi que l'essai *Leonardo*, le marquent profondément. Ces lectures « deviennent les moyens essentiels de sa rupture avec la tradition de l'Histoire de l'Art ». Et c'est « l'utilisation consciente des connaissances acquises à la lecture de Freud [...] qui le distingue des autres artistes du mouvement de l'époque dadaïste »²⁹.

Ainsi dès 1919, année de parution des *Champs magnétiques*, Ernst fonde également son œuvre sur la théorie freudienne du rêve³⁰, à laquelle Arp se réfère aussi, s'entraînant, chaque matin à l'exploration de l'inconscient par l'automatisme du dessin. D'où le caractère totalement insolite des collages d'Ernst, où le *collage* n'est qu'une technique, plus appropriée que d'autres pour transcrire, par d'autres moyens qu'Odilon Redon ou Gustave Moreau, l'exploration plastique de l'univers intérieur. Selon ses propres termes, elle lui permet:

...l'irruption magistrale de l'irrationnel dans tous les domaines de l'art, de la poésie, de la science, dans la mode, dans la vie privée des individus, dans la vie publique des peuples.

Toutefois, très tôt, Ernst sort le surréalisme pictural de ce que Dali nommera sa « phase passive », puisque dès 1925, par la technique du frottage³¹, il extrapole, dans un nouveau contexte, la « leçon de Léonard »

25. C'est un intérêt - tout romantique - pour la folie, qui conduit Ernst à Freud dont, par son ami Karl Otten, il connut les écrits avant la guerre de 1914.

26. L'amitié qui les réunit très étroitement date de 1913.

27. Arp suivit à Paris des cours sur Plotin et s'intéressa au bouddhisme. Quant à Ernst, outre l'oiseau (prophète ?) et la forêt, thématique récurrente du romantisme, il peint de nombreux tableaux à sujet mystique, *Le grand Albert*, en 1957, *The Marriage of Heaven and Earth* (1962), à référence ésotérique, *À l'intérieur de la vue, l'œuf* (1929), mais aussi à contexte freudien autant que mythique, *Œdipe rex* (1921). *La Horde* (1927).

28. On pourrait même avancer l'idée qu'une sorte de fraternité intellectuelle, identique à celle qui unit Baudelaire à E. Poe, existe, malgré toutes leurs différences, entre Ernst et Breton.

29. Ulrich Bischoff, Taschen, 1987, pp. 14-15.

30. « Traitez ces dessins comme des rêves et analysez-les à la façon de Freud », écrit Aragon en 1922, « Max Ernst, peintre des Illusions », in *Les Collages*, p. 28, coll. « Miroirs de l'Art », Hermann, 1965.

31. Breton ne s'y trompe pas. C'est à Ernst, et très précisément au *frottage* qu'il rend un vibrant hommage en 1935, dans *Position de l'objet surréaliste, position surréaliste de l'objet*.

dont il expérimente la valeur au cours d'une hallucination visuelle. Un passage de son autobiographie, *Au-delà de la peinture*, la relate en un récit fort proche du compte rendu de la découverte de l'écriture automatique donné par Breton dans le *Premier Manifeste* ³². Or, le texte de Vinci, que ranime Max Ernst, fera long feu chez les surréalistes ³³. Il s'agit de la beauté des « taches sur le mur » :

Tu t'es arrêté à contempler, aux taches des murs, dans la cendre des foyers, dans les nuages ou les ruisseaux: et si tu les considères attentivement, tu y découvriras plus d'une merveille.

On sait, en particulier, l'extension et la généralisation théorique qu'en fera Breton dans *L'Amour fou*, en y voyant le modèle méthodologique de projection des désirs onconscients. Le mur de Vinci devient le mur idéal, où chacun peut faire apparaître « les fantômes les plus probables de son devenir ». On connaît également les pages de *Position de l'objet surréaliste*, *Position surréaliste de l'objet*, où Breton rend hommage à l'invention du frottage.

Car, si cette technique vise à débusquer« à l'extrême, la part active de celui qu'on appelait jusqu'ici l'auteur de l'œuvre », si celui-ci, « assiste en qualité de spectateur indifférent ou passionné à la naissance de l'œuvre et observe les phases de son développement », Ernst déplore la « démission inquiétante » de ceux qui « se contentent de produire des taches en renonçant à leur privilège de jouer librement avec elles en abandonnant ainsi au spectateur le rôle de les interpréter ». Apparemment, il n'est pas tombé dans le piège de l'écriture automatique. L'automatisme des tâches, c'est-à-dire les embryons de formes ou de couleurs obtenues, comparables aux tronçons incohérents de langage, ne doivent servir qu'à « forcer l'inspiration » et explorer « ce champ de vision limité seulement par la capacité d'irritabilité des facultés de l'esprit ».

Par ailleurs, dans leur exploration des collages, Arp et Ernst utilisent la méthode stochastique des « mots dans un chapeau », caractéristique de Dada et de l'humour, promulgué par lui, principe de vie et d'esthétique ³⁴.

32. Il s'en différencie pourtant, par l'expérimentation, qui, chez lui, prend immédiatement la relève de l'impulsion inconsciente, encore qu'il y ait à nuancer cette affirmation, par le recours à la relance du hasard. Cf. texte in *Max Ernst*, par Ulrich Bischoff, Taschen, 1987, p.34.

33. Dans le film de Buñuel. *L'Age d'or*. dans lequel Ernst figure, « on avait eu besoin d'une cabane construite en contreplaqué. et crépie de plâtre pour en changer l'aspect. Ces murs de plâtre permettent à l'artiste de se confronter une fois encore au mur de Léonard de Vinci. En même temps, ils constituèrent après leur utilisation. un fond pictural dont le caractère singulier avait déjà été en rapport étroit avec l'étrangeté propre à l'art surréaliste. L'artiste se servit de la surface rugueuse de ces plaques. en quelques sorte comme d'une préparation d'une main étrangère. à laquelle il pouvait apporter une réponse par son propre travail », *Max Ernst. op. cit.*. Taschen. p. 48.

34. Vie et esthétique ne sont qu'un pour Dada. « Dada c'est la vie », proclame le *Manifeste Dada* de 1918.

Une autre invention capitale de Max Ernst dans le collage, consiste à faire jaillir la technique hors du cadre du tableau, et de l'inscrire dans la durée d'un récit.

Instaurant une diégétique du collage dans ses romans-photos, il ouvre à la littérature la voie du plagiat, préconisé par Lautréamont. Le *Télémaque* d'Aragon, dont l'auteur maintient, à quarante ans de distance, la haute valeur révolutionnaire et surréaliste, semble relever d'une même tentative expérimentale, accréditant l'humour comme principe moderne de création.

Pour en revenir à un dernier aspect des inventions d'Arp et d'Ernst, ils œuvrent ensemble à la chute de la notion d'auteur, selon le précepte constamment rappelé de Lautréamont : « La littérature sera faite par tous et non par un ».

Entre 1921 et 1924, le groupe de Dada/Cologne, sous l'impulsion de Max Ernst ³⁵, a effectué « la fusion systématique des pensées de deux ou plusieurs auteurs dans une même œuvre », avec Baargeld, avec Arp dans les *Fatagaga*, avec Éluard dans *Les Malheurs des Immortels*. Cette transposition dans la peinture établit une liaison entre les balbutiements du simultanésisme Dada, pratiqué dans les récitations du Cabaret Voltaire, et les travaux d'écriture collective, caractéristiques du surréalisme: les fameux *Proverbes* revus et corrigés par Éluard, Péret et Paulhan, mais aussi dans les années 30, où se produit la relance du surréalisme, *L'Immaculée Conception* (Breton, Éluard), *Le Centenaire de l'hystérie* (Breton, Aragon), et surtout, *Ralentir, Travaux* (Breton, Char, Éluard). ¹

Vu les liens qui se sont créés entre l'avant-garde parisienne et Dada/Cologne, il est naturel qu'Ernst, puis Arp, choisissent la France comme lieu de résidence lorsque s'éteint toute possibilité de création nouvelle en Allemagne. Breton, Soupault, Aragon et Tzara soutiennent l'exposition de Max Ernst à Paris, *La mise souswhisky-marin* en mai 1921. Ils intègrent Dada/Cologne à Dada/Paris.

Au terme de cette rapide analyse, un jugement s'impose. La période antérieure à la création du surréalisme se caractérise par l'audace et le fourmillement d'innovations individuelles et collectives, au caractère incontestablement européen, même si Paris s'avère retrouver au sortir des hostilités, et conserver dans l'entre-deux-guerres, son statut de « lieu magique », à l'égal de Prague. Tour à tour centripète et centrifuge, Paris est le creuset alchimique où s'opère en 1924-1925, et où continuera de s'opérer jusqu'en 1939, la fusion de toutes les avant-gardes européennes, esthétiques, idéologiques ou politiques, en un mouvement nouveau, sans cesse renouvelé, autre et identique à lui-même, le surréalisme.

Officiellement, le surréalisme naît à Paris, de la plume de Breton.

³⁵. Il rappelle son rôle initiateur dans son *Autobiographie*, citée par G. Diehl, *op. cit.* p.50.

Cependant, replacée dans leur contexte européen, l'importance réelle des deux textes fondateurs de Breton, *Les Champs magnétiques* et le *Manifeste du surréalisme*, se trouve relativisée, comparée aux recherches contemporaines d'Arp ou surtout de Max Ernst, fondées sur la psychanalyse et l'automatisme de l'écriture picturale.

Réduit à l'expérience pure de la transcription de l'automatisme psychique, dont il revendiquera toujours, à juste titre, la spécificité génétique (cf. *Dictionnaire du surréalisme*), le surréalisme aurait rapidement atteint ses limites et serait mort, éphémère et efficace, comme les autres « ismes ».

Aragon, Desnos et Breton lui-même le vérifièrent plus ou moins tragiquement, tandis qu'Ernst, presque d'emblée, en mesura l'apport et l'insuffisance, théorisés à nouveau, et quelque peu différemment, dans les années 30, par Dali qui invente la paranoïa-critique.

Si l'originalité foncière du surréalisme par rapport aux autres avant-gardes vient de son rapport fondamental à la psychanalyse (autrichienne) dont il ne cesse d'expérimenter, d'approfondir, et de transposer les découvertes et les méthodes, l'ampleur et la survie du mouvement tiennent à ce qu'il se ressource constamment par des relances puisées dans le fond qui lui a été légué, tant sur le plan esthétique, qu'idéologique et politique. Tantôt, il les reprend telles quelles: on songe à la technique des « mots dans un chapeau », évoquée plus haut, ou au recours systématique au hasard, comme palliatif de la panne d'automatisme, préconisé par Breton, dans ce même *Premier Manifeste*. Tantôt, il les modifie, les affine ou les prolonge, en des inventions nouvelles: on songe alors, aux frottages d'Ernst, à la paranoïa-critique de Dali, ou aux enquêtes yougoslaves qui, entre 1930 et 1933, donnent leur plein essor à un mode d'expression de groupe inventé antérieurement. Tantôt il s'agit d'une subversion pure et simple du projet inscrit dans le *Premier Manifeste*³⁶. La *Déclaration* du Bureau de recherches surréalistes du 27 janvier 1925, convertit l'idéalisme du projet initial de révolution esthétique, lancé par Breton, en un projet révolutionnaire de transformation du monde qui changerait la vie.

« Relance » qui achève la gestation idéologique du surréalisme par son ancrage dans le matérialisme dialectique. Autant que la psychanalyse, il lui devient consubstantiel, opérant non seulement, ce qui est normal, une métamorphose idéologique, - dont rend compte le *Second Manifeste*-, mais aussi un avatar de son être profond, sur lequel il convient de s'arrêter brièvement³⁷. Le groupe qu'il constitue n'est plus une association d'individus réunis par un mot d'ordre identique, mais un collectif³⁸, pour

36. Le texte ne fit pas grand bruit. Breton le rappelle lui-même dans les *Entretiens*. Ses amis le trouvèrent trop « littéraire ».

37. Je me suis expliquée sur ce sujet dans *Mélusine XI*, pp. 41-57.

38. J. Gracq, M. Blanchot et M. Nadeau insistent sur cette caractéristique du surréalisme : l'aventure collective, sans dogmatisme.

employer un terme plus moderne, cimenté par la dialectique de ses contradictions, maintenues envers et contre tout. « [...] chacun s'efforcera de faire rendre au surréalisme tout ce qu'il peut: la contradiction n'est pas pour nous effrayer », proclame Breton, en juillet 1925³⁹. Deux ans plus tard, il réitère sa foi dans « la puissance absolue de la contradiction »⁴⁰.

Si cette prise de position provoque les exclusions de ceux qui sacrifient uniquement à telle ou telle option poétique, politique ou mystique, elle confère, en revanche, au groupe parisien une capacité d'accueil, sans précédent, à toutes les expériences nouvelles que proposeront les artistes européens ralliés aux données essentielles du surréalisme, définies de plus en plus précisément par Breton⁴¹, contraint par tout le groupe d'ailleurs, de sauvegarder le « label » surréaliste⁴².

En effet, après 1930, autant qu'à une relance du surréalisme, on assiste à l'extension géographique de son implantation ainsi qu'à l'exploitation de ses propositions les plus révolutionnaires, en fait d'art, de littérature et de politique. Si l'arbre pousse à Paris, ses ramifications et ses enracinements s'étendent à presque toute l'Europe⁴³, (Belgique, Angleterre, Yougoslavie, Tchécoslovaquie, Espagne, Danemark, Roumanie, etc.), où se créent des groupes nationaux, présentant chacun leur idiosyncrasie.

Éclatement qui multiplie les échanges humains entre les surréalistes parisiens et leurs amis européens qui viennent à Paris, mais surtout reçoivent les Français qu'ils invitent aux manifestations qu'ils organisent, expositions, mais aussi lectures (pages de *Qu'est-ce que le surréalisme?*, à Prague), conférences et congrès. Breton se dépense sans compter. Acceptant toutes les invitations, il en profite pour préciser sa conception du surréalisme, explicitée dans les textes majeurs que sont ses conférences de Prague. Tandis qu'Éluard traite de « La Poésie surréaliste », Breton parle, successivement, de la « Position surréaliste de l'objet, position de l'objet surréaliste », le 29 mars 1935, puis de la « Position politique de l'art d'aujourd'hui », le 1^{er} avril. Se multiplient également les traductions des œuvres surréalistes françaises: d'Éluard (*La Rose publique*, à Prague), en particulier des écrits théoriques de Breton (il signe à Prague plus de quatre cents exemplaires des *Vases communicants*), qui apparaît comme le penseur, le leader et surtout le fédérateur d'un surréalisme devenu européen⁴⁴. Car on assiste, en ces années, à l'effacement temporaire du

39. *La Révolution surréaliste*. n° 5.

40. *La Révolution surréaliste*, 1928.

41. Vague dans le *Second Manifeste*, la liste se précise dans « Limites, non frontières du surréalisme ».

42. On connaît la boutade de Man Ray suggérant de créer une vignette qui garantirait l'authenticité surréaliste des « produits », comme pour les bouteilles d'apéritifs et d'eau de Cologne!

43. Hormis les pays où se sont déjà implantés des régimes totalitaires et où les sympathisants ne peuvent librement s'exprimer: U.R.S.S., Allemagne, Italie.

44. Sur tout cet aspect du travail de Breton, cf. H. Béhar, *André Breton, le grand indésirable*, Calmann-Lévy, 1990, pp. 280-300.

géocentrisme parisien, qui fait place à un phénomène d'ubiquité. Le centre de la création vive surréaliste se déplace en se démultipliant. À preuve, la décentralisation du *Bulletin international surréaliste* ⁴⁵, dont les quatre publications, bilingues, avec français obligé, paraissent à Prague (avril 1935), Santa-Cruz de Ténériffe (octobre 1935), Bruxelles (août 1935), Londres (septembre 1936), tandis que *Qu'est-ce que le surréalisme?* (d'ailleurs traduit en anglais, et jamais paru en français, sous le titre initial, *Le surréalisme, hier, aujourd'hui, demain*) est publié à Bruxelles en 1934.

L'historique de ce phénomène faisant l'objet, ici même, de plusieurs exposés spécifiques, je me contenterai de relever, sur un exemple, ce que j'ai appelé l'effet de « feed back », effet en retour, caractéristique, me semble-t-il, de l'indéfinition morphologique de l'histoire évolutive du surréalisme, voué au fameux « demain joueur », puisque chaque relance agit comme une vague qui déterrerait les trésors enfouis antérieurement, et les soumettrait tant à l'analyse, qu'à la contemplation et à la transformation.

Les enquêtes, menées entre 1930 et 1933, par les Yougoslaves ⁴⁶ reprennent les pratiques d'écriture collective inventées par le groupe parisien qui, d'ailleurs, participe en partie (Crevel, Breton, Dali, Éluard), à l'enquête sur le désir. Les surréalistes yougoslaves se lancent également dans l'expérimentation collective des toutes neuves théories daliniennes, dans l'enquête intitulée "*Devant un mur, enquête sur les stimulations, par une image, du délire paranoïaque d'interprétation*", dans le na 3 du *Surréalisme aujourd'hui*.

Or, générés par les travaux du groupe parisien très actif en ces années 30 (textes de Dali sur la paranoïa-critique, *Le Cinquantenaire de l'hystérie, L'Immaculée Conception*), les sujets de ces enquêtes relancent la réflexion de Breton sur le désir, dans *L'Amour fou*, où se retrouve le fameux « mur », et sur l'humour, dont la présence et l'importance s'accroissent dans la presque totalité de ses textes jusqu'à *l'Anthologie de l'humour noir*.

On pourrait, sans doute, multiplier les exemples de ces inter-relations, entrelacs qui, dans les années 30, tissent la trame européenne du surréalisme dont l'exposition de Londres présente un état glorieux et « définitivement inachevé ». En effet, elle qui

préluait aux manifestations suivies de l'activité d'un groupe surréaliste maintenant constitué en Angleterre et opérant en liaison étroite avec les autres pays, marque le point culminant de la courbe d'influence de notre mouvement, courbe de plus en plus rapidement ascensionnelle au cours de ces dernières années [...]

45. Encore improprement nommé, puisque tous les lieux de publication sont européens, mais titre qui anticipe, à peine, sur un essor international naissant: traductions au Japon dès 1930, intérêt au Canada, à New York.

46. Cf. *Mélusine X*, pp. 173 et sg.

Satisfaction immédiatement corrigée par l'exigence de vigilance inhérente à la nature même du surréalisme, défini, ici, comme la courbe asymptotique d'un mouvement à la poursuite de lui-même:

[...] mais le surréalisme, de par l'affirmation même de ses premiers principes, invariables, est immunisé contre ce genre d'hébétéude. S'il parle ici de point culminant, c'est à dessein de faire se représenter les lignes génératrices dont ce point, particulièrement significatif est l'intersection, d'aider à le situer par rapport aux coordonnées de temps et de lieu. Cette seule préoccupation doit suffire à le blanchir de toute accusation de piétinement, le faire s'élaner sans encombre et sans ombre du bois des lauriers. L'Exposition internationale du surréalisme s'ouvre et connaît son plein succès au moment même où les ouvriers de France, inaugurent un système de lutte tout à fait imprévu de leur part [...].

Embrassement français, symbolique de la réalité européenne :

Dans une période si trouble, où l'Europe - qui sait, le monde - risque d'un instant à l'autre de ne plus faire qu'un seul brasier [...] une exposition comme celle de Londres présente un côté « Bal des Ardents » [...]. (La Clé des champs, p. 16.)

Et Breton de réaffirmer, pédagogiquement, « l'ensemble fondamental et indivisible des propositions » du surréalisme qui passe, en premier lieu, par l'adhésion au matérialisme dialectique dont les surréalistes font leurs toutes les thèses [...] » qu'il énumère.

Le déplacement du propos surréaliste, comme le notait initialement Breton, n'a pas lieu que dans l'espace. Il se produit aussi dans le temps, qui place, au premier rang des urgences vitales de l'homme, le combat pour sa liberté, et la « nécessité de la révolution sociale ».

Honte à qui peut chanter tandis que Rome brûle!

Breton va-t-il entonner le vieux refrain, daté du XIX^e siècle, de la « littérature engagée », mythe où se sont fourvoyés tant Dada/Berlin que la plupart des artistes soviétiques⁴⁷ ? Son propos, plus ambitieux, est le fruit d'un long cheminement, généralement mal apprécié de son temps. Beaucoup, en France ou à l'étranger⁴⁸ (Tchèques, Yougoslaves, Roumains) ont, plus ou moins, taxé de dérobade une fidélité aux principes qui,

47. Cf. entre autres déclarations l'analyse des *Vases communicants*, coll. « Idées », Gallimard, 1970, pp. 149-151.

48. Attaque des Roumains, par exemple, contre « le bourgeoisisme artistique des Français », *Mélusine XI*, p. 150, article de Gheorghe Dinu, « La métaphysique d'autrefois doit être remplacée par le matérialisme scientifique d'aujourd'hui, de même que l'alchimie par la chimie ». Il rappelle le désir de Miron Radu Parăvescu de « l'insertion du poème dans la société ». Mêmes réticences chez le Yougoslave Ristic, « *La nuit du tournesol* », in *André Breton et le mouvement surréaliste*, NRF, 1^{er} avril 1967.

quel que soit le danger, ne surait tolérer la moindre compromission.

Tout comme il avait crânement reproché à Freud le dualisme obsolète qui préside aux destinées de la psychanalyse, Breton rejette ce même dualisme lorsqu'il pourrit les fondements de la réflexion sur l'art, posée depuis un siècle en termes d'alternative, incompatibles avec la pensée surréaliste, pour laquelle le « ou... ou » est remplacé par le « et... et », qui « maintient les contradictions ».

En ce sens, le *Second Manifeste* pratiquait, formellement, le grand écart idéologique de son propos, en se prévalant de fonder le surréalisme, à la fois sur une extension de la méthode du matérialisme dialectique, et sur le modèle psychanalytique, en un temps où les « matérialistes communistes » la refusaient. Posant cette contradiction inéluctable comme base du surréalisme, le *Second Manifeste* reste, en soi, un texte sybillin.

La première explicitation en est donnée par *Les Vases communicants*, où la contradiction exposée dans le *Second Manifeste* est subsumée par la dialectique hégélienne, à laquelle Breton revient, pour ne plus l'abandonner, comme en témoigne la suite du texte déjà cité de *Limites, non frontières du surréalisme*, Proposition 1, qui énumère les thèses du matérialisme dialectique incorporées par le surréalisme :

[...] *primat de la matière sur la pensée, adoption de la dialectique hégélienne comme science des lois générales du mouvement tant du monde extérieur que de la pensée humaine, conception matérialiste de l'histoire, nécessité de la révolution sociale* [...] (p. 17).

Ces exigences, Breton les réunit dans la théorie exposée au cours de la troisième partie des *Vases communicants*, véritable manifeste du surréalisme, centré sur la relation du désir avec les concepts de révolution, de matérialisme et d'objectivation. Dans cette œuvre, en effet, Breton pose les fondements d'un surréalisme qui prend en compte la dimension historique et la nature essentiellement révolutionnaire du désir, moteur de l'Histoire comme de l'action individuelle, et lieu actif de l'unification potentielle de l'homme ⁴⁹.

De même que Baudelaire démontrait la nature essentiellement morale du Beau, Breton entreprend la démonstration de la nature essentiellement révolutionnaire du Désir ⁵⁰, et, partant, de la création humaine, définie, selon le surréalisme, comme projection de la subjectivité profonde, voire délirante, de l'individu dans la chaîne des événements extérieurs, donc comme matérialisation de ses « fantômes » ou comme objectivation de la part la plus subjective et la plus subversive de l'être.

En effet, quoi de plus révolutionnaire que le rêve, projeté, objectivé,

49. Vue hégélienne, mais aussi bœhmienne, ce qui n'est guère étonnant compte tenu de l'influence de Bœhme sur Hegel.

50. «La révolution est permanente comme le Devenir de l'être humain éternellement se faisant et inachevé », *Les Vases communicants. op. cil.*, p. 158.

dans la « réalité »⁵¹ ? Car: « La résignation n'est pas écrite sur la pierre mouvante du sommeil » (*Vases communicants*, p. 168).

En conséquence :

Le poète à venir surmontera l'idée déprimante du divorce irréparable de l'action et du rêve [...]. Il maintiendra coûte que coûte les deux termes du rapport humain par la destruction duquel les conquêtes les plus précieuses deviendraient lettre morte. (Ibid., p. 170).

Pour ce faire, et Breton le développe dans les articles ultérieurs, il convient d'ouvrir la Révolution surréaliste sur le monde, en l'occurrence l'Europe, dont les conflits idéologiques et politiques doivent envahir non seulement la pratique (manifestes, protestations, meetings), ou la thématique (*Guernica* de Picasso), mais aussi la théorie esthétique (développée dans les articles ultérieurs), dont le champ d'action est délimité par l'action conjointe de l'humour (subjectivité exacerbée) et du hasard objectif (manifestation de la nécessité)⁵² :

Hasard objectif, humour objectif, tels sont, à proprement parler, les deux pôles entre lesquels le surréalisme croit pouvoir faire jaillir ses plus longues étincelles (Ibid., p. 20).

En se mettant au service de la Révolution, le surréalisme ne doit point disparaître en tant que tel, mais exalter le caractère essentiellement révolutionnaire de la création et modifier ses modes d'expression, comme le fait Max Ernst par exemple, pour s'affirmer en tant qu'« Art révolutionnaire indépendant ». En un temps où la création libre est bannie tant par le nazisme que par le stalinisme :

L'art véritable, c'est-à-dire celui qui ne se contente pas des modèles tout faits mais s'efforce de donner une expression aux besoins intérieurs de l'homme et de l'humanité d'aujourd'hui, ne peut pas ne pas être révolutionnaire, c'est-à-dire ne pas aspirer à une reconstruction complète et radicale de la société, ne serait-ce que pour affranchir la création intellectuelle des chaînes qui l'entravent, et permette à toute l'humanité de s'élever à des hauteurs que seuls des génies isolés ont atteints dans le passé « Pour un art révolutionnaire », La Clé des Champs, p. 44).

51. Cf. Tzara qui, au même moment, en fait la démonstration par la relation du « rêve expérimental » dans *Grains et issues*.

52. Dans ce domaine, l'affirmation exacerbée de la subjectivité fait que l'humour, « en tant que triomphe paradoxal du principe de plaisir sur les conditions réelles au moment où celles-ci sont jugées les plus défavorables », est le fondement de toute création moderne. À condition toutefois qu'il s'allie, en ces temps de troubles, à l'interrogation/interprétation de certains événements clés « qui paraissent appartenir à la fois à la série réelle et à la série idéale d'événements ». Phénomènes de hasard objectif, « forme de manifestation de la nécessité », selon Engels, par leur double nature, ainsi que l'ont montré les V.C. et « Limites non frontalières... » in C.É. p. 19.

La pression de l'histoire de l'Europe, comme donnée immédiate de la conscience révolutionnaire moderne, a contraint Breton à la reconnaître comme l'un des actants principaux du désir de l'homme contemporain. État d'esprit systémique, et non système dogmatique de pensée, le surréalisme offre une structure unitaire pour transformer le monde et changer la vie.

L'originalité, le génie, peut-être, de Breton tient à ce qu'il a su reconnaître ouvertement l'Histoire comme l'un des paramètres constitutifs du surréalisme, et comme l'un des acteurs de sa transformation. Si bien que l'histoire du surréalisme se confond avec l'histoire de sa problématique, ce qui n'aurait rien d'original, si ce n'est que cette problématique inclut l'Histoire elle-même. Breton le note, brièvement, dans la conférence de Yale (1942) :

Situation du surréalisme entre les deux guerres

J'insiste sur le fait que le surréalisme ne peut historiquement être compris qu'en fonction de la guerre, je veux dire - de 1919 à 1939 - en fonction à la fois de celle dont il part et de celle à laquelle il retourne (C.C. p. 84).

Un surréalisme coincé par les soubresauts d'une Europe dont Breton a rêvé, et tenté, de modifier le destin.

Pour répondre à la question initialement posée, la nature européenne du surréalisme ne fait aucun doute, on le pressentait. L'impression d'hégémonie française sur le mouvement, en revanche, n'est peut-être pas une simple illusion d'optique. Elle s'explique par le rôle joué par Paris ⁵³, véritable, géo-actant du mouvement, centre « magnétique » d'où tout part, où tout passe, et où tout revient. Le fait que le français, alors langue internationale, diplomatique, européenne, impose sa puissance médiatrice à toutes les formes de bilinguisme ⁵⁴, renforce, sans conteste, l'impression peut-être fallacieuse, d'une prédominance des artistes français ⁵⁵. L'un d'entre eux surtout, Breton, en est responsable. Inlassable théoricien, coordonnateur, conférencier, ambassadeur du surréalisme, unissant, selon ses convictions, la *praxis* et le *logos* dans sa vie comme dans son œuvre, il apparaît pourtant comme le véritable fédérateur du surréalisme, et plus précisément, du surréalisme européen. À travers l'espace et le temps,

53. Cf. d'ailleurs la présence de Paris dans la thématique des œuvres surréalistes.

54. Cf. le grand nombre d'artistes bilingues, parlant le français: Arp, Picabia, Chirico, Picasso, Dali, Tzara, etc.

55. Le problème de la langue demanderait à être traité de manière approfondie. Dans l'entretien donné au journal *Le Monde* du 29 septembre 1992, à l'occasion de sa leçon inaugurale au Collège de France, Umberto Eco évoque, à partir de la langue, les rapports qui peuvent exister entre les nations et l'Europe: « Car il ne faut pas penser qu'on puisse concevoir une Europe sans le concept expansif de nation. L'Union européenne existe justement pour empêcher que l'on puisse penser à une Europe allemande ou à une Europe française. Et pourtant la nation reste comme un élément profond d'identité. Cet élément d'identité, le problème est qu'il doit se fondre avec cette perspective polylinguistique, dans une Europe de polyglottes... ».

Breton s'est saisi, d'où qu'elles viennent, de toutes les innovations, de leurs relances, pour les intégrer, au gré du « *demain joueur* », au matériau d'un surréalisme, comme la vie, en perpétuel devenir. De surcroît, par-delà les différends et les querelles du moment, soit qu'il en rende compte, soit qu'il s'en imprègne et s'en inspire, tous les surréalistes et tous les surréalismes européens trouvent, en son œuvre, leur écho, c'est-à-dire, leur amplification, leur prolongement, quelquefois même leur purification ou leur sublimation par leur fusion au projet du groupe, dont il règle la transformation évolutive.

En un sens, Breton, dans ses textes propres comme dans la construction du surréalisme, pratique subtilement le collage et le plagiat, au point que son œuvre, conceptuelle ou poétique, s'offre comme un miroir kaléidoscopique de la création européenne, où chaque surréalisme et chaque surréaliste, peut, à un moment, se reconnaître.

Université de Nice.

ÉCHOS DU SURREALISME À STRASBOURG

Aimée BLEIKASTEN

*Étrangères à ma vue
Sont villes et avenues,
Déserts les châteaux forts.
Mais bien au loin s'érigent
Les cimes de ma patrie,
Une éternelle al/rore.*

Justinus KERNER ¹.

Les passeurs de frontières

Strasbourg ne fut certes pas un haut-lieu du surréalisme et ne survient guère dans les nombreux ouvrages consacrés à ce mouvement. Cette ville dont le nom remonte à la nuit des temps et veut dire le « château sur la route » ², a toujours été à la fois une forteresse prête à se défendre contre l'envahisseur et un lieu de passages et de rencontres. Son destin s'explique par sa situation géographique en Alsace sur le Rhin, ce fleuve antique au cœur de l'Europe qui fut, selon les circonstances, ligne de démarcation ou voie de pénétration et d'échanges.

Dans la mosaïque des provinces françaises, l'Alsace occupe une place singulière. Rattachée pendant plus de quarante ans à l'Allemagne après 1871, elle revint à la France pour une vingtaine d'année au lendemain de la défaite allemande de 1918. En 1940, Hitler la reprit pour en faire une province du Troisième Reich, et il fallut attendre 1945 pour qu'elle revienne à la France. Dans un texte surréaliste écrit en 1929, Jean Arp ne dit-il pas de l'Alsace : « C'est le pays le plus propre du monde : il change de chemise tous les trente ans » ³ ?

1. « Les Apatrides », *Romantiques allemands*, Gallimard, 1973, p. 1134. Traduction Denise Naville.

2. Voir: *Histoire de Strasbourg*, sous la direction de Georges Livet et Francis Rapp, Privat, 1987, p. 87.

3. Jean Arp, *Jours effeuillés*, Gallimard, 1966, p. 93. Dorénavant indiqué par JE et la page.

À chacun de ces changements le pouvoir politique du moment dicte ses lois et impose sa langue, ce qui entraîne des départs en exil et des arrivées d'immigrés qui prennent leur place. Ceux qui restent ont à s'adapter. De cette situation pouvaient naître des problèmes d'identité linguistique et culturelle. Il n'était pas rare qu'un père ayant reçu une formation allemande se retrouve, du fait des hasards historiques, avec un fils francophone et vice-versa.

Les Alsaciens qui furent de près ou de loin mêlés à l'aventure surréaliste apportaient dans leur bagage cet héritage complexe de culture et de langue. Le cas de Jean/Hans Arp, poète bilingue et pionnier de la sculpture moderne, est révélateur ⁴. Quand éclate la Première Guerre mondiale, il est ressortissant allemand et, pour échapper à l'incorporation dans l'armée de Guillaume II, il séjourne en Suisse où il participe en 1916 à Zurich au lancement du mouvement Dada. Au lendemain de la guerre, il s'associera aux manifestations du dadaïsme, puis du surréalisme parisiens. Entre temps, il aura acquis la nationalité française qui avait été celle de sa mère avant l'annexion de l'**Alsace** au Reich allemand ⁵.

Plus jeunes que lui, mais nés comme lui avant la Première Guerre mondiale, ses compatriotes Maxime Alexandre ⁶, Marcel Noll ⁷ et leur amie commune Denise Lévy ⁸ connurent les mêmes bouleversements politiques et les mêmes errances et dépaysements culturels.

À la fin de la Première Guerre mondiale les Alsaciens Arp et Maxime Alexandre (qui s'était lui aussi rendu en Suisse pour échapper à la guerre) quittèrent leur refuge. Ce fut aussi le cas pour le Vosgien Yvan Goll ⁹.

4. Hans Arp est né à Strasbourg le 16.09.1886 sous le règne finissant de Guillaume I^{er}. Guillaume II n'accèdera au pouvoir que deux ans plus tard.

5. Pour plus d'informations sur la vie et l'œuvre d'Arp on se reportera à *Arp, poète, plasticien, Mélusine IX*, Actes du colloque de Strasbourg, L'Age d'Homme, 1986 et *Arp 1886-1986*, Catalogue d'exposition Strasbourg/Paris, Stuttgart, Gerd Hatje, 1986.

6. Maxime Alexandre est né à Wolfisheim près de Strasbourg le 24.1.1899.

7. Marcel Noll, partout présent dans les premières manifestations du mouvement et abondamment cité dans les index des ouvrages consacrés à l'histoire du surréalisme, reste mystérieux. Karlheinz Barck se risque à avancer une date et un lieu de naissance: Paris 1890 dans sa bio-bibliographie des acteurs du surréalisme. *Surrealismus in Paris 1919-1939. Ein Lesebuch*, Leipzig, Reclam-Verlag, 1990, p. 809. Pierre Naville, *Le Temps du surréel*, Galilée, 1977, signale que Noll« collabora aussi à l'*Humanité* pour des revues, le 24 octobre 1925, puis le 19 novembre et le 5 décembre (il fut plus tard rédacteur à l'*Humanité* de Metz) », p. 487.

8. Denise Lévy née Kahn le 26 juin 1896 à Sarreguemines se maria le 12 août 1921 avec Georges Lévy, étudiant en médecine, et s'installa à Strasbourg. Elle divorça le 23 juillet 1927 pour épouser, le 24 avril 1928, Pierre Naville avec lequel elle s'installa à Paris. Elle y est morte le 20 janvier 1969. Ces données précisent et rectifient certaines des indications de Marguerite Bonnet dans *André Breton*, JoséCorti 1988, p. 231, note 159. Marguerite Bonnet a le mérite d'avoir attiré l'attention sur Denise Lévy, ayant pu consulter l'abondante correspondance que lui avait adressée sa cousine Simone Kahn-Breton.

9. Yvan Goll est né à Saint-Dié le 29 mars 1891 d'un père Alsacien. Sa mère était originaire de Metz. Voir *Yvan Gall, l'homme et l'écrivain dans son siècle*, catalogue d'exposition, Musée de Saint-Dié-des-Vosges, 1991. Pour le séjour en Suisse, pp. 19-22.

Dada, auquel seul Arp avait activement pris part à Zurich, se répandait déjà comme une traînée de poudre à Berlin, à Hanovre et à Cologne puis à Paris. Durant les années Dada de Zurich, des liens de solide amitié s'étaient tissés entre ces jeunes écrivains et artistes tous plus ou moins pacifistes et antimilitaristes. Traversant les frontières redevenues perméables, ils se précipitèrent aux quatre coins de l'Europe. Tzara, l'inlassable propagandiste de Dada, se rendit sans retard à Paris où il avait pris contact avec le groupe qui commençait à se former autour de Breton ¹⁰. Huelsenbeck partit porter la bonne parole à Berlin. Arp, pendant quelques mois, fut partout et nulle part. On le vit à Berlin avec Huelsenbeck et Hausmann, à Hanovre avec Kurt Schwitters, à Cologne avec Max Ernst. Il aurait voulu s'installer à Paris, où se développait alors une vie culturelle trépidante. Il ne le pouvait pas pour la bonne raison qu'il n'avait réussi encore à obtenir un passeport français. Il était né dans l'Allemagne wilhelminienne et ce n'est qu'après de longues démarches qu'il put enfin devenir citoyen français à part entière. Sa correspondance avec son ami Tzara déjà à Paris ¹¹ montre à quel point cette attente lui fut pénible.

Son séjour à Strasbourg ne fut cependant pas inutile. C'est à ce moment-là, entre 1926 et 1928, qu'en collaboration avec sa femme Sophie Tæuber et son ami hollandais Théo van Dõesburg, il décora de grandes formes mouvantes visiblement influencées par le surréalisme, le sous-sol de l'Aubette, un grand restaurant de Strasbourg ¹².

Entre Dada et surréalisme

À son arrivée à Paris, Arp apportait son expérience dadaïste et sa culture rhénane. « Hans », comme l'appelaient amicalement les dadaïstes parisiens, entra de plain-pied dans le groupe. Dès 1920 *Littérature* publia des textes d'Arp traduits par André Breton et Tristan Tzara. Dans la revue 391, parut la traduction d'un autre texte par Tristan Tzara ¹³. En 1924 Louis

10. Voir à cet égard les lettres qu'il adressa en 1919 à Breton, à Picabia, publiées par Michel Sanouillet dans *Dada à Paris*, Jean-Jacques Pauvert, 1965, p. 439 ; repr. Flammarion, 1993, p. 455.

11. Voir notamment la lettre que Hans Arp adresse de Zurich à Tristan Tzara le 9.6.1921 : « Il faut que je vous narre l'histoire de ma grande tragédie [...] Comme vous le savez, j'ai passé mes jours et mes nuits au consulat français [...] À présent je tire toutes les sonnettes. Je viens d'entreprendre des démarches pour devenir Suisse [...] Que dois-je faire? L'Allemagne n'entre plus en ligne de compte pour moi. Les gens là-bas me sont de nouveau devenus étrangers comme avant la guerre ». Cité dans *Arp*, Catalogue d'exposition Strasbourg/Paris, Stuttgart, Gerd Hatje, 1986, p. 28.

12. Voir: Maxime Alexandre, *Mémoires d'un surréaliste*, La Jeune Parque, 1968, pp. 20-21 et mon article « Arp autobiographe. Le jeu de l'ancre et de la flèche », *Arp, poète, plasticien, Mélusine IX*, 1987, pp. 268-272.

13. « Manifeste du crocodarium dada », *Littérature* (II, 13, mai 1920), 12, repr. JE, p. 29. Il semblerait que ce premier texte publié en français n'ait pas été écrit par Arp mais par Tzara et seulement signé par Arp, voir JE, 631 ; « De la pompe des nuages », « De perroquet

Aragon traduisit un poème pour *The Little Review* ¹⁴. Ce n'est qu'en 1926 qu'Arp s'enhardit à composer des textes directement en français ¹⁵. Son habileté dans cette langue s'affinera au cours des années suivantes et il en jouera bientôt avec humour et dextérité. Cinq ans plus tard il collabore à *Cahiers d'art* avec une contribution sur l'art abstrait ¹⁶. Son premier recueil en français *Des Taches dans le vide* ¹⁷ paraîtra en 1937, à l'avant-veille de la Deuxième Guerre mondiale.

Il semble que pour Arp il y ait eu entre les dadaïstes de Paris et le dadaïste de la première heure qu'il était, une sorte de fascination réciproque. Chez Arp les séduisait l'héritage germanique où scintillait le trésor amassé au cours de ses lectures d'adolescent strasbourgeois. Dans les rares notes biographiques qu'il ait laissées, le poète ne cesse d'insister sur la place essentielle qu'y occupaient les romantiques allemands, Brentano, Achim von Arnim et Novalis. De leur côté Breton, Aragon et Éluard séduisaient Arp par leur parisienneté, la virtuosité avec laquelle ils maniaient la langue française, cette langue qui fut toujours pour lui, malgré sa grand-mère française, une langue seconde, l'allemand étant sa langue profonde, le gisement souterrain qui affleurerait spontanément dans ses exercices d'écriture automatique. Le français devint la langue du jeu. « Le mot est plus "frais" pour moi en français » confia-t-il à Marcel Jean au moment de la préparation de *Jours effeuillés*, son recueil d'œuvres complètes en français. « L'allemand, je connais cela tellement bien, depuis l'école. Mais le français que j'ai toujours parlé me donne le sentiment d'une découverte. » (JE, 13.)

La fascination d'Arp pour le surréalisme ne fut cependant pas une allégeance. Il ne fit jamais vraiment partie du « troupeau » qu'il évoque dans le poème « Place Blanche » composé en 1949 et dans lequel il met en scène les « illuminations » souveraines du « pâtre » Breton :

*Je fais partie d'un troupeau de poètes, de peintres,
pleins de soumission, d'obéissance à leur pâtre.
Comme des marionnettes ces poètes, ces peintres approuvent, inclinent leurs
têtes,
rient avec dédain de ce qui était blanc jusqu'à présent
et qui vient d'être déclaré noir.
Le pâtre s'illumine.
Le pâtre s'illumine de plus en plus.*

supérieur », trad. française André Breton et Tristan Tzara, *Littérature* (II, 14, juin 1920), 23-24, des extraits avaient été publiés dans *Intervention et Proverbe*, 1 (1920) ; « Extraits de "la couille d'hirondelle" », 391, 14 nov. 1920, 7.

14. « Devant la chambre des fileuses des lions... », *The Little Review* ; X, 1 (printemps 1924), 22. Ce texte avait été publié trois ans plus tôt dans *Anthologie Dada* (Zurich), 4-5 (mai 1919).

15. « La médaille se lève aussi... » *La Révolution surréaliste*, 7 (15.6.26), 23.

16. « À propos d'art abstrait », *Cahiers d'art*, VI, 7-8 (1931), 357-8.

17. *Taches dans le vide*, Les Feuillettes de Sagesse, Librairie Tschann, n.d., 12 pp.

*Il perd sa forme humaine,
mais j'entends sa voix parler de l'art.
Elle parle étrangement de faits divers.
La lumière de l'art parle du suicide piquant ¹⁸.
Je sais que je rêve.
Je ferme les yeux et me trouve sur la place Blanche. (JE, 336.)*

L'amitié des surréalistes parisiens fut pour Arp un puissant stimulant. Il réussira même le tour de force de rester dadaïste dans l'âme tout en devenant un surréaliste convaincu. D'après Marcel Jean, il ne portait guère attention aux conflits de personnes ou de chapelles. C'est sans doute ce qui lui permit de rester ami de Tzara *et* de Breton et d'échapper miraculeusement aux punitions et aux exclusions que Breton aimait à prononcer contre ceux qui prenaient trop de libertés avec le dogme qu'il proclamait. Henri Béhar remarque à juste titre: « De fait, Arp ne théorise pas, il ne se réfère à aucun des maîtres à penser du surréalisme. Il n'explique pas non plus. Il lui suffit d'une intime conviction » ¹⁹. Breton finit par accepter et respecter cette intime conviction.

C'est durant la période qui coïncide avec son séjour à Strasbourg entre 1925 et 1928, lorsqu'il travaillait à l'Aubette, qu'Arp confectionna les reliefs « Danseuse » (1925) et « Oiseaux dans un aquarium » (1924-1925) dont André Breton dira dans son livre *Le Surréalisme et la peinture* : « Quelle différence y a-t-il foncièrement entre un couple de danseurs et le couvercle d'une ruche? Les oiseaux n'ont jamais mieux chanté que dans cet aquarium ». Après son installation à Meudon, Arp ne revint plus guère dans sa province natale où durant quelques années il avait fait vibrer l'air morne de la capitale d'Alsace de quelques accents de fantaisie et de poésie surréaliste ²⁰.

Constellation strasbourgeoise

Il en fut tout autrement pour Maxime Alexandre. Son adhésion au surréalisme ne fut pas, comme pour son aîné Arp, un choix naturel faisant suite de manière presque organique à l'expérience dadaïste. À seize ans il avait certes séjourné à Zurich et à Lausanne et son chemin avait croisé celui d'Arp.

Lorsque je le vis pour la première fois à Zurich en 1917, au Café Bellevue, rendez-vous des écrivains et des artistes réfugiés, je ne savais pas grand-chose du dadaïsme, sauf qu'il était une des formes

18. Voir l'enquête parue dans *La Révolution surréaliste*, 2, (27.1.1925) « Le suicide est-il une solution ? »

19. Henri Béhar, « Arp surréaliste ou le ruban du père Castel », *Arp, poète, plasticien, Mélusine*, IX, p. 109.

20. Voir mon article « Arp en Alsace », *Recherches germaniques*, 2, 1972, pp. 145-166.

de protestation contre l'ordre établi [...] et j'admirais Arp un peu au même titre que Charlie Chaplin, défenseur des poètes, des vagabonds et des amoureux ²¹.

Mais, comme René Schickele, qu'il rencontra également en Suisse et avec lequel il garda des relations amicales, il s'était visiblement davantage intéressé à Romain Rolland, dont il avait dévoré à raison d'un volume par jour la série des *Jean Christophe* ²², qu'au tohu-bohu de dada.

C'est après son retour à Wolfisheim que toute une série de hasards et de rencontres le conduisirent vers le surréalisme. Il s'était inscrit aux Facultés de Droit et de Lettres de l'Université de Strasbourg et s'efforçait en même temps, comme l'y auraient encouragé les écrivains français et allemands gravitant autour de Romain Rolland, ainsi qu'il le rapporte dans ses mémoires, « de mettre sur pied une revue dont chaque numéro devait comprendre des textes allemands et français ».

Cette revue ne verra jamais le jour à Strasbourg mais sa préparation lui vaudra de prendre de nombreux contacts avec des personnalités littéraires et politiques allemandes et françaises ²³. C'est alors que la route d'Alexandre croisa aussi celle de Max Ernst et il publia un texte « La Lune dans la cave » dans la revue *Der Strom* à Cologne. Il n'est pas impossible qu'Arp, qui connaissait Max Ernst depuis 1914 et séjournait fréquemment à Cologne où il devint vers 1920 son complice pour la fabrication des FATAGAGA ²⁴, ait servi d'intermédiaire entre Alexandre et Ernst.

Dans le chassé-croisé des rencontres de Maxime Alexandre, Denise Kahn occupe une place stratégique. Quand il fit sa connaissance, elle n'était encore que la fiancée de Georges Lévy, étudiant en médecine à Strasbourg, et poursuivait elle-même des études à l'Université. Pendant la guerre elle avait suivi des cours de Georg Simmel, professeur de philosophie et de sociologie à la Kaiser Wilhems Universitat de Strasbourg, jusqu'à la mort de celui-ci en 1918 ²⁵. Peu de jeunes filles sans doute suivaient à cette époque des enseignements aussi austères. Georges Lévy s'était rapproché de Maxime Alexandre dont il partageait les opinions politiques de gauche et fit partie du petit noyau qui ambitionnait de donner corps à une association

21. Voir: Maxime Alexandre, *Mémoires d'un surréaliste*, La Jeune Parque, 1968, p. 20. Je tiens à remercier Madame Maxime Alexandre pour l'aide qu'elle m'a apportée dans mes recherches.

22. *Ibid.*, p. 14.

23. *Ibid.*, p. 30.

24. *Fabrication de Tableaux Gasométriques Garantis*. Ils publièrent aussi ensemble « S'Fatagagalied » in *Dada Intirol Augrandair Der Siingerkrieg, Tarrenz bei Imst [1921]*.

25. C'est Pierre Naville, au cours de l'entretien que nous avons eu le 19 juin 1992, qui m'a rendue attentive au fait que Denise avait suivi l'enseignement de Georg Simmel. Né à Berlin en 1858, Georg Simmel enseigna la philosophie et la sociologie dans cette ville avant d'être « exilé » dans le « Reichsland » Alsace, son enseignement étant jugé peu conforme aux idéaux wilhelminiens. Il connaît actuellement un regain d'intérêt en France où l'on vient de publier son essai *Le Conflit* (Circé, 1992).

d'étudiants socialistes à Strasbourg ²⁶. Ils firent tous deux un voyage à Bonn où Alexandre regrette de n'avoir pu rencontrer Max Ernst ²⁷.

Denise Kahn, la fiancée de Georges Lévy, se trouvait être la cousine germaine de Simone Kahn qui, par l'intermédiaire de Théodore Fränkel ²⁸ aurait rencontré André Breton au Jardin du Luxembourg en juin 1920 ²⁹. Simone Kahn et Breton se marièrent en septembre de l'année suivante. Denise Kahn avait épousé Georges Lévy quelques semaines plutôt en août 1921 et le jeune ménage s'était ensuite installé à Strasbourg.

Autour de Denise Lévy, jeune femme fine, cultivée et parfaitement bilingue, se constitua bientôt un cercle d'amis où Maxime Alexandre et Marcel Noll figuraient en bonne place. Mais son rayonnement devait bientôt dépasser les frontières de l'Alsace. Au cœur de sa province alsacienne elle devint peu à peu à la fois un aimant et un miroir du surréalisme naissant. Depuis ces dernières années son nom apparaît de plus en plus souvent dans les monographies consacrées au mouvement. On commença à s'intéresser à elle quand on découvrit l'abondante correspondance dont elle avait été la destinataire. Parmi les lettres, auxquelles on accède progressivement au gré des livres et catalogues d'exposition portant sur le surréalisme ou les surréalistes, figurent non seulement celles que lui adressa sa cousine Simone, mais aussi des missives de Breton, d'Aragon, d'Éluard, de Noll, et de Naville, qui après qu'elle eut divorcé, devint son deuxième mari en avril 1928. Par les publications de Pierre Naville ³⁰, et aussi par les lettres de Denise à sa cousine ³¹, on peut mesurer le rôle qu'elle a discrètement joué auprès des surréalistes comme inspiratrice, amie, conseillère et traductrice.

26. Maxime Alexandre, *op. cit.*, p. 29.

27. *Ibid.*, p. 32.

28. Théodore Fränkel né à Paris en 1896 de parents russes est l'une des figures les plus secrètes du surréalisme. Sans ses *Carnets* 1916-1918, Éditions des Cendres, 1990, publiés par Marie-Claire Dumas, on ne disposerait de guère plus d'informations sur lui que sur Marcel Noll évoqué en note 7. En 1907, il est élève au même collège que Breton. Bien que tous deux soient passionnés de poésie, ils entreprennent des études de médecine en 1913. Appelés sous les drapeaux ils se retrouvent à Nantes deux ans plus tard comme infirmiers militaires. En 1918, Fränkel rencontre Louis Aragon et un an plus tard ils font partie tous deux des troupes d'occupation de la Sarre.

29. Pour la rencontre de Breton et de Simone Kahn au Jardin du Luxembourg fin juin 1920 se reporter à Marguerite Bonnet, *André Breton*, *op. cit.*, p. 231 ; Henri Béhar, *André Breton*, Calmann Lévy, 1990, p. 104. Selon des éléments d'informations donnés par Madame Marianne Strauss, amie de Théodore Fränkel durant ses dernières années, c'est grâce à Bianca Maclès que Fränkel fréquentait à l'époque et qu'il épousa en 1922, que cette rencontre de Breton et Simone eut lieu. Bianca était une amie de Simone Kahn, et Fränkel avait fait la connaissance de cette dernière chez les Maclès. (Entretien du 19 juin 1992.)

30. Pierre Naville, *Le Temps du surréel*, Éditions Galilée, 1977 et *Mémoires imparfaites*, Éditions de la Découverte, 1987.

31. Madame Sylvie Sator, à qui j'exprime ici ma vive reconnaissance, m'a communiqué, avec l'autorisation de M. Pierre Naville quelques lettres inédites adressées par Denise à Simone.

C'est Denise Lévy qui, selon Maxime Alexandre, l'incita à aller voir Breton.

En 1920, trois ans avant mon baptême surréaliste - j'avais fait une visite à André Breton, dans le même atelier où il a vécu jusqu'à sa mort. Denise, sa cousine strasbourgeoise, m'avait recommandé d'aller le voir. Disons tout de suite que j'avais raté ce premier examen. Ce que tout le monde à Paris, Breton comme les autres, attendait de moi, c'était de me montrer conforme à la mythologie rhénane et romantique en cours ³².

Cette première rencontre avec Alexandre confirme la curiosité que Breton portait dès cette période pré-surréaliste au romantisme allemand et à la littérature allemande en général. Cet intérêt était entravé par l'impossibilité d'un accès direct à ces œuvres puisqu'il ne connaissait pas l'allemand et que bien peu de textes romantiques allemands étaient à cette époque disponibles en traduction française. Comme Arp et Max Ernst, Alexandre pouvait être lui aussi un intermédiaire pour accéder au monde et à la littérature germaniques. Dès la première visite d'Alexandre, il demanda à ce dernier de lui traduire un passage d'un livre de Heine ³³. Les contacts furent ensuite maintenus par des allées et venues fréquentes d'Alexandre entre Strasbourg et Paris. Marcel Noll venait lui aussi de rencontrer Breton. Dans des lettres vibrantes et parfois pathétiques, il se confie à Denise restée à Strasbourg. Il est entièrement sous le charme de Breton et parle avec exaltation des moments passés avec lui et Simone à Lorient en compagnie d'Éluard. « André Breton est l'être le plus étrange et le plus beau, le plus seul aussi ». Mais il agace Breton dont il rapporte fidèlement les paroles à Denise: « Noll avec ses vingt ans est l'homme le plus vieux que je connaisse. Il est moi il y a deux ans, et c'est cette ressemblance qui m'irrite et me gêne » ³⁴. Des nuits entières, Marcel Noll se promène avec Paul Éluard qui devine l'amour secret qu'il éprouve pour Denise.

Et Denise qu'est-ce que tu en fais ? Tu aimes Denise, ou si tu ne l'aimes pas tu as tort, je voudrais bien avoir le droit d'aimer Denise,

32. Maxime Alexandre, *op. cit.*, p. 53. La date indiquée par Alexandre est sujette à caution, cette visite n'ayant pu se situer avant le 1^{er} janvier 1922, date à laquelle Breton et Simone se sont installés dans l'atelier de la rue Fontaine. Voir à cet égard *André Breton*, Catalogue d'exposition, Centre Georges-Pompidou (25 avril-26 août 1991), p. 108. Une lettre inédite de Denise à Simone datant d'août 1922 semble confirmer que cette visite n'a eu lieu qu'en 1922. « Alexandre est parti ce matin pour Paris. Il est venu hier soir et m'a demandé votre adresse ». Dans cette même lettre Denise ne semble pas l'avoir particulièrement incité à cette visite. « Je ne sais pas du tout pourquoi il veut aller chez vous ». (Lettre inédite, Archives S. Sator).

33. *Ibid.*, p. 55.

34. Pierre Naville, *Le Temps du surréel*, p. 69. Lettre de Marcel Noll à Denise, été 1923.

d'être son cousin par exemple, pour qu'au moins j'aie le droit de l'embrasser sur les deux joues»³⁵.

Noll l'aime en effet d'une sorte d'amour qui s'inverse en haine de n'être pas payé de retour. Cela ressort d'une lettre envoyée par Denise à Simone:

*Hier soir avant le dîner Noll est venu me faire une grande scène. Il n'y a personne au monde qu'il déteste autant que moi. Il dit que dès qu'il y a quelqu'un, toi ou Max [Ernst] et Éluard, je le traite comme je n'aurais jamais le « courage » de le traiter quand nous sommes seuls (nous ne le sommes jamais) comme un valet! As-tu remarqué quelque chose de semblable ? Cela me rendrait service que tu me le dises, car je crois qu'il est persécuté. Et puis des menaces, des colères, je n'y comprends absolument rien. J'étais furieuse, je n'admets absolument pas qu'il se prenne de tels droits sur moi, qu'il me menace en disant de quelle façon il s'y prendrait pour que je sois sans défense, tout cela sans que je puisse en comprendre la moindre raison, il doit être fou. Mais je n'arrive pas à prendre tout cela au sérieux. Je lui ai dit que je n'avais pas confiance en lui. Je te dis tout ceci, parce que je crois que toi tu le comprends beaucoup mieux et que par une ou deux paroles, tu pourrais peut-être me faire saisir ce mécanisme: Noll*³⁶.

Étrange fascination que cette femme fragile et discrète exerce sur tous ces jeunes surréalistes exaltés. Noll l'aime, Éluard et Breton ne sont pas insensibles à son charme et lui dédient des poèmes³⁷. À la fin de 1923 elle séjourne chez sa cousine Simone jusqu'en janvier 1924³⁸.

Aurélien, Bérénice et les autres

Aragon semble s'être épris d'elle dès la toute première rencontre qui, selon Naville³⁹, se serait produite en 1919 à Sarreguemines. Une note des *Carnets* de Frænkel⁴⁰ atteste un passage à Sarreguemines le 26 novembre

35. *Ibid.*, p. 71.

36. Lettre inédite non datée, probablement de 1924 selon le cachet de la poste à peine lisible sur l'enveloppe. Archives S. Sator.

37. André Breton « pour Denise » 12 juillet 1923, *Le Temps du surréel*, pp. 15-18 ; « à ma très chère, à ma charmante Denise », Paris le 13 juillet 1923, p. 19 ; « A Denise qui refuse de rompre le charme » son ami Éluard, p. 21 ; « Für Denise Lévy » Max Ernst, Paul Éluard, p. 21 ; Denise disait aux merveilles » Paul Éluard, p. 21. Ne figure pas dans *Le Temps du surréel* le poème d'Aragon « Le ciel brûle » dédié à Denise qui parut dans Aragon, *Mouvement perpétuel*, Gallimard, 1925, repr. Gallimard, 1990, p. 100.

38. Pierre Daix, *La Vie quotidienne des surréalistes*, Hachette, 1993, p. 189. Cet ouvrage très documenté est le premier qui tienne compte des éléments récemment mis à jour et des hypothèses formulées notamment par Lionel Follet, « Éléments nouveaux sur *La Défense de l'infini* » in : *Recherches croisées Aragon-Elsa Triolet*, Université de Besançon, III, 1990 (?), p.253.

39. Entretien du 19 juin 1992.

40. Théodore Frænkel, *Carnets 1916-1918*, Éditions des Cendres, 1990, pp. 126-127.

1918 et un séjour d'Aragon à Sarrebruck en février 1919. Fränkel et Aragon entreprennent alors tous deux un voyage sur le Rhin dont des éléments seront intégrés par Aragon dans *La Mise à mort* et dans *Le Carnaval*. Fränkel apparaîtra aussi dans *La Semaine sainte*. Aragon revoit Denise à Paris en 1922, alors qu'elle séjourne chez sa cousine Simone. Elle est encore sous le choc d'une grossesse qui s'est mal terminée. Au printemps 1923, Aragon se rend à Commercy et passe quelques jours à Strasbourg chez Denise et son mari.

C'est chez elle qu'Aragon rencontre Alexandre qui ne le quittera guère durant ce séjour. Une complicité s'instaure dès lors entre les deux jeunes gens, qui se prolongera à Paris. Alexandre est ébloui par l'allure de dandy et la culture encyclopédique d'Aragon.

Il avait une assurance, un brio, qui stupéfiaient le petit paysan de Wolfisheim. Il connaissait par cœur toute la littérature, toutes les littératures, plus l'archéologie, l'histoire - la grande et la petite histoire. Il jouait du piano, savait danser, jouer au poker [...] Que ne savait-il pas ? ⁴¹.

Devina-t-il aussi la passion secrète qui, dès ce moment, attachait Aragon aux pas de Denise? Il n'en souffle mot en tous cas dans ses mémoires. Il ne semble pas s'étonner qu'Aragon, qu'il avait accompagné à la gare de Strasbourg avec Denise, saute brusquement du train quand celui-ci démarre, et décide de rester un jour de plus ⁴². Il ne semble pas trouver étrange non plus l'empressement d'Aragon à revenir à Strasbourg deux semaines plus tard. Il est vrai que le secret fut longtemps bien gardé. Denise apparaît sous son vrai prénom dans *Une Vague de rêve* en 1924,

Denise, Denise: dans la petite rue où l'on s'arrête, le café de couleur chante-t-il toujours merveilleusement quand vous passez, et se tue-t-on toujours dans le canal, dans la rue Longue, partout où vous menez votre ombre pure et vos yeux clairs ⁴³.

et le poème «Le ciel brûle» qu'il lui dédicace dans *Le Mouvement perpétuel* paru en 1925

*Au bord d'un bénitier de bore ardent
Sur la margelle des baisers
Sous les grands rideaux blancs ornés de cruauté
Nous perdons lentement nos visages de plâtre
Bain de révélateur* ⁴⁴

41. Maxime Alexandre, *op. cit.*, p. 39.

42. Pierre Daix, *op. cit.*, p. 204. « ...une lettre d'Aragon à Jacques Doucet du 4 septembre [1923] confirme exactement l'épisode et confie la tentation de rester à Strasbourg "pour toujours" ».

43. Louis Aragon, *Une Vague de rêves*, Seghers, 1990, p. 24.

44. Aragon, *Le Mouvement perpétuel*, précédé de *Feu de joie*, préface d'Alain Jouffroy, Gallimard, collection Poésie, 1991, p. 100.

Ensuite elle deviendra peu à peu une présence-absence obsédante, soigneusement dissimulée sous un manteau de mystère. L'amour sans espoir pour Denise semble avoir habité la vie d'Aragon dès les premières rencontres et après *Une Vague de rêves* son « ombre pure » hantera plusieurs de ses romans parmi lesquels, *Le Paysan de Paris* (1926) et *Le Con d'Irène* (1928), scandaleux et inavoué, écrit, semble-t-il, à Commercy après un séjour chez Denise ⁴⁵, mais surtout *Aurélien* composé en 1942-43 et publié en 1944 pendant la guerre. Toujours Aragon s'ingénie à brouiller les pistes qui pourraient mener au modèle, au « pilotis », comme il dit ⁴⁶. Il faudra attendre la préface de 1966 à la réédition d'*Aurélien* pour qu'il lève un coin du voile. « Voici le temps enfin qu'il faut que je m'explique... » Il livre alors, mais sans révéler encore de nom, une partie du mystère qui se cache sous Bérénice, l'attachant personnage féminin d'*Aurélien*.

Mais peut-être puis-je aujourd'hui me permettre de parler de Bérénice, sans livrer l'original à la curiosité des lecteurs, Que Bérénice ait été écrite, décrite à partir d'une femme réelle, je n'en disconviens pas. [...] Que ce soit à partir d'une jeune femme qu'à peu près au temps d'Aurélien j'ai rencontrée et j'ai aimée, ou cru aimer, à en être malheureux, cela, pourquoi le dissimulerais-je? [...] Pour autant que je sache, la vraie Bérénice a aimé un homme qui n'était ni Drieu ni moi, avec lequel elle a, comme on dit, fait sa vie ⁴⁷.

Plus tard seulement quand Michel Favard entreprend de faire un film ⁴⁸ sur *Aurélien*, le vieil Aragon, alors âgé de 81 ans, passe aux aveux et reconnaît en Denise, dont Favard lui présente une photographie, le vrai modèle de Bérénice. Denise était morte depuis neuf ans.

La passion de l'absolu

Cet homme avec lequel elle a « fait sa vie », c'est Pierre Naville. Il avait rejoint le groupe surréaliste en 1924 en même temps que les Strasbourgeois Maxime Alexandre et Marcel Noll. Souvent en séjour chez sa cousine Simone Breton, Denise Lévy rencontra Naville à Paris en

45. Pierre Daix, *op. cit.*, pp. 204-205. « Le chapitre III du *Con d'Irène* semble transcrire au plus près ce climat affectif: on ne peut se défendre, le lisant, de l'idée qu'Aragon l'écrit en réalité à Strasbourg, et que la présence-absence de la "très chère" (les mots mêmes de Breton) déguise à peine la présence réelle derrière lui ou dans la pièce voisine, de Denise proche et inaccessible".

46. Je remercie ici R. Lance-Otterbein, qui au Fonds Elsa Triolet-Aragon/CNRS, m'a rendue attentive aux travaux de Lionel Follet, *Aurélien: le fantasme et l'Histoire*, Les Belles Lettres, 1988, et de Gwenola Leroux: « Le Jardin d'Aurélien ou l'apport d'Aragon à la modernité romanesque » (thèse présentée en 1990).

47. Louis Aragon, *Aurélien*, Gallimard, 1966, repr. Gallimard Folio, 1992, pp. 13-14. C'est à cette édition que renvoient mes notes. Dorénavant cité par Au et la page. Voir aussi à cet égard Pierre Daix, *op. cit.*, p. 185 et suivantes.

48. Adaptation télévisée d'*Aurélien*, voir *Silex*, 1, 8-9 (troisième trimestre 1978).

automne de cette même année 1924 et il s'éprit d'elle à son tour. Né en 1904, il fut l'un des plus jeunes et des plus actifs parmi les surréalistes, notamment au moment de la constitution du groupe élargi aux nouveaux arrivants et de l'installation du « Bureau de recherches surréalistes » dans le local mis à disposition par son « fort riche » père au numéro 15 de la rue de Grenelle. Il prit une part essentielle dans la politisation du mouvement et la préparation de la nouvelle revue *la Révolution surréaliste* qu'il dirigera en ses débuts avec Benjamin Péret. Antonin Artaud et Naville sont à l'origine du « Comité idéologique » que Breton boudera ostensiblement. La rupture des deux hommes eut lieu deux ans plus tard, en 1926, et Breton réglera méchamment ses comptes avec lui dans le *Second manifeste du surréalisme* ⁴⁹.

Naville avait huit ans de moins que Denise et à la lecture *d'Aurélien*, il apparaît, ce qui n'a pas été dit clairement à ce jour, qu'il a sans doute été le « pilotis » principal de Paul Denis, l'amant juvénile et fougueux de Bérénice ⁵⁰. Pierre Naville m'a confirmé lui-même ⁵¹ qu'il figurait dans le roman sous les traits de Paul Denis et m'a confié que Raymond Queneau avait dit à Denise, lors de la parution du livre chez Gallimard: « *Aurélien* c'est sur toi ». Quand on lit *Aurélien*, on ne peut dès lors s'empêcher de voir affleurer sous les personnages fictionnels leurs modèles réels. *Aurélien* est le roman du trio amoureux Bérénice Morel, Aurélien Leurtillois et Paul Denis, mais autour d'eux c'est toute la constellation surréaliste qui transparait sous l'affabulation, remémorée par Aragon vingt ans après, comme elle le fut par Arp dans le poème « Place Blanche ». Des fantômes surgis du passé s'assemblent dans les cafés pour déguster le traditionnel « mandarin curaçao » ou pour « jouer aux petits papiers » les uns chez les autres. C'est ainsi que Bérénice appelle les « cadavres exquis » (Au, 514-15) Paul, amoureux fou de Bérénice, veut partir avec elle se « cacher quelque part à la campagne » (Au, 500) mais craint les foudres de

49. André Breton, *Second manifeste du surréalisme*, Gallimard, Folio Essais. 1990, pp. 96-98. « [...] M. Naville, de qui nous attendrons patiemment que son inassouissable soif de notoriété le dévore - en un rien de temps il a été directeur de *l'Œuf dur*, directeur de *La Révolution surréaliste*, il a eu la haute main sur *l'Étudiant d'avant-garde*, il a été le directeur de *Clarté*, de *La luite des Classes*, il a failli être le directeur du *Camarade*, le voici maintenant grand premier rôle à la *Vérité...* » Naville répond à ces attaques dans « Éclaircissements sur le "Second Manifeste" du surréalisme », *Le Temps du surréel*. op. cit., pp. 491-503.

50. Il ne figure pas dans la genèse des personnages proposée par Gwenola Leroux, op. cit. Comme pilotis de Paul Denis elle cite Crevel et Aragon lui-même. Pourtant le portrait du personnage, « Ce jeune garçon avec sa drôle de bouche, ses cheveux châtain que l'air commençait à décolorer, cette maigreur et cette nervosité d'enfant. Paul... » (Au, 504) ; correspond bien à la photographie de Naville en 1924 reproduite dans son livre *Le Temps du surréel* sous celle de Denise prise un an après (op. cit., p. 63). Aragon, bien qu'ami de Naville est sans doute affreusement jaloux quand il découvre en Naville/Denis, un rival heureux comme en témoigne le drame *d'Aurélien* dans le roman d'Aragon. « Il [Aurélien/Aragon] souffrait atrocement que ce fut ce sale gosse. qui venait de lui apparaître dans la lumière de Bérénice [Denise] ». (*Ibid.*, p. 577).

51. Entretien du 19 juin 1992.

Ménestrel. La voix entrecoupée par l'excitation et l'angoisse, il se confie au docteur Decœur :

Là-dessus je tombe amoureux. Je pars demain. Un drame. Au café à sept heures, Ménestrel m'a fait une de ces scènes! Je ne te revois plus de ma vie. Je fais une campagne contre toi ». [...] On ne se fait pas une idée de l'autorité de Ménestrel sur les autres! » (Au, 489).

Paul est pris au piège, il lui faut choisir entre sa passion amoureuse et le groupe des amis. Ce fut bien la situation de Pierre Naville partagé entre son amour pour Denise et son assiduité auprès des amis surréalistes. Sous Decœur on perçoit le Dr Fnenkel, sous Ménestrel on devine le tyrannique Breton. Bérénice quant à elle « se laissait porter par le temps, elle ne résistait plus à ce qui lui arrivait, à ce désordre d'événements et de pensées [...] qui avait commencé l'année 1923 ». (Au, 502-3.) Durant les semaines passées avec Paul à la campagne au bord de la Seine, elle goûte « le temps volé. Un temps qui n'est pas comme les autres. [...] avec une ivresse désobéissante.» (Au, 503.) Elle se retrouve elle-même. Bérénice est toujours mariée à Lucien Morel. Elle lui écrit une lettre par semaine. « Simplement pour éviter les catastrophes, le chantage à l'inquiétude », affirme-t-elle. (Au, 507.) Dans un monologue intérieur Bérénice présente le mari trompé comme patient, voire complaisant. Il est rassuré qu'Aurélien, dont il n'a en fait rien à craindre, ne soit pas avec elle. Bérénice tente de se représenter la situation étrange où elle se trouve :

Comment suis-je arrivée ici ? Qu'est-ce que tout cela veut dire? Paul croit qu'il m'aime, et court voir un séminariste défroqué⁵². Lucien m'écrit bien sagement Poste restante et soupire en vendant des cachets d'aspirine. Moi, je ne pense à rien d'autre qu'à Aurélien. Pourquoi se mentir? À rien d'autre qu'à Aurélien. Pourtant c'est fini Aurélien et moi. Fini sans avoir commencé. Parce qu'il aurait fallu que ce fût si haut, si grand, si parfait, pour être, simplement pour être... J'aurais pu et je n'aurais pas pu... non, je n'aurais pas pu... pas avec Aurélien... Paul, c'est autre chose... Ça ne compte pas... » (Au, 521.)

Étonnante confession que l'auteur attribue à son héroïne et qui lui permet de sauver son amour-propre. Aurélien n'est-il pas sacrifié à la passion de l'absolu de Bérénice. Elle place leur amour trop haut pour qu'il puisse être vécu. En même temps le romancier écarte, d'un revers de main négligeant, le rival détesté, à qui il est permis de vivre brièvement cet amour. « Paul. Ça ne compte pas. » Bérénice les quittera tous les deux. À la fin du roman Aurélien dira de Bérénice qu'elle lui « avait laissé pour la vie une nostalgie dont il demeurait le prisonnier » (Au, 641.)

52. Il s'agit de toute évidence de Jean Genbach, abbé défroqué qui avait pris contact avec Breton en juillet 1925. Voir: Henri Béhar, *André Breton, op. cil.* p. 200.

Dans la fiction se condense autour de Bérénice la constellation qui, après son arrivée à Paris, s'était peu à peu formée autour de Denise, à un moment crucial de sa vie. Sous Aurélien se consume Aragon, aux prises avec son impossible amour pour l'inaccessible, l'insaisissable Denise. C'est de lui que Georges Lévy, le mari de Denise⁵³, sera jaloux. mais c'est pour Pierre Naville qu'elle divorcera trois ans plus tard.

Au temps de leur mariage à toutes deux, les lettres de sa cousine Simone apportaient à Denise dans sa lointaine province alsacienne les échos de ce qui se passait à Paris. Elles avaient éveillé sa curiosité pour les expériences d'hypnose collective dont Breton témoigne dans *Entrée des médiums*. Denise était venue à Paris curieuse de ces expériences que Simone lui décrivait comme mystérieuses et révélatrices « de tout ce que nous aimons et croyons s'approcher du fin mot de la vie »⁵⁴. Le fin mot de la vie, c'est bien ce que cherchait Denise. Elle était comme un fragile papillon attiré par une flamme vive. Elle ne s'est pourtant pas brûlée à son contact. Dans le roman d'Aragon, son *alter ego* Bérénice n'aime pas que les amis de Paul Denis débarquent à quinze dans le lieu de leur amoureuse retraite près de Giverny. Celle qu'Aurélien, dans son dépit amoureux, dépeint comme « cette petite femme insignifiante avec ses cheveux blonds sans grâce, son visage anguleux, ses yeux traqués et noirs » dans lesquels pourtant il avait lu le « vertige en elle de l'absolu » (Au, 574) semble avoir été douée, sous l'apparence discrète, timide même, d'une force de caractère inattendue chez une femme aussi gracile. Dans la vie, Denise, tout en s'intéressant de près aux événements qui ont présidé à la naissance du surréalisme, restera volontairement à distance. Peut-être parce qu'elle n'y croyait pas vraiment, qu'elle n'y découvrait pas cet absolu qu'elle recherchait en tout, mais certainement aussi parce qu'elle ne voulait pas s'y retrouver prisonnière. Pierre Naville, qui s'engagea avec la fougue de ses vingt ans dans cette exaltante aventure, en mesura bientôt les contradictions, les mesquineries, les vanités, tant il est vrai, selon ses propres termes, que tôt ou tard le « poète, tout aussi vacillant que ceux qu'il pense illuminer, ne parvient que bien rarement à faire coïncider ses convictions et ses passions »⁵⁵. Dans les lettres qu'il adresse à Denise en 1925, il lui confie son enthousiasme mais aussi ses incertitudes, ses déchirements⁵⁶. Denise lui répond :

Tu ne m'ennuies pas en parlant du surréalisme et des gens par rapport à lui, et de tout ce qui en est. Va, c'est bien là et dans cet esprit que je suis et que je veux être. Tu comprends: surréalisme est un nom, mais

53. Pierre Daix, op. cit., p. 189. « On voit désormais son mari médecin, qui avait perdu une jambe à la guerre, comme le mari falot, le Bovary de la Bérénice d'Aurélien, pharmacien charentais, lui aussi mutilé. »

54. *Ibid.*, p. 165. Citation partielle d'une lettre de Simone à Denise du 9 octobre 1922.

55. Pierre Naville, *Le Temps du surréel*, p. 366.

56. *Ibid.*, p. 279.

je sais que ce n'est pas pour cela une limite à ton esprit ni au mien, mais je sais que notre pensée, bien que n'étant pas englobée dans ce seul nom, tend vers ce qui est qualifié par-delà, et détermine tout ce que ce nom peut signifier et au-delà puisque je me dresse instinctivement contre tout ce qui peut ressembler à une "catégorie" ou plutôt à une limite de la pensée ⁵⁷.

C'est probablement dans cette correspondance assidue entre Denise Lévy et Pierre Naville que s'est affirmé leur amour, né par et dans le surréalisme mais dont le miracle dura bien au-delà. À l'automne 1926 Pierre Naville espérait « faire concorder les ambitions surréalistes [...] et les exigences révolutionnaires qu'entraînait le mouvement communiste organisé ». À la veille de son départ pour Moscou, en octobre 1927, il vibre d'amour pour Denise: « Ô falaises de Dieppe où le génie de Denise me comblait sans réserve... » ⁵⁸. En 1941 Naville mobilisé s'interroge. L'amour est toujours là, qui seul l'attache à la vie:

Sauver sa vie? Certes, d'autant plus que cette mienne vie était le reflet, combien insuffisant et faible, d'une autre, celle dont j'étais le compagnon ici-bas, qui m'importait à tous égards plus que la mienne, celle de l'être qui éblouissait la mienne, celle de Denise, le Miracle ⁵⁹.

Entre **Rhin** et Seine

Denise devenue la femme de Naville s'était définitivement installée avec lui à Paris, partageant sa vie et travaillant à ses côtés. Elle s'engagea dans les mêmes combats idéologiques. Le contact avec le noyau socialiste de Strasbourg auquel appartenaient Maxime Alexandre et son ancien mari Lévy, mais aussi Noll, dont on sait qu'il collabora à *l'Humanité* à Paris puis à Metz, avait familiarisé Denise avec la pensée politique. Les cours de Georg Simmel l'avaient initiée à la sociologie. Son nouveau compagnon, engagé dans la lutte révolutionnaire et passionné de sociologie du travail, lui apportait un approfondissement dans des domaines qui l'avaient intéressée dès sa jeunesse. Elle retrouvait en lui la même attirance spontanée qu'elle éprouvait pour la littérature et la poésie si magnifiquement exaltées par le surréalisme. Leur amour devint une profonde connivence dont témoignent les lettres échangées et le beau texte que Naville reproduit dans *Le Temps du surréel* sous leur signature commune, avec la date de leur rencontre et celle de la mort de Denise, et où s'égrènent les mots qui sont comme le sceau définitif de leur amour : « A ton absolu le mien devait répondre » ⁶⁰.

⁵⁷. *Ibid.*, p. 364.

⁵⁸. *Ibid.*, p. 339.

⁵⁹. Pierre Naville, *Mémoires imparfaites*, op. cit., p. 26.

⁶⁰. Pierre Naville, *Le Temps du surréel*, op. cit., p. 32.

Voici que la pâle jeune femme aux yeux cernés, venue de sa province alsacienne se met elle aussi au service de la révolution et de la poésie. Comme une abeille industrielle elle va butiner de l'autre côté du Rhin le pollen qu'elle trouve au creux des livres allemands pour le transformer en miel français et le déposer sur les berges de la Seine. Dans ses lettres à Simone elle parle de ses lectures et de ce qu'elle pense des livres et de leurs auteurs. On peut suivre ainsi quelques étapes de son cheminement intellectuel:

J'ai eu un grand plaisir à traduire pour toi aussi bien que possible, une partie d'une petite brochure de Hülsenbeck intitulée: En avant Dada ⁶¹. Peut-être la connais-tu déjà, mais j'espère que non. Mais n'importe comment j'ai eu beaucoup de plaisir à faire cela ⁶².

Ce qui frappe dans cette lettre, c'est le « plaisir » spontané qu'elle trouve à la traduction. La date de la lettre est incertaine, mais ne peut être que postérieure à 1920, date de la parution du petit livre de Huelsenbeck. On pourrait en déduire qu'à côté de la filière de Tzara, venu à Paris en janvier 1920, Dada y parvint aussi par la traduction que Denise fit du texte de Huelsenbeck pour sa cousine Simone. Peut-être est-ce pour cette raison que Simone savait si bien ce qu'était Dada quand elle rencontra Breton au jardin du Luxembourg. fin juin 1920. Dans sa lettre d'août 1922 ⁶³, Denise revient à Huelsenbeck à propos d'une autre traduction qu'elle vient de faire pour Simone et qui semble lui avoir donné beaucoup moins de plaisir. Très critique, eUe se demande même si elle doit envoyer cette traduction à sa cousine, tant eUe trouve le texte peu intéressant. Elle semble pressentir la désaffection grandissante de Breton à l'égard du dadaïsme. Invité par Picabia à Barcelone, où se tient une exposition de son œuvre récente, Breton y donne en novembre 1922 une conférence: «Caractères de l'évolution moderne et ce qui en participe » dans laquelle il annonce la fin de Dada ⁶⁴.

Par ce même canal des lettres de Denise à Simone, bien d'autres auteurs de langue aUemande traduits à Strasbourg trouvèrent le chemin de Paris entre 1920 et 1928, date à laquelle Denise, ayant épousé Naville, s'installera à Paris. Vers 1920, Denise semble porter notamment un intérêt particulier à la littérature viennoise. Elle parle à sa cousine de sa lecture enthousiaste de Karl Kraus :

[...] le livre a 800 pages. On ne sait pas si le tout est inventé ou s'il a lui-même entendu et observé tout ce qu'il dit - c'est merveilleux.

61. Il s'agit de Richard Huelsenbeck, *En avant Dada Eine Geschichte des Dadaismus*, Hannover, Steegemann, 1920.

62. Lettre inédite de Denise à Simone, non datée, enveloppe disparue. Archives S. Sator.

63. Lettre mentionnée en note 32.

64. Voir Maria Luisa Borràs, « Breton et Picabia: une amitié difficile » in *André Breton*, Centre Georges-Pompidou, *op. cit.*, p. 112.

Mais il faut des jours et des jours pour le lire. Si je trouve des passages particulièrement bien et caractéristiques je te les traduis. [...] Il faut que tu retiennes au moins le nom de Karl Kraus. As-tu entendu parler du journal Die Fackel ? [...] C'est une des meilleures choses qui soient ⁶⁵.

Il s'agit du drame monstre de huit cents pages *Die letzten Tage der Menschheit* [Les derniers jours de l'humanité] qui parut en 1920-21 et qui met en scène les années de guerre entre 1915 et 1917. Denise semble n'avoir pas été rebutée par cet énorme pavé. Elle était sans doute aussi une lectrice de la revue viennoise polémique et iconoclaste *Die Fackel* [La Torche]. L'on ne s'étonne pas dès lors que Denise parle à sa cousine d'Otto Weininger dont le livre très controversé *Sexe et caractère* ⁶⁶ sorti en 1903, tomba dans la Vienne des valse de Johann Strauss comme un météore. Le suicide de Weininger, intervenu six mois après la parution du livre, passa presque inaperçu et, en dehors de Karl Kraus et Ludwig Wittgenstein, personne à Vienne n'en fut vraiment affecté. Mais son livre connut un retentissement considérable. Ses réimpressions se succédèrent à un rythme accéléré jusque dans les années vingt et il fut traduit dès cette époque en différentes langues sauf le français. Dans les pays de langue allemande *Sexe et caractère* devint vite un best-seller. À partir d'études sur la bisexualité, le jeune Weininger, en qui Freud reconnaissait « un philosophe si hautement doué », tenta d'éclairer autrement les problèmes psychologiques, sociologiques et philosophiques de son temps. Quand elle relit ce livre en 1922, Denise retrouve la « forte impression » qu'elle avait éprouvée à sa première lecture. Elle garde de Weininger une opinion singulièrement favorable, ce qui peut paraître surprenant chez une femme, le livre étant ressenti par beaucoup comme très misogyne.

Pourtant il [Weininger] a une grande importance, et en parlant à une personne inconnue, je pourrai te dire si elle a subi l'influence de Weininger ou non, car je doute que cette éducation qu'il fait traverser à l'esprit puisse être trouvée ailleurs que dans ce livre. Il est possible que je me trompe parce que j'étais très jeune lorsque je l'ai lu et que je ne peux donc pas savoir si je n'aurais pas eu autrement que par lui les mêmes convictions. Je crains que je n'aie un parti pris en sa faveur...

La dernière phrase résonne comme une excuse, tant elle se sent différente des autres femmes dans son appréciation.

Remontant dans le temps, elle parle longuement dans une autre lettre ⁶⁷ de Georg Büchner « l'un des plus sympathiques de toute la

65. Lettre mentionnée en note 62.

66. Publié à Vienne au printemps 1903, six mois avant le suicide de son auteur, ce livre ne fut traduit en français qu'en 1975 par Daniel Renaud: Otto Weininger, *Sexe et caractère*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1975.

67. Lettre inédite de cinq pages non datée et dont le cachet sur l'enveloppe est illisible. Archives S. Sator. Comme Naville mentionne (*Le Temps du surréel*, p. 479) qu'une traduction

littérature allemande », dont elle traduit alors la comédie *Léonce et Léna*. C'est une lettre chaleureuse et des plus révélatrices quant à la culture allemande et au discernement littéraire de Denise. Une fois de plus elle met l'accent sur l'engagement politique qui compte décidément beaucoup dans ses critères d'appréciation.

Il est mort tout jeune en 1837. Il doit être le premier socialiste révolutionnaire allemand. Je l'aime beaucoup et l'apprécie à peu près autant que Goethe (pour bien des choses beaucoup plus encore, par exemple comme homme, comme caractère, il est bien plus sympathique que Goethe).

Elle recommande aussi à sa cousine la lecture de *La Mort de Danton* et parle également des lettres de Büchner en insistant sur le « formidable courage révolutionnaire qui a failli le tuer ». Ensuite elle évoque son *Lenz*, ce texte « avec des analyses de sentiments subtils qui touchent la folie ». Elle se lamente, comme tous les traducteurs du monde, sur la difficulté de rendre le style de Büchner dont la traduction ne « peut être qu'imparfaite ». « L'idée » ajoute-t-elle « est facile à traduire mais le "sens", l'esprit de la langue se perd tout à fait ».

Traductrice, médiatrice, Denise Lévy le sera encore de longues années après son départ de Strasbourg et son installation à Paris. En 1977 dans *Le Temps du surréel* - elle était morte depuis huit ans - Naville, dédiée à son travail de traductrice quelques pages laudatives: « Denise Naville a consacré de beaux et constants efforts à traduire de l'allemand de nombreux auteurs de premier plan. L'allemand était sa langue maternelle à l'égal du français. Sa préférence allait, pour les poètes, à l'allemand. »⁶⁸ Dès 1922 elle avait traduit des textes dans *Littérature* et en 1925 dans *La Révolution surréaliste*. Après les distances prises avec le surréalisme « elle met », dit Naville, « son admirable talent au service de notre cause militante en traduisant des dizaines d'articles, documents et lettres pour nos journaux, revues et brochures (*La Vérité*, *La Lutte des classes*) ». Elle se lance dans la traduction de textes austères de Trotsky, plus tard de Engels, de Boukharine, de Clausewitz. Mais son amour de la littérature allemande la ramènera vers Hölderlin et elle s'attellera à la traduction longue et fastidieuse de toutes les lettres du poète, ce qui représente des centaines de pages. Elle traduisit aussi des « Essais » et collabora à la transposition de certains autres « Essais » et « Documents » du poète ⁶⁹.

de *Léonce et Léna* a été présentée dans *Commerce* en 1924, cette lettre ne peut être qu'antérieure et date probablement de 1922, après le mariage de Denise et de Simone, mais avant que Denise ne vienne plus souvent chez sa cousine à Paris.

68. Pierre Naville, *Le Temps du surréel*, op. cit., pp. 479-481.

69. Hölderlin, *Œuvres*, volume publié sous la direction de Philippe Jacottet, Gallimard, 1967. Traduction de Denise Naville, « Essais », pp. 277-285 ; pp. 593-668, « Lettres », pp. 15-101 ; pp. 289-451 ; pp. 673-767 ; pp. 975-1064. En collaboration avec François Fédier, pp. 945-972. En collaboration avec Ph. Jacottet et Gustave Roud, pp. 1067-1250.

Denise Naville collabora ensuite au deuxième volume des *Romantiques allemands* dans la collection de La Pléiade qui ne sortit qu'en 1973, quatre ans après sa mort. Elle y traduisit *Les Apatrides* de Justinus Kerner ⁷⁰. Il existe comme une secrète affinité entre ce singulier personnage, médecin, théosophe et poète romantique, né à la fin du xym^e siècle, et sa traductrice. Kerner s'intéressait à la télépathie, aux sciences occultes, au sommeil magnétique, à l'épilepsie et à la folie, phénomènes qui ont si fortement intrigué les surréalistes et inspiré leur création. Dans *Les Apatrides* dont le titre primitif était « Le voyage vers l'aurore » afluèrent le même rêve, la même nostalgie des origines que dans le *Henri d'Ofterdingen* de Novalis, dont le poète s'est inspiré. C'est la quête d'un absolu qui ne peut être atteint en ce monde, car, comme le rappelle Novalis, « c'est vers l'intérieur que mène le chemin mystérieux. » Denise, toujours au bord de ce qu'Aragon appelle « le vertige de l'absolu » ne pouvait que se sentir attirée par la quête de la lumière intérieure, cette « éternelle aurore » dont parle Justinus Kerner ⁷¹.

Traces et échos

Les années avaient passé, le surréalisme s'était estompé, Denise avait depuis longtemps déjà quitté Strasbourg, le « château fort » sur le Rhin, voici que la mort l'avait cueillie sur les bords de la Seine. Elle les avait laissés tous deux derrière elle, ces fleuves entre lesquels elle avait si patiemment tendu le fin réseau de ses canaux. Après le flamboiement surréaliste, le destin de Denise Naville semble s'être cristallisé autour de son bilinguisme, qui a fini par faire d'elle ce miroir où se reflétaient l'Allemagne et la France. Peut-être ai-je trop longuement parlé de Denise? Sans doute ai-je été séduite à mon tour par cette « ombre pure », ce « miroir de transparence » comme disait Brentano en parlant d'Arnim ⁷².

Si Maxime Alexandre consacra lui aussi une partie de son temps à des travaux de traduction, il fut d'abord un poète et un écrivain bilingue au destin mouvementé. Après son adhésion au surréalisme, il ne put se résoudre à s'éloigner de l'Alsace et ne cessa de faire des navettes entre Paris et Strasbourg. Il fut sa vie durant le « Juif errant » dont il fit le héros de son drame du même nom paru en 1946, mais qu'il portait en lui depuis plus de vingt ans puisque Denise en parle déjà dans la lettre qu'elle écrivit à Simone en août 1922. « Il va éditer un livre "Le Juif errant" qu'il trouve très bien, c'est en allemand comme tout ce qu'il fait.» Alexandre souffrait de ne pas mieux connaître le français et il lui fallut sans doute du temps pour pouvoir

70. «Les Apatrides», *Romantiques allemands*, 1107-1136. II, Introduction par Erika Tunner, notices et notes par Jean-Claude Schneider, Gallimard, 1973, pp. 1107-1136. Justinus Kerner est né le 18.9.1786 à Ludwigsburg et mort en 1862.

71. *Ibid.*, 1134.

72. Albert Béguin, *L'Ame romantique et le rêve*, José Corti, 1967, p. 267.

en faire sa langue d'écrivain. « Mon vocabulaire s'est formé au cours de mon enfance, en allemand, et il est resté tel quel dans mon imaginaire », dira-t-il plus tard. Médiateur inlassable dès lors entre l'Allemagne et la France, il se lança dans la rédaction d'une *Histoire de la littérature allemande* (1957) et d'une « Histoire de la littérature alsacienne » (1958) pour l'encyclopédie de La Pléiade. Il éditera aussi dans la même collection le premier volume des *Romantiques allemands* (1963). Rejoignant Denise dans son amour pour Hölderlin, Alexandre lui consacra une monographie *Holderlin, le poète* (1942) et prépara l'édition bilingue *Holderlin le voyant* (1968). Il fut aussi le traducteur subtil du recueil de poèmes *L'Ange et la rose* de son compatriote Jean Arp.

Quant à ce dernier, il lui fut donné d'édifier une œuvre multiforme de plasticien et de poète bilingue qui lui permit d'accomplir, par-delà les frontières géographiques et linguistiques et par-delà les mouvements Dada et surréaliste rencontrés en chemin, un parcours européen et international que l'on a abondamment retracé et commenté en 1986, lors de la célébration du centenaire de sa naissance à Strasbourg.

Pendant ces quelques années miraculeuses des lendemains de la Première Guerre mondiale, ils contribuèrent, ces jeunes Alsaciens et ceux qui leur furent proches, à faire frémir dans les eaux dormantes de Strasbourg quelques ondes surréalistes. Grâce à eux l'amour, l'art et la poésie ont flotté sur cette ville, bien avant qu'elle ne devienne capitale de l'Europe, et l'on en capte encore de mystérieux échos.

Université de Strasbourg II.

UNE EUROPE SURREALISTE : DALINISME ET DALINIENS

José VOVELLE

Lorsqu'Alfred H. Barr organise en 1936, à New York, l'exposition *Fantastic Art, Dada and Surrealism* et qu'il met en vedette « ce mouvement qui grandit sous le nom de surréalisme... », il précise qu'« il est actif dans une douzaine de pays d'Europe... »¹. Sheila Skidelsky, critique au *Washington Post*, ne réagit pas de manière aussi positive vis-à-vis de cette exposition et du mouvement, qu'elle considère comme « l'exportation en masse d'un charlatanisme de frime désuet dont l'Europe ne veut plus et qu'on a imposé à ce pays indulgent... Ce mouvement est fini dans ses pays d'origine »². Si nous sommes d'accord avec l'appréciation de Barr, qui correspond à la phase triomphante de la diffusion du surréalisme traduite par la fondation des groupes surréalistes à l'étranger, et par les expositions internationales, nous pouvons cependant deviner, derrière la critique du journal, l'impact d'un personnage qui a déjà entrepris la conquête médiatique de l'Amérique, et qui va être pendant quelques années la figure emblématique du mouvement dans le domaine plastique : Salvador Dali. Notre intention est de démontrer tout d'abord la réalité d'un système de propagation que nous désignons sous le terme de « dalinisme », et d'évaluer si ce dernier correspond spécifiquement à une sensibilité européenne. Nous nous proposons principalement d'examiner la circulation

1. Alfred H. Barr, « Introduction », in *Fantastic Art, Dada and Surrealism*, New York Museum of Modern Art, déc. 1936-janv. 1937, p. 3.

2. Sheila Skidelsky, «The Sham of It », in *Art Digest*, February, 1, 1937, 13, cité dans Jeffrey Wechsler, *Surrealism and American Art: 1931-1947*, Rutgers University Art Gallery, March 5-April 24, 1977, p. 28.

(diffusion et réception) d'images et d'idées dans différents contextes nationaux, sans pour autant abuser des concepts de modèle ou d'influence, même si notre étude des artistes concernés implique au préalable leur reconnaissance du discours surréaliste. L'identification de différences ou de convergences significatives parmi ces peintres vivant hors de France qui nous retiennent, justifie l'adoption d'une démarche essentiellement comparatiste.

Même si nous avons eu en d'autres temps la curiosité de faire l'inventaire des magrittiens ³, cela ne nous donne aucun « droit de priorité » en ce qui concerne les daliniens. Les termes « daliniens » et « dalinisme », que l'on pourrait, sans pousser trop loin la comparaison, envisager dans la même perspective que caravagesques et caravagisme, sont précisément ceux qui apparaissent sous la plume des commentateurs dès le début de la carrière du « prince de l'intelligence catalane » ⁴. Écartons d'emblée de notre étude des daliniens la perception que Dali lui-même avait d'eux, simples courtisans « arrivistes » que « porc suprême » il « nourrit... de ses ordures » ⁵. Le dalinisme tel que nous l'entendons apparaît en Catalogne dès 1929, lorsque *La Nova Revista* remarque que « le tragique de la question est l'influence que Salvador Dali commence à avoir » ⁶. Sans pour autant détailler ni comparer les listes de daliniens que nous proposent les historiographes les plus marquants du surréalisme (Soby, Marcel Jean, Passeron, Alexandrian, Jaguer, José Pierre), nous apprécions qu'elles intègrent un nombre important d'artistes, et notamment ceux que José Pierre appelle les « exclus de l'automatisme » ⁷, et qui illustrent ce versant figuratif de la peinture surréaliste qui domine le début des années 30. Les critères de reconnaissance en sont souvent subjectifs, et peuvent reposer sur une représentation particulière ou un tableau isolé que Mesens désigne alors comme « daliesque » ⁸, comme c'est le cas pour *La Génération spontanée* de Magritte (1937). Notre démonstration entend conforter de telles affirmations à partir de quelques analyses systématiques.

Considérant le phénomène dalinien comme un élément majeur de l'internationalisation du surréalisme, nous souhaitons en définir les limites chronologiques, d'autant plus que l'exclusion de Dali va être lourde de conséquences pour ses émules. Situer le début du dalinisme ne pose pas de problème: il commence avec l'adhésion du peintre au surréalisme en 1929. la date « butoir » devrait donc être celle de sa condamnation officielle par Breton, dans le dernier numéro de *Minotaure* en 1939 ; mais a-t-elle bien

3. José Vovelle, « Des Magrittiens », in *Magritte*, Centre d'Arts Plastiques Contemporains de Bordeaux. 24 mai-17 juillet 1977, non paginé.

4. *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, José Corti. 1938.

5. Alain Bosquet, *Entretiens avec Salvador Dali*. Pierre Belfond, 1966, p. 11.

6. XXX, « Dalinisme », *La Nova Revista*, vol. VII, n° 28, avril 1929, p. 310.

7. José Pierre, *André Breton et la peinture*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1987, p. 130.

8. Lettre à Robert Giron, 22 décembre 1954, citée dans *René Magritte*, Fondation de L'Hermitage, Lausanne, 1987, p. 181.

été diffusée? On peut penser qu'ici ou là elle a été tardivement connue, et que c'est bien plutôt en 1947, au moment de l'exposition chez Maeght, que, comme l'écrit Hérold, « le monde mou a cessé de vivre »⁹ et est rayé de la carte surréaliste. Cette condamnation aura aussi des conséquences sur l'appréciation de l'authenticité surréaliste, non seulement de Dali mais aussi des daliniens. La dernière génération des compagnons de Breton se fixera dans une attitude hostile, tempérée seulement dans les dernières années par la reconnaissance rétrospective des clairvoyances prophétiques d'Avida Dollars dans le domaine idéologique¹⁰. Quoi qu'il en soit, dans les premières années de l'après-guerre, Dali est condamné comme réactionnaire, sans doute, mais également comme le représentant d'un surréalisme frelaté dont le temps est désormais dépassé. C'est l'opinion du Suédois Morner quand il le désigne en 1948 comme « le charmeur de serpent du surréalisme »¹¹, opinion qui rejoint celle d'Hérold et des Cobras, qui la développeront pour leur part de manière plus radicale¹².

Sans entreprendre dans cette synthèse¹³ un examen complet des critères qui nous ont permis d'évaluer objectivement la perception et la réception du modèle dalinien à partir des œuvres étudiées, et sans en détailler les écarts et transformations opérées, nous en rappellerons cependant les diverses étapes.

Les exigences que Dali manifeste dès 1929, exigence d'une représentation figurative, photographique, d'une précision maniaque et d'une matière lisse, se répercutent presque immédiatement. On peut observer une évolution simultanée chez les Danois Bjerke Petersen, Carlsson et Freddie aux alentours de 1935. De même, la représentation d'objets obsessionnels, chargés de sous-entendus, donne lieu elle aussi à des reprises indiscutables. Citons entre autres l'utilisation du piano chez Dominguez (*Paysage surréaliste*, 1933) et Carlsson (*Une tragédie du peintre*, 1937), ou de l'âne qui le chargeait [Dali] dans *Le Chien andalou* et qu'on retrouve chez Massanet (*Tardor*, 1931-1932). Repérable également l'objet dérivé: ainsi Mæsmann remplace-t-il par des moustiques les fourmis daliniennes (*Portrait de Gabriel Smit*, 1931). On peut reconnaître l'organisation dalinienne du

9. Jacques Hérold, « L'œuf obéissant, l'œuf désobéissant », *Le Surréalisme en 1947*, Pierre à feu, Maeght éditeur, 1947, p. 85.

10. José Pierre, « Breton et Dali », *Salvador Dali rétrospective 1920-1980*, Centre Georges-Pompidou, 18 déc. 1979-14 avril 1980, p. 134.

11. Stellan Morner, réponse à l'enquête « Har surrealismen spelat ut sin roll ? » (Le surréalisme a-t-il terminé de jouer son rôle ?), *Prisma*, n° 1, 1948, p. 60.

12. Cf. Corneille, « Promenade au pays des pommes », *Cobra*, n° 4, 1949.

13. Voir José Vovelle, *Le Groupe de Halmstad 50 ans*, Halmstad, 1978 ; « Fra symbol til forestillingbillede. V. Bjerke Petersen 1933-1938 », *CRAS*, XXVI, 1981 ; « Wilhelm Freddie: plaisir/souffrance ou le sens de la famille », *Du Surréalisme et du plaisir*, José Corti, 1987 ; « L'Inquiétude du corps chez Dali, ses origines, ses moments, ses répliques », *Hispanistica XX*, Univ. de Bourgogne, 1992 ; « Humour et mauvais goût chez les peintres surréalistes danois », *Pleine Marge*, numéro spécial *Jeu surréaliste et Humour noir*, 1993.

tableau en motifs complexes (*Le Grand Masturbateur*¹⁴ et la *Profanation de l'hostie*¹⁵) dans les monuments organiques que dresse Bjerke Petersen (*Soir de Paris*, 1935). La dynamique même du tableau dalinien se traduit par des procédés dont la symbolique est appréciée, tel ce système fluïdique que l'on repère aussi bien chez Erik Oison (*La Morale de la bourgeoisie dans le confessionnal*, 1937), Carlsson (*Le rêve matinal de la fille de verre*, 1940) ou Freddie. Procédés aussi la façon de déformer, voire d'agresser les corps plus gravement: ce sont le maniérisme de la torsion des anatomies, le système des têtes interverties et de la confusion des sexes, que l'on décèle dans l'inquiétant *Prophète* du Hollandais Van't Net (ca 1932). Un exemple frappant en est la célèbre jambe anguleuse disproportionnée à la Vermeer que Freddie reprend plusieurs fois en 1935 et 1936 (*L'Amour antinazi*, 1936). Quant aux ramollissements, nous aurons l'occasion de les mentionner plus longuement. Tous ces éléments se mettent en place dans une scénographie dont les toiles de Dali donnent les lignes de construction. C'est un espace désertique, un paysage ouvert. où la ligne d'horizon s'impose dans un éclairage théâtral, que l'on rencontre dans une version austère chez le Suédois Jonson (*Reliques*, 1937). Là encore les procédés adoptés laissent deviner la référence sous la transposition: ainsi *État fluïdique*, *À la recherche de l'amour parfait* (1936) de Bjerke réinterprète la plage et le cyprès de *l'Apparition de ma cousine Carolineta sllr la plage de Rosas*¹⁶. La systématisation de la démarche dalinienne est soutenue par la méthode paranoïaque-critique, dont les deux aspects sont exploités. Les « échos morphologiques » suscitent chez Morner une série d'application utilisant les éléments de son monde personnel (*Pays de rêve*, 1939), mais il a déjà donné sa version personnelle avec *Un Moment imaginé avec le xviii^e siècle* (1938) de la double image dalinienne du personnage aux yeux de billes (cf. *L'Homme invisible*¹⁷). Référence plus précoce au même modèle, le *Portrait de Gabriel Smit* (1931) par Mœsman peut nous servir d'exemple pour démontrer les embûches d'un diagnostic. L'artiste nous a reproché dans un libelle (1984) d'avoir fait l'inventaire des marques de son dalinisme, alors qu'il revendique l'originalité de sa trouvaille. Sa connaissance de *La Persistance de la mémoire*¹⁸ nous semble cependant évidente, même s'il invente une ancre molle à la place des célèbres montres. Est-il possible d'y voir une simple convergence d'inspiration si l'on tient compte de la date simultanée (1931) des deux tableaux?

14. 1929, reprod. *Le Surréalisme au service de la révolution*, n° 2, octobre 1930 ; *Dali ou l'anti-obscurantisme*, 1931 ; *Gaceta de Arte*, n° 7, août 1932 ; *Les Vases communicants*, 1933.

15. 1929, reprod. *Dali ou l'anti-obscurantisme*, 1931.

16. 1933, reprod. *La Conquête de l'irrationnel*, 1935 (détail) ; ca!. *Kubisme-Surréalisme*, Copenhague, janvier 1935 (détail); couverture de V.Bjerke Petersen, *Surrealismen billedverden*, 1937.

17. 1929-1933, reprod. *Le surréalisme au service de la révolution*, n° 2, oct. 1930 ; *Dali ou l'anti-obscurantisme*, *La Conquête de l'irrationnel*.

18. Reprod. catalogue exposition *Salvador Dali*, galerie Pierre Colle, 3-15 juin 1931.

L'exemple de Mæsman et de sa réaction soulignent la valeur et l'ambiguïté d'un autre système d'indices que nous avons exploité, celui des témoignages écrits fournis par les artistes eux-mêmes, commentaires ou indications de démarches personnelles telles les visites au maître à Paris mentionnées dans leur biographie. On pourrait aller jusqu'à rappeler la dévotion du Suédois Thoren, qui avait reconnu dans les rochers de la côte du Halland l'équivalent de ceux de Port Lligat. Les témoignages d'admiration peuvent être tardifs comme dans *Mæsman-rapport* de 1979¹⁹, qui attribue à Dali une cote de 100 % mais n'empêche pas son auteur de suggérer que Dali n'a peut-être été que le Mæsman espagnol. Les professions de foi anciennes sont plus valables, telle l'indication que Dominguez porta au revers d'une photo de tableau de 1935 : « Je dois à la vitesse de la pensée paranoïaque (théorie de Dali que je crois juste) d'avoir pu obtenir l'image double »²⁰ ; telles aussi les lettres que Mortensen envoie à Bjerke en juin 1934, avant leur rupture mémorable, où il lui conseille : « lis l'article de Dali dans *Minotaure* n° 3... », tout en proposant : « nous ferons des motifs de broderie selon une solennelle ornementation sadico-anale pour les corps appétissants des jeunes paysannes »²¹ ce qui nous rappelle le prodigieux stimulant que fut la provocation érotique prônée par Dali. La fascination peut de même s'exprimer dans des articles, des comptes rendus d'entretiens, de visites ou d'expositions, comme c'est le cas de Dominguez (*Gaceta de Arte*, 1934)²², ou de Bjerke (1935, 1938)²³ dont Erik Oison, encore Parisien, fut le parrain lors de sa visite à Dali²⁴. Des textes plus importants sont publiés à la même époque par Morner (« De Dada à Dali », 1936)²⁵ et par Bjerke, dont les deux ouvrages théoriques (1934²⁶ et 1937)²⁷ font la part belle à Dali, ou encore par Wolfgang Cordan, personnage mystérieux de l'émigration allemande en Hollande, qui disserte sur la peinture de Van Leusden en la plaçant sous le signe de Dali²⁸. Si l'ouvrage de Cordan ne fut certainement pas un vecteur de diffusion de dalinisme important, il en va autrement pour *Le Surréalisme*

19. Reprod. *NRC Handelsblad*, Cs, 436, 2 mars 1979.

20. Cité par Fernando Castro, *Oscar Dominguez y el Surrealismo*, Madrid, Catedra, 1978, p. 120.

21. 27 juin 1934. Vilhelm Bjerke Petersens archiv, Silkeborg Kunstmuseum.

22. « Carta de Paris conversación con Salvador Dali », *Gaceta de Arte*, n° 28, juillet 1934.

23. « Paris 1938. Surrealismen som verdensbevaegelse », *Samleren*, n° 3-4, mars-avril 1938, article repris dans *Konstrevy*.

24. Manuscrit inachevé en suédois, traduit en danois par Troels Andersen, *Hvedekorn*, n° 5, octobre 1962, p. 171.

25. « Fran Dada till Dali » conférence prononcée en 1936, publiée en 1937 in *Presens*, reprise dans *Konstrevy* n° 5-6, 1967.

26. *Surrealismen*, Copenhague, 1 kommission hos Illums bog-afdeling, 1934.

27. *Surrealismen billedverden*, Copenhague, Arthur Jensen, 1937.

28. *Essai over het surrealisme met een beschouwing over het werk van Willem Van Leusden*, Amsterdam, Contact, 1935.

*au service de la révolution*²⁹ et *Minotaure*, deux revues surréalistes publiées à Paris qui exposent des images et des articles de Dali et sur Dali. Il est probable que les reproductions de tableaux, bien que fragmentaires et souvent en noir et blanc, aient joué un rôle plus important que les expositions, même si nous savons quel impact a pu avoir tel tableau précis vu par Mæsman, Morner (Londres, 1936) ou Bjerke (Paris, 1938). Pourtant un ouvrage nous semble d'un intérêt exceptionnel malgré son tirage limité (600 exemplaires): le *Dali ou l'anti-obscurantisme* de Crevel, publié par Corti (1931), qui transmet plus une profession de foi que des modèles plastiques³⁰. Axel Oison et Mæsman l'ont sorti de leur bibliothèque pour nous le montrer tout en confirmant son achat précoce. Parmi les peintres que nous avons eu l'occasion d'interroger sur le sujet, qu'ils soient Danois, Hollandais ou Suédois, la principale autre référence est cinématographique, puisque ce sont les deux films *Le Chien andalou* et parfois *L'Age d'or* qu'ils ont vus lors de leur sortie.

Les exemples cités confortent la chronologie que nous avons privilégiée, mais imposent une redéfinition géographique: la carte de l'Europe dalinienne telle que nous l'appréhendons met en vedette l'Espagne, la Hollande, le Danemark et la Suède. Des zones d'ombre subsistent, compréhensibles lorsqu'il s'agit de **l'Allemagne** et de l'Italie. Si la Belgique est réfractaire, peut-être est-ce à cause de l'existence d'un groupe très cohérent dominé par la personnalité artistique de Magritte; mais la prise en compte des échanges de Dali avec ce dernier nous entraînerait sur un autre terrain. Pour les autres pays où le surréalisme fut florissant, nos prospections ne relèvent que des impacts mineurs, individuels ou ponctuels, comme c'est le cas de **l'Angleterre** et de la Tchécoslovaquie. Lorsqu'il s'agit d'activités surréalistes plus tardives, comme au Portugal³¹, on peut penser que les références à Dali sont déjà du domaine de la remémoration. Quant à la diffusion extra-européenne du phénomène, nous y reviendrons. Dans les pays touchés indiscutablement par le dalinisme, notre hypothèse est que le caractère collectif des conversions reconnues a joué dans le sens d'une dynamique de groupe favorisant l'épanouissement du mouvement. Le groupe de Halmstad en offre la meilleure démonstration³², tout comme le groupe danois où, après 1935, la complicité entre Bjerke, Freddie et Carlsson, joua un rôle manifeste. En Hollande, ce que nous avons défini comme la « nébuleuse d'Utrecht » voit dans l'intérêt partagé pour Dali l'indice majeur de sa

29. Sans oublier *La Révolution surréaliste*, n° 12, décembre 1929, qui reproduit *Les Accommodations des désirs* et *Les Plaisirs illuminés* plus un détail de chacun des tableaux ou *Documents*, n° 4, septembre 1929 (*Beigneuse*) n° 7, décembre 1929 (schéma du *Jeu lugubre*).

30. De même pour *La Conquête de l'irrationnel*, Éditions Surréalistes, 1935. Le texte « Mes places forte » est traduit en danois dans *Konkretion*, n° 5-6, mars 1936.

31. Cf. José Pierre, *André Breton et la peinture*, op. cit.

32. José Voyelle, « Le Groupe de Halmstad... », op. cit.

cohésion, même si celle-ci fut passagère et conflictuelle. On pourrait penser que cet effet de groupe se manifeste prioritairement en Espagne, et plus particulièrement en Catalogne, avec laquelle Dali garde des rapports privilégiés au début des années 30. Les logicofobistes offrirait-ils une collectivité cohérente de ce point de vue? Leur rassemblement est tardif et ponctuel³³, et même si les commentateurs de l'époque leur accordent globalement le patronage dalinien, il s'agit de personnalités bien distinctes, dont certaines changeront bientôt d'horizon et de manière tandis qu'entre les deux ampurdanais irréductibles Planells et Massanet, il n'y aura aucun échange.

Le bilan du dalinisme, selon les critères d'études et la chronologie adoptés, se résume en un tableau qui prend en considération près de quatre cents œuvres plastiques (394 exactement), produites par vingt-huit artistes de quatre nationalités différentes. On peut le représenter dans un histogramme global (voir ci-dessous), dont le maximum concerne les deux



33. 4-15 mai 1936, galerie Catalonia, Barcelone. Cf. Emmanuel Guigon, « ADLAN (1932-1936) et le surréalisme en Catalogne », *Mélanges de la Casa de Velazquez*, tome XXVI (3), 1990, p. 53-80.

années 1935 et 1936, qui regroupent 35 % des œuvres, tandis que 72 % d'entre elles ont été réalisées dans les années 1934 à 1938. Ce résultat peut être interprété corollairement à la périodisation de la peinture de Dalí, que nous avons développée ailleurs ³⁴, et qui nous permet de distinguer trois phases: la phase paroxystique de provocation érotique (1929-1932), celle des hypertrophies et des béquilles (1932-1936) et celle de la contestation de la matière corporelle et du développement de l'image double ou dédoublée (1936-1938); signalons que leur enchaînement correspond bien au processus de sublimation qu'a signalé José Pierre ³⁵. Dans le détail, les divers contextes nationaux fournissent pourtant des indications contrastées. S'ils sont réunis par une sensibilité commune, chacun des groupes (ou nébuleuses) hollandais, suédois et danois est cependant réceptif au dalinisme de manière différente. Les Hollandais le sont entre 1931 et 1934 et plus particulièrement en 1932 et 1933, les Danois le sont entre 1934 et 1940 tout comme les Suédois. L'acmé commun de la réponse esthétique scandinave se situe en 1936, si l'on prend en compte les trois parcours particuliers qu'ont été l'intervention précoce (1934) et sans lendemain de Mortensen, l'attachement tardif de Freddie (jusqu'en 1945) chez les Danois, et pour les peintres de Halmstad la série des variations de Morner sur les « échos morphologiques » en 1939. En Espagne, il convient de distinguer des exilés plus ou moins précoces, le microcosme des émules de l'Ampurdan, Planells et Massanet, très tôt concernés (1928-1929) mais qui se détacheront du dalinisme dès le début de la guerre civile, tandis que le dalinien madrilène Caballero, d'engagement idéologique incertain, poursuivra au-delà. Mentionnons le dalinisme passager de Francès et de Varo dès leur séjour barcelonais (avant 1936); celui plus soutenu d'un Dominguez, canarien en 1933 et parisien ensuite qui se poursuivra jusqu'en 1937 et même 1939 ; sans oublier Castellon, installé aux États-Unis après une escale à Paris, qui se montre sensible entre 1933 et 1940 aux suggestions daliniennes, tout comme le méconnu Espinoza en 1937 ³⁶. Deux temps forts en somme pour les Espagnols: entre 1928 et 1936 pour ceux qui restent en Espagne, entre 1933 et 1940 pour ceux qui émigrent, ce dernier moment coïncidant exactement avec celui des Scandinaves.

De tels inventaires sont relativisés sinon biaisés par le choix sélectif des artistes et une récénsion incomplète des œuvres, mais ils se veulent exhaustifs. Nous pourrions les rapprocher de deux enquêtes plus superficielles, que nous avons effectuées pour mettre à l'épreuve deux hypothèses. Il est certain tout d'abord que dans le cercle des peintres surréalistes regroupés autour de Breton, apparaissent ponctuellement quelques allusions daliniennes, plus ou moins précocement selon la sensibilité de

34. José Vovelle, « L'Inquiétude du corps chez Dalí... », *op. cit.*

35. José Pierre, « Breton et Dalí », *op. cit.*, p. 133.

36. Cf. *Rencontres successives dans un rêve d'un même objet simulacre*, Cahiers C.L.M., septième cahier, mars 1938, consacré au rêve, p. 117.

chacun : assez tôt pour Brauner, plus tardivement pour Maurice Henry ³⁷ et Marcel Jean, en 1937 peut-être pour Miro, etc.). L'appréciation globale de ces indices privilégie les années 1934-1937, en accord avec la chronologie générale des quatre pôles étrangers. La deuxième hypothèse concerne un domaine de réception situé hors d'Europe: le Japon. Sans entrer dans le détail des incohérences historiographiques concernant les daliniens japonais (que nous avons étudiées par ailleurs) ³⁸, nous pouvons faire état de quelques évaluations personnelles à partir de la production de sept artistes, Ashahara, Hamada, Kitawaki, Komaki, Kotaro, Otsuka et Yonekura : la période dalinienne japonaise s'étend de 1934, ou 1936 à 1940, au moment même de la parution de la monographie que Kitawaki consacre à Dali (1939).

La première conclusion d'ensemble de cet inventaire est qu'il confirme la date-butoir que nous avons adoptée au début de notre étude: l'année 1940 marque bien la fin du dalinisme et l'effondrement des répliques daliniennes même si l'on tient compte des itinéraires individuels obstinés comme celui de Mœsman (un exemple en 1973) ou du nostalgique Planells (une trentaine d'œuvres entre 1947 et 1974). Nous suggérons d'analyser cette perte de pouvoir comme un phénomène parallèle à l'évolution de Dali et au changement de son climat personnel ; notons la concordance de la pénétrante analyse de Breton (qui est presque une malédiction) lorsqu'il écrit en 1939 à propos de l'influence croissante de Tanguy « par contre celle de Dali marque un déclin très rapide » ³⁹.

Mais le cadre européen est-il suffisamment vaste pour rendre compte de la diffusion extraordinaire du projet surréaliste et de sa vocation de conquête dans les années 30 ? Le modèle dalinien, qui nous semble avoir été porteur de tant de promesses et de séductions, n'est peut-être pas (comme nous l'avons dit dans l'introduction) immédiatement perceptible aux États-Unis -+ qui sauront pourtant rapidement s'en approprier les déviances -, alors que le Japon lui fait écho d'une façon que nous ne devons pas négliger. D'autres pourront approfondir l'étude et se demander si la spécificité des vecteurs esthétiques plastiques n'agit pas différemment et plus fortement que la simple exemplarité d'une certaine identité culturelle « européenne ». Il faudra alors retrouver l'idée surréaliste originelle, cet internationalisme qui balaie toutes les frontières, et qui se résume dans la provocante affirmation d'André Breton au Congrès des Écrivains de 1935: « Nous, surréalistes, nous n'aimons pas notre patrie » ⁴⁰.

Université Paris 1.

37. Comparer le dessin humoristique de 1934 (in *I Surrealisti*, Milan, Mazzotta, 1989, p. 361) à la *Harpe invisible*, 1934, de Dali.

38. José Vovelle, « *La Diffusion du surréalisme dans les pays néerlandophones 1920-1950* », Thèse de doctorat d'État, Université de Paris I, 1984.

39. « Des tendances les plus récentes de la peinture surréaliste », *Minotaure*, n° 12-13, mai 1939, p. 17.

40. *Position politique du surréalisme*, Éditions du Sagittaire, 1935, p. 89.



Heinz Trokes, *Berolil/il.* 1942
Federzeichnung, 22.8 x 18 cm

BERLIN SURREALISTE - SURREALISME(S) À BERLIN

Karlheinz BARCK

1. LE SURREALISME EN ALLEMAGNE

En 1946, parut à Munich aux éditions Kurt Desch, sous le titre *De profundis*, une anthologie de poésie allemande rassemblant des textes écrits pendant l'« émigration intérieure» (*Innere Emigration*) sous la dictature nazie. « Published under Military Government Information Control» grâce à une licence de l'« Office of Military Government for Bavaria », c'est-à-dire sous l'« Information Control Division of the US Army »¹. L'éditeur y avait intégré trois poèmes d'un certain Friedrich Umbran, précédés d'une note biographique où nous pouvons lire ceci :

Friedrich Umbran naquit le 10 décembre 1917 à Löwenberg (Silésie) d'un père qui était pasteur protestant. Il fit ses études à Breslau à l'Académie des arts, et poursuivit en philosophie, psychologie et en philologie romane. Pour gagner sa vie, il était photographe et pianiste dans des boîtes de nuit. Suite à des activités antifascistes, il dut émigrer en 1938, et réussit à gagner la France où il survécut comme musicien, vendeur de journaux et comme travailleur occasionnel. Lors de l'occupation allemande, il fut incarcéré, et, après sa libération (Entlassung), fut envoyé dans l'armée. Il participa à l'offensive contre la Russie, et après 1944, disparaît à l'Est, où l'on ne trouve plus trace de lui. Umbran était peintre, musicien et poète à la fois, mais n'a rien publié. Ses peintures et la plupart de ses manuscrits ont été brûlés ou perdus. En France, il était entré en contact avec les

1. *De profundis. Deutsche Lyrik in dieser Zeit. Eine Anthologie aus zwolf Jahren.* Éd. par Gunter GroU, Verlag Kurt Desch München, 1946.

courants surréalistes, on doit supposer qu'il a été particulièrement influencé par des poètes comme Paul Éluard, André Breton ou André Gaillard. Parmi les papiers que l'on a retrouvé et sauvé, se trouvent des essais en français. Nous donnons ici un échantillon de sa poésie, d'accès difficile en Allemagne, afin de donner la parole à un représentant d'un certain surréalisme allemand, qui se développa dans quelques cercles peu connus. Les poèmes que nous publions ici datent des années 1943 et 1944. Ils étaient inédits jusqu'à maintenant ².

Cette brève note biographique peut être considérée, dans le cadre de ma communication, comme un document intéressant et surréaliste à la fois. Car c'est ici qu'apparaît pour la première fois la mention (pour ne pas dire la notion) d'un surréalisme allemand. De plus cette note est parfaitement fictive, puisque l'auteur dénommé Friedrich Umbran n'existe pas. C'est un camouflage sous le masque duquel s'est caché Friedhelm Kemp, jeune romaniste et germaniste qui allait devenir un des meilleurs traducteurs de poésie française moderne ³.

Je ne cite pas ce document afin d'en conclure, preuves à l'appui, qu'il n'y a pas eu de véritable mouvement surréaliste en Allemagne. Tel n'est pas le cas. On sait qu'en Allemagne, du début du siècle jusqu'à l'avènement du nazisme, l'évolution des arts et de la littérature suivit un chemin différent de celui qu'ils prirent en France et dans d'autres pays. Le contexte culturel et artistique des années 20 caractérisé par la formation de l'expressionnisme, du dadaïsme et de la *Neue Sachlichkeit*, ne se prêtait pas aux initiatives des surréalistes: Pourtant, l'apport allemand au surréalisme français et international est sorti de ces mouvements, comme par exemple, celui de Max Ernst ou celui des « photomontages » de John Heartfield, dont Aragon fut le premier, respectivement en 1921 et en 1935. à en signaler l'importance et à développer les notions théoriques nécessaires à la compréhension de leur esthétique de la transgression.

Ce que le document cité indique, c'est qu'il y eut dans l'Allemagne d'après-guerre une sorte d'effet-boomerang: la réception du surréalisme français (ainsi que d'autres mouvements d'avant-garde) fut source de création pour de jeunes artistes, qui cherchaient des issues par-delà les seules traditions allemandes et dans un esprit nettement internationaliste, dans une époque de grave crise culturelle et existentielle générale. Ce qui importait, dans ce moment de désespoir, de désert culturel et intellectuel

2. Propos soulignés par moi-même.

3. Je dois le dévoilement de ce secret au poète surréaliste Richard Anders, qui vit à Berlin et fréquenta à Paris dans les années 60 le cercle de Breton. Son informateur était le poète Johannes Hübner (1921-1977), qui a visité Friedhelm Kemp dans les années 50, à la recherche des œuvres posthumes de Friedrich Umbran. Friedhelm Kemp, qui est aussi poète, est l'un des éditeurs et traducteurs de la récente édition en allemand des œuvres de Baudelaire en huit volumes, parue aux éditions Karl Hanser Verlag, Munich et Vienne, 1977-1989.

engendré par le régime du III^e Reich, était de trouver des possibilités pour rattraper le temps perdu; les « agents de liaison » capables d'aider à renouer avec une culture où la modernité jouait alors un rôle important pour de jeunes artistes et intellectuels avides de connaître ce qui leur était caché. Friedhelm Kemp, né à Cologne en 1914, fut l'un de ces rares agents de liaison qui contribuèrent à jeter des ponts et à combler les lacunes de la mémoire culturelle des jeunes Allemands à n'être pas entièrement empoisonnés par l'idéologie nazie.

L'image que l'on a des arts et de la littérature allemands d'après-guerre est globalement dominée par les activités du « Groupe 47 » et par la marginalisation ou le refoulement d'autres manifestations; aussi je profite de l'occasion - bienvenue - de ce colloque à Strasbourg, pour vous parler de ce qui peut être, à juste titre, considéré comme un surréalisme berlinois. Peu connu jusqu'à présent en Allemagne, et totalement ignoré à l'extérieur, mon exposé ne peut donc offrir qu'une toute première description. Je souhaiterais par ailleurs, que puisse prendre corps, grâce à ce colloque et à l'engagement de ses animateurs, ce projet que je vous soumets: celui d'une encyclopédie du surréalisme en Europe, avec, pour ce qui est des textes, des exemples bilingues en version originale et en français, ce qui soulignerait non pas la domination mais l'exemplarité du surréalisme français.

On sait qu'en Allemagne, il y eut dans les années 20 quelques échanges entre des surréalistes parisiens et des artistes et des écrivains allemands.

En 1927, *Die jüngste Dichtung* (*La plus jeune poésie*), une petite revue d'avant-garde qui publia quelques numéros à Magdebourg, à 150 km à l'ouest de Berlin, édita un texte de René Crevel apparemment inédit en français, qui intervenait de manière polémique au sujet de l'idéologie pan-européenne en vigueur à l'époque. Ce texte de Crevel, sous le titre « Geist der europäischen Jugend » (L'Esprit de la jeunesse européenne) mettait celle-ci en garde contre une maison d'Europe dans laquelle « les fous occupent le rez-de-chaussée, au premier étage habitent (comme dans un sanatorium suisse) les tuberculeux, et dans les autres beaux étages s'installent ceux dont la danse autour du veau d'or est le métier quotidien ». Car, poursuivait Crevel, « le monde moderne a fait du confortable son Dieu »⁴. Dans le même numéro, le meilleur ami allemand de René Crevel, Klaus Mann, rappelait sous le titre « Über die Jugend », dans un esprit surréaliste évident, que les jeunes françaises et allemandes étaient unies dans un même destin: « la seule chose que nous haïssions, c'était le rationalisme »⁵.

Voilà donc deux prises de positions critiques envers une certaine idée de l'Europe à l'époque de l'entre-deux-guerres, auxquelles feront écho, dans l'Allemagne d'après 1945, les jeunes intellectuels qui se situèrent dans

4. *Die jüngste Dichtung*, Magdeburg, Heft 1. 1927, p. 5.

5. *Ib.*, p. 11.

la tradition du mouvement surréaliste français. C'est à Berlin qu'ils se sont retrouvés et organisés, dans l'atmosphère surréaliste du court espace-temps qui s'écoula jusqu'à la guerre froide, qui éclata avec la réforme monétaire de juin 1948.

En matière d'Europe et de culture européenne, leur vision était fortement déterminée par l'expérience de la guerre et du nazisme, dans lequel ils voyaient, d'une façon analogue à celle des auteurs de la *Dialectique de la Raison*, l'évidence d'une sorte de défaite des traditions culturelles européennes. Dans l'éditorial du premier numéro de la revue *Athena*, qui pendant trois années fut l'organe d'expression de ces surréalistes berlinois, nous pouvons lire les propos suivants, sous le titre « Vision de l'Europe » :

Il s'agit de reconstruire de fond en comble. L'image européenne des États s'est dissoute. L'Europe est devenue trop petite pour les excès d'un dogmatisme sans mesure et sans instinct, même lorsqu'elle change de visage pour chercher d'autres habitations. Le rétrécissement que subit l'Europe génère la tendance à l'unité européenne. L'idée d'hégémonie, celle du Moyen Âge d'un Saint Empire Romain de nation allemande, celle petite-allemande de Bismarck et celle de la Grande Allemagne de Hitler disparaîtra de la pensée et des projets après être devenue parole de mort ⁶.

Le désir qui m'a motivé lors de la préparation de cette communication, était de mettre à l'épreuve des visions et des activités conçues dans l'atmosphère d'une « heure zéro », d'une « *Stunde Null* » comme on disait alors en se souvenant d'un vers de Holderlin : « *Soviel Anfang war nie* » ; visions qui peuvent nous servir de point de comparaison devant les problèmes que nous pose l'unification européenne aujourd'hui.

Sous un angle plutôt historiographique, le phénomène du surréalisme berlinois a été pratiquement ignoré jusqu'à une date récente. Il a été victime de la guerre froide d'un côté, et de l'autre, a été occulté par l'impact du «Groupe 47» en littérature, et du « Groupe Zéro » en peinture, considérés comme marquant le véritable début d'une littérature et d'une peinture d'après-guerre en Allemagne. Cette image officielle peut et doit être relativisée. Un troisième facteur a contribué à faire oublier, ou à refouler, cette littérature et cet art marginaux, une explication reprise même par ceux qui s'appliquent à faire connaître le surréalisme français et international en Allemagne. Il s'agit du parti-pris selon lequel l'Allemagne serait une terre qui résiste à tout esprit surréaliste, par principe et par tradition culturelle. Ainsi mon collègue Heribert Becker, qui a de grands mérites comme promoteur et comme traducteur du surréalisme français en

⁶. *Athena*, édiée par Minerva-Verlag. Rédacteur en chef, Fritz Hellwag, année 1, 1946-1947, Heft 1, p. 2.

Allemagne⁷, écrivait-il, lors d'une exposition surréaliste au Musée de Bochum en 1978, que « le mouvement surréaliste a trouvé jusqu'à présent peu d'écho en Allemagne ». Et il poursuivait par cette question: « pourquoi la pensée révolutionnaire du surréalisme est-elle tombée si rarement [en Allemagne] sur une terre fertile? Ne serait-ce à cause de la non-existence d'une telle terre? On ne doit donc pas s'étonner si l'image que les Allemands ont du surréalisme, s'ils en ont une, est ou bien assez vague ou très erronée »⁸. Ce jugement général n'est pas tout à fait faux, mais il est irritant, car il sous-entend que des phénomènes culturels d'innovation ne peuvent jamais jouir du consensus du large public.

Quel était donc ce Berlin surréaliste d'où surgit le surréalisme berlinois à un moment précis de la conjoncture historique? J'aimerais m'arrêter un instant sur les deux personnes qui furent les premières à créer une topographie (ou plutôt une *hétérotopie*) surréaliste de la ville de Berlin. L'œuvre de Walter Benjamin et de Franz Hessel est aujourd'hui bien connue en France, ou du moins disponible dans de bonnes traductions. Je vous rappelle simplement que Walter Benjamin nous a donné dans la *Chronique berlinoise*, dans *Sens unique*, et dans quelques-uns de ses rêves, maints exemples de visions surréalistes de Berlin. Lui qui avait constaté, dans son grand essai sur le surréalisme parisien, qu'« au centre de cet univers d'objets se situe le plus rêvé de ces objets, Paris lui-même », et qu'il « n'est de visage aussi surréaliste que celui d'une ville »⁹. Lui encore qui a décrit, d'après le *Paysan de Paris*, les écrits berlinois de son ami Franz Hessel comme ceux d'un « Paysan de Berlin » ayant transmis en langue allemande l'esprit du surréalisme français¹⁰. Mais le Berlin d'après-guerre n'était plus la cité de Benjamin et de Hessel, qui par leurs visions allaient [pourtant] à l'encontre des images erronées des « *Golden Twenties* » berlinoises! Ce qu'on y vécut comme surréel après la Seconde Guerre mondiale était d'une envergure toute différente. [Livrons-nous donc, à notre tour, à une topographie surréaliste de Berlin].

« Dans la ville surréaliste que fut Berlin à l'époque de l'heure zéro » écrivit un des jeunes poètes surréalistes berlinois, Lothar Klünner, « nous avons fait nôtre l'esthétique provocatrice des surréalistes parisiens, suivant de notre côté la maxime du comte de Lautréamont : « beau comme la rencontre fortuite d'une machine à coudre avec un parapluie sur une table de dissection ». Ce qui nous fascinait c'était de faire valoir nos préjugés politiques devant le public à l'aide d'une thérapie de choc, ainsi que de lui

7. Cf. notamment la volumineuse anthologie *Das surrealistische Gedicht*, éditée par Henbert Becker, Edouard Jaguer et Petr Kral, Bochum, 1985, 1475 pp.

8. Heribert Becker, « Surrealismus hierzulande ». In *Imagination, Internationale Ausstellung bildnerischer Poesie*. Bochum, 1978, p. 293.

9. Walter Benjamin, « Le Surréalisme (1929) », in Walter Benjamin *Mythe et violence*, I, trad. de Maurice de Gandillac, Paris, 1971, p. 303.

10. Walter Benjamin, « Berliner Kindheit um 1900 », in *Gesammelte Schriften*, Frankfurt/M., 1984, t. IV-1, p. 238.

donner une idée de l'art moderne, surtout du surréalisme, qu'il ignorait complètement ».

Le Berlin d'après-guerre est un spectacle très particulier: survivance macabre de la « ville du Führer » et ville de la « victoire finale » (*Endsieg*), «ville des quatre secteurs» (la *Viersektorenstadt*) et donc somme de curiosités pendant l'occupation par les quatre puissances de la coalition anti-hitlérienne, ville de la guerre froide plus tard, divisée à partir de la réforme monétaire de 1948... toutes ces absurdités qui aujourd'hui encore font de Berlin une ville à côté de toutes les villes, et ceci en dépit des refoulements de toutes sortes.

Le surréalisme aurait pu être inventé dans ce Berlin d'après-guerre. Mais comme il existait déjà, il ne restait qu'à inventer une variante berlinoise. Ce surréalisme berlinois laissait S[igmund] Freud presque en dehors (et comment aurait-il pu en être autrement en 1945 !). Il se nourrissait de réminiscences d'événements de l'actualité, ou « partait en excursion au-delà des sept montagnes »^{11, 12}.

Le peintre Heinz Tr6kes nous apporte des précisions utiles quant à l'atmosphère qui régnait alors:

C'était, d'une certaine façon, la suite de ce qui avait cessé en 1933. Le surréalisme se trouvait dans la rue, dans la forme des choses les plus absurdes. Par exemple, je me souviens des fêtes chez le consul Fleming qui avait un appartement à deux étages au troisième et au quatrième. Il disait par exemple: « allez voir à la cuisine, mais faites attention ». Car en ouvrant la porte de la cuisine, on tombait sur un trou dans le plancher par lequel on pouvait regarder en bas, au deuxième étage. De là, le regard tombait sur un urinoir dans lequel croissait une très grande citrouille (Kürbis). Elle était déjà de couleur jaune. En outre, l'appartement de Fleming avait reçu une bombe et si l'on regardait par la fenêtre, on voyait sur le toit d'une maison en face, voisinant l'immeuble du Reichsluftfahrtministerium, une voiture brûlée sur le dos, les quatre roues en l'air. Alors là, dans cette ambiance, pas besoin d'inventer exprès quelque surréalisme¹³.

C'était une atmosphère d'irréalité qui, doublée par la construction du mur en 1961, faisait parler Maurice Blanchot d'une transposition abstraite de l'unité d'une ville, dans un beau texte sur *Le mot Berlin* qui n'existe qu'en anglais (1982) :

11. Lothar Klünner, « Aus der Arbeit des Malerkabarets "Die Quallenpeitsche", in der Badewanne ». In *Zone 5. Kunst in der Viersektorenstadt 1945-1951*, Berlinische Galerie, Berlin, 1986, pp. 225-226.

12. Souligné par moi-même.

13. Heinz Tr6kes, in *Die Badewanne. Ein Künstlerkabarett der frühen Nachkriegszeit*. Édité par Elisabeth Lenk, avec une postface de Lothar Klünner, Berlin, Édition Hentrich, 1991, p. 21.

But one thing, I believe, escaped everyone's understanding (and perhaps even that of many Germans) : the fact that the reality of that wall was destined to throw into the realm of abstraction the unity of a large, living, organic city, a city that was not and is not - and here in fact is where its profundity really lies - just one city, or two cities, or the capital of a country, or any important city whatsoever, or anything else except for that vanished center-of-a-city. So then, the wall succeeded in abstractly concretizing the division, in rendering it visible and tangible, and thus, in forcing us into thinking of Berlin, with the very unity of its name, no longer as some essence which had lost its unity, but as the sociological reality of two absolutely different cities. The « scandal » and the importance of the wall lies in the fact that while it represents concrete oppression, it always remains essentially abstract, reminding us of what we consistently forget : that abstraction is not simply an incorrect way of thinking, not just an obviously impoverished form of language, but that abstraction is our world, the world in which, day after day, we live and think ¹⁴.

Après l'unification, après la « Wende » (ou le « Umbruch ») de 1989, l'aspect abstrait, voire surréel, de la vie à Berlin s'accroît en prenant des formes nouvelles. « À travail égal, salaire égal » dit-on. À Berlin, réseau de transport et moyens de communication se remettent à fonctionner, comme sortant d'un sommeil digne de celui de la Belle au Bois Dormant, mais le même service est payé différemment à l'Ouest et à l'Est ! Les nouvelles lignes de démarcations justifient l'image chérie par certains de vainqueurs-vaincus.

À Berlin avant l'unification, on vécut plus intensément qu'ailleurs la confrontation des systèmes; maintenant on y vit plus intensément qu'ailleurs l'irréalité d'une unification. Les pièces rompues il y a quarante ans se refusent à être fondues comme un tout, suivant le slogan déjà oublié de Willy Brandt: « *Es wächst zusammen, was zusammen gehdrt !* ». Il y faudrait plutôt un concept de type métonymique, qui ferait se combiner les pièces rompues dans un nouvel ordre, de type et de style différents. Pour vous donner un seul exemple de l'état d'esprit surréaliste dont Berlin est comme l'épicentre, j'aimerais vous citer un poème qui fit mouche il y a un an. C'est un texte du poète Volker Braun, qui, à partir d'un poème fameux de Hölderlin (« Mein Eigentum »), jette un regard est-allemand sur l'unification :

14. In *Semiotext(e)*. « The German Issue ». New York, Vol. IV, n° 2, 1982, p. 63.

MA PROPRIÉTÉ

Je suis là encore et mon pays s'en va vers l'ouest.
GUERRE AUX CHAUMIÈRES, PAIX AUX L'ALAIS!
Je l'ai mis à la porte comme on fait d'un vaurien.
Il brade à tout venant ses parures austères.
L'été de la convoitise succède à l'hiver.
Et à mon texte entier on ne comprend plus rien.
On me dit d'aller voir LÀ OÙ LE POIVRE POUSSE.
On m'arrache ce que je n'ai jamais possédé.
Ce que je n'ai vécu va toujours me manquer.
Comme un piège sur la route: l'espoir était à vif.
Ma propriété, la voici entre vos griffes.
Quand redirai-je à MOI en voulant dire à TOI'S ?¹⁵

2. LE SURREALISME BERLINOIS D'APRÈS-GUERRE

La notion de « surréalisme berlinois » ou de « surréalisme berlinois d'après-guerre » relève d'une nomenclature créée par les participants et fondateurs d'un mouvement intellectuel et artistique qui se définissait comme surréaliste proprement dit. L'adjectif « berlinois » ne se référait pas uniquement au *genius loci*, à l'hétérotopie singulière de la capitale du Reich, de la *Reichshauptstadt* détruite et perdue sous les ruines causées par le nazisme. Un des chefs de file du mouvement, le peintre Heinz Trókes, en donna une vision dans son dessin *Berolina* 1942, peint à la fin de l'année où la guillotine battait son plein dans la cour de la prison de Plótzensee, après l'arrestation du groupe résistant berlinois « L'Orchestre Rouge »¹⁶. (La statue en bronze de la *Berolina* se trouvait au milieu de l'Alexanderplatz et

15. Traduit par Alain Lance. L'original allemand est celui-ci:

DAS EIGENTUM

D bin ich noch : mein Land geht in den Westen.
KRIEG DEN HÜTTEN FRIEDE DEN PALÄSTEN.
Ich selber habe ihm den Tritt versetzt.
Es wirft sich weg und seine magre Zierde.
Dem Winter folgt der Sommer der Begierde.
Und ich kann bleiben wo der Pfeffer wächst.
Und unverständlich wird mein ganzer Text!
Was ich niemals besaß, wird mir entrissen.
Was ich nicht lebte, werd ich ewig missen.
Die Hoffnung lag im Weg wie eine Falle.
Mein Eigentum, jetzt habt ihrs auf der Krallc.
Wann sag ich wieder mein und meine aile.

16. C'est à Plótzensee, prison de la GESTAPO, que furent décapités dès décembre 1942 les membres du groupe de Résistants antifascistes, connu comme *Widerstandsorganisation Schutze-Boysen/Harnack*.

fut fondue au début de la guerre. Comme d'ailleurs à Paris, sous l'occupation nazie, la statue de Charles Fourier, place Clichy, acte qu'André Breton rappelait comme un acte de barbarie dans son *Ode à Fourier*, et qui, à ma connaissance, n'a toujours pas été remise à sa place).

Dans leur vie en ruines, les hommes et les femmes cherchaient désespérément quelque étincelle d'espoir, dans un moment qu'une minorité vécut comme une libération, mais que la majorité vécut comme une défaite fatale, comme *Niederlage*. D'un côté comme de l'autre, on croyait vivre une « heure zéro » dont on ne savait pas exactement ce qui pouvait en sortir.

En s'inscrivant dans une tradition culturelle européenne, et tout particulièrement dans celle du surréalisme français, la notion de « surréalisme berlinois » prend ses distances avec l'existentialisme à l'ordre du jour, et s'oppose ainsi aux conceptions de l'engagement politique favorisées et défendues par la plupart des exilés antifascistes rentrés en Allemagne, tant à l'Ouest qu'à l'Est. Je vous rappelle que l'existentialisme était très débattu, dans l'Allemagne de l'après-guerre. La visite de Jean-Paul Sartre à Berlin au début de 1948, lors de la mise en scène des *Mouches* sous la direction de Jürgen Fehling au Hebbel Theater, fut un grand événement culturel et politique. Élisabeth Langgasser le célébrait ainsi, dans son allocution au nom du « Schutzverband Deutscher Autoren » qui avait invité Sartre :

Je vous souhaite la bienvenue, à vous Monsieur Sartre et à votre femme, M^{me} de Beauvoir dans cette ville de Berlin. Vous devez avoir entendu comme cette ville vous attendait, et dans quelle tension presque fiévreuse. Cette excitation, cette fièvre d'attente dans une ville si curieuse et si progressiste aurait pu avoir quelque chose d'un désir sensationnel, artificiellement hypertrophié, venu quelque part du dehors, s'il n'y avait pas comme point de convergence avec vous et avec votre œuvre deux notions fondamentales de penser et de sentir humains qui s'offrent même au plus désintéressé en philosophie. Ce sont les mots et les notions de liberté et d'existence. Que se soient ces notions, dénudées de toute signification spécifique, qui ont trouvé une telle répercussion ici à Berlin, se comprend fort bien. Car c'est Berlin qui a été ramenée comme aucune autre ville au monde aux fondements derniers de son existence... Mais je dois tout de suite ajouter ici que sur ce point vous allez être confronté, cher Monsieur Sartre, à beaucoup de questions d'écrivains berlinois, qui vont surtout vous poser la question suivante: « Liberté... pourquoi ? » Et qui vont vous demander comment différencier cette liberté d'un nihilisme et d'une licence effrénée ¹⁷.

17. In *Der Autor*, année 1948, Heft 11-12, pp. 6 s. Johannes Hübner disait à propos d'un numéro de cabaret sur Sartre: « Hélas, ce numéro-Sartre... Comme l'histoire nous a donné raison de tenir le surréalisme pour plus important et plus actuel que cet existentialisme à la mode jadis. » (Cité in *Die Badewanne. Ein Künstlerkabarett in der frühen Nachkriegszeit*, Berlin, 1991, p. 31).

C'est dans ce contexte que les quelques groupuscules marginaux surréalistes de Berlin, dont les membres travaillaient et vivaient dans les secteurs Ouest tout en ayant des contacts presque normaux avec des intellectuels et des institutions du secteur Est (au moins jusqu'en juin 1948), s'organisèrent autour de trois institutions d'une importance capitale.

*Ce qui, dans l'histoire de l'art, est considéré depuis une date très récente comme surréalisme berlinois (dont nous sommes en mesure de nous faire une idée plus précise grâce aux survivants et aux auteurs plus jeunes qui l'ont suivi et développé, grâce aussi - il faut le dire - aux activités de quelques petites maisons d'éditions qui se sont engagées dans la publication de leurs textes) - ce surréalisme berlinois se réfère donc tout d'abord aux peintures et objets qu'on pouvait voir à la galerie Rosen, let] notamment les œuvres d'artistes comme Hans Thiemann, Heinz Trdkes, et Mac Zimmermann*¹⁸

Heinz Trokes a décrit le début de la galerie Rosen :

Quelques artistes avaient eu l'idée de monter une galerie d'art moderne à Berlin. Nous avons trouvé une maison sur le Kudamm qui nous convenait. C'était un magasin d'ustensiles militaires où l'on vendait des casques, des képis, des signes militaires de toutes sortes, etc. Nous avons obtenu la licence des autorités d'occupation britanniques pour transformer ce magasin en galerie d'art. Avec beaucoup de subordination au moyen de cigarettes américaines, nous sommes parvenus à faire remettre les salles dévastées en état, selon les besoins d'une galerie d'art. L'ouverture eut lieu le 2 août 1945. Les vitrines étaient bien polies et impressionnaient les passants. À côté d'œuvres de jeunes contemporains, nous y montrions les « vieux » maîtres: Archipenko, Barlach, Chagall, Feininger, Heckel, Klee, Kirchner, Kokoschka, Kollwitz, Macke, Marcks, Otto Müller, Nolde, Schmitt-Rottluff. Les œuvres étaient notre propriété ou des prêts d'amis et de connaissances.

*Pour l'inauguration, j'avais exposé quelques-unes de ces œuvres à la vitrine. À côté d'un mur en brique, j'avais installé un cadre vide en or, un crâne de mort et un chronomètre à tic-tac. Cette vitrine devait être protégée par la military police britannique contre les attaques furieuses des passants*¹⁹.

Lothar Klünner nous raconte :

Le surréalisme berlinois dépassait celui d'un Salvador Dali en ce qu'il n'avait pas besoin de paranoïa artificielle, en ce qu'il était en fin de compte une espèce de réalisme critique, né du fantastique et du

18. Lothar Klünner, « Zwischen Nullpunkt und Währungsreform : Die surreale Stadt », in *Litfaßl. Zeitschrift für Literatur*, Heft 45 (oct. 1988), p. 125.

19. Heinz Trdkes, « Über die Galerie Rosen », in *Zone 5, lac. cil.*, p. 162.

bizarre qui constituaient à cette époque les traits caractéristiques de la vie. Et je ne me réfère pas uniquement au panorama monstrueux qu'offrait la ville, ni au fait que chacun pouvait faire dans la rue des expériences comme celles qui sont considérées depuis Lautréamont comme épiphénomènes ou expérience-clef, pour l'esthétique surréaliste... Surréaliste était notre façon d'agir, de penser et d'aimer à cette époque, puisque la vie, la survie surtout, incitaient la plupart des gens à adopter des priorités surréalistes. Ces priorités n'étaient pas pour nous le travail réglé, ni gagner de l'argent ou acquérir des propriétés ou l'exercice du pouvoir dans des institutions (exceptions faites des grands escrocs et de quelques « hommes honorables » de la vie publique). Ce qui nous animait, c'était l'existence pure et simple, s'approchant des formes élémentaires de la vie. La vie de première main, en somme ! En partie retransformation de la culture en nature, ce qui explique la véritable faim de culture qui nous dominait. Tout cela changea, mais alors de façon vraiment abrupte, lorsque la vie alla se « normaliser » avec la réforme monétaire à Berlin et en Allemagne en juin 1948 ²⁰.

Les deux autres institutions du surréalisme berlinois étaient la revue culturelle *Athena* et le cabaret « La Baignoire ».

Athena était un mensuel qui parut entre 1946 et 1948 aux Éditions Minerva. Elle était licenciée par le gouvernement militaire du secteur anglais, et son rédacteur en chef était Fritz Hellwag. C'est dans *Athena* que se sont fait connaître les jeunes poètes et peintres : ils avaient tous autour de vingt-cinq ans, sortaient des tranchées de la guerre, et étaient présentés au public par la revue comme un groupe. *Athena* se donnait pour objet de faire connaître la tradition littéraire et artistique modernes, en reproduisant (avec de pauvres moyens) des peintures en couleurs, en donnant une certaine priorité au surréalisme français et international. Dans son second numéro de 1947, elle présentait un texte de Breton sous le titre « Surréalisme et marxisme » par la note d'introduction suivante :

A.B., important romancier et essayiste français, qui créa en 1924 le mouvement surréaliste. Dans son effort pour une « conception intégrale de la vie », il essaie d'intégrer marxisme et surréalisme. Le surréalisme pour lui n'était pas d'abord un courant artistique, mais plutôt vision du monde et sentiment de vie de l'artiste moderne. Reconnaissant l'importance du marxisme dans le domaine politique et social, il rejette le « réalisme socialiste » sans compromis dans l'art qui est défendu hier comme aujourd'hui par beaucoup de marxistes. Afin de contribuer à combler les vides que l'année 1933 a creusés dans nos contacts avec la vie intellectuelle en Europe, nous publions des

20. Lothar Klünner, « Zwischen Nullpunkt und Währungsreform : Die surreale Stadt », [in *Litfaß. Zeitschrift für Literatur*, Heft 45 (oct. 1988), pp. 125-126.

*extraits d'un essai dans lequel le « maire » des Irréalistes prend position sur Karl Marx*²¹.

L'activité des surréalistes berlinois comptait avec les préjugés du grand public: celui-ci, d'une façon ou d'une autre, gardait en tête les discriminations répandues par les nazis à partir des expositions sur « L'Art dégénéré» (*Entartete Kunst*), dont les critères, après 1948 à l'Est et en RDA, étaient repris par la politique culturelle officielle; le résultat fut que pendant vingt ans le surréalisme tomba sous le verdict d'« art décadent ». À l'exception des réceptions à la manière de taupes chez quelques écrivains comme les poètes Erich Arendt, Heiner Müller et Adolf Endler, chez des peintres comme Wolfgang Frankenstein (le seul du groupe d'*Athena* qui alla s'installer en RDA), le surréalisme était alors en RDA *persona non grata*, jusqu'à ce que dans les années 70 et 80 puissent paraître, sous le signe d'un *Nachholebedarf*, des documents surréalistes.

La troisième des institutions du surréalisme berlinois était le cabaret des poètes et des peintres, qui, sous l'enseigne *La Baignoire* et *Le Fouet des orties* (*Die Quallenpeitsche*), se tint du 2 juin 1949 jusqu'au 5 août 1950 dans une cave du dancing-palace « Femina » dans la rue de Nuremberg, près de la gare du Zoo.

Ce « cabaret surréaliste », dont Johannes Hübner et Lothar Klünner étaient les poètes-maison, connut un succès énorme durant sa courte existence. Il incarna une dernière fois, en ce début de la guerre froide, la vitalité et le haut niveau artistique du surréalisme berlinois. Grâce à l'initiative d'Elisabeth Lenk et à la collaboration de tous les survivants de l'époque de *La Baignoire*, nous pouvons d'une certaine façon revivre aujourd'hui ce que furent la *Comédie magnétique*, les *Pantomimes de danses*, les sketches autour du thème « L'existentialisme est un humanisme» qui, tous les jeudis et samedis, divisaient le public entre le plaisir et le scandale. Cette initiative nous a donné un beau livre qui vient de paraître aux Editions Hentrich sous le titre *Die Badewanne. Ein Künstlerkabarett der frühen Nachkriegszeit* (1991).

Pour compléter ce survol trop rapide de ce que fut le surréalisme berlinois, il faut nous arrêter sur une autre activité plus particulièrement en relation avec la politique culturelle des puissances d'occupation dans les trois secteurs occidentaux de Berlin. Activité où le surréalisme français avait trouvé un agent de liaison particulièrement engagé.

Il s'agit de la série *Das Lot* (*Le Plomb! La Sonde*) qui, entre 1947 et 1952, fit paraître six numéros aux Editions Karl H. Henssellicenciées par le gouvernement militaire américain. (Cette maison d'édition, qui existe toujours, est d'un grand mérite pour ses publications de traductions de textes surréalistes étrangers et berlinois !) *Das Lot* était une création de la politique culturelle des trois alliés. Avec d'excellents moyens financiers et

21. In *Athena*, Nr. 2 (1947), p. 46.

matériaux (papiers !), elle publiait chacun de ses numéros à 5 000 exemplaires, le numéro faisant de cent à cent cinquante pages. Les trois éditeurs et animateurs étaient tous affiliés aux gouvernements militaires des trois puissances occidentales, avec des tâches et des charges différentes. Le *spiritus rector* en fut sans doute Alain Bosquet, né à Odessa en 1919, et considéré comme « le plus cosmopolite de nos poètes » (Robert Lohro). Alain Bosquet fut officier culturel auprès du gouvernement militaire américain à Berlin jusqu'en 1951. Il avait participé à la bataille de la libération dans l'armée américaine, et, polyglotte, avait été convoqué en service à Berlin comme interprète. Ses co-éditeurs étaient le poète et traducteur américain Edouard Roditi (né à Paris en 1910) et le berlinois Alexandre Koval (1922), traducteur, poète et surtout homme de théâtre.

La revue était sous-tendue par une conception tout à fait moderne de la littérature européenne et américaine. C'est là que furent traduits pour la première fois en Allemagne Chlebnikov, Boris Pasternak et Boris Poplawski, T.S. Eliot, Henry Miller, Djuna Barnes, Paul Celan, Konstantin Kavafis, et d'autres. Le surréalisme français et ses traditions furent représentés par la première traduction allemande du VI^e chant des *Chants de Maldoror*, par plusieurs textes de Saint-John Perse présentés comme proche du surréalisme (dont notamment *Anabase* dans la traduction de Walter Benjamin et de Bernhard Groethuysen, réalisée dans les années 30 et restée inédite), et par des poésies de René Char.

Cette présence plutôt rudimentaire et marginale du surréalisme dans *Das Lot* fut toutefois compensée par l'édition, en 1950, d'un numéro spécial de la revue (toujours par les éditions Karl H. Henssel), consistant en une importante anthologie du surréalisme français (enrichie de quelques exemples du surréalisme anglais et américains), et largement préfacée et commentée par Alain Bosquet. L'importance de cette anthologie réside dans le fait qu'elle fut la première anthologie représentative de l'époque du surréalisme en Allemagne proprement dite !

L'originalité de cette anthologie, qui a largement influencé les jeunes poètes et peintres réunis autour de la revue *Athena*, tient en outre à la sympathique position critique de son auteur, qui se résignait au culte de la personnalité autour d'André Breton, et s'efforçait de mettre en perspective la contribution surréaliste à la culture moderne, en tenant compte de l'expérience de la guerre, de la Shoah et d'Hiroshima.

Ainsi Alain Bosquet avait-il constaté, dans un bilan du surréalisme paru dans le quatrième numéro de *Das Lot*, que « le rôle libérateur du surréalisme s'est achevé; la poésie qui peut être faite par chacun et par chacune, n'a plus le droit de se cloisonner en se nommant art poétique. L'immédiat, la spontanéité, [...] voilà les premiers pas qui doivent nous apprendre à marcher »²².

22. Cf. *Das Lot*, vol. IV (oct. 1950), p. 77. Dans le troisième tome de son roman *Les*

Et dans la préface à son anthologie il porte un jugement quelque peu injuste par sa généralité: « Le surréalisme a manqué l'expérience physique de la guerre, et aux yeux de ceux qui firent connaissance avec les bombes et les assassinats, il entre en scène comme un jeu de gens riches. Pour l'exprimer d'une façon légère, je dirais qu'il a perdu du terrain, C'est ce que Tristan Tzara souligne dans son pamphlet *Le Surréalisme et l'après-guerre* »²³.

Bien avant l'avènement de la mode d'un certain surréalisme commercialisé - qui va être à l'origine de la récupération par la culture bourgeoise et par l'esthétique de la marchandise de son esprit de révolte -, Alain Bosquet avait mis en garde contre ces tendances, comme l'avaient fait d'ailleurs les surréalistes eux-mêmes à la fin des années 20, et plaidait pour un développement de l'esprit surréaliste en dehors des domaines ghettoïsés de la seule littérature :

*Le surréalisme a péché par didactisme, car, rapidement, il est devenu un art poétique et une doctrine morale, Et s'il est bien vrai qu'après le surréalisme on ne peut plus continuer à écrire, à sentir, à penser comme si rien ne s'était passé, il est vrai aussi qu'il a assez bien suivi la tradition occidentale d'une culture qui s'accorde très bien de mettre en question les formes et les règles de l'expression, du sentiment et de la pensée, mais à la condition qu'on ne touche jamais à leur totalité temporelle, et que - soit dit grossièrement - la bombe atomique, l'absence de paix et l'épée de Damoclès suspendue au-dessus du plus humble des êtres vivants, suffisent aujourd'hui pour compter le surréalisme parmi les grandes actions académiques qui sont sans aucun doute nécessaires, mais pas plus que ce luxe qu'est resté la littérature*²⁴.

3. L'ANNUAIRE POÉTIQUE *DIE SPEICHEN* (LES RAYONS) ET LE SURREALISME À PARTIR DES ANNEES 60 À BERLIN

Pour conclure (hélas trop hâtivement) ce rapide exposé, je me dois au moins de nommer une revue où se retrouvèrent dans les années 60 quelques-uns des poètes de l'après-guerre berlinois, ainsi que de plus jeunes qui, comme Richard Anders - peut-être celui des surréalistes berlinois à

Trente premières années, Les Fêtes cruelles (Paris. Grasset, 1984), qui se déroule largement en Allemagne. Alain Bosquet ne revient que rapidement sur son expérience d'éditeur de *Das Lot*, à l'époque où il était à Berlin " directeur-adjoint des Liaisons et du Protocole » et « porte-parole des puissances occidentales ».

23. Cf. Alain Bosquet, *Surrealismus 1924-1949, Texte und Kritik*. Édité et préfacé par Alain Bosquet, Berlin, Karl H. Henssel Verlag, 1950. p. 37.

24. *Ibidem*, p. 46.

avoir su créer une sorte de « *Kurzprosa surrealiste* »²⁵ – ont prolongé l'authentique surréalisme berlinois d'une façon originale et libérée de toute imitation.

Il s'agit de l'annuaire poétique *Die Speichen*, paru en quatre volumes entre 1968 et 1971, toujours aux éditions Karl H. Henssel, et édité par Joachim Uhlmann (1925) en coopération avec Gerd Henniger (1930) et les deux poètes qui appartenaient déjà au groupe *d'Athena* et de « La Baaignoire », à savoir Johannes Hübner (1921) et Lothar Klünner (1922).

Ce qui caractérise cet annuaire poétique, qui ne se voulait pas le centre d'un groupe organisé et cohérent, est une poésie et une conception de la poésie d'inspiration surréaliste, inspirées notamment par la poésie de René Char qui était, d'une certaine façon, le dieu caché de cet annuaire. On remarque surtout un très intime et productif dialogue avec le poète des *Feuillets d'Hypnos* et de *Fureur et Mystère* dans l'œuvre de Hübner et de Klünner, qui ont d'ailleurs préfacé et traduit René Char dans leur annuaire. Comme Johannes Hübner l'a exprimé une fois, la rencontre avec la poésie de René Char a occasionné le passage d'un « pessimisme larmoyant » à un pessimisme riant et ironique »²⁶.

L'esprit surréaliste qui se développa à partir des années 60 à Berlin dans les deux parties de la ville (par des *contacts de taupe* prenant en eux-mêmes très souvent des aspects surréalistes), est un autre chapitre de l'histoire, qui s'éloigne du surréalisme berlinois original et originaire. Celui-ci avait puisé sa verve et son énergie dans cette « heure zéro » vécue dans la ville des quatre secteurs. Ce qui en perdure, comme un rappel et un défi pour les générations à venir, nous le possédons dans les textes. Ceux-ci sont porteurs d'images et d'un esprit qui, enrichi par l'expérience des catastrophes, a élaboré une vision proche de celle de Klaus Mann dix ans auparavant.

Klaus Mann avait une idée toute personnelle de l'Europe, exprimée dans un beau texte paru dans *Les Cahiers du Sud* sous le titre « Influences françaises » en novembre 1938, c'est-à-dire juste au lendemain des Accords de Munich qui ratifiaient la défaite d'un certain esprit européen face au néfaste pan-européisme nazi :

[...] *Il serait sans doute opportun pour un Allemand qu'il apprît encore autre chose de son contact avec les Français: l'application de la Raison à la politique... J'entends par là que les écrivains français m'enseignent avant tout non pas ce qu'il s'agit de transformer, non pas la tactique de cette transformation, mais bien plutôt ce qu'il s'agit*

25. Cf. notamment Richard Anders, *Zeck, Geschichten*, Berlin, 1979, et *Ödipus und die heilige Kuh*, Berlin, Édition Sirène, 1979. (Les éditions Sirène à Berlin, *one-man-work* du poète-traducteur-typographe Wolfgang Schmidt, se sont spécialisés dans l'édition de traductions allemandes des textes surréalistes français, depuis les années 70. Wolfgang Schmidt a lui-même publié une nouvelle traduction des *Chants de Maldoror*).

26. Cf. Johannes Hübner, « Lachender Pessimismus », in *Zone 5, op. cil.*, p. 232.

de conserver: l'esprit européen dans toute sa complexité, dans toute sa problématique, dans son jeu dialectique entre le romantisme et le classicisme, entre le mystère et la raison, avec sa mélancolie et sa confiance en lui-même, sa grâce et son sérieux.

Que défendons-nous donc contre l'agression barbare des fascismes ? Précisément cet esprit européen. J'ai le sentiment que la littérature française le représente aujourd'hui avec le plus de pureté. Voilà pourquoi cette littérature m'est chère. Et comme je souhaite que notre Europe nous soit conservée, je souhaite aussi que la France demeure forte ²⁷.

*Centre de recherches littéraires
de Berlin.*

27. Klaus Mann, « Influences françaises », in *Les Cahiers du Sud*, Marseille, nov. 1938, pp. 61-62.

PASSAGES DE MAX ERNST ET POÉTIQUE DE LA RENCONTRE

Georges BLÜESS

Parmi le foisonnement de faits historiques et biographiques qui jalonnent le surréalisme et constituent un élément inséparable de sa compréhension, certains méritent une attention particulière. La rencontre de Paul Éluard avec Max Ernst, au cours de l'été 1921, est un nombre de ces faits. Elle va permettre la réalisation de poèmes et de collages sous un même titre, une première fois avec les *Répétitions ou les nécessités de la vie*, puis une nouvelle fois avec les *Malheurs des Immortels*. Cette création à deux ne suffit certes pas à constituer, à elle seule, un événement. André Breton et Philippe Soupault ont donné avant eux, avec les *Champs Magnétiques*, un exemple d'écriture duelle. Les recueils d'Éluard et d'Ernst inaugurerait-ils le genre de l'œuvre mixte, celui du poème pictural ou de la peinture poétique ? Pas plus : on se souvient que réunir les moyens de la poésie et de la peinture a déjà été le rêve d'Apollinaire; que Kandinsky a fait, dans les années qui marquent le tournant vers l'abstraction, des tentatives en ce sens avec son recueil *Kliinge* ; qu'une certaine poésie dite cubiste, telle que l'expérimente Reverdy, veut gagner sur le plan de la disposition spatiale une expressivité qu'aurait perdue le seul discours; l'œuvre la plus achevée dans la direction d'une synthèse étant *La prose du transsibérien*, fruit de la collaboration de Blaise Cendrars et de Sonia Delaunay, en 1917. Éluard et Ernst sont donc loin de pouvoir apparaître comme des pionniers sur cette voie. Et pourtant, l'expérience les tente. Ne serait-elle pas d'abord liée - si l'on en croit la chaleur qui entoure leur rencontre, l'amitié immédiate et réciproque qui se déclare lorsqu'Éluard rend visite, à Cologne, au peintre que le groupe de *Littérature* admire déjà

- à l'aventure fraternelle dont rêvait secrètement Éluard? Rappelons-nous, en effet, ces vers, écrits en 1918 dans *Pour vivre ici* :

Je fis un feu, l'azur m'ayant abandonné.

Un feu pour être son ami ¹.

Or, Paul Éluard se rendant chez Max Ernst ne se trouve aucunement « par l'azur... abandonné » : il se présente accompagné de Gala. Toutefois, le rapprochement du « feu » et de « l'amitié » dans l'opération singulière consistant à se faire don à soi-même, de l'amicale chaleur, ne peut manquer de nous intriguer: représenterait-elle pour Éluard le modèle et le climat de toute authentique rencontre? Et le feu symboliserait-il par-là même l'espoir de la renaissance et de la créativité? Est-il cependant possible de « se donner » un « feu »? La formule énonce malgré elle une part d'imprévisible; tout autant que l'amitié, le projet comporte une dimension aventureuse, il est un voyage vers l'inconnu.

Nul doute qu'ils ont tous deux conscience d'innover effectivement, sinon dans le genre, du moins dans la manière. Et qu'ils ne peuvent ignorer non plus d'être situés en une période charnière. La décennie de la Guerre Mondiale - que Max Ernst, l'aîné d'entre les deux hommes, a traversé en exerçant pleinement son art - avait commencé, pour les poètes et les artistes, dans l'ambition d'une expérience de la « totalité » : échappant aux facilités et aux pièges de la représentation, l'œuvre d'art devait dépasser la *mimésis*, s'arracher aux dispersions de la narration pour témoigner de l'unité de l'expérience, ou plutôt, pour accéder elle-même à la pure présence. Max Ernst avait pu côtoyer, en la personne d'August Macke, un militant de cette cause. Cependant, la décennie s'était achevée sur le refus le plus radical de cette esthétique avec le mouvement dada: à Berlin plus encore qu'à Zurich, on fustigeait l'humanisme et le spiritualisme diffus du cubisme et de l'expressionnisme; dans une révolte acharnée contre tout ce qui pouvait rappeler l'ordre et l'unité, on rejetait la recherche d'un espace homogène, ne tolérant de l'expression artistique que ce qui mettait en relief le fragment, l'incohérence, la dérision de toute tentative de créer du « sens ». Toutefois, dans leur antagonisme profond, ces deux tendances partagent une égale aversion pour la représentation. pour tout ce qui tendrait à « faire image » : de réduction, de restriction de l'expérience qu'elle constituait en 1912, l'image devenait, en 1918, l'imposture d'une mise en ordre; un courant iconoclaste souffle sur toute la décennie.

Max Ernst, qui s'était donné le titre de « *Dadamax de Cologne* » - tout en restant fort éloigné, dans ses réalisations, de l'esprit régnant à Berlin - ne peut récuser ce double héritage. Or. il se trouve, en 1920, confronté à une alternative nouvelle. D'un côté se développe, au sein même du mouvement dada. une disponibilité à la surprise que note André

1. Cf. le commentaire de ce poème par P. Emmanuel. in : *Paul Éluard, Europe*, nov.-déc. 1962, p. 141 et sq.

Breton; celui-ci, bien qu'il se dise peu enclin à « se laisser griser par les mots », ne peut rester insensible à ce qu'il nomme, dans une présentation de Max Ernst figurant dans *Les Pas perdus*, une « faculté merveilleuse ». Vocabulaire significatif, remarquable tournant. À l'opposé de l'attitude qui s'esquisse dans cette formule, il faut entendre ce *Confiteor* de Ribémont-Dessaignes paru en 1923, résonnant comme une parodie de la ferveur inspirée des *Champs magnétiques*, comme leur inversion satanique :

L'ère de l'ennui. L'eau sur les grandes plaines de boue. Ni ciel, ni arbres, ni rochers. Mais à la dérive, comme des bouchons usagés, l'imperceptible courant entraîne les cœurs flasques, les yeux glauques... Pécheur, pauvre pécheur: il n'y a même pas d'horizon, ni dimension de l'espace, ni temps. L'appât qu'on jette est inutile... L'illusionniste scaphandrier qui soigne son coryza poétique en promenades sur le fond de vase en est quitte pour bâiller sous les eaux. Nul mystère... Il n'y a pas d'espoir. Le mélancolique analyste ne voit pas plus les sources sous-marines de l'avenir que le pauvre pêcheur qui interroge le courant...

Détruire l'illusion poétique en train de renaître: c'est le propos de ce manifeste désabusé qui affronte, en même temps, les conditions concrètes de la vie matérielle: ne va-t-il pas plutôt s'ériger « la cité d'acier sans cesse martelée à grands fracas sur ses toits et ses murs par le sein d'airain des *Dominations*? » Sur le ton déclamatoire encore digne de la meilleure veine dadaïste, c'est pourtant le règne froid de l'objet, le néo-réalisme, qui est annoncé ici. Voici donc posée la nouvelle alternative: en face de la « faculté merveilleuse » d'André Breton se dresse la « cité d'acier ». Nombreux sont les esprits qui trouvent, pour l'exprimer, des termes similaires: ainsi Fernand Léger, proposant sa question à soumettre au Congrès de Paris :

Le but de l'art est-il la course à l'objet ou au fait merveilleux? ²

Cette question, celle des conditions de survie de la poésie dans une culture envahie par l'objet, d'un art qui, croyant maîtriser l'objet, s'y asservira, va en effet commander les années 20. La création commune d'Éluard et de Max Ernst s'inscrit pleinement dans ce débat. Au-delà de sa portée symbolique, elle pose, dans le monde déserté de Ribémont-Dessaignes, dans son paysage digne d'un tableau d'Otto Dix, la question d'une expérience des « nécessités de la vie » capable d'échapper à l'emphase ou à l'insignifiance citée plus haut. André Breton expose à la fois la méthode et l'enjeu de leur double pratique:

Mais la faculté merveilleuse, sans sortir du champ de notre expérience, d'atteindre deux réalités distantes et de leur rapprochement de tirer une étincelle .. de mettre à la portée de nos sens des

2. In : P. Éluard, *Œuvres*, édit. Gallimard, coll. La Pléiade, p. 1343.

*figures abstraites... et en nous privant de système de référence, de nous dépayser en notre propre souvenir... De celui qu'elle comble, une telle faculté ne peut-elle faire mieux qu'un poète... ?*³.

Ressusciter notre capacité d'étonnement; rétablir entre les choses des relations crédibles, tel est le défi que se lancent le peintre et le poète.

1. «DEPAYSER, PRIVER»

Ce sont-là les mots de Breton. Mais dans le même esprit, Eluard prononce, quelques années plus tard, ces paroles:

Pour celui qui voit, le malheur défait et refait sans cesse un monde banal, hostile... ⁴.

Un don inné et la malédiction qui s'y attache sont énoncés dans la fatalité de leur lien. Il nous faut donc suivre Éluard dans cette démarche, obéir à cette nécessité, à ce « malheur ». Plutôt qu'une construction, les recueils que nous avons sous les yeux sont en effet une « décomposition à deux ». Michel Sanouillet a beau vanter «la parfaite collaboration... l'osmose, le mimétisme»⁵. Y trouver des « équivalents plastiques et poétiques exacts d'une même donnée intangible»: la « miraculeuse correspondance» qui le charme ne s'offre pas d'emblée. Sans doute *Les Répétitions* s'ouvrent-elles sur un hommage à Max Ernst; celui-ci reste cependant très imprécis; tout au plus le peintre y est-il esquissé comme un magicien, « l'inceste agile» « désignant l'achèvement, sous ses doigts, de la toile *Œdipus Rex*. Certes, nous pouvons glaner quelques objets, évoqués tantôt dans les poèmes, tantôt dans les collages, tels que de « minuscules bicyclettes» (*Éventails brisés* et *Les deux tout*), ou « la boule qui annonce les courbes de la fièvre» (*Entre les deux pôles de la politesse*). La faune qui peuple les poèmes se répand aussi chez Max Ernst; le serin dont on annonce le « réveil officiel » est bien dans sa cage. D'étranges insectes mécaniques rappellent bien aussi les moustiques du *Fagot harmonieux*. Et « l'ébéniste enfermé » dans son meuble est, quant à lui, bien reconnaissable à ses moustaches.

Reconnaissons que cette moisson reste maigre. Nous sommes loin des « équivalences exactes» et de la « correspondance miraculeuse» que voulait constater Sanouillet. Au contraire: pas de traduction mutuelle, pas d'illustration du poème par la réalisation plastique, ou de commentaire poétique du collage. Pas de « reflet », tout au plus de lointains échos.

3. A. Breton, Max Ernst, in : *Les Pas Perdus*.

4. *L'évidence poétique*, in: *Œuvres*, o.c., p. 513.

5. M. Sanouillet, o.c., p. 574.

6. In : *Répétitions*, o.c., p. 103.

7. Cf. W. Spies, *Max Ernst, Collagen*, où sont reproduites les œuvres citées, notamment dans les illustrations 140 à 154.

II. LIRE, DELIRE?

Car c'est à travers l'ensemble des recueils que transitent les créatures communes au peintre et au poète. Elles nous obligent à un voyage, à une circulation, à une lecture et à une vue cavalière - exercice inusité dont la formule d'Éluard, que Max Ernst citera beaucoup plus tard rendra compte à sa manière :

Le mot délit n'a. en général, pas été compris ".

C'est une transgression, c'est un attentat aux mœurs de la lecture que ce « délit ». Lire, ici, exige de dé-lire, de lire à contre-courant: mais aussi de dissocier, car ce délit implique également une « déliaison ». Effectivement « privés de système de référence », nous voici « dépayés », selon le mot d'André Breton, soumis à ce qu'il appelait. à l'origine du projet de *Littérature*, une « puissance de dégagement ». Il nous faut apprendre à marcher dans ce nouveau pays. Il est constitué de débris. de ce qui a échappé aux coups de ciseaux - puisque c'est là, comme l'indique le poème introductif des *Répétitions. Les ciseaux et leur père*, l'instrument qui y règne - et de ce qu'Éluard a lui-même nommé. dans une lettre à Jacques Doucet. les « déchets » de sa langue ".

Double discontinuité déployée dans un espace sans « repère », justement, où l'on ne perçoit que son vide - espace plastique auquel répond cette fois avec exactitude l'évolution d'Éluard dans un univers d'apesanteur, ainsi que le « vide » d'une langue désarticulée par l'arbitraire de la circulation des vocables. Aragon a voulu voir dans ce vide l'élément primordial de l'expérience ernstienne⁸ : un théâtre est là, avec ses cordages. ses poulies et portants, dispositif machinique accueillant un jeu et des personnages - tout cela pour une scène irréelle, pour une illusion.

Les secrets **du** passage

Dans sa pratique du montage et du collage, Dada se refuse à recréer une continuité organique: la dissémination et l'aléatoire sont sa seule loi ; l'inadéquation des choses entre elles, le mensonge de l'unité du monde, fondent sa pratique: la satire est son pathos. L'observation des procédés de Max Ernst nous force à constater que tel n'a pourtant jamais été son objectif. L'incohérence apparente chez lui masque en réalité des contradictions et des conflits - comme en témoigne son *Combat de poissons*, une toile de 1917 - que l'on pourrait organiser en réseaux de relations, en couples dont l'artiste souligne parfois l'ambivalence dans ses *Objets ambigus* - ainsi l'opposition machine-humanité, mécanique-organique,

8. Max Ernst, Qu'est-ce que le surréalisme ? in : *Écritures*, Éditions Gallimard, 1970, p.228.

9. In : *Œuvres*, o.c., p. 130.

10. Aragon, Max Ernst, peintre des illusions. in : *Les collages*, édit. Hermann, 1980.

animalité-monstruosité, féminité-minéralité. On aboutirait alors à la description d'un univers non pas dominé par l'arbitraire, mais traversé de mailles, parcouru par des galeries souterraines. Dès son premier commentaire qu'il lui consacra en 1923, dans *Max Ernst, peintre des illusions*. Aragon était préoccupé de dégager, sous la dissémination manifeste, des passages, une continuité secrète, aussi bien dans l'espace restreint de chaque œuvre que dans l'ensemble du parcours de Max Ernst.

Ceux-ci sont d'une double nature, relevant d'une technique et d'une intention. Création plastique et écriture poétique viennent se renforcer mutuellement dans ce processus de rétablissement d'une continuité. À partir des premières observations d'Aragon qui relevait déjà le soin mis à effacer les limites, à dissoudre les ruptures, à créer l'illusion d'une fusion là où régnait le plus savant rapiécage, Werner Spies a entrepris un inventaire exhaustif des moyens techniques mis en œuvre par le peintre au service d'une dialectique du continu et du discontinu. Il s'en dégage l'impression d'une exceptionnelle virtuosité artisanale; tout cela pour défaire et relier autrement, pour tisser différemment.

Le cheminement d'Éluard paraît identique, sinon plus mesuré encore. Force est de constater qu'il a peu partagé les expérimentations du « cubisme poétique » ou de Dada. Ses collages verbaux relèvent d'une intention différente; lorsque « la douce nudité des branches répand une odeur de sainteté »¹¹, c'est manifestement du rapprochement de régions éloignées de la langue qu'il attend ses effets. Mais il n'en brise pas l'apparence extérieure: au contraire, il s'en tient au vers jusqu'au recueil des *Répétitions* et inaugure, dans *Les Malheurs des Immortels*, une prose poétique dense rétablissant non seulement la syntaxe, mais jusqu'à la narrativité elle-même. Réintroduits, les temps, les verbes, les transitions (« où sont les bons aventuriers ?... Il n'y a plus de vrais oiseaux... Il n'y a plus de vraies hydrocyclettes... »¹²) - comme le faisait déjà, dans les *Champs Magnétiques*, le torrent verbal de *La Glace sans tain* -, rétabli. le drame de la langue.

Car, plutôt que de la restauration d'un discours, c'est d'un « flux » qu'il convient de parler ici: de la découverte d'une source. Cette même source qui dicta leur écriture commune à Breton et Soupault et qui leur permit de rythmer celle-ci de la marque d'une inspiration fusionnelle. de la ferveur d'un « nous », le premier manifeste de l'automatisme.

La source secrète de l'unité

Si nous sommes « dépayés », c'est néanmoins, comme nous le rappelle André Breton, « en notre souvenir ». Il constatait du reste que les

11. Éluard, *Œuvres*, a.c., p. 130.

12. *Id.*

œuvres de Max Ernst conciliaient le « jamais vu » et le « déjà vu », en d'autres termes. que leur étrangeté éveillait des souvenirs enfouis, rapprochant ainsi, de manière irréfutable, le réel et l'imaginaire. Mais il ne faisait là que revivre l'expérience de Max Ernst lui-même qui nous confie, dans *Au-delà de la peinture*, que ce sont les images désuètes d'un catalogue commercial et « l'absurdité même de cet assemblage » qui excitaient ses propres « facultés visionnaires » et lui permettaient de trouver, dans un état de quasi passivité « < il suffisait d'ajouter... en peignant ou en dessinant... en ne faisant que reproduire docilement ce qui se voyait en moi »), la trame d'une histoire « < drames... » ; ce fil rétabli n'est autre que le secret d'une unité et le témoignage d'une rencontre avec soi-même « < révélant mes plus secrets désirs »). Nous sommes loin, ici, de ce qu'Aragon relevait comme une « illusion » - à moins de convenir que cette illusion soit le chemin d'une vérité.

Car c'est d'un même mouvement que procèdent la technique visant à rétablir une continuité, la restauration de l'image poétique - méprisée et suspectée par les partisans de toutes les abstractions, dans la peinture comme dans la poésie - et la soumission à la logique du rêve. Il y a une apparente incohérence de l'image éluardienne, qui pourtant repose sur une logique profonde, dont Bachelard définissait la nature en la qualifiant d'organique :

elle germe bien, elle pousse bien, elle pousse droit ¹³.

Cette logique qui sous-tend ces productions et qui autorise le ton de provocante conviction de tout le groupe de *Littérature*, c'est celle de l'imaginaire lui-même, en tant que foyer des images. Mais c'est plus exactement encore par la fluidité qu'il conviendrait de définir le principe commun de cette créativité. Les images n'empruntent en effet au répertoire de la fluidité que parce que l'eau est l'élément même de l'imaginaire « L'imagination, dira plus tard Éluard, n'a pas l'instinct d'imitation. Elle est la source et le torrent qu'on ne remonte pas » ¹⁴.

De leur côté, Breton et Soupault sont émerveillés par leur découverte du « *filon précieux* » qui se moque des systèmes esthétiques et des constructions théoriques, et bouleverse les conditions de toute création. Aux critiques, l'image répond par sa simple résistance. Confluant vers l'imaginaire, elle rejoint sa pente, sa nécessité profonde. Secret de l'unité retrouvée, elle est nouvelle méthode de connaissance, promesse de révélation; elle est la clef qu'Éluard peut brandir en prononçant :

Autant rêver d'ouvrir les portes de la mer.

13. L'image chez Paul Eluard, in : *Europe*, 1962, p. 60.

14. *Œuvres, a.c.*, p. 514.

III. L'UNITE RETABUE, OU L'HEURE DU POETE

Werner Spies, dans son livre *Les Collages de Max Ernst*, cite un passage de Novalis dont le peintre avait sans doute également connaissance

Une irrépressible envie de se baigner s'empara de lui... Il lui semblait qu'un nuage d'un rouge crépusculaire l'enveloppait, une sensation divine envahit son âme, en lui d'innombrables pensées se mêlaient avec une passion fervente, des images nouvelles, jamais vues, surgissaient et se fondaient les unes dans les autres, devenant une ronde d'êtres invisibles autour de lui, et chaque onde délicieuse l'étreignait comme sur une tendre poitrine... ».

Dans cette fusion du désir et de l'image dont les flots sont le symbole, dans le mythe dont cette réunion se fait le creuset, se trouve contenue en germe l'entreprise commune des surréalistes, la « nécessité » évoquée par Éluard, de même que ses « douceurs d'outre-sens...

Le « nageur aveugle » ou le regard convoqué

On se méprendrait à croire que s'ouvrent si facilement les portes d'un paradis. Toute apparition de l'eau, dans les poèmes d'Éluard, est certes un indice de jouissance :

L'eau telle une peau que nul ne peut blesser, est caressée par l'homme et par le poisson ».

On multiplierait aisément les exemples. Mais aux jouissances de l'eau évoquées par Novalis et Paul Éluard, Max Ernst répond par une composition plus complexe, dans *Aquis Submersus* (composition encore fortement marquée par la « métaphysique » de Chirico) : un individu schématique, évoquant une figurine de stand de tir, se détache d'un panorama architectural encadrant une piscine, tandis qu'un autre mannequin, justement, s'immerge. Simultanéité d'attitudes qui suggèrent des instantanés différents : l'entrée dans un temps différent, dans une autre dimension, placée cette fois non plus sous le signe du cadran horaire qui se superpose au soleil, mais de la connaissance véritable — soulignée par le reflet de l'astre au fond des eaux — s'impose ici au spectateur. Que cette connaissance suppose une décision, que ce renversement exige un effort, la disparition du corps du plongeur nous le suggère, ainsi que bien d'autres figurations, chez Ernst, de l'ambivalence du milieu fluide.

Effectivement cette plongée est un pari. Traverser le miroir, c'est aussi renoncer à la vue — Max Ernst se décrit volontiers comme un « nageur

15. Novalis, *Werke* 1, pp. 246-248 (nous traduisons).

16. In : *Œuvres*, o.c., p. 47.

aveugle» —, c'est risquer l'aveuglement pour une révélation aléatoire et en tous cas douloureuse: la fatalité, le caractère inéluctable de cette démarche se traduisent dans l'étrange supplice infligé aux doigts qui, dans *Œdipus Rex*, osent pénétrer dans le territoire interdit et qui, prisonniers des aiguilles qui les transpercent, sont condamnés à tenir une noix, l'organe même de la révélation. Car, cette condensation du savoir symbolisée par la noix, se confondant aussi avec un œil - cet œil fendu annonçant la scène initiale du *Chien andalou!* - et un sexe féminin, pourrait-elle figurer moins qu'un secret essentiel? Comment ne pas reculer dès lors, devant un tel savoir? Les mises en scène d'une menace ne sont pas rares, accompagnées souvent d'un redoublement des figures: duos fraternels ou amicaux, parfois simplement un personnage suivi de son ombre, toutes ces dissociations soulignent l'hésitation à s'engager sur la voie du changement radical. Comment, pourtant, ne pas désirer savoir! Ce désir suscite des évocations variées de figures féminines, dont un des caractères les plus constants est l'absence de regard, tandis que ce regard prolifère, au contraire, sur le corps des créatures composites ou monstrueuses de Max Ernst.

La vision au prix de la vie

C'est à un rêve fondateur que remonte le peintre, rêve trop connu pour être rappelé en détail, un cauchemar plutôt, d'enfant en proie à une forte fièvre, et auquel il tend à attribuer son invention du procédé de frottage. Il est tout entier rempli de l'apparition de son père qui y joue le rôle très ambigu d'un créateur de monstres animaux et, ajoute Max, il a cru entrevoir dans les gestes violents du demiurge les pratiques qui ont préparé sa propre naissance. Seraient pris ainsi dans un même réseau de signification le désir de voir et de se connaître: c'est-à-dire de reconstituer sa propre histoire.

Faisons encore un pas. Une telle reconstitution se fait, à en juger par la violence qui entoure ces évocations, à un prix des plus élevés. Voir, voir vraiment, ce serait pour Max Ernst pénétrer dans ce secret, qui exige couteaux, pointes à graver, ciseaux surtout, pour « défaire » d'abord les apparences, mais qui nécessite la colle enfin, pour reconstituer la vérité. Cependant, la justesse de ce collage - songeons au soin extrême mis à cacher les points de soudure! - n'est garantie qu'en échange d'un engagement de tout l'être: c'est ce que traduit, de manière flagrante, la troublante *Préparation de colle d'os (Leimbereitung aus Knochen!)*, dont la brutalité, rare chez Max Ernst, précise assez de quelle substance est issue le fluide assurant la « continuité » des compositions. On ne peut se méprendre sur la nature de l'opération pratiquée: le personnage - féminin, passif, variante moderne et sans complaisance de sa *Sainte Cécile* - qui est étendu sur un canapé ne se contente pas de rêver, comme dans un cabinet

d'analyste; en échange d'une vue intérieure (que suggère l'emplâtre lui cachant les yeux), il livre, par tout un réseau de canaux, ses humeurs, ses fluides, que recueille un calice.

La rencontre avec soi-même qui survient comme la récompense d'une plongée dans les gouffres de l'intimité, c'est donc par métaphore qu'elle se réalise chez Max Ernst. Pas d'expérience de l'identité qui ne coïncide pour lui avec le surgissement d'une fable universelle. Une réparation toujours à reprendre, une réconciliation toujours précaire, s'effectuent dans le travail du collage, Renaître dans le moment même de l'œuvre tout en donnant pour cela sa propre substance, telle est la loi de sa création. Ainsi l'art apparaît-il chez lui comme l'accomplissement d'un geste sacrificiel. Une nécessité intime, et non pas le détour d'une pensée métaphysique ou religieuse, fait revivre ici le pathos expressionniste d'une démarche artistique. N'oublions pas qu'il y avait lui-même apporté sa contribution, moins de dix ans plus tôt. avec une *Crucifixion* qui ne reculait pas devant l'autoportrait (un Christ imberbe y ressemble trop aux photos de Max adolescent). L'œuvre ne se réalise que par le martyre de l'artiste.

« Chimie mentale de nos projets », ou la renaissance du poète

Qu'est-ce pourtant que ce sacrifice auprès de la récompense sans mesure? Apollinaire n'avait-il pas déjà lancé cette exhortation : « Perdre mais perdre absolument pour laisser place à la Trouvaille » ? Celui qui est passé de l'autre côté du miroir, se dépouillant de toute l'étroitesse d'une « identité », jouit aussi d'une infinie disponibilité. L'état de perte absolue est aussi celui qui rend possible une révélation. C'est dans cet esprit qu'il faut lire ce raccourci autobiographique:

Max Ernst mourut le 1^{er} août 1914. Jeune homme. il llaquit à une renaissance le 11 novembre 1918 et il voulut devenir magicien et trouver le mythe de son temps ¹⁷.

Sa disparition symbolique a pour corollaire une omniprésence capable d'illuminer l'objet le plus humble. C'est ce qui justifie les qualificatifs de « magicien », de « prestidigitateur », qui parsèment les poèmes d'Éluard ¹⁸ : s'ils définissent l'activité poétique, ils désignent plus sûrement encore « l'argil'ardeur » que celui-ci admire chez Ernst. C'est cette dernière qui autorise l'auteur des *Répétitions* à affirmer que « Toutes les transformations sont possibles ». Grâce à elle se trouve « défait le monde hanal », contingent, que contemple l'œil sans illusion d'un Ribemont-Dessaignes, Les eaux de l'imaginaire le sauvent du désert des objets, réservant à chacun d'entre eux sa virtualité d'« objet trouvé » au sens le plus riche de ce terme. Au point de vue de l'objectivité qui menace de dominer la décennie, l'universelle ambivalence peut opposer une variante moderne de la formule

d'un poète romantique allemand: «En toutes choses sommeille un chant»¹⁹.

Le poète peut, au sens exact de ce mot, renaître à l'instant où lui parvient ce chant, où se produit l'événement de la « TROUVAILLE » (le mot figure en majuscules chez Éluard)²⁰. C'est une exclamation, une illumination. Écrire n'est plus, dans pareil éblouissement, se servir des vocables de la langue courante. Ce n'est plus, non plus, vivre selon l'ordre de la succession. C'est être saisi comme une torche, en passant - pour emprunter à Éluard ses propres termes - d'un « pôle » à l'autre. Un monde terne, endeillé, retrouve alors une densité oubliée, le temps s'accélère, l'espace se concentre et devient pourtant sans limites:

*Courir et courir délivrance
Et tout trouver tout ramasser
Délivrance et richesse...*

Car, pour un instant au moins, cette voix constamment menacée de retomber dans le silence a gagné une légitimité. Ce mouvement peut procéder par paliers. Il faut l'entendre hésiter encore, dans *Entre les deux pôles de la politesse*, comme si elle était mal assurée :

*« Cet acrobate, trempé jusqu'aux os, vous apporte de son goitre les mots fragiles, cet acrobate... porte le mot: fragile. Le doux diapason de l'enfance a disparu... »*²¹.

Elle paraît timide auprès de ce « *magicien agile* » qu'est Max. Mais elle peut se raffermir, gagner en certitude dans ce poème écrit - significativement - à la première personne qu'est *La Parole*, pour prononcer tout simplement :

*J'ai la beauté facile et c'est heureux...*²²

Et comment Éluard douterait-il désormais, puisque cette parole s'alimente à la source même de l'imaginaire, à cette « rivière que j'ai sous la langue, l'eau qu'on n'imagine pas? »²³. Cette rivière qui réunit les époques disparates de sa propre vie, qui en rétablit la continuité et lui révèle, dans ce qu'il nomme les « *déchets* » de son passé, des trésors enfouis qui reprendront vie ?

Mais trouver, ou plutôt se retrouver, dans l'instant où il se transforme - car Éluard constate que les « *déchets* » ainsi exhumés ont le pouvoir de le « *changer* »²⁴ - c'est aussitôt vouloir le partage, l'échange dans l'enthousiasme :

19. Joseph von Eichendorff. *Der Sanger*.

20. *Œuvres*. o.c.. p. 72.

21. *Id.* p. 130.

22. *Id.* p. 106.

23. *Id.* p. 10?

24. Cf. note n° 9.

*Après avoir rivalisé rendu grâces et dilapidé le trésor*²⁵.

ou encore:

*Je te donne mes mains, je réfléchis. je te donne un trésor qui peut brûler, je le laisse brûler...*²⁶.

On devine trop aisément à qui s'adressent ces lignes, tant le poète s'est plu à évoquer leurs destinataires féminins. Mais comment ne pas attribuer aussi à ces figures une fonction de miroir - ainsi que le suggère fortement la double signification de « je réfléchis » ? Comment ne pas souligner, pour finir, la communion du peintre et du poète en ces images ? C'est, plus qu'un réseau de significations, une véritable ronde qui rassemble, chez tous les deux, l'eau, la femme, les yeux, le cœur, et qui résume ces apparitions dans le symbole d'une roue. Celle-ci présente un parfait miroir, un exact moment d'équilibre lorsque, selon les propres termes d'Éluard, le langage se trouve

*(repris) en son milieu
Et que l'image transparente se reflète
En un point confluent cœur du panorama
Cœur du sang et du sens et de la conscience*²⁷.

La présence de cette roue atteste--que s'accomplit l'échange de l'extériorité et de l'intériorité, qu'est réalisée l'œuvre de vie. Autour du « point confluent » figuré par son axe, peut alors commencer le mouvement giratoire, peut se dessiner la ronde:

*Dans notre époque de voici des cœurs tout est transformable en toupidrome. Même les flots des longs habits baptismaux... En vérité: voici des cœurs*²⁸.

La « roue de lumière » de Max Ernst est, en effet, tout cela à la fois.

*
**

« La sympathie, dira plus tard André Breton (dans « Équation de l'objet trouvé »), qui existe entre deux, entre plusieurs êtres, semble bien les mettre sur la voie de solutions qu'ils poursuivaient séparément en vain. »

La communauté créatrice, relativement hrève mais intense, de Paul Éluard et de Max Ernst ne paraît, quant à elle, nullement reposer sur le pressentiment d'une vanité de leur voie individuelle. Mais le risque de l'aventure les conduit à s'exposer sans réserve à la logique du monde qu'ils

25. *Œuvres*, O.C., p. 104.

26. *Id.*, p. 88.

27. Poésie ininterrompue. in : *Œuvres*, O.C., t. II.

28. *Id.*, p. 131.

explorent. Ce qu'ils ramènent au jour, ce sont moins des objets esthétiques que les manifestations des puissances qui donnent naissance à ces derniers. La rencontre du poète et du peintre se résume donc, selon nous, à cette libération d'une énergie commune qui «perturbe» et exige, pour reprendre les termes mêmes de Max Ernst, une perpétuelle « transformation ». Ce dernier y ajoute, retrouvant un pathos caractéristique des avant-gardes, une ambition d'alchimiste et de mythologue; Aragon lui emboîte le pas en situant cette ambition dans le programme d'une « nouvelle éthique ». Les excroissances scientistes et moralistes, qui ne sont pas le fait du seul surréalisme, que perdrait l'approche contemporaine à les abandonner? L'essentiel de l'expérience ne réside-t-il pas en effet en un lieu tout autre, celui de la révélation instantanée, celui du renversement des relations contingentes en liens nécessaires, celui de la rencontre, dont il nous appartient de reconstituer le présent? Ne serait-ce pas là l'unique « magie » digne de nous retenir aujourd'hui? André Breton ne devait pas manquer de préciser la portée véritable de cette expérience où

*tout sentiment de durée aboli dans l'enivrement de la chance. un très fin pinceau de feu dégage ou parfait comme rien d'autre le sens de la vie*²⁹.

Cet état suscité par la « trouvaille » - celle d'un être aussi bien que d'un objet - est « le pont indispensable jeté entre nous sur le temps »³⁰, il est l'essence même de la relation, et par-là, source de fécondité parce que « saut vital », selon l'expression d'André Breton. Aussi la magie de ces créations nous paraît-elle se suffire de ce qu'elles marquent la nécessité d'un regard; et toute leur « éthique », se résumer dans la formule simple et dense d'Éluard: *Donner à voir*³¹.

29. Équation de l'objet trouvé. in : *Révolution surréaliste*, 1934.

30. *Id.*

31. *Œuvres*, o.c., p. 917.

INTERNATIONALISME/EUROPÉANISME? LE CONTRE-COURANT SURREALISTE DANS L'ANGLETERRE DES ANNÉES TRENTE

Robert SHORT

Quel terme conviendrait le mieux pour désigner le contre-courant surréaliste que connut l'Angleterre des années trente? Internationalisme? Européanisme? Je n'oserai suggérer un troisième terme, celui « d'anglocentrisme », bien qu'il ait le mérite de souligner le caractère spécifiquement anglais du surréalisme tel qu'il se développe en Angleterre. Le point d'interrogation placé après ces termes se justifie par une préoccupation plus sérieuse que le simple souci de me tailler une question à la mesure de l'ordre du jour de ce colloque. En effet, la difficulté que rencontre chez nous le surréalisme pour définir son identité culturelle, et le fait qu'elle n'ait jamais été résolue, rendent bien compte tout à la fois du « flou » qui le caractérise au regard des surréalistes tels qu'ils se sont manifestés ailleurs, des départs constants qui l'ont affaibli, et de sa courte durée - 1936-1945 - comme entreprise collective.

Lorsqu'en été 1936, les surréalistes anglais adhèrent au mouvement surréaliste, ils acceptèrent volontiers comme une de ses données fondamentales son rejet du patriotisme et sa mission planétaire; car comment attribuer des caractères géographiques ou ethniques à une aventure qui s'est toujours conçue comme une « logique de totalité », comme une expérience collective indifférente aux frontières politiques? Une activité de l'esprit captant les sources de l'inconscient plonge dans des profondeurs que l'on pouvait croire à l'abri des clivages nationaux ou culturels. Dès l'éclosion de la révolte surréaliste dans le face à face des tranchées de 14-18, la pomme de discorde du patriotisme ne concrétisa qu'un de ces facteurs d'exclusion qui façonne notre culture, dissociant jalousement raison et

folie, vérité et imaginaire, rêve et état d'éveil. et qui, pour les surréalistes, diminuent de ce fait le potentiel de la vie humaine. Rétrospectivement, tous les surréalistes anglais étaient donc d'accord - puisque le groupe ne se constitua qu'en 1936 - avec la déclaration que fit David Gascoyne en 1935 dans son livre d'initiation *A Short Survey of Surrealism* : « Le surréalisme transcende tous les nationalismes et prend naissance sur un plan où tous les hommes sont égaux. »

Bien que le surréalisme ne passât pas inaperçu en Angleterre avant 1935, on peut cependant dire sans exagération qu'il n'y aurait jamais eu de mouvement surréaliste anglais sans l'internationalisation du surréalisme, encore spécifiquement français à ce moment-là. Ou plus précisément encore, que la formation d'un groupe surréaliste en Angleterre ne tint en fait qu'à un seul événement: l'Exposition Internationale Surréaliste, qui fut inaugurée à Londres le 11 juin 1936 aux New Burlington Galleries. On doit cette exposition aux initiatives du poète David Gascoyne et du peintre Roland Penrose, qui avaient tous deux été à Paris et y avaient gagné la confiance d'Eluard et de Breton. L'incursion du surréalisme sur le sol britannique fut directe et brutale. et l'exposition en marqua à la fois le début et le point culminant. Pendant les trois semaines qu'elle dura, quelque vingt mille visiteurs contribuèrent à ce que Humphrey Jennings décrit comme « the mixed atmosphere of cultural hysteria and amateur theatricality which combined to make it so peculiar a success ». Le fait que vingt-trois artistes anglais y furent représentés laisse supposer l'existence d'un mouvement déjà en plein essor. Que l'on ne s'y trompe point pourtant: si nombre d'entre eux - Julian Trevelyan, par exemple - avaient reçu dans leur atelier la visite enthousiaste du comité de sélection, « ce qui les avait fait passer au surréalisme du jour au lendemain », d'autres furent simplement inclus par erreur, tel Cecil Collins dont le symbolisme incontestablement chrétien dut échapper. on ne sait pourquoi, à l'attention des organisateurs. Le groupe surréaliste naquit le 11 juillet, lors d'une réunion rassemblant les organisateurs et les exposants aux New Burlington Galleries. Son premier manifeste parut en septembre, dans le quatrième numéro de *l'International Surrealist Bulletin*. La fin de l'année fut marquée par la publication de *Surrealism*, présenté par son éditeur Herbert Read comme le « manifeste définitif », et réunissant les textes des conférences données au cours de l'exposition par Breton, Eluard, Hugnet et Hugh Sykes Davies. Breton y déclare à propos de l'exposition: « Pour moi, en effet, l'objectivation et l'internationalisation des idées surréalistes, poursuivies d'une manière toujours plus active au cours de ces dernières années, touchaient ici à leur point critique. »

Le surréalisme fut un exemple de ce phénomène. assez rare dans l'histoire de la culture britannique (le vorticisme en fut peut-être un autre), où l'on voit l'insularité, le non-alignement, l'indifférence et la méfiance instinctive vis-à-vis des influences étrangères, céder le pas à un engagement

au service de l'avant-garde internationale. Cet engagement se manifesta à Londres par la publication des revues *London Gallery Bulletin*, *News from Nowhere*, *Free Unions* en édition bilingue, et par des séries d'expositions d'œuvres de divers artistes étrangers (Magritte, Tanguy, Klee, Calder, Dali, Ernst, Delveaux), organisées par des galeries anglaises comme Mayor, Zwemmer, Guggenheim Jeune, et la London Gallery elle-même, traînant ainsi à son corps défendant le grand public anglais vers les courants les plus osés du modernisme d'outre-Manche. Mesens et Penrose organisèrent la venue à Londres de l'exposition itinérante du *Guernica* de Picasso, afin de recueillir des fonds pour la république espagnole. En même temps, les réseaux du surréalisme international permirent d'exporter comme jamais auparavant une partie de l'art anglais, par l'intermédiaire de l'exposition « Fantastic Art, Dada and Surrealism » organisée en 1936 par Alfred Barr au Musée d'art moderne à New York, et de l'Exposition Internationale du Surréalisme à Paris en 1938. Entre parenthèses, on peut noter ici que le surréalisme anglais partageait la tendance de tout surréalisme, hors des pays francophones, à privilégier la peinture plutôt que l'écriture - si l'on excepte cependant le cas de David Gascoyne et de Hugh Sikes Davies. Les barrières linguistiques favorisaient la cristallisation autour des arts plastiques et non autour de la littérature. L'expansion mondiale du surréalisme, en Angleterre comme ailleurs, correspondit à la destruction de l'écrit par l'image et l'objet.

Si l'on ne peut guère exagérer le rôle que jouèrent le concept et l'expansion effective de l'internationalisme dans la naissance et dans l'itinéraire du surréalisme en Angleterre, peut-on dire la même chose de l'« européanisme » ? Assurément, non. Le groupe n'aurait aucunement pu s'associer six ans auparavant aux froides réponses que fit le gouvernement anglais aux sollicitations euro-fédéralistes d'Aristide Briand lorsqu'il présenta son projet « d'Etats-Unis d'Europe » à la Société des Nations. Les surréalistes anglais étaient alors totalement à contre-courant de la ligne officielle, qui n'était animée que par le souci de maintenir la souveraineté nationale absolue et infrangible, par méfiance envers toute structure institutionnelle à caractère fédéraliste, mais aussi par sa conviction que la Grande-Bretagne avait des responsabilités impériales outre-Europe. Les surréalistes repoussèrent ce sentiment irrationnel et atavique - néanmoins toujours tenace chez nous - , selon lequel rejoindre une fédération de pays européens serait faire « quelque chose que nous savons, dans notre chair même, que nous ne pou[r]rions jamais faire » selon les termes d'Anthony Eden vingt ans plus tard. Cependant le rejet de la politique européenne du gouvernement britannique ne signifiait pas pour autant que les surréalistes anglais s'associaient à la vision d'une Europe supranationale telle que la concevaient Aristide Briand, Herriot ou le Comte Coudenhove-Kalergi. Car pour les surréalistes, un tel regroupement des nations ne ferait qu'accroître le fléau des patriotismes belliqueux.

Le concept d'Europe, en effet, apparaît très peu dans les textes touchant à la politique — textes eux-mêmes assez rares — issus du groupe ou de ses membres. A l'époque de la Dépression, d'Hitler, et des Fronts populaires, les projets paneuropéens avaient perdu l'actualité qu'ils avaient pu avoir dans les années vingt. Si l'on veut cerner les pensées du groupe en ce qui concerne l'outre-Manche, il vaut mieux parler de « Continent » que d'Europe. S'ils avaient, comme tous les surréalistes affichés, repoussé la tentation de l'Occident, ils avaient cependant capitulé devant la tentation du Continent. Ils étaient en ceci dans la pleine tradition des esprits libres et des révoltés anglais — qu'on se souvienne de Byron et de Shelley, de Wilde et de Beardsley, de Forster et de Lawrence, ou encore de leurs contemporains, Auden et Isherwood —, qui laisseront derrière eux les « white cliffs of Dover » pour aller chercher sur le continent la liberté intellectuelle, créatrice et morale, qui manquait si sensiblement à leur pays natal. Et comme dans les années trente, l'Italie chère à Forster et Lawrence et l'Allemagne de Weimar célébrée par Isherwood s'étaient toutes deux laissées écraser sous la botte du fascisme, ils rattachèrent à un seul pays cet esprit de liberté tant recherché sur le continent, la France de la Troisième République. et plus précisément encore, à Paris.

Pour les artistes et les poètes anglais de l'époque, la capitale française était le haut lieu des formes les plus évoluées et les plus révolutionnaires d'écriture et de peinture: « l'aimant puissant » qui incita Roland Penrose, David Gascoyne, Humphrey Jennings, comme tant d'autres animateurs du surréalisme anglais, à traverser la Manche. Pour Julian Trevelyan, « le Dôme semblait être le centre de l'univers, la marmite où toutes les races de la terre s'amalgamaient en une gigantesque bouillabaisse ». Et dans cet air parisien qu'humait les Britanniques, le surréalisme était le plus troublant et le plus captivant de tous les parfums d'avant-garde. En fait, si l'on veut cerner l'europanisme ou l'internationalisme du mouvement anglais, il faut s'arrêter un instant sur Paris. La rue Fontaine a bien mérité son nom, dans tous les sens du terme: lorsque l'on voulait contester toute idée nouvelle vantée au *Baree/ona Restaurant* de Soho, on se référait à la ligne adoptée par les surréalistes au *Café Cyrano*. Pour les Anglais, l'évangile surréaliste ne pouvait venir que du groupe de Paris. Et même dans l'exil prolongé provoqué par la guerre, Breton et ses amis, tel Péret conservèrent leur rôle d'arbitre, pour le meilleur et pour le pire.

Si le surréalisme anglais avait pu se contenter de puiser son inspiration de sources étrangères, voire parisiennes, il n'aurait vraisemblablement jamais connu cette crise d'identité qui ne cessa de le tirailler toute son existence durant. Mais nos surréalistes avaient de multiples raisons pour nier que le surréalisme soit insensible au tempérament national, et pour aller beaucoup plus loin, jusqu'à déclarer que le substrat culturel anglais devait imposer ses spécificités aux manifestations du mouvement surréaliste britannique. Il leur fallait surtout réfuter le chœur des critiques de la presse

britannique, qui voulait faire accroire que le surréalisme était « autre chose » dans le contexte anglais, la dernière marotte d'une pseudo bohème cosmopolite et gâtée, ou encore que le soi-disant surréalisme anglais ne pouvait être au mieux qu'une faible réplique du modèle initial. Il leur fallait aussi démentir les ricanements qui promettaient au surréalisme un destin bref, dérisoire et incolore, sur une terre ingrate.

André Breton lui-même, dans le *Manifeste* de 1924, n'avait-il pas reconnu Swift comme l'un de ses précurseurs et fait l'éloge du *Monk* de Matthew Gregory Lewis et des *Night Soughts for Life, Death and Immortality* d'Edouard Young? Et dans l'intervention qu'il fit à l'occasion de l'exposition de l'exposition de 1936, Breton n'avait-il pas cité d'autres auteurs anglais du passé, et rendu spécifiquement hommage à la tradition du *gothic novel* et du *nonsense* comme inspiratrice du surréalisme? A la suite de Breton, les surréalistes anglais invoquèrent donc abondamment les noms de Shakespeare, Marlowe, Coleridge, Lear et Carroll comme les indices d'une veine surréaliste abondante, profonde et nationale, que renfermerait notre tradition littéraire. Ils affirmaient - bien avant la lettre, et sans le soutien théorique de Freud - que ce penchant pour l'irrationnel et l'humour féru de non-sens, hérité du romantisme, présentait de fortes analogies avec les principes fondamentaux de Breton. De sorte qu'en Grande-Bretagne, on avait produit des œuvres surréalistes parce que l'on était né pour cela.

Cependant, si opportune que fût cette thèse à l'époque pour réfuter l'affirmation répétée selon laquelle le surréalisme anglais était, au mieux, une version édulcorée d'un modèle étranger, l'argument était à double tranchant. Car il pouvait aussi bien signifier que le mouvement surréaliste était superflu en Angleterre. Ainsi, dans la *Déclaration* - qui se trouva être le dernier soupir du groupe - insérée dans le catalogue de l'Exposition Surréaliste Internationale de Paris en 1947, le même argument servit à démontrer les raisons pour lesquelles l'Angleterre avait connu tant de précurseurs, et si peu de surréalistes se revendiquant explicitement comme tels. Au fond, le dilemme ne fut jamais résolu de façon satisfaisante. Car plus s'allonge la liste rassurante des prédécesseurs, plus le plaidoyer en faveur de l'originalité et de la nécessité même du surréalisme perd de sa plausibilité.

L'avenir devait prouver que cette insistance à vouloir découvrir des trésors du « surréalisme avant la lettre » dans l'héritage anglais serait à l'origine de maints malentendus de ce type - qui ne se sont toujours pas dissipés aujourd'hui - qui contribuèrent à compromettre sérieusement le projet surréaliste en Grande-Bretagne. En fait, la situation se révéla confuse dès l'instant où Herbert Read se fit le défenseur acharné du terme *superrealism* qui, selon lui, - et contre l'avis de David Gascoyne qui lui préférait *surrealism* -, était l'exact synonyme du vocable français. Herbert Read justifiait son choix en soulignant, non sans raison, que le préfixe

« sur » se traduit normalement en anglais par *super-* ainsi « surhomme » devient *superman*, etc. Mais on s'aperçut bientôt, après la victoire en apparence du moins du *surrealism* de Gascoyne, que le débat s'étendait bien au-delà d'une simple querelle de mots. Herbert Read, au fond, se montrait prêt à accepter la lettre du surréalisme, mais non son esprit. A l'instar de Hugh Sykes Davies, il ne tenait pour ainsi dire aucun compte de ce qui faisait la spécificité de la démarche intellectuelle de Breton et du groupe de Paris: un solide matérialisme historique, ainsi que les notions de « hasard objectif » et de libération psychique. Suite à la remarque de Breton, selon laquelle le surréalisme était « la queue préhensile » du romantisme, et s'autorisant d'elle, Read et Davies considérèrent que l'appellation choisie impliquait l'adhésion aux « principes du romantisme », et donc à ses « valeurs universelles ». Le mot ne suggérait plus alors qu'une vague possibilité de donner carrière à l'imagination. Il invitait à la libre expression de la « personnalité », laissant ainsi dans l'ombre l'importance accordée par Breton à l'impersonnalité de l'inconscient. Certes, on aurait pu croire que leur réaction était le signe d'une volonté, infiniment louable, d'établir les bases d'un surréalisme authentiquement britannique et affranchi de toute imitation servile du modèle continental. Mais leurs efforts ne débouchèrent que sur une contrefaçon de l'original. L'interprétation molle et floue du surréalisme, telle qu'elle s'imposa sous leur influence, donna l'occasion à nombre d'artistes et de poètes de se ranger du bon côté en s'embarquant avec le surréalisme pour l'irrationnel. Il s'ensuivit que la plupart des prétendus partisans de l'école surréaliste anglaise furent, comme l'a dit Mesens, des *philo-surréalists* plutôt que des surréalistes au vrai sens du terme.

Université de East Anglia

N.B. : Certains propos de ce texte sont repris soit du «Surréalisme en Grande-Bretagne», *Bulletin de liaison*, n° 9, RCP n° 402 du CNRS, octobre 1978; soit du « Surréalisme belge outre-mer: E.L.T. Mesens et le mouvement anglais », *Les avant-gardes littéraires en Belgique*, sous la direction de Jean Weisgerber, Editions Labor, 1991, du même auteur.

LE SURREALISME EN AUTRICHE, MAX HOLZER ET LES « SURREALISTISCHE PUBLIKATIONEN »

Jean-Marie VALENTIN

Dans la mesure où le surréalisme se pose en négation des patries et se place au-dessus des frontières, il y a danger à méconnaître les modalités particulières qu'il a connues de fait dans les pays où il a été diffusé. Parallèlement, sa volonté affichée de détenir une forme d'éternité recèle le risque de n'accorder à ses formes historiques qu'une place subalterne. Pour la recherche, la notion de « contextualisation » devrait être, dans toute étude portant sur l'europanisation, ou l'internationalisation, du mouvement, un repère capital et constant. Au demeurant, il est aisé, sur la base de la théorie de Jauss et de ses disciples ¹, d'en prolonger la prise en compte dans le champ de l'historiographie littéraire. Tout pays récepteur, et quels que soient les modes, agents et vecteurs de la médiation, se définit bel et bien en fonction d'une conjoncture nationale-elle-même insérée dans une coupe synchronique. 'En termes de transferts culturels d'autre part, il ne fait plus de doute aujourd'hui que le passage d'un espace à un autre répond à des carences et à des besoins, réels ou éprouvés comme tels, et que toute intégration d'un modèle externe suppose, pour être féconde, la prééminence du contexte récepteur, qui transforme en effet l'emprunt en fonction de ses besoins, sur le contexte de départ ².

1. Hans Robert Jauss. *De l'« Iphigénie » de Racine à celle de Goethe. Rezeptionsästhetik.* München 1975 (trad. fr. : *Pour une esthétique de la réception.* par Claude Maillard. Paris 1975). Rainer Warning. *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis.* München. 1975.

2. Michel Espagne/Michael Werner, *Transferts. Les relations culturelles dans l'espace franco-allemand (XVIII^e-XIX^e s.).* Paris, 1988. Jean-Marie Valentin, Préface à *De Lessing à Heine. Un siècle de relations littéraires et culturelles entre la France et l'Allemagne*, Paris 1985, pp. 7-14. Du même: *Kulturtransfererscheinungen im Bereich der Literaturgeschichte am*

Culturellement, la Vienne et l'Autriche de 1945 n'ont plus rien de commun avec ce qu'elles avaient été, en rupture d'ailleurs avec les forces politiques, religieuses et sociales de l'époque, durant les années 1880-1914. La modernité brillante d'alors a depuis longtemps cessé d'être vivante. Les apports novateurs du Berlin des années 20 n'ont pas produit de résultats remarquables sous la Première République. L'histoire du pays a été dominée par une guerre civile larvée (pensons à l'incendie du Palais de Justice en 1927) qui a absorbé les énergies et bloqué les tentatives de prise de conscience nationale. La mise en place de l'État corporatiste conduit à un alignement esthétique sur le paradigme néo-classique monumental de l'Italie mussolinienne. A compter de 1938, toute innovation en littérature et dans les arts plastiques est traquée sans pitié.

On saisit que, sur cet arrière-plan, le terrain n'ait pas été favorable à l'accueil du surréalisme qui, dès cette période, va être tenu pour (exposant suprême de la modernité honnie. Mais en même temps, ce pays, qui n'avait pratiquement pas eu de conscience nationale - de 1918 à 1938, il fut pour tous, à l'exception des monarchistes. « l'Autriche allemande » (« Deutsch-Osterreich ») -, va en développer une en réaction aux conséquences de l'Anschluß et de la guerre. Au contact restauré avec l'étranger, dès fin 1944 grâce à l'activité des Instituts français d'Innsbruck (Maurice Besset) et de Vienne (Eugène Susini), la Deuxième République ressentit le besoin de rejoindre le groupe des pays occidentaux, afin de se redéfinir culturellement au cœur de la modernité artistique. Un des acteurs de ces années de redémarrage, Otto Breicha, a dit combien ce désir était à la fois immense et mal défini. On voulait « attraper » (mot clé du moment, répété à satiété), mais on ne savait trop quoi. Que l'indétermination, fruit de l'ignorance, ait marqué tout ce qui venait du dehors à l'exception d'une Allemagne reniée, ne saurait donc surprendre. Le surréalisme apparut de ce fait comme une notion complètement mythique, « auréatisée » pour reprendre un vocable benjaminien. Synonyme de liberté et de rupture, d'opposition aux traditions et conventions, le terme fut au départ dépourvu de toute historicité et de bases théoriques. L'ignorance, évoquée à l'instant, où l'on était des auteurs et des œuvres, en fut naturellement la cause principale.

A cet égard, l'échec de la première tentative faite par Otto Basil lors du projet de numéro 3, confisqué par les sbires de SeyB-Inquart en 1938, de la revue *Plan* eut bien des effets désastreux. Dans ce cahier « spécial » (« Sonderheft Surrealismus ») de la revue alors toute jeune, Basil avait décidé de donner, outre des essais littéraires, dont celui de Heinz Politzer

Beispiel des europäischen und deutschen Schelmenromans, dans: *Einheit! in der Vielfalt*. Festschrift für Peter Lang, Bern, / Frankfurt a.M. / New York / Paris, 1989, pp. 546-555.

3. Se reporter au bilan rapide dressé par cet analyste dans *Aufforderung zum Mij3trauen. Literatur, Bildende Kunst, Musik in Osterreich seit 1945*, Salzburg, 1967, pp. 11-16.

sur « Kafka et le surréalisme », des reproductions de tableaux de Max Ernst et d'Edgar Jené (qui avait séjourné en France) et surtout des extraits traduits du *Premier* et du *Second Manifeste*⁴. Dès avant la guerre, Basil avait perçu, avec un réel retard sur les Tchèques, mais dans un environnement idéologique sensiblement plus difficile, l'ampleur globale de l'ambition surréaliste et notamment de son projet poétique: le fait qu'il ait été le traducteur des *Illuminations* et des *Chants de Maldoror* y était de toute évidence pour beaucoup⁵.

Il reste qu'en 1945 cette attitude positive envers le mouvement était loin d'être partagée par tous. Nombreux, hostiles à l'apport français, ne souhaitaient rien d'autre en effet que reprendre les choses là où elles avaient été laissées en 1934, voire 1938. Ne pouvait guère en dériver, on le devine, qu'un académisme persistant à qui il suffisait de se dépouiller de ses oripeaux héroïsans pour reprendre son cours. Encore n'était-ce là que moindre mal. Chaque fois en revanche que des tensions idéologiques, dont les origines remontent aux Lumières, se firent jour dans le débat, s'édifia un discours virulent tendant à traiter le surréalisme en image, symbole, cause aussi parfois, de la décadence de l'Europe et des vraies valeurs: entendons « valeurs traditionnelles » dans l'esprit des « *poetae austriacissimi* » du nadlérisme et de ses dérives fascisantes. L'accusation d'« art dégénéré », dont avait eu à souffrir un Edgar Jené par exemple, n'était au fond pas loin.

Cette thèse, largement reçue et plus largement encore tacitement acceptée, d'un surréalisme aux antipodes de l'humanisme et de l'art véritable, fut défendue avec éclat par le grand historien de l'art Hans Sedelmayr dans son ouvrage essentiel de 1948 *Perte du Centre (Verlust der Mitte)*, qui repose sur l'idée de la disparition des repères (*Orientierungslage*), notion chère à la postérité spenglienne de Nietzsche. Sedelmayr écrit entre autres ceci :

Le principe directeur de la production surréaliste, c'est le chaos absolu [...] Son objet, c'est, tout bien considéré, le « chaos de la décomposition totale » : non point un chaos en devenir, mais réalisé, non point incandescent, mais glacé, non point en gésine, mais vide de substance, non point le chaos d'une nature féconde, mais celui d'une négation de la nature [...] ¹ *Le surréalisme aspire à se faire force vitale universelle, à élever le chaos au rang de principe — il tent au « chaotisme » [...] Car enfin, le surréalisme n'est que l'ultime accélération dans cette chute qui entraîne l'homme et l'art et dont*

4. Otto Breicha, *Max Holzer*, dans: *Wort in der Zeit*, 9, 1963, p. 5. Et plus généralement, Johannes von Schlebrügge : *Geschichtssprünge. Zur Reception des französischen Surrealismus in der österreichischen Literatur, Kunst und Kulturpublizistik seit 1945*, Frankfurt a.M. 1Bern 1New York, 1985.

5. Le détail du numéro est dans *Plan*, Wien, Okt. 1945. 1. Heft, p. 80. Le même cahier souligne fortement son importance comme traducteur et la relation des surréalistes à Rimbaud (« dessen "diamantene Sprache" (Wolfenstein) die Surrealisten zu unerhrbrten Ekstasen' anregte »).

Nietzsche avait fait déjà l'expérience lorsqu'il composa en 1881 son fragment « L'homme fou » : « Notre chute n'est-elle pas permanente? Vers l'arrière, latéralement, vers l'avant, dans toutes les directions. Existe-t-il encore un "haut" et un "bas" ? N'errons-nous pas dans le néant infini ? »

Pour mesurer la portée exacte de ce propos, il paraîtra expédient de lui opposer la prise de position d'André Breton, telle qu'elle s'est exprimée dans la Conférence aux étudiants français de Yale du 10 décembre 1942 :

Au sortir du tunnel actuel, il faudra bien tenter de replacer l'homme dans son élément. On peut espérer que la désastreuse expérience de l'autre « après-guerre » aura porté conseil et qu'on ne se contentera pas de revenir aux conceptions indigentes qui ont prévalu [...] Foi persistante dans l'automatisme comme sonde, espoir persistant dans la dialectique (celle d'Héraclite, de Maître Eckhardt, de Hegel) pour la résolution des antinomies qui accablent l'homme, reconnaissance du hasard objectif comme indice de réconciliation possible des fins de la nature et des fins de l'homme aux yeux de ce dernier, volonté d'incorporation permanente à l'appareil psychique de l'humour noir qui, à une certaine température, peut seul jouer le rôle de soupape, préparation d'ordre pratique à une intervention sur la vie mythique qui prene. d'abord, sur la plus grande échelle, figure de nettoyage, tels sont ou demeurent bien à ce jour, les mots d'ordre fondamentaux ».

De même, paraissent faire étrangement écho pour s'y opposer point par point les formules de Pierre Mabille qui, soucieux de barrer la voie à un « nouveau classicisme » écarté comme fossoyeur d'une relation foncièrement dynamique à l'homme et à l'art, appelle au sursaut surréaliste salvateur:

6. Hans Sedelmayr, *Verlust der Mille. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*, Wien 1948.

« Leitthema der surrealistischen Produktion ist das absolute Chaos [...] Ihr Gegenstand ist, allez in allem, das "Chaos des totalen Abfalls" : nicht das werdende, sondern das gewordene, nicht das heiße, sondern das eiskalte, nicht ein Chaos sich gebarendes, sondern eines erledigter Dinge, nicht das der befruchteten Natur, sondern der Unnatur [...]

Der Surrealismus aspiriert darauf, universale Lebensmacht zu werden, das Chaos zum Prinzip zu erheben - er strebt zum Chaotismus [...]

Und schließlich ist der Surrealismus nur die letzte Beschleunigung im Sturze des Menschen und der Kunst, den Nietzsche schon erfahren hatte, als er 1881 sein Fragment "Der tolle Mensch" schrieb: "Stürzen wir nicht fortwährend ? Nach rückwärts, seitwärts, vorwärts, nach allen Seiten ? Gibt es noch ein Oben und Unten ? Irren wir nicht durch das unendliche Nichts ? [...]"

7. André Breton, *Situation du surréalisme entre les deux guerres*, dans: *La Clé des champs*, Paris, 1967, p. 110. Voir aussi Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme*, Paris, 1964, pp. 176-177.

Si l'Europe doit simplement se survivre, elle se crispera autour d'un nouveau classicisme et rejettera avec violence tous les efforts qui, entre les deux guerres, avaient été faits dans le sens du surréalisme, elle reniera avec horreur ce qu'elle considèrera comme les ferments de sa décomposition. Si l'Europe doit connaître au sortir de la mort et de l'incendie une renaissance au sens étymologique du mot, c'est-à-dire si elle est disposée à apporter la somme de son expérience à l'opération d'une transmutation culturelle, alors il faudra qu'elle emprunte les voies et moyens du surréalisme car ce seront les seuls qui permettront d'utiliser les valeurs permanentes de l'héritage du passé, ce seront les seuls qui permettront une communication avec la jeunesse des autres continents, les seuls qui peuvent servir de base à l'élaboration future d'une civilisation nouvelle ⁸.

III

Il exista pourtant à cette antinomie un correctif décisif qui eut sa source dans l'attitude généreuse des puissances alliées envers l'Autriche. Dégagée, lors de la Conférence de Moscou de 1943, de toute responsabilité dans l'hitlérisme, désignée officiellement comme « la première nation victime du nazisme » en dépit (ou à cause) de son appartenance au Reich ⁹, celle-ci put échapper à la malédiction de la langue souillée dont on n'ignore pas le rôle que lui attribua Adorno contre le lyrisme.

Ainsi le redémarrage de la vie artistique put-il s'y faire sans délai, en écartant aussi bien le motif des « ruines » (la « Trümmerliteratur ») que le thème du recommencement absolu dans son rapport avec le travail sur le passé. L'expérimentation trouva par là sa place dans un espace où la mauvaise conscience ne vint pas neutraliser l'invention formelle.

L'impulsion vint alors de l'« Académie viennoise des arts plastiques » (Wiener Akademie für bildende Künste). Fritz Wotruba, l'un de ses professeurs, y réintroduisit l'art abstrait et Dada, le mouvement De Stijl et le Bauhaus. Son activité reposait sur la conviction qu'une reconstruction culturelle du pays était indispensable comme contrepoids à la remise en place des institutions et à la relance de l'économie. Pour Wotruba, les « ruines » existaient bien, même si elles ne faisaient pas l'objet d'une critique aussi radicale qu'en Allemagne. L'expérience de la Première République était à ses yeux le repoussoir absolu. La naissance du nouvel Etat ne pouvait être le retour à l'ancien, mais devait inclure, pour asseoir

8. Pierre Mabille, *Le Surréalisme, un nouveau climat sensible*, dans: *Courrier du Centre international d'Etudes poétiques*, 15116, Bruxelles, 1962.

9. Hans Weigel, *Das Verhengte Fenster*, in: *Plan*, 1946, Heft 5., p. 397: «Wir Oesterreicher, in einer seltsamen, vielleicht glückhaften verpflichtenden Zwischenstation zwischen Siegern und Besiegten. »

l'Autriche sur des bases sûres, une dimension artistique fondatrice d'une recherche de globalité garante de survie ¹⁰.

Albert Paris Gütersloh, peintre et écrivain, créa de son côté, assisté notamment de Fuchs et Hausner, l'« Ecole viennoise du réalisme fantastique » (« Wiener Schule des fantastischen Realismus »). Figurative, la tendance était ici cependant contraire au néo-classicisme. L'axe dominant qui fut privilégié renouait avec le maniérisme des siècles antérieurs. Par une sorte de contournement des décennies précédentes, on s'y appliquait à remonter le temps afin de ressourcer l'art à des courants autochtones. Au fond, si les moyens de la figuration différaient nettement, la visée demeurait malgré tout le dépassement du réel et du rationnel, à la limite: leur désorganisation, la prévalence de l'imaginaire sur la mimesis entendue primairement au sens de banale reproduction du monde des objets, le rejet de la pose héroïsante. Au plan des formes, le lien avec Magritte et Chirico était possible, sans avoir toutefois valeur programmatique. L'exploration d'espaces coupés du quotidien et du champ de la conscience jeta des ponts vers la psychanalyse que l'Autriche n'avait en fait jamais incorporée vraiment à son héritage.

Que cette composante ait pu être mise en relation avec le surréalisme ne surprendra donc qu'à demi, encore que la compréhension du « surréel » ait clairement conduit en l'occurrence à donner la préférence à l'étrange en soi, aux dépens de références théoriques plus systématiques et plus modernes dont, à cette date, des esprits lucides, percevant mieux que d'autres les évolutions en cours depuis les années 20 et 30, diagnostiquaient l'inévitable obsolescence ¹¹. Ou, si l'on veut exprimer les choses autrement, le terme de « surréalisme », pour être alors d'un usage fréquent, servait en général de référence commode pour désigner *a contrario* ce que l'on souhaitait écarter de la renaissance artistique en cours bien plus qu'il ne recouvrait des contenus réels ¹².

La brièveté de cette période, les cinq ans qui vont de la fin des

10. Fritz Wotruba, *Die Kunst in einem neuen Staat*, dans F.W. : *Überlegungen. Gedanken zur Kunst*, Zürich/New York 1945. Repris dans: *Aufforderung zum Mißtrauen...* (*supra*, n. 3), pp. 19-20.

11. Albert Paris Gütersloh, *Der unterirdische Art-Club*, dans: *Zur Situation der Modernen Kunst. Aufsätze und Reden*, Wien/Hannover/Bern 1963. Et *Aufforderung zum Mißtrauen...* (*supra*, n.), pp. 83-84. De ce point de vue, Gütersloh était plus proche de la vérité qu'Otto Breicha pour qui la coïncidence chronologique allait apparemment de soi (*Max Holzer*, dans: *Wort in der Zeit*, 9, 1963, p. 5).

12. *Ibid.* : «Und an dieser Stelle [...] kann jetzt gesagt werden, daß der Wiener Surrealismus nur aus Mangel eines betreffenden Namens so heißt, also fast keine Ähnlichkeit mit dem anderswo noch geübten oder schon abgestorbenen hat » (« On peut dire ici que le surréalisme viennois n'est désigné ainsi que faute d'un terme adéquat, de sorte qu'il ne présente quasiment pas de similitudes avec celui qui est encore pratiqué ailleurs, ou qui a déjà cessé d'y exister »). Voir aussi le constat, postérieur, de Maurice Nadeau (*supra*, n. 7, p. 168) : « Comment ne pas envisager ce repliement du surréalisme sur ses minima poétiques. sa transformation en école d'ésotérisme, comme l'aveu d'une défaite? »

hostilités à la parution des *Surrealistische Publikationen*, se double ainsi d'une impression fondée, de recours quelque peu désordonné et boulimique, à tout ce qui venait du dehors, sans profit visible pour le surréalisme proprement dit. Ainsi voit-on en littérature se juxtaposer, dans *Plan*, Kafka, Doderer, Faulkner pour la prose, Neruda, Pound, Brecht, Benn, Montale pour la poésie, les écrivains français catholiques et l'existentialisme sartrien en philosophie. Chez les observateurs les plus aigus d'une pratique qui est aussi la leur s'affirme plus d'une fois le sentiment d'un encyclopédisme passablement anarchique. En portent trace le *Fichier pour une postface à H. C. Artmann (Zettelkasten für ein Nachwort zu H. C. Artmann)* d'Artmann, la préface de G. Rühm à l'anthologie de la « Wiener Gruppe » ou encore la légendaire *Biographia mythomanica* d'Ernest Fuchs. Il est clair à nouveau que le surréalisme n'y trouve qu'en partie, et plutôt fortuitement, à s'y traduire. Ce qui unit ces explorations si variées, c'est en réalité la dilection pour le surprenant, l'anormal, l'érotique, voire le farfelu - tout ce qui, on le voit, se situe aux antipodes d'un ordre imposé, convenu et contraignant, de l'œuvre d'art. La quête philosophique n'y est, au mieux qu'entr'aperçue, même si son caractère absolu est compris comme restauration d'une liberté illimitée. La composante historique et politique, qui fournissait aux proclamations de Wotruba ses bases anthropologiques et sociales et se répercutait dans l'idéal de « démocratie socialiste » de *Plan* à ses débuts, s'efface rapidement. La rupture avec Celan, dont le premier recueil *Le Sable des urnes (Der Sand aus den Urnen)* où figure la célèbre *Fugue de la mort (Todesfuge)* paraît à Vienne en 1948 et qui publie dans *Plan* puis encore dans les *Surrealistische Publikationen*, signale bien une divergence de fond sur la prise en charge par l'art du passé récent. Si *Nouveaux Chemins (Neue Wege)*, est animée très tôt par deux futurs membres influents de la « Wiener Gruppe », Hans Carl Artmann et Andreas Okopenko, c'est *Plan*, qu'Otto Basil avait fait renaître dès 1945, qui s'affirma pendant l'immédiat après-guerre comme le carrefour de l'innovation.

Ici comme partout, l'éclectisme fut de règle. Pourtant, *Plan* se distingua des autres revues du monde autrichien des lettres et des arts par la place qu'y fut donnée au surréalisme que Basil, fidèle à ses engagements anciens, considérait comme une (sinon: la) source majeure d'une création active.

L'objectif de Basil et d'Edgar Jené, peintre d'origine sarroise auquel la revue consacre en octobre 1945 une brève note de présentation, était de faire connaître la poésie française (celle qu'Hugo Friedrich allait constituer en paradigme de la modernité) et la peinture du xx^e siècle d'où Picasso et Matisse étaient exclus.

Jené et Basil étaient tous deux familiers des écrits de Breton et de son cercle. En 1947, à propos d'un texte de Jean Hans Arp, Jené fit sienne l'affirmation selon laquelle « c'est la Révolte même, la Révolte seule qui est

créatrice de lumière », cette lumière ne pouvant « venir que par trois voies: la liberté, la poésie et l'amour »¹³.

Cette forte présence française non moins que l'alliance des arts (ce sera à Vienne une constante) s'observent tout au long des années 1945-1947¹⁴. Pour autant, la construction théorique se dégage mal de l'approximation, en dépit d'un effort didactique de clarification qui n'a pas de précédent. Tous les numéros de *Plan* donnent l'impression que l'on ne parvient pas à fournir une image cohérente d'un surréalisme saisi, il est vrai, de manière rétrospective et globale, dans le désordre de ses différentes phases et sur la base de textes qui sont les plus souvent de seconde main.

Défini comme extatique, posé comme plus réceptif qu'agressif ou conquérant, le mouvement suppose aux yeux de tous un dépassement du réalisme (c'était déjà, on s'en souvient, le projet de la littérature « impressionniste » et « fin de siècle ») et, plus essentiellement, une conception « autre », « nouvelle » du Beau, à l'écart cette fois de l'esthétique des « Beaux arts ».

Le numéro 3 de *Plan* tente une détermination plus rigoureuse. Le titre, on ne peut plus explicite, promet beaucoup: « Qu'est-ce que le surréalisme? Essai d'interprétation » (« Was ist Surrealismus? Versuch einer Deutung »). L'exposé demeure encore pourtant en deçà du propos affiché¹⁵. Accomplissement ultime de l'art à l'époque moderne, le surréalisme réaliserait la plus haute et la plus intégrale fusion de l'art et de la vie émotionnelle et affective. Ce même désir de mettre en évidence des traits fondamentaux du surréalisme à l'usage d'un public d'observateurs et de lecteurs déroutés par cette pratique dérangeante anime plusieurs collaborateurs de *Plan* à la même époque. Par touches successives prend forme une image plus fermement étayée. Signalons: la rupture avec l'intellectualisme et, partant, l'éloge de l'irrationnel¹⁶, la construction de points de vue qui permettent, selon le postulat du *Second Manifeste*, d'embrasser les contraires dans une unité restaurée¹⁷. le fait que le surréalisme a une histoire, des textes fondateurs (ici sommairement résumés), une « lisibilité » qui dérive de ses présupposés philosophiques et

13. *Plan*, 1947, H. 4, p. 291.

14. « Geist, Literatur in der Pınselei » (*Plan*, 1945, 1).

15. *Plan* (1946, H. 5, pp. 433-436), article de Theon Spanudis. Le désir de saisir l'« essence du surréalisme », « das Wesen des Surrealismus ») fait bien entendu songer à l'article de dictionnaire du *Manifeste*.

16. *Plan* (déc. 1946/janv. 1947), p. 929 : *Der Bruch mit dem Intellektualismus* (Hermann Schreiber).

17. *Surrealistische Vorposten in Wien*. Cf entre autres la formule: « der Gegensatz von Traum und Realität, diskursivem und unbewußtem Denken » « l'opposition entre rêve et réalité, pensée discursive et inconsciente ». C'est là un écho direct du *Second Manifeste* (Paris, 1963, p. 76) : « Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement. »

littéraires¹⁸, les rapports avec la psychanalyse, plutôt mal abordés du fait que l'on prend pour référence les écrits de Freud sur l'art, sans examiner dans le détail le complexe automatisme / fantasmes / images développé par le groupe¹⁹.

A cette date, le surréalisme n'est donc plus tout à fait inconnu en Autriche. On ne saurait, sans injustice, tenir pour dénués d'intérêt les efforts de Basil, Jené, Theon Spanudis, Abu Nif (Arnulf Neuwirth), Werner Riemerschmid. L'écho rencontré demeura toutefois limité: ni la valeur «magique» attribuée au mot depuis la fin de la guerre, ni l'identification à la nouveauté en soi ne furent vraiment remises en question, de sorte que, tout bien considéré, l'apport spécifique continua à se perdre dans la nébuleuse anti-traditionnelle.

IV

Ecrivain, traducteur, éditeur, critique d'art, Max Hölzer (1915-1984) est une figure encore mal éclairée, marginale pour beaucoup et pourtant singulièrement importante de la vie littéraire en Autriche au début de la Deuxième République. Se rattachant au départ à la *Grazer Sezession*, il fut longtemps isolé dans sa province, la Styrie, comme en Autriche même. C'est la rencontre avec Jené qui va lui permettre de donner forme à son ambition : rénover la vie culturelle nationale en prenant pour point de départ le surréalisme français appréhendé dans son originalité radicale. En 1950, Hölzer fait paraître en collaboration avec Jené au Verlag Josef Haid de Klagenfurt le premier numéro de ce qui devait être la revue du surréalisme autrichien. Ces *Surrealistische Publikationen*, qui n'eurent pas de suite en Autriche²⁰, connurent une certaine diffusion régionale: les promoteurs du Forum Stadtpark, Alfred Kolleritsch en tête, virent plus tard dans ce mince cahier une sorte d'ancêtre des *manuskripte*²¹. A Vienne, les *Surrealistische Publikationen* furent lues, mais leur sort ne fut pas différent de celui des articles de *Plan* : elles aussi se perdirent dans les méandres multiples de l'expérimentation qu'orchestrèrent alors l'Art Club.

18. *Plan*, 1947, 1. H., notamment, p. 259, *Surrealistische Lyrik*, de Werner Riemerschmit.

19. *Plan*, 1947, H. 5: *Surrealismus und Psychoanalyse*, pp. 329-332 (d'Otto Behr). Précisons que, dans une note liminaire, la revue se désolidarisa de l'interprétation de Behr. Privilégiant l'obscur et la fixation maternelle, le texte aboutissait à suggérer des correspondances entre le surréalisme et la calamiteuse idéologie du « sang et du sol ».

20. Sur Jené, une présentation rapide mais précise de Johannes von Schlebrügge (*supra*, n. 4), pp. 74-77.

21. Cf le témoignage d'Alfred et Hedwig Kolleritsch, *Das Forum Stadtpark und die Grazer Situation*, dans: *Aufforderung zum Mißtrauen* (*supra*, n. 3), p. 532. Sur la revue *manuskripte*, voir Elisabeth Wismayr : *Die Zeitschrift « manuskripte » 1960-1970*, Königstein/Ts., 1980.

Plus tard, Holzer devait séjourner davantage à l'étranger qu'en Autriche; il finit même par s'établir en France. Traducteur pour les éditeurs allemands Neske, Piper, Insel, il a participé à des revues françaises jusqu'à sa mort.

Son cheminement ultérieur déborde d'ailleurs du cadre du surréalisme²² ou plutôt développe, sur fond de philosophie allemande de la nature et d'hermétisme, certaines potentialités du surréalisme qui, *via* Bataille, Artaud et Husserl, aboutissent chez lui à l'ésotérisme. Vu sous cet angle, l'engagement de Holzer pour le surréalisme dérivait par la suite vers un parcours personnel à très faible valeur représentative.

L'image que donne du surréalisme le petit volume (95 pages de format 12 x 20) de Holzer/Jené se nourrit d'une volonté de caractère universel, du désir de faire rejoindre à l'Autriche le train de l'évolution moderne de l'art dont le mouvement, selon une implantation multinationale déjà réalisée détient la clé. L'exergue le fait clairement sentir: « Die Surrealistischen Publikationen bringen in freier Folge Texte und Bilder der Surrealisten aller Länder » (Les « Publications surréalistes » présentent, dans un ordre non contraignant, des textes et des tableaux de surréalistes de tous les pays ». Contrairement aux Viennois, Holzer n'accepte plus les à-peu-près et se propose de reprendre, en le systématisant, le projet avorté de Basil en 1938. L'exemple français est néanmoins dominant. Il est repérable dans la confection du volume et à travers les textes retenus: proclamations théoriques, poèmes et reproductions d'œuvres picturales déterminent une architecture qui restitue celle des revues surréalistes françaises dans les années 30 : *Littérature*, *La Révolution surréaliste*, *Le Surréalisme au service de la Révolution*. Une certaine totalité doctrinale n'en est pas non plus absente. Le rôle d'Edgar Jené a dû être sur ce point décisif. Très présent comme rédacteur, concepteur et peintre (trois de ses œuvres sont reproduites dans le volume dont l'une, un dessin, sur la page de couverture), il contribue au choix des documents retenus et à leur traduction. Il transpose pour sa part en allemand des textes de Breton, Mabille, Arpad Mezei. Un bon indicateur de la place qui semble devoir revenir à Jené dans ce numéro est la reprise de deux textes sur Jené lui-même, publiés antérieurement dans le catalogue de l'exposition des peintures de l'artiste à Kaiserslautern en 1948, et dus respectivement à Breton et Julien Cracq (*Un désintégré*).

Les *Surrealistische Publikationen* donnent, à la suite de *l'Ode à André Breton* dont il sera question plus loin, des textes canoniques dont Holzer procura lui-même des transcriptions allemandes. Il s'agit d'extraits du *Premier* et du *Second Manifeste* (1924, 1930), avec, en bonne place, les développements sur Freud, du *Discours de Yale* (1942) et des *Prolégomènes à un Troisième Manifeste du Surréalisme ou non* (1942 également).

22. Marie Rose Risse. « *Surrealistische Publikationen* ». *Poétique et poésie surréalistes en Autriche après 1945*, dans: *Revue d'Allemagne*, XVI, 1984,4, pp. 630-637.

Dans un second temps, Hölzer s'applique à définir rigoureusement les concepts centraux fournissant par ce moyen un commentaire aux écrits précédents. C'est le texte, par lui rédigé, et intitulé *La Sphinge (Die Sphinx)*, qui met en évidence la fonction révélatrice, quasi mystagogique et initiatrice du groupe que ses rites et ses mots d'ordre apparentent visiblement aux yeux de Hölzer à une «secte» détentrice des secrets ultimes de la condition humaine. Hölzer voit dans le surréalisme une reconquête de la liberté, plus profondément encore une anthropologie où origine et fin sont réconciliées sous les signes conjoints de l'amour et de la magie novalisienne :

Dans l'écriture automatique», dans l'interpénétration de la rencontre jusqu'à la révélation de ses signes, dans la plongée consciente au cœur de la méditation et de l'amour, s'emparent de nous des images et des pensées qui se chargent d'émotion signifiante et nous procurent l'intuition des imaginations englobantes et puissantes dont procède la terre f...] C'est seulement lorsque, assumant la liberté substantielle qui est nôtre, nous nous mouvons dans cet espace et y accédons à la Connaissance, qu'une nouvelle anthropologie devient possible f...] La poésie s'y mue en méthode secrète, elle y devient ce langage pour initiés qui seul permet de parler du mystère de la naissance, de la mort et de l'amour 23.

Polymorphe, le modèle sous-jacent que met au jour l'analyse de Hölzer mêle le christianisme primitif, le mouvement cathare, les formes d'«hérésies» anti-rationalistes et opposées au paradigme de l'Eglise institutionnalisée: l'anticléricalisme violent du mouvement s'y reflète en toute clarté. Mais on ne peut s'interdire de songer ici aussi à la présentation, faite par Breton dans *Devant le rideau*, de l'Exposition de 1947, dans laquelle le Philosophe inconnu voisine avec Fabre d'Olivet, l'abbé Constant et les poètes Rimbaud, Lautréamont, Mallarmé et Jarry.

La filiation avec les antécédents français est encore plus affirmée dans la suite du cahier. Hölzer y donne la parole aux grands représentants du mouvement, en se référant largement au catalogue. Les Autrichiens (Hölzer lui-même, Riemerschmid, Guttenbrunner *alias* StraBburg et, si l'on peut l'inclure ici, Celan) sont de ce fait réduits à la portion congrue. En revanche sont retenus et cités Breton, Mabille, Hénein, Gracq, Péret,

23. «In der "automatischen Schrift", in der Durchdringung der Begegnung bis zur Klirung ihrer Zeichen, in der Willkürfreiheit des Zufalls, im bewuBten Versenken in den Zustand der Meditation und der Liebe, bemiiichtigen sich unser Bilder und Gedanken, die mit bedeutender Emotionalitiit geladen sind und die uns eine Ahnung davon geben, welcher umfassender und gewaltiger Imaginationen Produkt die Erde ist [...] Erst wenn wir uns ais die substantielle Freiheit, die wir sind, in diesem Raum bewegen und in ihm Erkenntnisse gewinnen, kann eine neue Anthropologie begründet werden [...] In ihr wird die Poesie die geheime Methode und die Sprache der Eingeweihten sein, in der allein vom Mysterium der Geburt, des Todes, der Liebe gesprochen werden kann. »

Pastoureau, Arpad Mezei, Sarane Alexandrian, Césaire, Nadeau (l'hétérodoxie, on le voit, est strictement « orthodoxe »), auxquels sont adjoints les Roumains Gellu Naum et Virgil Teodorescu. Il y a là un effet spéculaire par lequel la revue répète l'exposition et propose ce faisant une promenade initiatique à l'instar de ce que Breton attendait déjà de l'exposition ²⁴. Dans l'architecture du lieu et la disposition des œuvres qui l'habitent s'incarne la voie royale. « Aventure de l'esprit », cette dernière conduit à un secret qui, naturellement, n'est jamais dévoilé, conformément à la formule selon laquelle « le but se dérobe sans cesse » ²⁵.

C'est ce « Nord mythique » qu'évoque à propos des constantes, et en redonnant vie à l'antique topos de la navigation et de la nef, Henri Pastoureau dans le texte final (la place, à nouveau, n'est pas indifférente) des *Surrealistische Publikationen*. L'urgence s'impose de redonner aux hommes, à travers le mythe, le sens de leur destination dont la permanence se double, au même moment, sous la plume d'un Michel Carrouges, d'une insistante réaffirmation de la « Totalité » ²⁶.

On mesure à quel point la question de la « crise », placée en 1945 en Autriche au cœur du débat sur la renaissance culturelle du pays, déborde désormais du problème historique de la société à rebâtir. C'est l'humanité qui importe, la fin de l'homme, et ce n'est pas un hasard sans doute si, de la prise de position de Pastoureau, le terme de « vision du monde » (*Weltanschauung*) émerge avec force. L'exclusive relation au présent, la survalorisation de la rationalité, le recours à la réhabilitation du concept de « centre » avec ce qu'il implique d'ordre pour Sedlmayer, l'archétype architectural avec ses connotations organicistes que prône le même auteur, la lignée conservatrice d'une austriacité obstinément orientée vers la restauration : tous ces choix sont rejetés comme inaptes à répondre à une attente où l'espérance utopique passe par l'invention des conditions de la survie dont le seul garant est bien, au rebours de ces persistances nationales récusées, l'autonomie sans bornes de l'artiste et de l'art.

Fournissant la somme de l'expérience acquise, le volume des *Surrealistische Publikationen* se veut actualisation maximale d'acquis recomposés selon une chaîne qui postule et réalise une cohérence signifiante. Témoignage hyperlucide sur le désastre de la civilisation moderne, le surréalisme est élevé par cette mise en perspective systématique au double rang de seuil et de tournant.

24. André Breton/Marcel Duchamp, *Le Surréalisme en 1947. Catalogue de l'exposition internationale du surréalisme*, Paris, 1947.

25. Julien Gracq, *André Breton*, Paris, 1947, p. 102: « Ce que nous remet en mémoire cet itinéraire hasardeux dont le but se dérobe sans cesse, [...] c'est un des thèmes épiques les plus anciennement traités qui soient [...] : celui de la quête. »

26. Michel Carrouges, *Le Surréalisme*, dans: Marc Eidelginder, *André Breton*, Neuchâtel 1950, p. 98: « Une cosmologie théorique et une méthode pratique, une "Weltanschauung" indissociablement unie à une praxis, une vision totale qui apporte la première mise en mouvement d'une révolution totale. »

Une marque évidente en est la reprise partielle du texte de Breton daté de 1936 et intitulé « La Crise de l'objet »²⁷. On sait que Breton s'y réfère à Bachelard qui a introduit le terme de « Surréalisme » dans « le vocabulaire des sciences » - caution infiniment précieuse puisqu'elle arrachait le concept fondateur à l'espace « spécialisé » pour l'étendre à un domaine qui paraissait en figurer l'envers mais en justifiait en fait la revendication totalisante. Hölzer prend donc parti pour un surréalisme « complet », pourrait-on dire, - conception qui contraste puissamment avec le processus d'intégration désordonnée d'éléments divers et hétéroclites, tel qu'il avait marqué la phase première de la réception, spécialement dans *Plan*. Il est certain que l'ampleur et la rigueur de l'information y sont pour beaucoup.

On aurait tort cependant de sous-estimer la réalité de l'adhésion à un programme que des passages empruntés à d'autres membres du mouvement viennent conforter par touches progressives. S'ajoutant aux développements de Breton relatifs à l'exposition de 1947, les textes de Mabile sur *La Pensée dégagée* et de Georges Hénein - *Bienvenue à Elseneur*²⁸ - , mettent au premier plan le caractère par essence scandaleux du surréalisme, son irréductibilité à toute assimilation - définition tautologique en somme qui interdit d'intégrer le mouvement par violence et mutilation à une religion, une philosophie, une politique, à l'opposé si l'on veut de ce que prétendra Sartre dans *Situations II*²⁹. Le surréalisme reste donc bien pour Hölzer subversion et soulèvement purs.

Liberté du mot (Arpad Mezei) et *Poésie et Objectivité* (Sarane Alexandrian) témoignent du prix qu'attache Hölzer au rôle du poète dans le temps présent plus encore sans doute qu'à tout autre moment de l'histoire. Le poète restitue à la langue sa portée magique dont le fondement est l'« équivalence », à travers le symbole, des « mots » et des « choses », celui qui, comme le souhaitait Mallarmé, « redonne un sens plus pur aux mots de la tribu », ces mots usés jusqu'à l'interchangeable par la banalisation née de l'emploi quotidien, celui qui redécouvre la source substantielle des mots contenue dans l'hiéroglyphe, la « matière première », et son rapport intime à la pré-rationalité dont l'inconscient réhabilité recèle la présence vivante. Rapprochant sans doute de Jung ces développements, Hölzer insiste, *via* ses garants, sur la fonction médiatrice du poète en qui trouve à s'exprimer

27. André Breton, « La Crise de l'objet », première parution dans le numéro 1-2 des *Cahiers d'art* (1936).

28. Avec pour motif la dégradation de l'individu par les formes collectives de manipulation.

29. Jean-Paul Sartre, *Situations II. Qu'est-ce que la littérature?*, Paris 1947-1948, p. 215 (*Situation de l'écrivain en 1947*) : « L'abolition totale dont il [le surréalisme] rêve [...], ne fait de mal à personne, précisément parce qu'elle est totale. C'est un absolu situé en dehors de l'histoire, une fiction poétique. » Ou encore, constatant l'élimination de la subjectivité, Sartre voit dans ce phénomène un moyen « d'échapper à la conscience de soi et, par conséquent, de sa situation dans le monde ».

enfin « le besoin surnaturel mythologique de la société »³⁰. Une des missions qu'assume ainsi le surréalisme dans l'urgence extrême d'une époque désertée par la poésie, c'est précisément cette revalorisation de la fonction du poète, restaurateur de l'humain - mouvement qui passe par la remythisation qui arrache le sacré à la trivialisation de l'ère présente³¹.

Cette notion d'héroïsme, mariée à celle d'une subversion atteinte grâce au libre jeu de l'imaginaire et le pouvoir de transgression de l'esprit, marque encore l'essai de Nadeau sur Sade³². On sait, ce qui n'est pas sans rapport avec le refus obstiné de tout alignement sur un principe donné, que ce texte déjouait l'interprétation klossowskienne d'une pensée blasphématoire dévoilant la perte du divin³³. Il est évident que Hölzer se place ici dans la perspective de Pastoureau. Pour lui aussi, il s'agit bien de s'attacher à ces « sources et constantes » qui confèrent au surréalisme sa spécificité de système intégral et supra-historique³⁴.

V

Reconstruction d'un projet, itinéraire introductif aux mystères sacrés du Verbe, les *Surrealistische Publikationen* se fixent aussi pour but l'incitation à l'écriture. Le « tombeau » n'enclôt pas dans la distance et la vénération: il libère idéalement la Parole, la rend à nouveau féconde dans une autre langue.

Le recueil s'ouvre en effet sur un long poème : *Ode an André Breton*³⁵. Jusque dans son titre, c'est un véritable calque du plus long texte lyrique que Breton ait jamais composé: *l'Ode à Charles Fourier* de 1948³⁶. De même que Fourier est, au sentiment de Breton, l'interprète par excellence qui esquissa inlassablement les contours de la société de l'avenir, de même Breton incarne pour Hölzer la poésie de l'Age nouveau à laquelle le choix de l'ode, référence poétique formelle noble s'il en est, confère le maximum de solennité.

On ne sera pas surpris de constater dans le texte allemand les traits les plus remarquables du poème en prose bretonien, concrétisés dès 1932 dans

30. « Das übernatürliche mythologische Bedürfnis der Gesellschaft » (*Surrealistische Publikationen*, p. 60, d'après Sarane Alexandrian).

31. *Surrealistische Publikationen*. p. 65 (Sarane Alexandrian).

32. *Sade oder der permanente Aufstand*. Cf. Maurice Nadeau : *Le Surréalisme en 1947*, pp. 35-42.

33. Pierre Klossowski. *Sade, mon prochain*, Paris. 1947.

34. On sait qu'il s'agit de tracer un « méridien » qui relie Héraclite et les orphiques aux mythes modernes.

35. Le texte a été republié en entier dans *Aufforderung zum Mißtrauen* (*supra*, n. 3), pp. 87-91.

36. *Ode à Charles Fourier*. Edition présentée, avec une introduction et des notes, par Jean Gaulmicr, Paris. 1961.

*Le Revolver à cheveux blancs*³⁷, exemple achevé de la coulée verbale. La diction ample est d'une extrême fluidité. Holzer rejette lui aussi le vers régulier et la rime; il ne transgresse pas davantage la syntaxe. De même encore multiplie-t-elles métaphores. Proliférantes, ces dernières s'apparentent à un grand flux que suscite la dérive analogique³⁸. La juxtaposition de mots empruntés à des champs sémantiques différents, voire entièrement étrangers les uns aux autres, révèle l'aptitude de la poésie à faire surgir la beauté de heurts inédits comme à réunir dans le même les contradictions.

La thématique est celle aussi du Maître. « La voile noire qui descend le cours du fleuve » met en place dès le début le motif du voyage par quoi s'annonce, avec le déclin d'une époque, le départ vers un temps mythique. L'œil, évoqué au vers 4, signale l'adhésion aux thèmes liés de la vision et de la voyance. Le papillon, introduit également très tôt, est chiffre classiquement de la métamorphose et de la renaissance. L'amour, dont parle la dernière partie de la première strophe (« Frauenhand »/« Mannerhand ») sous une forme d'abord idyllique et réservée, prélude rapidement à une débauche d'images érotiques culminant dans l'union conflictuelle des sexes: « Voici que commence la danse de la crucifixion à deux » (« Es beginnt der Tanz der Kreuzigung zu zweit »). Figure tutélaire du poème, Mélusine circonscrit le sens du travail poétique même s'autodéfinissant dans l'écriture. C'est un souvenir direct d'*Arcane 17* (1945) où Mélusine est dite « métaphore de la conciliation du réel (la femme) et de l'imaginaire (la fée) », ou encore « métaphore des signes de la nature », pour finir: « métaphore de la Poésie, au sens surréaliste du terme »³⁹.

Etonnant et fascinant phénomène de reproduction! Jeu qui pourrait au demeurant se révéler dangereux, moins par son épigonalisme, de fait inévitable, que par le glissement vers un « à la manière de... », une parodie involontaire. Que Holzer se soit senti à cette date très proche de Breton, qu'il se soit même, dans son admiration, laisser entraîner à un zèle indiscret, la chose ne fait guère de doute: trop nombreux sont les termes qui renvoient à l'original, trop fréquentes les citations qui tissent la trame du dialogue avec le modèle. Pourtant, sa démarche n'est ni insignifiante, ni ridicule, ni enfantine. C'est qu'elle s'inscrit dans un contexte historiquement connu et qu'elle n'est pas sans analogie avec ce qu'avaient tenté à la fin du XIX^e siècle Stefan George et son groupe dans *Les Feuilles pour l'art* (*Blätter für die Kunst*). La traduction de Baudelaire et des symbolistes, dirigée contre le naturalisme, visait déjà à refonder un langage poétique national. Pour Holzer, l'intuition est comparable, à cette différence près qu'au refus précédent s'ajoute la récusation des héritages néo-romantique

37. Texte dans: *Œuvres complètes*, Paris (Pléiade), 1992, II, pp. 47-100.

38. Michael Riffaterre, « La métaphore filée dans la poésie surréaliste », dans: *Langue française*, 8.

39. Sur tout ce complexe, cf. Pascaline Mourier-Casile, « Mélusine ou la triple en phase: Fée, Lilith, Phé dans *Arcane 17* », dans: *Mélusine*, Mousan, 1981, notamment p. 179.

et néo-classique. L'écriture bretonienne est l'outil conscient d'une rupture, l'instrument d'une fécondation espérée, le saut dans une nouvelle modernité littéraire.

Le surréalisme hëlzérien n'est donc pas seulement la voie qui prépare le retour de l'humain vrai. Il doit agir selon son promoteur comme un ferment, une greffe, préludant à l'explosion d'une poésie de langue allemande restaurée, retrouvant le chemin de l'universel, aux antipodes du verdict prononcé par Adorno. Peut-être est-il possible sur cette base de rendre compte d'une singularité de *l'Ode à André Breton*: l'intrusion de l'intentionnalité dans le poème, de l'explicite, insérés comme autant de coins dans le flux des métaphores. S'y lisent les souvenirs du temps, non thématiques du point de vue éthique (la cause ici est entendue), ni posés en obstacles à la pratique poétique selon ce qu'induisait l'affirmation de « la langue souillée », mais compris au contraire comme appels à la poésie en ce temps, refondatrice de sens, restauratrice après la catastrophe, d'une réanimation spirituelle d'un univers déserté par la vie. Dans la deuxième strophe, Hëlzer évoque « l'usine de nos défaites » (« die Fabrik unserer Niederlagen »), les « inscriptions funéraires » (« die Grabinschriften »), la ronde malfaisante des politiciens et des mauvais poètes tout entiers dévoués à la triade « Patrie Eglise Famille » (« Vaterland Kirche Familie »), l'« esprit d'esclave » (« Sklavenbewußtsein »), la folie d'une science tournée contre l'homme.

A ce constat du désordre meurtrier de la vie sociale et de l'art, font écho les interventions, logées dans les méandres de la dérive. Corps étrangers à première vue, formulés dans le style tranchant des développements théoriques du Maître, ces brefs moments ont une portée poétologique de nature discursive. Il n'est pas sans intérêt sans doute de noter qu'ils apparaissent à partir de la strophe introduite par la formule « les champs de la nouvelle Renaissance » (« Die Felder der neuen Renaissance »). Mentionnons les principaux: « l'ici-bas est fictif » (« das Diesseits ist fiktiv »); « Qui a inventé le réalisme » (« Wer hat den Realismus erfunden »); « Je ne sais qui je suis » (« Ich weiß nicht wer ich bin »); « Ton bras est la thora pressée contre mes lèvres/C'est l'occultation du mot » - cette dernière expression rappelant irrésistiblement le « je demande l'occultation profonde, véritable, du surréalisme » du *Second Manifeste*.

Ce procédé contrebalance l'impression de naïveté que pourrait laisser la reprise mimétique du texte de départ. Hëlzer se place ainsi en dehors de son poème. D'une part, il en fait sentir, de manière didactique, la poétique immanente et aussi l'ambition. Son historicisation (l'histoire des hommes, l'histoire de la poésie) fait ressortir sa nécessité tout en servant à transcender l'heure pour rétablir la Poésie dans la plénitude de sa souveraineté mystérieuse et sacrée: la reprise de la *Tabula smaragdina* d'Hermès Trismégiste au cœur du volume détermine exemplairement le

lieu de son accomplissement. Il est vrai que ces procédés, suggérant le contrôle rigoureux que le poète exerce sur son œuvre, paraissent contrevenir au dogme de l'écriture dogmatique. Mais outre que celle-ci n'est pas pure passivité pour Breton, il n'est pas moins assuré que H6lzer se montre ici fidèle à la ligne de conduite pédagogique qui conditionne la tonalité du cahier et en structure l'ordonnance. « Manifeste » de H6lzer, *l'Ode à André Breton* est simultanément sa poétique en action.

La thématique, soigneusement éclairée à l'usage du lecteur, recèle un projet qui dépasse la personne même du poète H6lzer. La troisième strophe fait sienne ainsi l'image du château, « commun château doté de portes mais privé de murs » (« das gemeinsame Schloß mit Türen aber ohne Mauern »), lieu emblématique du champ magnétique du paysage intérieur. Mieux que par la mise sur le même plan de son aventure avec les groupes hétérodoxes, H6lzer renoue dans ce passage avec la mythologie de la « Centrale ». C'est, tout proche, ce qu'écrivit Gracq dans *le Château d'Argol*, célébré par Breton dans sa conférence de Yale, ou encore l'Avant-Propos du *Roi pêcheur*, ce « sens fraternel » du « groupe » chez les « élus » appelés à cette vocation mystique - le goût du compagnonnage vagabond et ouvert »⁴⁰. On se remémorera aussi à ce propos « l'archétype du "Bund" idéal, de la communauté élective », le Montsalvat de « la matière de Bretagne » - autres formules de ce drame⁴¹ que Breton tenait, ce n'est pas un hasard, pour « intégralement surréaliste »⁴². Pour H6lzer non moins que pour Breton, l'itinéraire au service de la Poésie doit se muer en aventure collective pour satisfaire pleinement à ses propres exigences.

En ce sens, tous les éléments propres aux *Surrealistische Publikationen* obéissent à une fin supérieure: la transplantation de l'expérience surréaliste française en Autriche. Idéalement, le rattrapage, l'épigonalisme, qui supposaient un retour en arrière, se trouvaient, dans l'esprit de H6lzer, annihilés: d'une part, la somme des positions et acquis du mouvement depuis les années 20 jusqu'en 1950 était censée effacer l'écart; d'autre part, le médiateur projetait son travail vers le non encore advenu, dans le sens d'un mouvement infini placé sous le signe de la Poésie. C'était, selon le texte de *Rupture inaugurale*, adhérer à la proclamation audacieuse selon laquelle « le surréalisme est l'avenir »⁴³.

40. Julien Gracq, *Au Château d'Argol*, Paris (Pléiade), 1989, p. 22 ; *Le Roi pêcheur* (Avant-Propos), *ibid.*, p. 330.

41. *Le Roi pêcheur*, *ibid.*, pp. 331-332. Dans son *André Breton*, Paris 1947, p. 81, Gracq écrit: « Beaucoup plus proche, par ses contours surtout exclusifs, de la Table Ronde ou de Chevalerie en quête de Graal que de la communauté chrétienne initiale. ».

42. André Breton, *Entretiens*, Paris, 1952, p. 207.

43. Formule reprise dans le numéro II des *Surrealistische Publikationen*, Paris, Editions Surréalistes, 1954, p. 2. A cette date, naturellement, l'idée est devenue entièrement anachronique.

Naturellement, on oubliait ce faisant que le sommet atteint par le surréalisme à la fin des années 30 correspondait, vers 1950, à un stade irrémédiablement dépassé. L'éparpillement était plus que largement engagé, les débats s'orientaient en France dans une direction pour laquelle Sartre donnait le « la ». Au moment même où elle était définie dans les *Surrealistische Publikationen*, l'entreprise de Holzer se voyait imposer d'impérieuses limites. En Autriche, la tendance à la pluralité des formes du renouveau ne fléchit pas le moins du monde: poésie concrète, nouveau roman, opposition entre critique formelle et primauté de l'art, définie notamment par H.C. Artmann dans sa *Proclamation en huit points de l'acte poétique (8-Punkte-Proklamation des poetischen Aktes)* de 1953 interdisent définitivement au surréalisme de s'imposer comme la forme principale de la modernité. Tout au plus reste-t-il des traces du débat sur le « réel » dans la mouvance grazienne des *manuskripte*. Mais son confinement chez Handke à l'alternative (voir le *Discours de Princeton*) « entre « réalité de la réalité » ((Wirklichkeit der Wirklichkeit ») et « réalité de la littérature » (« Wirklichkeit der Literatur ») en restreint singulièrement la portée. Même la poésie d'un H.C. Artmann, pourtant accueillant au surréalisme, espagnol surtout d'ailleurs, ne s'engage pas sur les chemins tracés par Holzer : le goût marqué pour l'« irrégulier », le pseudo-baroque, le confirme. L'avenir était ailleurs, et pour ne pas exclure *a priori* le surréalisme, allait le fondre dans un ensemble où il ne se révélait qu'au hasard d'une métaphore ou d'une réminiscence, sans relations avec le principe supérieur d'écriture automatique.

Mais on avancera surtout l'hypothèse selon laquelle l'absence de postérité doit être recherchée dans le transfert quasi intégral du modèle original adopté de surcroît, comme le montre la sélection des auteurs et des textes, selon un mouvement indifférent aux principes rappelés en introduction à cette étude.

En se fixant comme but la création en Autriche d'un surréalisme qui aurait, sur presque tous les points, répété le mouvement purgé de ses contradictions et dissidences, Holzer rendait dès le départ impossible tout ce qui s'apparentait de près ou de loin à une variante locale, il bannissait les tensions qui auraient été susceptibles de donner le branle à une production autochtone. Ses multiples talents de traducteur, exégète, pédagogue et poète furent certes à la base d'une performance qui, pour être indéniable, n'en demeura pas moins, contre la volonté de Holzer, pour sa plus grande part personnelle. La suite le confirme en tout point et ce n'est pas céder à la téléologie que de le dire. Holzer quitta l'Autriche où ses *Surrealistische*

44. Peter Handke, *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*, dans: *Prosa, Gedichte, Theaterstücke, Horspiel, Aufsätze*, Frankfurt am Main 1969, pp. 263-272 (citation p. 263).

Publikationen échouèrent à s'intégrer au système littéraire. Il publia en Allemagne et en France. Son essai de faire paraître seul en 1954 une suite aux *Surrealistische Publikationen* aux Editions Surréalistes illustre de manière presque caricaturale l'échec du transfert. La « plante » retrouvait son sol original. « Le but est l'origine » ((*Ursprung ist das Ziel* »), pourrait-on dire, en citant un mot célèbre de Karl Kraus dans *Paroles en vers (Worte in Versen)*, placé par un analyste aigu du surréalisme, Walter Benjamin, en épigraphe à la 14^e de ses thèses *Sur le concept d'histoire* ⁴⁵.

Université Paris-Sorbonne
Paris IV

45. Walter Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, dans: *Gesammelte Schriften*, Frankfurt am Main, 1972, Bd. J, 2, p. 691-704. Le texte sur le surréalisme (*Der Surrealismus*) se trouve au volume II,1 (1977), pp. 295-310.

TROP LOIN DE PARIS, TROP PRÈS DE MOSCOU : LES SURREALISTES DE TCHÉCOSLOVAQUIE ET DE YOUGOSLAVIE

Vladimir Claude FISERA

in memoriam Závěš Kalandra

1. PARIS-PRAGUE, PARIS-BELGRADE: DEUX TRANS-EUROPE EXPRESS

Prague et Belgrade ont été de 1920 à 1938 les chambres d'écho de la grande forge parisienne de la novation artistique, notamment surréaliste. Le levain parisien était filtré dans ces « maisons d'octroi »¹ pivotales d'où il repartait pour leurs propres périphéries et d'autres contrées plus à l'est et plus au sud. En ces deux villes et ces deux pays, la prépondérance culturelle de la langue française faisait bon ménage chez ces jeunes révoltés avec la prépondérance politique/mythique de la grande lueur russo-bolchévique. Celle-ci venait d'ailleurs aussi par la bande, par rebond, de Paris, indissolublement liée à la révolution artistique. Pays de la Petite Entente, intégrés politiquement (et économiquement jusqu'en 1935) au grand frère français, leur enseignement d'État avait offert à ces jeunes, études de français et voyages en France, outils qu'ils détourneront prodigieusement afin de s'introduire jusqu'au cœur de la connaissance de la machine à subvertir de l'intérieur que se voulait être le surréalisme parisien. Ainsi Belgrade et Bratislava, plus encore que Prague ou Zagreb plus « avancées », devinrent - un moment - partie intégrante de l'espace culturel « civilisé ». Avec les Belges, les Espagnols, les (futurs émigrés) Allemands, ils étaient les premiers frères étrangers des comploteurs du Cyrano et de la rue Fontaine.

Avant même que les groupes surréalistes ne se forment entre 1930 et 1934, les uns et les autres traduiront les textes poétiques et théoriques français puis les adapteront à leur situation propre, participeront lors de

1. Pour reprendre le titre de J.H. Matthews, « The Custom-House of Desire: a half century of Surrealist stories » (1975).

leurs séjours en France dans les années 1920 (dès 1923 pour certains) à l'activité du groupe parisien dont ils ont parfois accompagné la préhistoire dadaïste. Paris où ils découvrent la novation et l'exaltation de la novation sous toutes ses formes, Paris de l'émancipation personnelle, émotionnelle, affective et sexuelle, Paris aussi de la solitude de ceux qui coupent leurs racines d'avec le pays d'origine, voire avec la langue même, avant d'être sûr de pouvoir se réenraciner en ce nouveau domicile. Ainsi Milan Dedinac qui rencontre les surréalistes français le 14 mars 1925 ², à la fin de son poème «L'oiseau public», publié en 1926 écrit, tenaillé par un isolement désespérant et nostalgique: « sans plantes qui guérissent et privé de cœur tendre, sans soupiner, sans maison, longtemps mes mains demeurent chaudes encore et JE MARCHE DANS LE GRAND CHAMP DE TRÈFLE» (*sic*) ³. Inversement, certains textes français, à partir de 1930, seront publiés pour la première fois en français à Belgrade (in *Nemoguée*, 1930) ou à Prague (*Bulletin international du surréalisme*, n° 1, 1935) et non pas à Paris. Les Français dès ce moment voyagent aussi, vers l'est: Thirion fait l'esquisse de la couverture de *Nemoguée* (« L'impossible »), première « revue » surréaliste non-française, lors de son séjour à Belgrade ⁴ alors que Breton le 29 mars 1935 déclare au Centre Culturel Mânes être allé à Prague car il lui « semblerait déjà moins difficile de (se) faire entendre de ce point du monde que de tout autre » car c'est la « capitale magique de la vieille Europe » et, d'autre part, le « surréalisme peut se flatter de connaître aujourd'hui à Prague le même épanouissement qu'à 'paris » ⁵. Plus on avance dans la période 1924-1938, plus le temps s'écoulant entre la publication d'une œuvre de Breton et sa traduction se raccourcit: à partir de 1932, en moins de deux ans les textes (*Les Vases communicants*, *Qu'est-ce que le surréalisme?* etc.), traduits sont publiés. Bien sûr, les résolutions, signatures et lettres sont transmises quasi instantanément quand il y a une urgence comme lors du sabotage/sabordage du groupe pragois par Nezval : c'est alors par télégramme que l'on communique « Les « Slaves » traduisent leurs camarades (« grands frères ») Français eux-mêmes (Matié traduit Éluard, Michaud, etc.) et se traduisent eux-mêmes en français, voire comme Monny de Bouilly *passent* du serbo-croate vers le français comme langue poétique d'élection. Aleksié qui le mentionne n'ose

2. Cf. datation contemporaine effectuée par Pierre Naville cité in Branko Aleksié, « Paris 1925 : première annonce du groupe surréaliste belgradois » in *Opus International*, Paris, n° 123-124, avril-mai 1991, p. 164.

3. In *Les Soleils d'Illyrie*, poésie serbe, croate, bosniaque, slovène, macédonienne d'aujourd'hui, anthologie, choix, traduction et présentation de V. Fisera, Éditions BF, Strasbourg, 1992, p. 5.

4. Cf. Miodrag B. Protić, « Le surréalisme serbe et la peinture » in *Opus International*, Paris, n° 19-20, octobre 1970, p. 134.

5. A. Breton. « Situation surréaliste de l'objet » in *Œuvres complètes*. tome 2. Gallimard, Paris, coll. La Pléiade. 1992. pp. 472-473.

6. Cf. note 6 de Marguerite Bonnet in Breton, *Œuvres complètes*, *ibid*, p. 1565.

pas révéler que le poète serbe interviewé dans le canular surréaliste monté par Péret (que Matié, lui, omet de citer) et de Bouilly, Milan Pizdié voit son nom dérivé du mot serbo-croate « sexe féminin » (pizda) : « in jokes » des échanges franco-yougoslaves 7 ! Toutefois, seuls les vrais bilingues pouvaient se traduire eux-mêmes: de Bouilly en 1925, Radovan Ivšić trente-quatre ans plus tard et bien sûr Koča Popović qui composait aussi en français et traduisait ses amis 8. Popović se servira même du français, après son apostasie au profit du stalinisme, quand il voudra, dans le maquis, s'exprimer quand même « poétiquement » ou... noter des remarques politiques hérétiques qu'un mouchard du KGB titiste naissant ne saurait lire 9. Par contre, dans le même livre, ses attaques de bas-étage contre les surréalistes étaient en... serbo-croate.

Enfin, à compter de 1931-1934, certaines élaborations théoriques faites là-bas font ouvertement le *tri* dans ce qui est repris des thèses parisiennes puis les critiqueront même (Teige à Prague ou Ristić à Belgrade) de l'intérieur. On ne retient pas ici les diatribes grossières des « repentis » staliniens des années 1936-1940.

Par ailleurs, comme l'a bien montré Matié 10, l'expérience traumatique de 1914-1918 en tant que compagnonnage avec la mort, est commune aux Serbes (et non pas à tous les Yougoslaves car il y eut des surréalistes croates comme Vlatko Habunek, jamais cité par ses camarades serbes, avant 1941 et Radovan Ivšić après la guerre) et aux Français. Notons que là il semble que le Matié vieillissant de 1970-1974 ait mis à tort un signe d'égalité, au profit des Serbes, entre nations serbe et yougoslave et entre langues serbe et serbo-croate. En effet, le plus grand écho rencontré par le dadaïsme et le surréalisme à Belgrade et à Prague s'explique par une bien plus grande implication traumatisante de ces villes/communautés dans la tourmente de 1914-1918 que ce qu'a été le cas des Croates ou des Slovaques. Par ailleurs, Prague, ville de l'ouest - comme Londres malgré les efforts de H. Read - gardera le mot *sur-réalisme* (surrealismus) tant elle est francophile et *proche*. Belgrade et Bratislava, elles, parleront de *nad-realizam/realismus*. La sensibilité locale a ses rythmes et ses capacités d'absorption et de modification différentes d'un lieu à un autre. De même, Belgrade et Bratislava, plus marquées par la culture populaire paysanne orale l'utiliseront largement dans leur création poétique et ce, dès le début (la revue *Svedocanstva* - « Témoignages » - dès 1924-1925) 11 et ce, afin de retrouver le primitif avec sa charge subversive et de « nonsense ».

7. In Aleksić, *loc. cit.*, p. 168.

8. Voir l'anthologie bilingue de B. Aleksić, *La Poésie surréaliste en Yougoslavie*, éd. Poésie-bis, Paris, 1985.

9. Voir ses « Notes de guerre » bilingues (*Beleske uz ratovanje*), BIGZ, Belgrade, 1988, 323 pp., couvrant la période 1941-1945.

10. Voir son *André Breton oblique*, éd. Fata Morgana, s.l., 1976, pp. 27-31 et passim.

11. Voir R. Ivšić, *Quand il n'y a pas de vent, les araignées...*, éd. Contre-Monde, Paris, 1990, p. 9 et Matié, *op. cit.*, p. 27 citant des œuvres de Rastko Petrović de 1920-21.

II. DE LA LIBERTÉ À LA SERVITUDE VOLONTAIRE (DE 1920 À 1936)

Le mouvement pragois viendra plus tôt à la politique que le mouvement de Belgrade. Dès le 5 octobre 1920, les pré-surréalistes (Teige, Biebl, Toyen) sont présents dans le regroupement d'écrivains et de plasticiens modernistes *Devětsil* (dont un des sens est « Les neuf forces ») qui se place sous l'ombre tutélaire à la fois d'Apollinaire et de Maïakovski, de Dada et du constructivisme. Leur but est une synergie des arts ainsi que l'émancipation, y compris politique, des artistes: en 1923 leur première exposition s'appelle « le bazar de l'art moderne » alors que le mouvement se radicalise en *unpoétisme* ludique. Dès 1929, cinq poétistes dont Seifert et Hora sont exclus du Parti Communiste Tchécoslovaque pour avoir soutenu la droite pro-boukharinienne et refusé la « bolchévisation » dont la mise au pas des intellectuels et de leurs œuvres mêmes par les apparatchiks constituait un élément essentiel¹². Ils avaient aussi inclus l'URSS et le Komintern dans leurs critiques stigmatisant leur décadence « spirituelle et morale », leurs « méthodes dictatoriales » et ce après l'échec du PCT aux élections, suite selon eux à son sectarisme. À ce moment-là, les « surréalistes » ne suivent pas les exclus, leur reprochant leur trahison du combat mené, qu'on le veuille ou non, par Moscou et ses féaux. Toutefois, ce n'est que cette question de stratégie politique qui sera évoquée alors, Teige se gardant bien de prendre à son compte la normalisation de l'art lui-même par les moscoutaires. En somme, il préfigure ce qui sera la position de Breton lui-même dans les années 1931-1935, cherchant à ne point se marginaliser politiquement. Ainsi par des revues (*ReD*) et des comités de *Front Gauche* pluralistes qu'ils animent, Teige et Štyrský voudront garder le contact au moins avec les intellectuels et artistes communistes autour du combat commun contre la bourgeoisie et le fascisme. Ils seront parmi les fondateurs et premiers animateurs de la Communauté (*Obec*) des écrivains tchécoslovaques en 1934. Dès ce moment, c'est-à-dire *avant* le tournant du Komintern vers l'antifascisme et le Front populaire, ce milieu soutient les antinazis, à l'unisson avec les tendances bourgeoises parlementaires et patriotiques, à savoir l'aile démocratique de l'establishment.

En Yougoslavie, la dictature qui s'installe dès décembre 1920 et s'aggrave constamment rend impossible ce genre de « travail large ». Les premiers surréalistes, quand ils reviennent au pays, restent isolés politiquement. Ils s'affirment toutefois modernistes au sens esthétique sans se limiter au sens surréaliste: c'est toute la palette de la culture française avancée qui les séduit, comme dans le cas des Tchèques. Breton repère et

12. Voir les mémoires de Václav Černý, *Paměti*, Sixty Eight Publishers, Toronto, 1982, t. 1, pp. 183-250.

authentifie ses disciples de Belgrade et Zagreb dès décembre 1924¹³ et leur ouvre ses colonnes bien avant qu'il ne le fasse aux Tchèques. Ils feront d'ailleurs dès 1930-31 le saut vers la reconnaissance de l'inconscient dans l'art, brisant là avec les modernistes bon teint, sans pour autant suivre Breton trop aisément (c'est en tout cas vrai de D. Matié et de Ristié comme cela l'est de Nezval à Prague) dans son insistance sur l'écriture automatique, un certain culte du hasard objectif, voire du para-normal. Le collage et le cadavre exquis seront pour les uns comme pour les autres une technique plus qu'un principe.

Plus que les Français, ils restent longtemps majoritairement tributaires de l'influence politique du Parti communiste, et feront même mine de ne pas trop s'opposer à ses canons esthétiques de plus en plus contraignants. La cause doit être cherchée à la fois dans le plus grand poids des P.C. dans la gauche de leurs pays, dans le sentiment d'urgence dû aux pressantes menaces extérieures et intérieures et dans la sous-structuration interne des surréalistes en tant que groupe¹⁴. Chez eux, les fortes incompatibilités d'humeur les rendront plus « volatiles », à Belgrade comme à Prague, ce qui explique leurs compromis personnels, leurs « allers-retours » envers le P.c. et leurs brusques ruptures avec les uns ou les autres. Il n'y eut pas de Breton là-bas et celui de Paris pouvait serribler, surtout aux jeunes ambitieux sûrs de leur génie, du fait de son « autoritarisme » être une contrainte et un frein qu'ils ont parfois secoué en collant au P.c.¹⁵

Le lien avec le modèle français demeurait pourtant, car dans les deux cas, il servait de renfort contre le provincialisme anti-avant-garde qui sévissait dans les lettres soviétiques mais aussi dans les lettres yougoslaves et tchèques officielles ; le recueil de décembre 1928 « 50 en Europe » (*50 u Evropi*, Belgrade) en témoigne jusque dans son titre.

Les Yougoslaves de par leur plus grand isolement (il n'y a chez eux ni *Devětsil*, ni poétisme, ni galeries Mânes) dans le monde intellectuel national lanceront plus tôt leurs textes fondateurs (théoriques et artistiques) et leurs organes de groupe (1930-1932) que ne le feront les Tchèques (1933-34). Quand les Tchèques se constitueront en groupe (1933-1938), les Yougoslaves auront déjà cessé de l'être, absorbés majoritairement, quant à leur intervention politique, par le PC et plutôt isolés individuellement dans leur pratique artistique.

À Belgrade les autres dissidents intellectuels de gauche n'auront pas grand-chose de commun avec les surréalistes, qu'il s'agisse des néo-kantiens Rihtman, Podhorski et Bogdanov¹⁶ ou du néo-réaliste croatisant Krleža, si

13. Voir l'introduction d'Aleksié à *La Poésie surréaliste.... op. cir.*, p. 6 sq.

14. Voir Les témoignages de Dj. Kostić, V. Madjarević et V. Živančević in *Marksizam nadrealizam i stvaralastvo* (Marxisme, surréalisme et création) in : *Vidici*, Treći Format, Belgrade, n° 1, 1979.

15. Voir les mémoires de Josef Hirsal, *Vinek vzpominek* (La couronne des souvenirs), Rozmluvy, Prague, 1991, pp. 8 et 28.

16. Voir B. Kovacevic, « Slučaj Zagrebackih revizionista » (Le cas des révisionnistes

ce n'est l'exigence de liberté de création. Or, cette dissidence apparaît en Yougoslavie à partir de 1932-1933 et va culminer en 1938-1940 alors qu'à Prague la rupture de la gauche intellectuelle non-communiste se fait dès 1929. Ainsi le constant et violent « conflit dans la gauche » tout au long des années 30 en Yougoslavie va y détruire le surréalisme organisé avant la crise de Prague. Son drapeau ne sera plus défendu que par l'individu Ristié (et plus mollement par Oskar Davico) alors qu'à Prague les communistes se font plus discrets jusqu'en 1937-1938. Les lourdes peines de prison infligées à deux surréalistes serbes pour délits d'opinion (Davico et Dj. Jovanović) acheveront de disloquer le groupe et d'attirer la majorité de ses membres vers le « Parti ».

Toutefois, le groupe pragois lui-même est, dès le début, quant à sa conception du monde plus « matérialiste dialectique » que Moscou et que Breton lui-même si on se réfère aux textes de Teige¹⁷. Paradoxalement, il est en même temps impliqué dans des associations pluralistes qu'il parvient à noyauter. Ainsi, en 1929, Teige critiquera les exclus du PC au nom du *Devětsil* tout comme Nezval déclarera le 10 avril 1933 l'adhésion des Pragois au surréalisme au nom du même *Devětsil* alors qu'ils n'en sont pas les mandataires¹⁸. Leur capacité de noyautage ne sera égalée que par... les apparatchiks du PC alors que leurs amis surréalistes de Yougoslavie n'y parviendront guère. Si Breton rompt avec les communistes en juin-juillet 1935 à cause du pacte franco-soviétique et de la répression culturelle et politique en URSS, les Tchèques prennent une position centriste car leur animateur, V. Nezval, tout comme les principaux surréalistes yougoslaves, espère encore trouver un arrangement avec le Parti. Plus encore, on peut dire que les noyauteurs Teige et Ristié ont été noyautés par plus retors qu'eux, Zdenko Reich voire Koča Popović, bientôt rejoints ouvertement par Nezval¹⁹. En juin 1935, Nezval se contentait encore de censurer les passages les plus virulents de l'écrit de Kalandra (en défense de Breton) qu'il cite au Congrès des écrivains pour la défense de la culture: en disparaissent les références à l'incompréhension et à l'inculture des staliniens confrontés à la « diction poétique » ou aux « *Vases communicants* »²⁰ ainsi que la réalité matérielle de l'inconscient. C'est que Kalandra était à ce point un redoutable théoricien que Breton se souvient que ce que Kalandra « objectait parfois » à Breton et à ses amis lors de leur

zagrébois) in *Danas*, Zagreb, 9 VIII 1988.

17. Cf. K. Teige, « Le surréalisme contre le courant », traduit par V.C1. Fiser in *Change*, Paris, n° 25, 1975, numéro spécial sur le surréalisme en Tchécoslovaquie, pp. 50-55.

18. In *S.A.S.D.L.R.*, n° 5, mai 1933.

19. Voir le discours de Nezval lors du Congrès international des écrivains pour la défense de la culture, Paris, juin 1935, in *id.*, *Rue Git Le Cœur*, Éd. de l'Aube, s.l., 1988, pp. 74-80. Reich, ancien du *SASDLR* est déjà alors clairement dans le « clan » d'Aragon et de Tzara (*ibid.*, p. 53) ce qui n'est pas le cas des Tchèques.

20. Comparez le texte original: Z. Kalandra, « L'acte d'André Breton », traduit par V.C1. Fiser in *Change*, *Id. cir.*, avec sa reprise in Nezval, *ibid.*

séjour à Prague en mars-avril 1935 les éclaira, voire les « convainquit »²¹.

III. APPARATCHIKS ET JEUNES ZÉLOTES STALINIENS CONTRE « LEURS » SURRÉALISMES (1937-1940)

En 1936-1938, le débat va se durcir considérablement entre ceux qui prônent l'expérimentation sans entraves et ceux qui entendent servir le peuple, c'est-à-dire, dans leur esprit, le « Parti ». Le paradoxe, si l'on compare avec la situation vingt ans plus tôt, c'est que cette fois les rôles générationnels seront inversés : les plus jeunes feront les petits soldats du parti les plus disciplinés, obéissant aux institutions que sont devenues les contre-sociétés communistes locales et la grande puissance qu'est à nouveau l'URSS, tout comme l'avaient fait vingt ans plus tôt les têtes de turc vieillissantes de Dada et du surréalisme naissant, à savoir Anatole France et ses semblables. Cette fois les jeunes seront « obéissants » : en partie cela est dû à leur désir forcené de reconnaissance sociale immédiate qui ni l'Occident, ni le groupe surréaliste déjà constitué ne peuvent ou ne veulent leur accorder : les places du « Gotha » littéraire sont prises. Certes, les dates sont différentes à Prague et à Belgrade. Les Tchèques critiqueront Moscou trois ans plus tôt que les seconds nommés (en 1935) et capituleront deux ans plus tôt (en 1938), que les Serbes. Dans une première phase, la critique des anciens, Nezval et Ristié, portera évidemment sur le réductionnisme et le réalisme grossier que Moscou veut imposer aux arts et lettres. C'est au nom de la liberté de création que les staliniens appellent isolement ou solitude et de la *réalité* - matérielle - du rêve que Nezval ruera dans les brancards en 1935 et Ristié en 1938. La polémique s'amplifiera en un débat plus général sur la liberté d'expression de par la présence des deux courants dans des milieux artistiques plus larges. Les sans parti, par solidarité contre les censures, soutiendront plutôt les surréalistes intransigeants, et Nezval gardera secret ou minimisera alors (en 1935) ses divergences avec Breton sur la question de la dictature en URSS²².

Il est intéressant de remarquer que le débat fera rage dans ces pays avant les démêlés français de Breton avec les moscoutaires (1935-1938) : Kalandra (de Prague) adresse les mêmes critiques que Breton à Moscou mais il le fait plus tôt de par l'expérience des exclus poétistes de 1929 et de l'urgence que constitue le danger hitlérien, plus immédiat à Prague qu'à Paris, danger sous-estimé par Moscou. Toutefois, à Prague comme à Belgrade, la jeune génération des surréalistes, née au lendemain de 1918, est impatiente de percer. Moscou lui apporte une intégration politique et

21. A. Breton, « Lettre ouverte à Paul Éluard » in *Combat*, 13 juin 1950, reproduite in *Tracts surréalistes...*, sld J.Pierre, t. II, Le Terrain Vague, Paris, 1982.

22. V. Nezval, *Rue Git Le Cœur*, op. cit., p. 131.

historique et son non-radicalisme esthétique autorise le maintien chez ces jeunes écrivains d'un sentimentalisme lyrique ou populiste qui leur convient davantage. Les surréalistes semblent, en tant que groupe, fermés à ces jeunes ou les maintiennent dans un rôle subalterne ²³. La démagogie communiste joue de ceci à son profit: Nezval ayant proclamé unilatéralement la dissolution du groupe surréaliste pragois le 9 mars 1938 rassemble les jeunes étudiants membres de la « fraction communiste étudiante » à Prague le 24 mars et leur cite entre autres déviations des amis de Teige celle d'avoir « refusé toute collaboration avec les jeunes gens » et de les avoir qualifiés de « dilettantes » ²⁴. Notons que, comme à Belgrade et à Zagreb, tout le débat est circonscrit en un seul lieu : les universités, ce qui n'est pas le cas en France.

Nezval, dans la conférence citée, accuse Teige, Toyen, Štyrský et Brouk d'avoir « mis dans le même sac antidialectiquement Moscou et Berlin où l'art serait pareillement "gleichschaltisé" (*sic*) », d'avoir condamné les procès de Moscou comme « une terreur contre les idées politiques déviantes » et d'être une « secte ». Or, les jeunes émules du Nezval stalinisé, dans un manifeste intitulé « On sonne la trompe du réveil » reprennent quelques semaines plus tard mot-à-mot les éruptions du barde, en les durcissant même par endroits: ainsi, la « secte » est devenue « minuscule secte », de « non dialectique », elle est devenue « totalement non dialectique » et « incapable de reconnaître le bacille du trotskysme peint en rouge » ²⁵.

L'ultra politisation des jeunes, outre qu'elle se fait au détriment de l'humour propre au mouvement, est aussi l'expression d'une position centrée et prudente quant à l'expérimentation artistique et à son iconoclastie, notamment en matière sexuelle. Elle correspond aussi à la recherche effrénée d'un chef/parrain bienveillant, sévère mais attentionné comme l'a dit le parti. C'est bien là ce « Führer prinzip » que dénonce alors Toyen et la majorité du groupe qui refuse de se dissoudre au commandement.

Il s'agit, on le voit bien, d'autre chose et de bien davantage que de la « reconnaissance », respectivement de l'« acceptation de(s) valeurs nationales, culturelles et historiques » vers lesquelles Nezval « tendrait de plus en plus » comme l'affirme Marguerite Bonnet en deux endroits des *Œuvres complètes* d'A. Breton ²⁶. Les documents cités ci-dessus montrent qu'il s'agit en tout premier lieu de l'« impardonnable » condamnation des procès

23. Voir là-dessus les mémoires de Hirsal, *op. cil.*, p. 13 sq.

24. Voir la lettre des jeunes surréalistes pragois, signée Macháček et Miroslav Čtvrtník, à leurs amis de Jíčin, dont Hirsal in *ibid.*, pp. 29-30, le 25 mars 1938.

25. *Ibid.*, p. 31. Voir également V. Fisera, « Les jeunesses communistes: de la révolte au pouvoir (à partir des cas soviétique et yougoslave) » in *Matériaux* (BDIC), Paris, 1993, n° 31.

26. *Op. cil.*, pp. LVII-LVIII et 1565.

de Moscou suivie du refus d'abandonner le principe de la cohésion et de la création collective, de *groupe*: Nezval dit que plusieurs livres et tableaux auraient été produits même si le groupe n'avait pas existé et qu'il n'envisageait pour l'avenir qu'une « structure de travail légère... à l'écoute des masses les plus larges ». Il s'agit pour lui, à compter de ce même 24 mars 1938 de choisir « un front correct », « celui de la lutte contre le fascisme mais aussi de la lutte contre la réaction culturelle de gauche »²⁷. L'ennemi, au même titre que Hitler, et ce au lendemain de l'Anschluss et à la veille de Munich, c'est « le bacille du trotskysme » diabolisé, auquel aurait succombé le groupe surréaliste tout comme, immanquablement, tout opposant présent ou à venir, aux procès de Moscou. Nezval n'est plus *l'ami* de Breton, titre qu'ils s'étaient échangé publiquement en 1935. En janvier 1938, le *Dictionnaire abrégé du surréalisme* mettait encore sur le même plan Nezval et Teige alors que pour la Yougoslavie, Ristié, bien plus fidèle (encore) que Nezval, était le seul à être ainsi homologué²⁸. Nezval profitant de la mansuétude tactique de Breton soucieux de conserver intactes ses importantes positions à Prague, se faisait passer, après sa rupture, pour le « seul fondateur et représentant légitime du surréalisme en République tchécoslovaque »²⁹, et ce auprès des étudiants communistes de la revue *Mladá Kultura*.

En avril 1939, J.B. Tito, nouveau dirigeant suprême du P.c. yougoslave écrit sous la signature transparente « T. » un article intitulé « Les trotskystes et leurs complices » dans l'organe central du P.C., *Proleter*³⁰. Il y affirme longuement que « les trotskystes agissent aussi sur le plan littéraire ». Et de mêler trotskysme, révisionnisme historiciste des zagrébois Rihtman et Bodganov, boukharinisme et enfin surréalisme : « certaines revues (il a en tête ici celles de Krleža qu'il dénoncera nommément un an plus tard, n. de V.F.) donnent l'hospitalité à des types tels le surréaliste Marko Ristié, ami intime (« intimus ») du trotskyste et dégénéré bourgeois parisien Breton ». Son crime est d'avoir « voulu "enrichir et compléter" le marxisme par le surréalisme et aujourd'hui de calomnier secrètement l'URSS et sa culture nationale et populaire, d'écrire ouvertement que le peuple espagnol a combattu pour un rêve, pour donner libre cours à son inconscient, que Mařakovski et Essenine se sont tués car ils ont trouvé aliénante (ont désespéré de, n. de J.B. Tito) la réalité russe, etc. » Aujourd'hui, pour Tito, trotskysme et « semi-trotskysme » ne sont donc pas, contrairement à ce que pensent y compris « des éléments social-démocrates et démocrates », « un courant du mouvement ouvrier »

27. Hírřal, *op. cit.*, p. 30.

28. A. Breton, *Œuvres*, op. cit., pp. 824,840,847 et Nezval, *Rue Gît Le Cœur*, loc. cit.

29. Document reproduit in *Hírřal, op. cit.*, p. 27 : ce texte appelait à la fondation d'une revue surréaliste nezvalienne autour de jeunes. Notons qu'on évite la référence à un nouveau *groupe* surréaliste.

30. *Proleter*, XV, mai 1939, n° 1, pp. 5-6.

en lutte contre un autre, représenté par les PC et par Staline. C'est « une bande d'espions, de saboteurs et d'assassins » ajoute-t-il, reprenant mot pour mot sans la citer l'expression de Staline au Comité Central du PC soviétique de février 1937.

On voit qu'à Finstar de Nezval en mars 1938, le point d'achoppement est bien l'attitude envers l'URSS et sa politique en général et non pas des divergences esthétiques. Dans un « rapport du camarade Valter (alias Tito, n. de V.F.) sur la situation en Yougoslavie » écrit à Moscou en septembre 1939 pour la direction du Komintern, Tito dénonce en premier comme trotskyste/révisionniste Ristié avant même de mentionner les « vrais » révisionnistes zagrébois (Rihtman et Bogdanov rejoints par Podhorski). Il signale qu'il s'agit d'un « groupe autour de Krleza » et qu'ils furent « démasqués dans le numéro un de *Proleter* », ajoutant: « en plus de cela, les organisations du Parti publient des brochures ronéotées où ils sont dénoncés »³¹. Notons que c'est ce rapport secret où Krleza est nommé cité pour la première fois qui vaudra à Tito sa confirmation à la tête du PCY, voire la survie d'un PCY menacé depuis les réunions du secrétariat du Komintern du 17 septembre 1938 et du 5 janvier 1939 de dissolution à cause du « fractionnisme » qui y régnait³². Cette confirmation viendra le 23 novembre 1939 dans une décision du secrétariat du Komintern: Tito aura sauvé sa tête et son Parti pour avoir mis fin aux tentatives de front uni voire de parti uni de la gauche. Ainsi, dans les numéros de mars-avril et d'avril-mai 1940 de *Proleter*³³, Tito pourra citer, cette fois publiquement, le protecteur de Ristié (lui-même cité cette fois en troisième position, l'opportunisme de droite étant devenu plus dangereux que le gauchisme surréaliste), et des trois zagrébois susnommés, à savoir le célèbre écrivain Krleza lui-même. Pour lui tous ces « prétendus écrivains de gauche » sont dangereux car ils sont « surtout lus dans la classe ouvrière ». Or, les écrivains staliniens n'y sont perçus que comme « l'un des deux camps en présence » et ainsi la « confusion » peut naître dans l'esprit des lecteurs ouvriers. Aussi, « sans juger de la qualité artistique de leurs œuvres littéraires », ni faire « d'analyse ni de critique théoriques », Tito condamne sans appel le quatuor : « ils déforment consciemment la science de nos grands maîtres (littéralement « instituteurs », note de V.F.) Marx, Engels, Lénine et Staline et pour cette raison, tombent dans les rangs des ennemis de notre parti et de la classe ouvrière »³⁴. Or, conclut Tito, aujourd'hui se pose la question « qui va l'emporter sur qui? ». évocation de la fameuse

31. In Archives du CC de la Ligue des Communistes de Yougoslavie (ACK SKJ), Belgrade, Fonds Komintern (KI), 1939, pièce n° 11. Noter l'obsession des *groupes* cachés et malfaisants, surréalistes ou pas.

32. *Ibid.*, sans cote. Voir sur les risques de dissolution J.B. Tito, *Sabrana Djela* (Œuvres complètes), Komunist, Belgrade, t. 5, 1978, p. 371.

33. *Proleter*, mars-avril 1940, p. 5 et avril-mai 1940, p. 9.

34. « Radnom narodu Jugoslavije » (Au peuple travailleur de Yougoslavie) in *ibid.*, mars,-avril 1940, p. 5.

formule de Lénine en 1917, « kto kogo ? ». Aussi faut-il créer un parti « puissant et monolithique » qui « suive la voie » du PC soviétique et « apprenne à partir de son expérience dans *Histoire du PC(b)* »³⁵, œuvre alors attribuée à Staline et datant de 1938. Le monolithisme et la copie de la voie de l'URSS, voilà bien les pierres de touche désormais intangibles.

Or, Ristié dans l'article évoqué par Tito « Songe et vérité de Don Quichotte »³⁶ invoque « l'appel des hauteurs », « le doute », la « rébellion », l'« insoumission », enfin le « somnambulisme » et le « rêve » qui ont été au départ de l'engagement des poètes et qui les ont fait se défier « des tournants sinueux », des « ordres avilissants qui recouvrent exactement, hélas, ceux de l'autre bord que l'on voulait fuir »^{36b}.

Les appareils, toutefois, l'emporteront en créant de toute pièce des revues et clubs annexes afin d'offrir aux jeunes auteurs dans la ligne la tribune et donc la reconnaissance dont ils rêvent. En effet, dès après le premier congrès mondial des étudiants de la fin décembre 1934 s'étaient constituées dans les principaux pays des organisations « larges » d'étudiants, fronts et associations diverses qui survivront à la fin de cette courte période de Front populaire. Ainsi, dès mars 1935, se crée à Prague la revue mensuelle *Mladá Kultura* (« Jeune Culture ») liée sur le papier à des institutions démocratiques « bourgeoises » (Comité Étudiant de la Ligue des Droits de l'Homme, maison d'éditions benesienne Čin) et à des écrivains reconnus de même orientation. Les jeunes surréalistes communistes vont s'y adjoindre de juin 1937 à l'interdiction de la revue au lendemain de Munich³⁷. Or, cette participation se fait sans l'avis du groupe surréaliste dont ces jeunes nezvaliens ne sont pas, techniquement, membres et marque leur transition vers une orientation littéraire plus « conforme » (réaliste et sentimentale) et vers des textes de propagande. Il est frappant de constater que le PC yougoslave créera peu de temps après une revue du même nom (*Mlada Kultura*) et aux mêmes fonctions, elle aussi dirigée en sous-main par les « instructeurs » les plus staliniens de l'appareil. Nominale, cette revue qui paraîtra de mars 1939 à juin 1940 est l'émanation du Comité des Associations Culturelles de l'Université de Belgrade, qui, elle-même, est « dès fin 1937 mais surtout 1938 » contrôlée par les Jeunesses Communistes³⁸. Elles-mêmes sont coraquiées en la

35. « Za čistoću i bolševizaciju Partije » (Pour la pureté et la bolchévisation du Parti), in *ibid.*, avril-mai 1940, p. 9.

36. « San i istina Don Kihota », in *Pecat*, 1-2, février 1939.

36 b. Voir plus généralement in Stanko Lasic. *Les Intellectuels et la Contrainte idéologique*. Paris, Denoël. 1970, pp. 177-178 et sq.

37. Voir Hirsal, *op. cit.*, pp. 22-24 qui reproduit un de ses poèmes publié dans *Mladá Kultura* : il s'agit d'un surréalisme bien tempéré, « sentimental » à la Nezval, Apollinaire ou Seifert (« L'image sur la réclame »). Sur *Mladá Kultura* voir *Český antifašistický odboj* (« La résistance anti-fasciste tchèque »), encyclopédie, Prague, Naše Vojsko, 1988, pp. 222-223.

38. Voir Rapport du ce des Je Yougoslaves (SKOJ), prononcé par Milijan Neorisié à son IV' congrès le 12 octobre 1948 in *Izvori za Istoriju SKJ, Četvrti Kongres SKOJ-a i zajednički Kongres SKOJ-a i NOI* 1948, documents, Komunist, Belgrade, 1985, pp. 26-27.

matière par Milovan Djilas et Ivo Lola Ribar comme la revue éponyme de Prague l'est par le non moins stalinien Václav Kopecký. À Belgrade aussi, les «komsomols» (*sic*, en serbo-croate !) seront très durs envers les déviationnistes alors que leurs aînés, même stalinisés, soit se taisent, soit s'expriment de manière moins virulente dans les organes «adultes» (Djordje Jovanović, Koča Popović). Ils dénoncent l'immoralité sexuelle de la poésie surréaliste et pourfendent nommément Krleža le « protecteur » *avant* même que ne le fait Tito. *Juste* avant, le 7 avril 1939³⁹. Ce n'est donc pas une simple division du travail entre, d'une part, une polémique « civilisée » des adultes et, d'autre part, une autre, « grossièrement sincère » des jeunes zélotes comme le pense S. Lasić. Il s'agit en fait d'une préparation du terrain comme on le dit d'un barrage d'artillerie avant que ne tombe la sentence finale et sans appel du « centre », ici, de Tito. De plus, il y a préparation de la préparation: certes, les jeunes de *Mlada Kultura*, dans l'article cité, dénoncent en Ristić le « *décadent* », barbare, élitiste, absurde et pervers, « vicaire du surréalisme qui s'est entiché il y a deux ans (!?!), les liens de Ristić avec Breton remontant alors à *quinze* ans! note de V.F.) du nommé Breton, bandit parisien bien connu, assassin de la culture ». Mais, dès mai-juin 1937, dans *Znanost i život* (Connaissance et Vie), Djilas, leur jeune et lettré « instructeur » et spécialiste de l'agitprop, ce que Tito n'est pas, avait anathémisé le surréalisme comme « profondément, dangereusement *décadent* » dont les rares œuvres « artistiques » (les guillemets sont de Djilas) furent, comme le dira Nezval un peu plus tard, créées « malgré » leurs auteurs⁴⁰.

La direction centrale des partis ne fera qu'entériner et reprendre sous forme d'oukazes les excès polémiques des jeunes intellectuels et écrivains staliniens : ce sont bien ces derniers qui font passer d'URSS dans leurs pays le jdanovisme naissant⁴¹.

IV. CEUX QUI RÉSISTENT: SURRÉALISTES CONTRE LE COURANT

Pour le 1^{er} avril 1937, Závěš Kalandra publie un n° 3 de sa revue *Svetozor* (« Vue du Monde »)⁴² où sous des dehors d'anticipation comique

39. «Peèat et ses pauvres objectifs », article collectif anonyme, texte in Lasić, *op. cit.*, pp. 180-183.

40. Lasić, *op. cit.*, p. 150 et sq., voir note 27 supra pour ce qui est de Nezval.

41. Par exemple Tito sera longtemps très bienveillant envers le très prestigieux et influent Krleža : quand ce dernier, alors que les zélotes montrent des dents, lui reproche les répressions en URSS, le « dirigeant suprême » ne défend pas Staline sur le fond, arguant de l'urgence de l'heure qui nécessite l'unité du parti et du mouvement international et donc de remettre à plus tard le règlement de ces questions. Entretien de 1939 raconté par Krleža in P. Matvejević, *Razgovori s Krležom* (Entretiens avec Krleža), Belgrade, BIGZ, 1987, p. 193.

42. 16 pp., réédition ou fac-simile, *Revue K*, Alfortville, mars 1986.

(politique-fiction), il montre par collage d'images et de textes l'avenir de son pays: le guide du P.C. Gottwald, devenu guide de l'État populaire-patriotique, réhabilitant tout le passé du royaume petit-bourgeois des « Cendrillons » tchèques, fait interdire le jazz et Stravinsky comme étrangers malsains et avouer ses crimes à... Kalandra qu'il fait périr; Teige, Štyrský et Toyen sont envoyés dans des camps de rééducation par le travail: littéralement Kalandra, qui sera exécuté en 1950, dit ici l'avenir de son pays qui se réalisera dès 1948-1950.

Effectivement, la guerre aidant, avec son effet de simplification du débat en un choix pro-P.C. ou anti-P.C., la majorité des résistants de 1938-1940 cèdera aux staliniens par silence ou connivence, y compris Ristié ou Davico. Ceux qui ne céderont pas le feront pour plusieurs raisons, en premier lieu par anti-conformisme, anti-chauvinisme et insistance sur « l'inaliénabilité » du monde du rêve. Mais dès fin 1939, il n'y a plus de groupes constitués et après cette date on ne pourra plus parler que de noyaux minoritaires voire d'individualités que les jdanoviens oublieront d'ailleurs d'attaquer dans l'après-guerre (1946-1949) vu leur extrême marginalisation.

Là où ils subsistent c'est en tant que petits réseaux informels, aux franges de la corporation des artistes, aux marges du pouvoir du parti puis de l'état communistes auxquels ils n'opposeront pas d'organisation structurée artistique ni ne se lieront avec une opposition politique organisée telle que le trotskysme.

Souvent les plus jeunes penseront que « le parti c'est la réalité » et s'en feront les propagandistes soumis. Les aînés ralliés légitimeront leur capitulation en enfermant le surréalisme dans une phase première de leur vie marquée par l'abstraction ou la sensation, loin des « faits », et constituant une sorte d'éducation sentimentale⁴³. Notons que certains (Popovié, Ristié, Nezval) quittent toute pratique artistique ou en tout cas toute expérimentation formelle. D'ailleurs ceux qui ferrailent contre le régime le font précisément pour sauvegarder l'autonomie de leur pratique littéraire vis-à-vis du nouveau pouvoir. Toutefois, ils ne le contestent pas sur le plan politique, acceptant et les nationalisations et la répression envers les artistes partisans des partis de droite. Là encore il y a décalage des Tchèques qui, tout en prenant la carte du Parti, posent les questions sur la liberté de création en 1946-48⁴⁴. *dix ans après* que Ristié et Davico aient mené leur dernière bataille à Belgrade. En 1946-1948 à Belgrade, c'est le règne sans partage de la police politique et de la connivence idéologique des intellectuels, exceptés ceux qui partent en exil parfois pour s'y suicider

43. Cf. K. Popovié, *op. cit.*, journal intime de décembre 1942 et du 6 décembre 1943. Seuls des rêves impromptus le surprennent, « terribles et insensés », retour régulier du « désespoir sans fin » chez ce chef d'état-major de l'armée titiste (notation du 13 février 1944).

44. Comme le font les « surréalistes révolutionnaires » français qui, d'ailleurs, influencent les Tchèques.

(Rastko Petrović), d'autres ayant été « liquidés » pendant la guerre. En 1947-1948, les Yougoslaves sont mêmes à l'avant-garde du jdanovisme et pèsent en ce sens sur les Tchèques.

Quant à eux, Toyen et Heisler quittent Prague pour Paris en mars 1947 et ce, définitivement ⁴⁵. Ils signeront les manifestes de Breton dès *Rupture inaugurale* (21 juin 1947). Les amis d'Effenberger, restés à Prague en liaison avec Marenčin à Bratislava, organisés en réseau informel maintiendront l'orthodoxie, y compris politique potentielle du surréalisme de 1935-1940 - par opposition à *Arcane 17* et *Prolégomènes...* - « sous-estimant, avouera Effenberger, l'effet dévastateur opéré par cette guerre » ⁴⁶ à quoi vient s'ajouter la démoralisation de la longue dictature communiste.

En Yougoslavie, les ex-surréalistes seront rendus à leur liberté dès 1952 et se feront les commis-voyageurs entre la culture yougoslave titiste et celle de la Yougoslavie de l'avant-guerre ainsi qu'entre Belgrade et l'Ouest inaccessible et tellement plus avancé depuis dix ans et plus.

À Prague, ils ne pourront le faire qu'entre 1966 et 1969. Le stalinisme s'y maintiendra plus longtemps.

Entre-temps, les pragois auront été nettement plus persécutés que les Yougoslaves qui n'existent même plus en tant que noyau et que pensée collective, à la différence des Tchèques, qu'ils soient surréalistes ou néo-surréalistes (Kolář, Bondy, ...). Or, c'est l'organisation structurée indépendante qui représente toujours avec la critique de l'idéologie politique officielle soviétique ou locale l'inacceptable pour la dictature communiste. Le dogme réaliste-socialiste est moins central : il ne s'installe que progressivement dans les deux pays et tolère des accommodements. C'est lui qui sera liquidé à Belgrade dès 1952-54. Mais tout le reste demeurera. Aussi les seuls surréalistes complets de ces pays, présents dans les galeries et dans *Le Libertaire*, seront (avec Toyen, Heisler, Ivsí, ...) leurs exilés à Paris. Le jeune écrivain bosniaque croate Velibor Čolić a écrit dans «Le corps éternellement assoupi d'Aleksandar Vučo (1897-1985) » ⁴⁷: « ...les fleurs se' sont endormies dans le sommeil d'André Breton et des roses... reste l'erreur, le mirage des nattes de la jeune communiste... nos espaces ici sont trop étroits, ne sont pas des horizons. Ceci est la perspective infinie des trains d'ouate qui emportent les soldats

45. Voir V.Cl. Fisera, «Esprit d'opposition et trace de Léon Trotsky: la poésie tchécoslovaque 1947-1988» in *Cahiers Léon Trotsky*, Grenoble, n° 36, décembre 1988, pp. 82-87.

46. Voir sa lettre de juin 1986, dans *Lov na cerného ira/oka* (La pêche au requin noir), poèmes choisis 1940-1986, Munich, PmD, 1987, pp. 142-144, *id.*, « Les larmes de Trotsky » (traduit par V.Cl. Fisera), *Cahiers Léon Trotsky* n° 44; 1990 et *id.* «L'évolution du surréalisme en Tchécoslovaquie, traduit par V.Cl. Fisera, in *Change*, loc. cit., pp. 27 à 42.

47. V. Čolić, *Odricanje Svetog Petra* (Le reniement de Saint Pierre), Zagreb, Quorum, 1990, pp. 72-74. A. Vučo était un des pionniers du surréalisme en Yougoslavie.

des champs de bataille... , c'est le vent du sud, c'est TOUT le vent du sud...
qui apporte l'angoisse, la vie sans chansons... La mort, c'est quand
s'effondre la forme. La forme et non l'esprit. Et non le chant ».

*Université des Sciences Humaines
de Strasbourg.*

ANNEXES

Annexe 1

POÉSIE SURREALISTE YOUGOSLAVE: **Dušan** Matié (1898-1980)

LES YEUX QUE LA NUIT REMPLIT (1926)

traduit par Vladimir Claude Fišera

Ô, yeux pleins de la nuit
Nuit pleine de l'effroyable chair humaine
En cette coupe vaine où nous ne sommes
que les nerfs d'un bûcher
En cette barque pleine de sang quand chante
enfin la tourterelle
solitaire
Donne-moi leur lumière pour ce hullement
brûlant des étoiles filantes
Et moi je te donnerai tous les lambeaux
de nos mensonges
Et moi je te donnerai, mesure après mesure,
toute cette passion embastillée
Et moi je te donnerai, goutte après goutte,
ce frisson disparu.

Source: *50 u Evropi* «< 50 en Europe >>), Belgrade, décembre 1928.

Annexe 2

POÉSIE SURREALISTE YOUGOSLAVE: **Kočá** Popović (1908-1992)

L'ÉMIGRÉ À LA CONSCIENCE DE GRENOUILLE OU L'AVANT-DERNIÈRE COLOMBE, *extraits*

. traduit par Vladimir Claude Fišera

(...)

Mais moi, je ne veux pas manger
comme cette société trop satisfaite d'elle-même
qui nulle part et jamais ne touche la lumière
Voici l'ouvrier affamé sortant de l'usine
dans cette société affamée face à la mort des autres
Il arrache de sa poitrine le pain de désolation
Après la mort, il le piétine en cachette
et crache sur la bouchée à peine entamée
car nul ne mange sa solitude

(...)

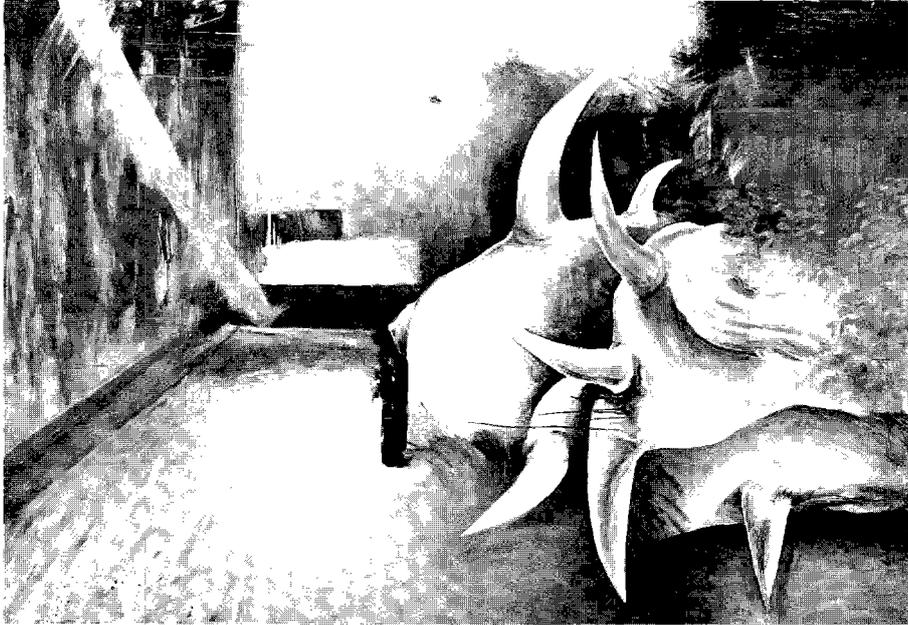
L'homme chante, observe
mais refuse de manger

(...)

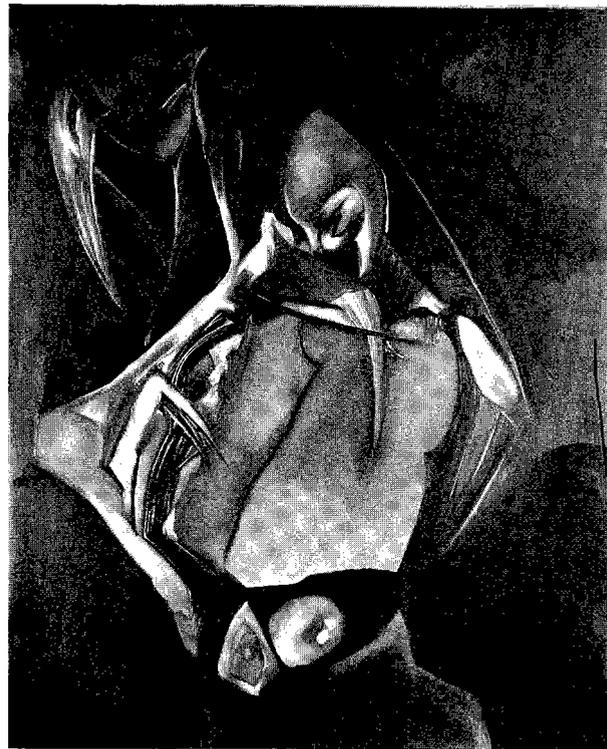
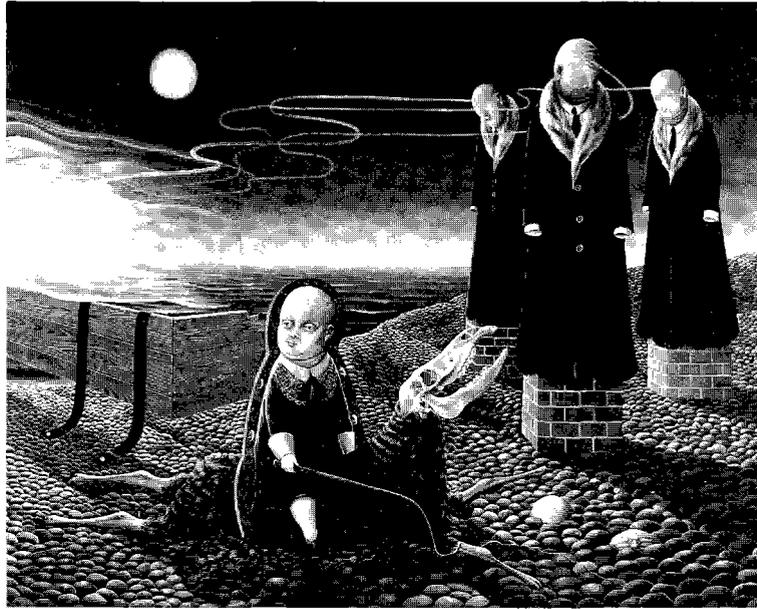
Source: *Nadrealizam danas i ovde* « Le surréalisme aujourd'hui et ici-même », Belgrade, n° 2, 1932.



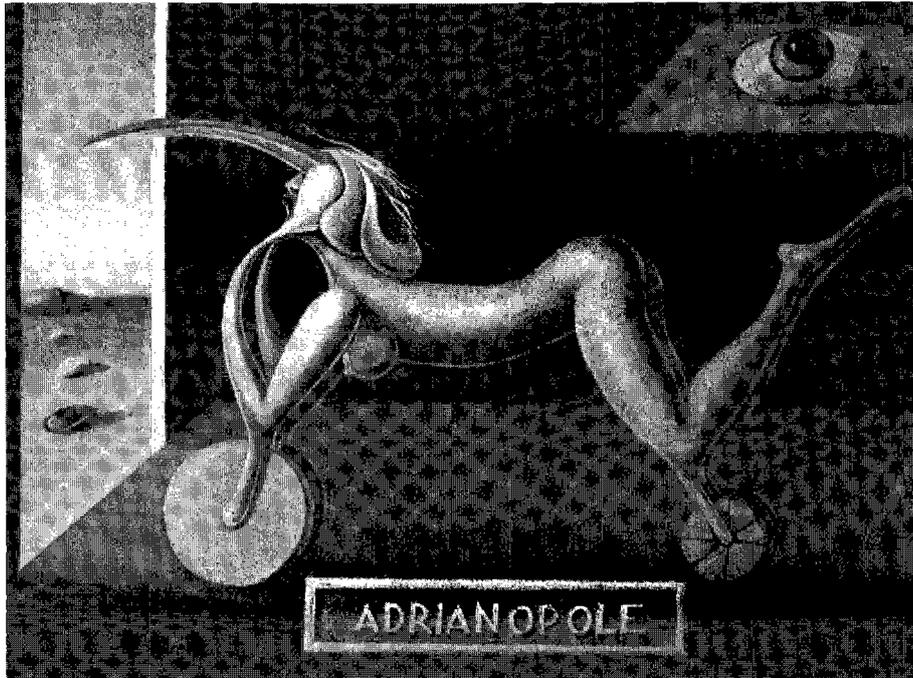
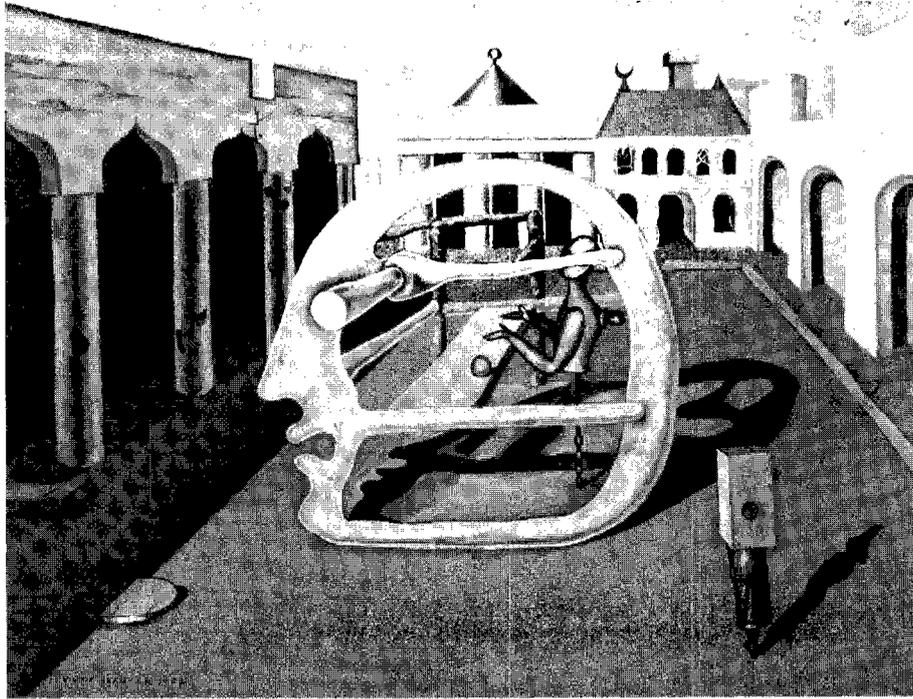
Echos du surréalisme à Strasbourg
Jean Hans Arp, *Homme oiseau; Tête d'oiseau; Oiseaux
dans un aquarium, 1924-1925*
Danseuse, 1925



Surréalisme sous roche: La Suède après 1945
C.O. Hultén, *Le Seuil de la douleur dans la vision*
(hommage à Franz Kafka)
Bertil Gadô, *Métropolis*, photo Hans Johnsson, SOS



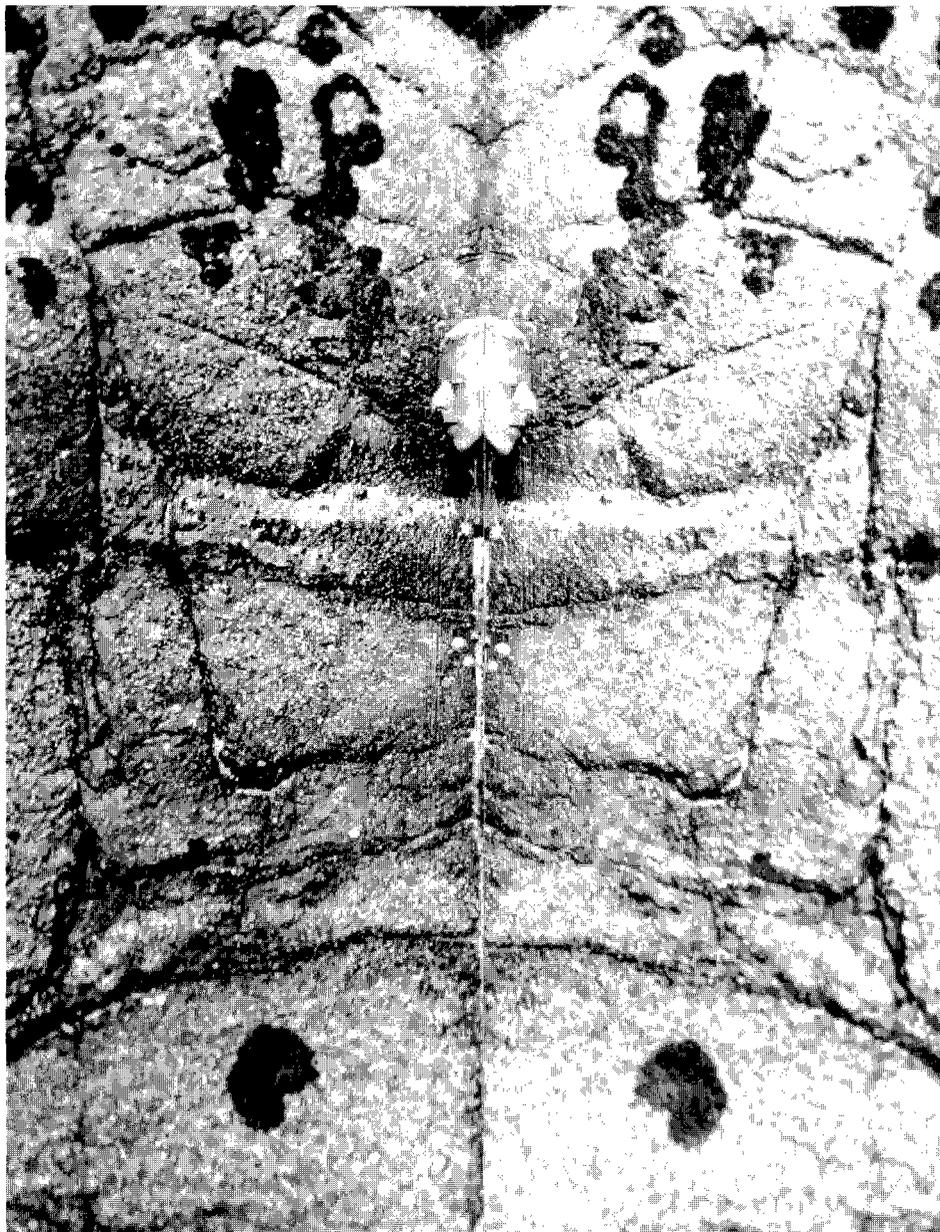
Surréalisme sous roche: La Suède après 1945
Bert-Johnny Nilsson, *Le Bouc émissaire*, 1974
Janie Söderberg, *L'Espace d'un espoir*- à J. Brel, 1987



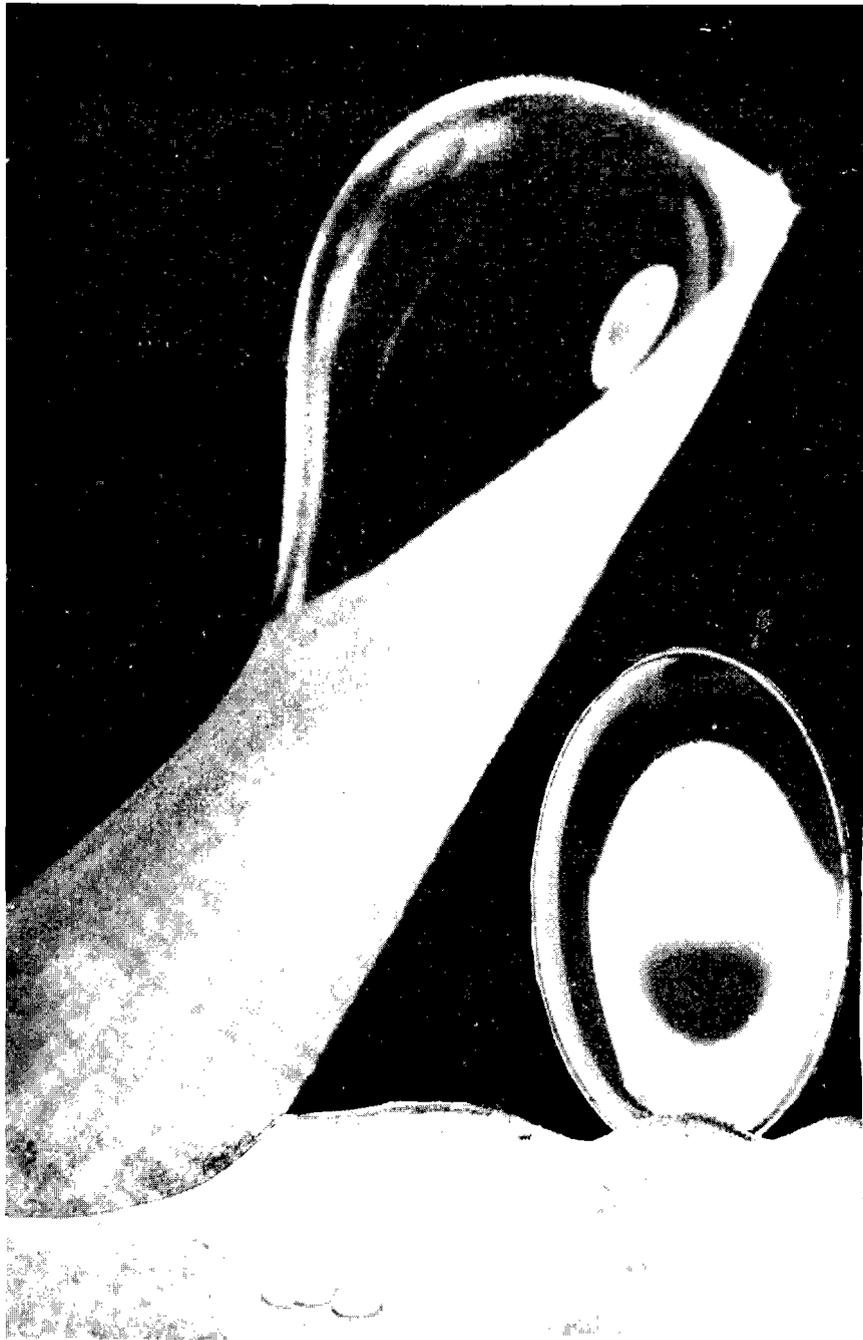
Un hasard bien tempéré

Victor Brauner, *L'Envoyeur*, 1937, © ADAGP 1993

Victor Brauner, *Légèrement cbaudeou Adrianopo/e*, 1937, ADAGP 1993

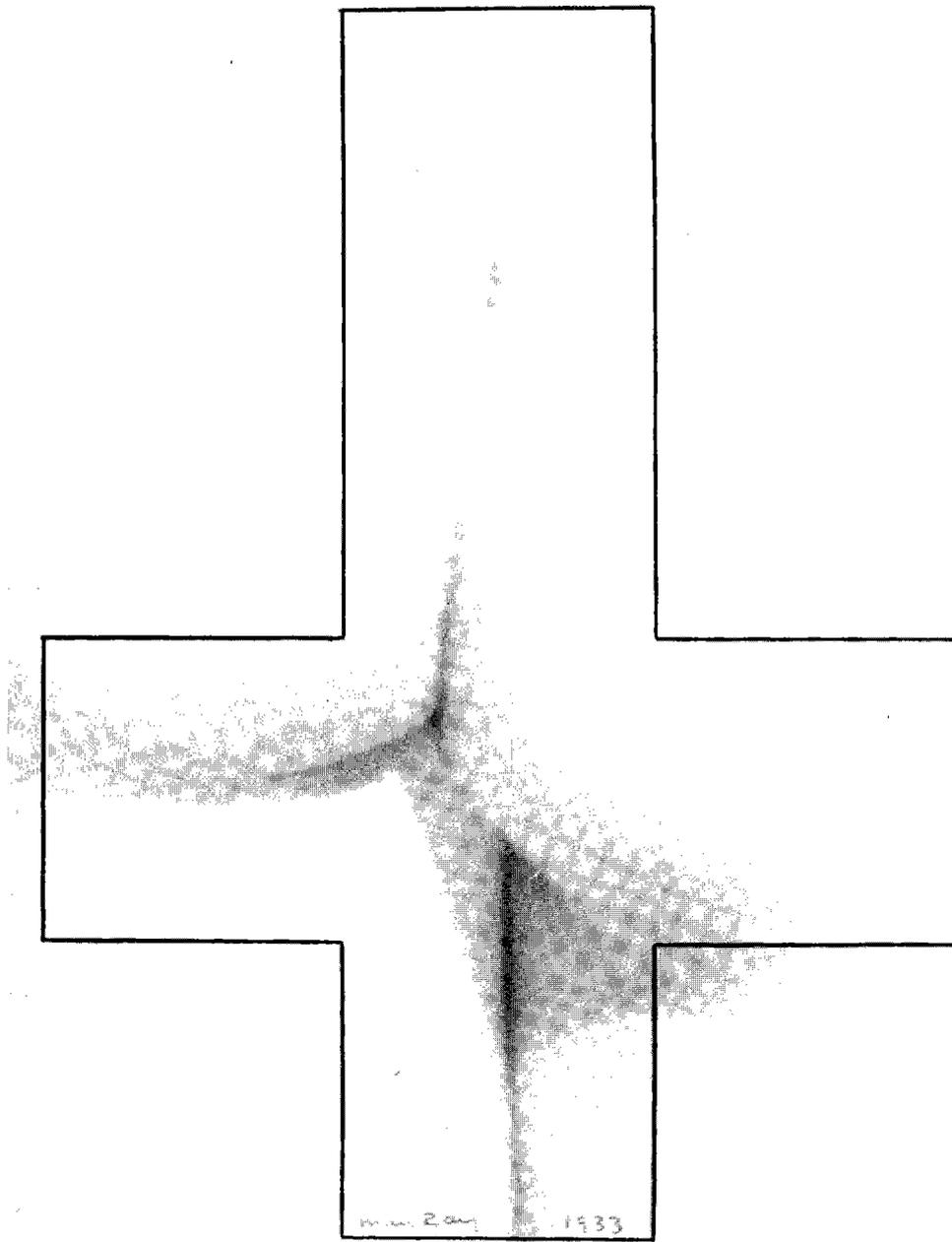


Zoom sur la photographie surréaliste
Claude Cahun (France), *Photomontage*, s. d.
(Circa, 1928)

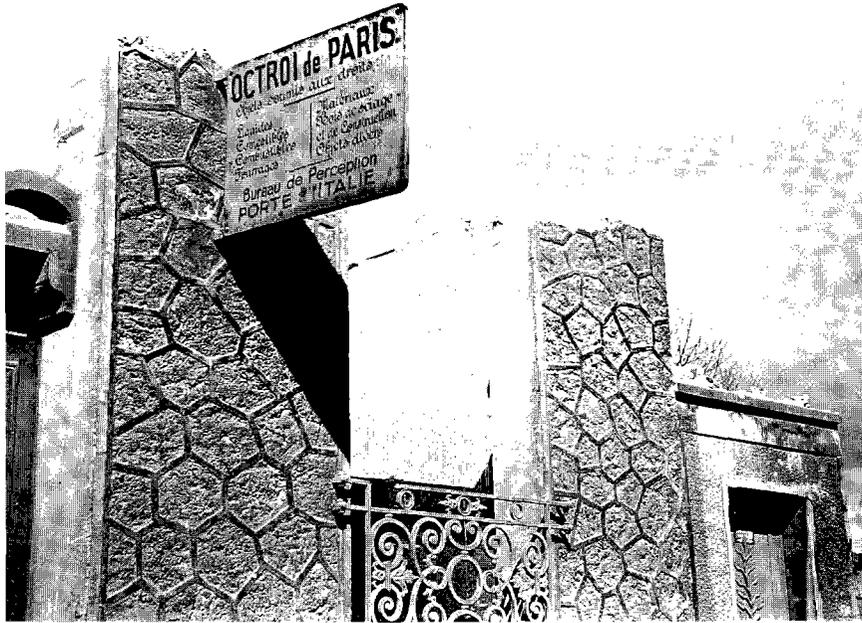


VANE BOR

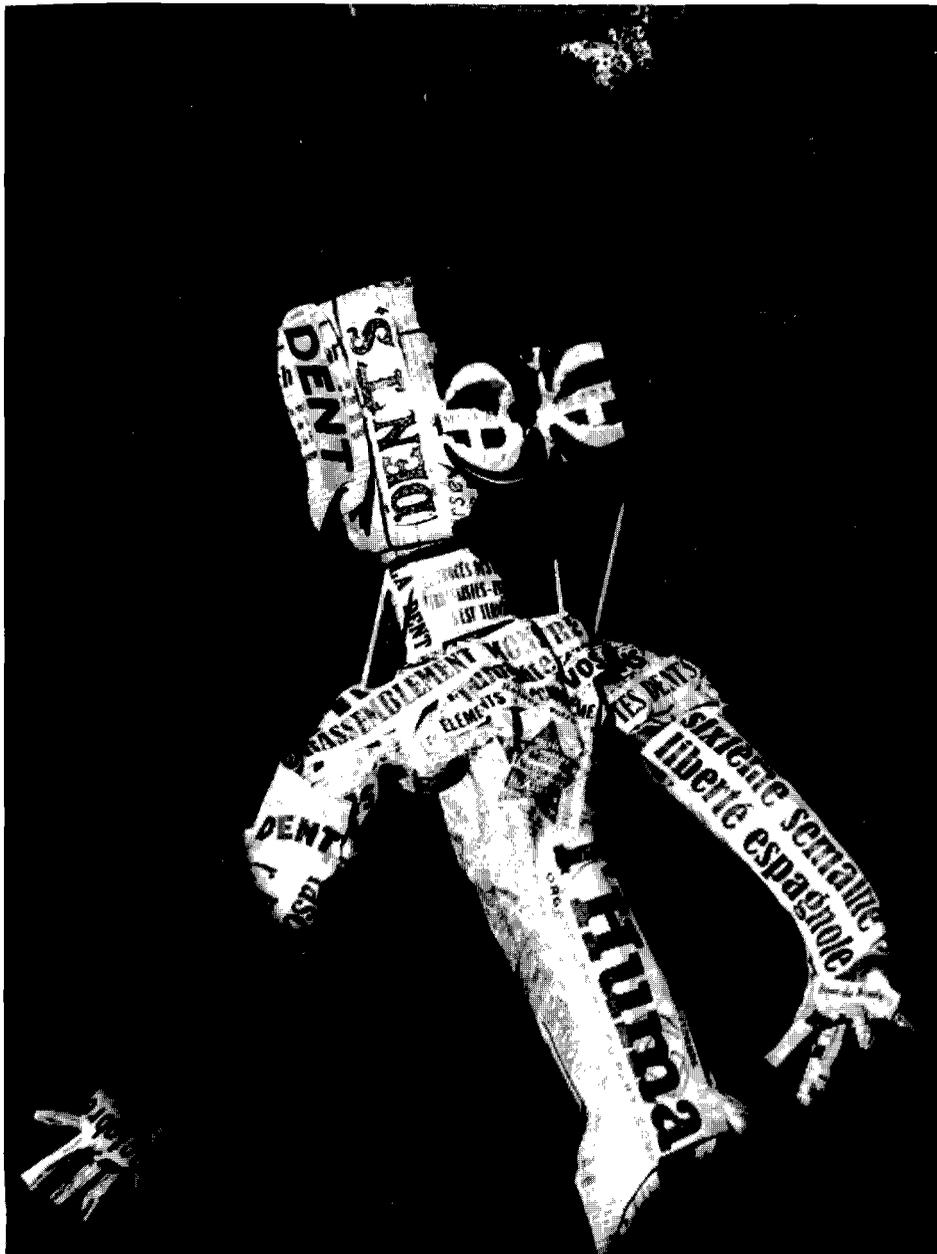
Zoom sur la photographie surréaliste
Vane Bor (Yougoslavie), *Photo-collage*, 1930



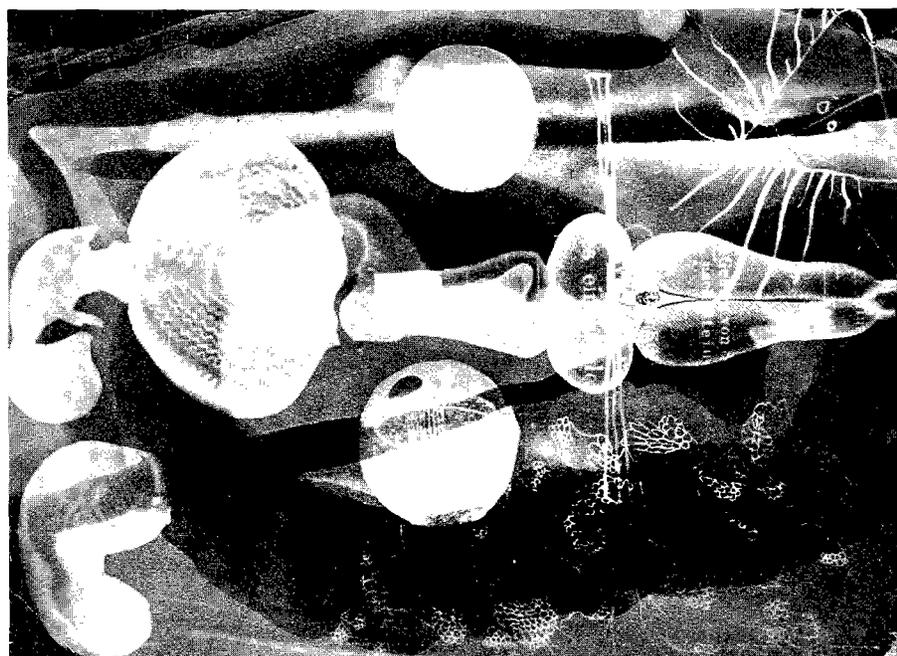
Zoom sur la photographie surréaliste
Man Ray, *Monument à Sade*, 1933
(Doc. A. Schwarz)



Zoom sur la photographie surréaliste
Emile van Moerkerken (Pays-Bas), *Octroi à Paris* (1935)
Emile van Moerkerken, *Café aux petits garçons* (1936)



Zoom sur la photographie surréaliste
Claude Cahun (France), •Prends un bâton pointu., 1936
(Doc. Galerie Zabriskie)



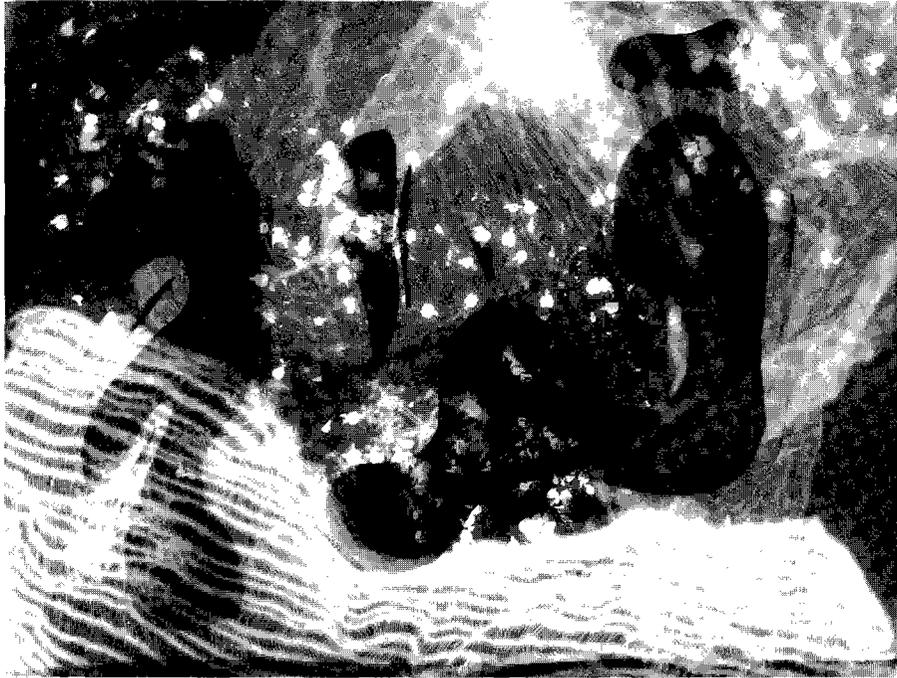
Zoom sur la photographie surréaliste
Jindrich Heisler (Tchécoslovaquie), *Le Râteau*, 1943
Gudrun AWberg et Gösta Kriland (Suède)
(Photo) Collage sur papier sensible, 1945



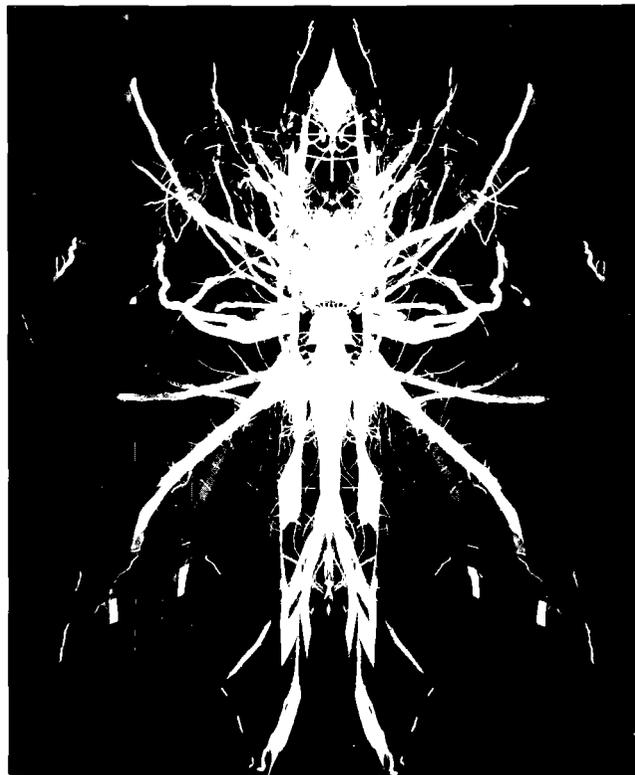
Zoom sur la photographie surréaliste
K.O. Gbzt (Allemagne), *Photogramme*, 1947, inédit



Zoom sur la photographie surréaliste
Marcel Lefranc (Belgique), *La Chute de l'Empire d'Orient*,
photo-collage, 1947, inédit



Zoom sur la photographie surréaliste
Fernando Lemos (Portugal), *Fenêtre*, 1949, inédit
Anneliese Hager (Allemagne), *Photogramme*, 1954, inédit



Zoom sur la photographie surréaliste
Vilène Reichmann (Tchécoslovaquie), Du cycle. Métamorphoses.
Ca. 1960, inédit
Vilène Reichmann, Du cycle. Métamorphoses.
Ca. 1960, inédit



Zoom sur la photographie surréaliste
Théodore Brauner, Série *Le Masque*, Venise, 1%4, inédit



Zoom sur la photographie surréaliste
Robert Benayoun (France), *Autel à panique*, imagomorphose, 1945
Théodore Brauner, *Portraits du poète*, autocopie, Ca. 1972, inédit

Annexe 3

POÉSIE SURREALISTE TCHÈQUE: **Jindřich Heisler**

CACHE-TOI, GUERRE 1944, *extraits*

« *Cache-toi, guerre 1* »

Lautréamont.

(...)

Il ne s'agit
ni de haine ni d'amour
Les baisers creusent des fossettes
pour de tous petits lacs de sang
Et le sang coule par de tous petits ruisseaux
fore
des creux cachés pour les baisers
Deux, trois très horribles souvenirs
enkystés tels des perroquets pétrifiés
sautillent légers en ce maquis aux mille
nœuds coulants
Des animaux de trait rapprochent
de lourds convois de foin
qui traversent nos têtes entrouvertes
Nos têtes butent sur le sommeil
comme un fil en travers
du chas trop étroit
de la dernière aiguille.

(Traduit du tchèque par Vladimir Claude Fisera.)

Note: J. Heisler (1914-1953) adhéra au Groupe surréaliste de Prague en 1938 et y déploya son activité de poète en symbiose avec les œuvres plastiques de Jindřich Štyrský et de Toyen. Ce poème était intégré à une série de dessins du même titre de Toyen. Il fournit le poème, intitulé « Qu'en dis-tu Jean-Jacques! » (traduit par nous in V.C1. Fisera « Esprit d'opposition et trace de Léon Trotsky : la poésie tchécoslovaque (1947-1988) », *Cahiers Léon Trotsky*, n° 36, 1988), du catalogue de l'exposition « Le surréalisme international » (Paris/Prague, 1947). À partir de cette année, il vécut à Paris où il poursuivit son activité individuelle et collective. Source: J. Heisler *Anii by naS/al viditelny pohyb* (« Sans amorce de mouvement visible »), SixtyEight Publishers, Toronto, 1977 (n.d.!).

Annexe 4

POÉSIE SURREALISTE TCHÈQUE: **Jiří Kolář** (1914-

traduit par Vladimir Claude Fišera

7 JUILLET 1948

Une femme advint,
installa ses pieds sur mon visage,
debout sur mon visage.
C'était l'aurore. La balayeuse à moteur
léchait les plaques d'asphalte.
Puis une deuxième femme
vint se poster sur ma cage thoracique,
ensuite une troisième, une quatrième
et un vieillard avec un petit pliant.
C'est ainsi que cela a commencé.
Avant que ne passa le dernier tramway autorisé,
j'avais, installés sur tout mon corps,
chaises, tables, bancs et tabourets,
paniers, malles d'osier, des grappes humaines
tout partout.
Et quand ce hurlement a commencé,
des fenêtres se sont ouvertes en moi,
pleines de monde hurlant,
agitant moult petits drapeaux,
mouchoirs et foulards,
hystériquement,
branches qui se rompaient en moi,
incapables de soutenir des jambes le poids,
poutres qui craquent,
panneaux publicitaires arrachés,
tuiles qui tombent du haut des toits.
Où que je me tournais, je supportais,
ployais sous ces essaims humains,
cette masse innocente,
devenue folle pour rien,
ne criant sans doute que parce qu'elle avait le droit
de crier
jusqu'à s'en hébéter
une seule et même chose,
sans doute simplement parce que ceux

qui défilaient
ne savaient pas davantage pourquoi
et répondaient par un même rien.

Note: poème inspiré par le dernier congrès/parade des gymnastes « sokols » qui, bien que communisés, allaient bientôt être interdits. *Source:* ListY «< Lettres »), Prague, organe des néo-surréalistes du Groupe 42 (*Skupina 42*), n° 3, 1948 (automne ?), dernier numéro avant son interdiction définitive par le même pouvoir communiste, issu du Coup de Prague de février 1948 (note de V.Cl. Fisera).

Annexe 5

POÉSIE SURRÉALISTE TCHÈQUE : **Vratislav EftTenberger**

PORTES OUVERTES

(*fragment*, novembre 1951)

Nous aimions tant les jambes fines des filles
les éclats perdus des rivages lointains
les rires, les pleurs et les voyages autour du monde
il est déjà si tard

Nous aimions toutes les fontaines
et l'azur dans les mots d'adieu
les couvercles se referment à nouveau
une barque va vers le nord
et l'autre vers le sud
il est déjà si tard

Plus ne nous trahiront ni les pas
silencieux qui courent dans l'escalier
ni le rire autour d'un verre de vin rouge
ni Lautréamont, Baudelaire, Jarry, Apollinaire
Jindřich Štyrský, la tête penchée vers le bas

J'ai vu le grand ciel et la grand-terre
la flore d'autres climats comme si elle revenait
quelques accords de piano à l'étage d'en-bas
des traits noirs derrière un train qui se perd
des valises demain qu'on emportera
Teige

C'est une longue nuit
aux couvre-chefs chahutés par la tempête du ciel
c'est une longue nuit
un midi qui nous effraie

Istler au rivage avec l'étoile de mer, dessin silencieux
derrière, quelqu'un jette une canette de bière
et toutes les tendresses, l'île effondrée
des seins sur lesquels on a prêté serment
emportera les rivages, ô, pas merveilleux sur le sable brûlant

C'est une longue nuit, longue nuit
portes ouvertes, le jour se lève de l'autre côté
quelques sauts dans l'eau, une auto antédiluvienne et le parfum du
savon
des femmes plus belles que le soleil, tels des incendies, mettent le
feu au jour
cascades derrière le miroir en guise de poésie
et de sauvages précipices en guise d'artistes peintres
une vague dure nous expulse dans l'atmosphère
du blanc vers le bleu
et de l'infini vers l'amnésie

Alors
par un brûlant après-midi d'été
dans la fournaise blanche de la rue vide une autre porte à
demi-ouverte
m'attirera pour que je la traverse
et cherche plus loin l'autre bout du fil
Au revoir, Teige, ce sera bientôt l'aube
le silence astral met fin à la nuit
et le soleil qui élève ses marées et enrichit les nuits
rendra aux hommes leur enfance
depuis si longtemps
ôtée.

(Traduit du tchèque par Vladimir Claude Fisera.)

*Source: Vratislav Effenberger *LoI' na éerného ira/oka* (La pêche au requin noir), poèmes choisis 1940-1986, PmD, Munich. 1987. en tchèque.*

*N.B. - L'auteur (1923-1956) succéda à Karel Teige. mort tragiquement en 1951, à la tête du groupe surréaliste pragois contraint à la clandestinité. Štyrský est décédé dès 1942. Istler est un autre membre du groupe, peintre éminent. Voir à ce sujet « Ensemble surréaliste tchèque et slovaque », traduit par V.C1. Fisera in *Change*, n° 25, 1975 (n.d.t.).*

LA TENTATION DU SURREALISME: LE CAS DE LA HONGRIE

Judit KARAFIÁTH

Parler de la fortune d'un mouvement littéraire et artistique, produit de l'esprit français, dans un pays qui non seulement avait été en guerre contre la France, mais qui, surtout pour des raisons géographiques, a été traditionnellement orienté vers la culture allemande (même les Lumières françaises y arrivent par le biais de l'Allemagne) n'est pas chose aisée, car on voit bien que les chances d'une implantation du surréalisme français étaient loin d'être favorables.

Avant 1919, comme dans tous les pays voisins, les mouvements d'avant-garde hongrois font écho au futurisme italien, à l'expressionnisme allemand et au cubisme français. Le « -isme » dominant, c'est l'activisme hongrois teinté de futurisme et d'expressionnisme. Une conséquence de la répression qui a fait suite à la Commune de 1919 est l'émigration d'une grande partie des artistes d'avant-garde: de petits noyaux hongrois naissent et se reforment alors, surtout à Vienne, mais aussi à Berlin et à Paris. Certains de ces écrivains, tels Gyula Illyés et Tibor Déry séjourneront relativement longtemps à Paris et seront fortement marqués par la découverte du surréalisme. À Vienne, Andor Németh, connaîtra une expérience similaire et c'est grâce à leurs contacts personnels et à cette expérience de première main que le surréalisme apparaîtra en Hongrie alors qu'il connaît son plein épanouissement dans son pays d'origine.

Il convient de préciser qu'en Hongrie le surréalisme n'est pas un développement organique prenant dada comme point de départ, comme cela a été le cas en France. Ici, Dada aboutira au constructivisme. Pourtant, même s'il est rare de trouver des textes surréalistes à l'état pur (on peut

parler plutôt de textes d'avant-garde représentant à la fois plusieurs -ismes, dans des proportions variables), il y a de très beaux textes automatiques et quelques écrits théoriques qu'on pourrait comparer aux grands textes surréalistes.

La Hongrie mérite donc d'être mentionnée dans la carte de l'Europe surréaliste justement à cause de cette coexistence colorée, confuse et tourbillonnante des différentes tendances d'avant-garde dont fait partie le surréalisme. Ce dernier aura son grand moment avec la revue *Dokumentum* en 1926-27, dont le fondateur fut Lajos Kassak et les collaborateurs principaux, Andor Németh, Gyula Illyés, Tibor Déry, ainsi que Jozsef Nádass.

En effet, l'année 1926 est l'année des retours. Kassak et Németh rentrent de Vienne, Illyés et Déry arrivent de Paris. Toujours très actif et grand organisateur, Kassak se met tout de suite à fonder *Dokumentum* qui sera, après *Tett* (L'Acte, 1915-16), *Ma* (Aujourd'hui, 1916-1925), et 2 x 2 (un seul numéro en 1922) sa quatrième revue. *Dokumentum* qui aura cinq numéros entre décembre 1926 et mai 1927 sera considéré comme le grand - sinon l'unique document du surréalisme hongrois.

Cette revue est pourtant loin d'être exclusivement surréaliste. Au contraire, elle est un curieux mélange de tendances différentes. L'iconographie est d'inspiration constructiviste, la revue est bourrée de photographies de maquettes de maisons modèles, de théâtres, de meubles. Une partie considérable des articles va dans le même sens: il s'agit de créer ou de contribuer à créer le cadre de vie de l'homme nouveau qui sera, selon Kassak, un individu collectif. « Construire l'homme, construire le pays » : c'est le titre d'un article anonyme sur Jérusalem et le pays palestinien, et la structure des villages en Palestine.

On peut trouver en outre des descriptions utopiques de villes avec plans et maquettes, des critiques d'urbanisme à propos de nouvelles maisons à Buda, des comptes rendus d'expositions, un article sur Lisitzky et un autre sur l'architecture russe contemporaine avec comme illustration la maquette de la tour de Tatline, des textes en allemand comme « Das Bauen der heutigen Zeit » ou « Das junge Schlesien » et des poèmes et des textes en prose hongrois.

Si les illustrations ne sont jamais d'inspiration surréaliste et si la plupart des études reflètent l'esthétique du Bauhaus, il y a néanmoins de nombreux écrits qui témoignent de l'existence du surréalisme hongrois, même si celui-ci fut éphémère.

Les noms qui reviennent le plus souvent parmi les auteurs d'articles sont ceux de Illyés, Németh et Déry, et, bien entendu, de Kassak, le père de la revue. L'intérêt de Kassak pour le surréalisme est d'ailleurs antérieur à la fondation de *Dokumentum*. En général, on peut dire que le surréalisme français fit son apparition dans la littérature hongroise vers le milieu des années 20. Un mouvement si important ne pouvait évidemment pas

échapper à l'attention de Kassak. Aussi publia-t-il dans *Ma*, en 1925, une petite anthologie de la poésie française, comprenant des poèmes de Rimbaud, Reverdy, Max Jacob, Éluard, Apollinaire, Cocteau, Soupault, Tzara et Picabia, traduits pour la plupart par Gyula Illyés. Kassak a lui-même essayé d'écrire des poèmes et des textes surréalistes et, effectivement, il y en a certains qu'on peut qualifier de tels. Mais son esprit rationnel, son penchant pour une composition architectonique et pour le style constructiviste ne lui ont pas permis d'aller trop loin dans le maniement de cette nouvelle écriture.

Pour présenter un panorama du surréalisme en Hongrie dans le domaine de la littérature, il suffit d'évoquer ici les noms et les itinéraires de Németh, Illyés et Déry, tous les trois co-rédacteurs et collaborateurs de la revue *Dokumentum*.

Andor Németh, poète, écrivain et critique (1891-1953) fit la connaissance d'Apollinaire en 1914 lors d'un voyage d'études à Paris¹. Apollinaire le reçut dans sa mansarde au boulevard Saint-Germain, puis le présenta à Delaunay et à Marie Laurencin et l'invita à la rédaction de sa revue: *Les Soirées de Paris*. Németh se souviendra toujours de cette visite: sur le mur, il vit un long poème dont les strophes étaient divisées par des images en couleurs: c'était le Transsibérien de Blaise Cendrars. D'ailleurs, ce premier séjour en France se prolongea bien au-delà de ce qu'aurait souhaité Németh: à la déclaration de la guerre il fut interné à Noirmoutier où il dut passer quatre ans, profitant de ses loisirs à traduire de tête du Claudel en hongrois, du Hegel en français et du Bergson en allemand. Németh garda toujours le souvenir d'Apollinaire qu'il considéra comme le père de la poésie moderne. De quoi est fait un poème d'Apollinaire? C'est la question qu'il soulève en 1923, dans un article intitulé « Nouveaux poètes français » avec le sous-titre d'« Apollinaire et son école ».

« De quoi est fait un poème d'Apollinaire? Pour exprimer le mieux son essence, je dirais: il est comme une image de rêve. On y trouve la supraréalité insolite et bouleversante des rêves: nulle part, sauf dans le rêve, voyons-nous cette force menaçante, bouleversante et mystique de la réalité extérieure, dépassant largement sa propre réalité »².

Pour l'activisme, la poésie est un acte, Kassak s'y tiendra même dans ses périodes « dada » et « surréaliste ». C'est ainsi que pense Gyula Illyés quand il dit: « le poète ne chante pas de la pluie. Il fait la pluie »³. Andor Németh, de sa part, prend une position bretonienne, et souscrit aux affirmations du « Manifeste du surréalisme ». La fonction de la poésie est une fonction cognitive: il s'agit de la connaissance et de la découverte des

1. Andor Németh. « Emlékiratok ». in : *A szélén behajtva. Válogatott írások*. Magvető, Budapest, 1973. 167-169.

2. Andor Németh. « Uj francia költők », in : *op. cit.*, 167-169.

3. Gyula Illyés. « Sub specie æternitatis », in : *Haza a magasban. Összegyűjtött versek 1920-1945*. Budapest, 1972. Szépirodalmi. 805.

forces intérieures et de leur domination magique. Pour Németh, disciple de Freud et de Bergson, le rôle du poète ressemble plutôt à celui du médium: sa personnalité créatrice doit s'adonner aux forces intérieures obscures et inconnues. Cela suppose un certain automatisme dans l'écriture ⁴.

Németh pense que la poésie doit faire ressentir au lecteur « le secret anonyme de l'univers ». La poésie ne se réclame ni de la personnalité de l'écrivain, ni de la réalité, « elle vit de sa propre force », et peut-être sera-t-elle capable de retrouver « le but oublié de toute poésie: la magie » ⁵.

À propos d'un recueil de poèmes de Tibor Déry, Németh constate dès 1922, deux années avant le « Manifeste surréaliste », la logique de l'écriture automatique: « Il n'y a d'autres critères pour les images de la poésie moderne que la force. La force dont nous ignorons le contenu, mais qui veut qu'une ligne fantastique s'insère dans l'existence comme une nouvelle réalité. Il en est de même avec la composition: la première ligne est libre (c'est une liberté qui était jusqu'ici impensable en matière de poésie), mais à partir du deuxième vers le poète se trouve lié, car c'est une matière vivante qu'il façonne, et c'est l'âme fine d'une poésie *in statu nascendi* qu'il lui faut soutenir par des mots. C'est justement cette architecture qui est l'unique loi de la poésie moderne » ⁶.

C'est à Németh que nous devons l'un des grands textes automatiques du surréalisme hongrois, « Le chemin d'Eurydice vers les Enfers », ainsi que plusieurs beaux poèmes surréalistes dont « L'Étoile Noire », composé de chaînes d'associations autour de l'image de la vache de Chagall.

Voyons maintenant l'itinéraire d'un autre collaborateur de *Dokumentum*, Gyula Illyés (1902-1983). Après la défaite de la République des Conseils en 1919, Illyés, menacé d'emprisonnement dut s'enfuir de la Hongrie et s'installa à Paris. Là, en plus de ses activités syndicales, il fit ses débuts poétiques. En 1926, il retourna en Hongrie et pendant un certain temps continua à maintenir vivace le souvenir de ses débuts surréalistes. À cette époque, il collabora à *Dokumentum* et écrivit des apologies du surréalisme, mais confronté avec la réalité hongroise, sa passion pour l'avant-garde s'affaiblit graduellement.

Quarante ans après, Illyés résume ainsi ce changement: « Nous sommes rentrés presque en même temps, Déry, Németh et moi-même. Nous croyions qu'il était possible de donner naissance à un mouvement grâce à une revue: une revue entièrement surréaliste, mais surréaliste encore du point de vue social. Les « scandales » surréalistes, ce n'étaient pas purement des scandales: c'étaient des actions sociales bien définies. Je

4. Voir Béla Pomogats, « Az útutazó (Németh Andor) », in : *Sorsâl keresé irodalom*. Budapest. Magvet6, 1979,70-87.

5. Andor Németh : *Kommentar*. In: *op. cil.*. 180.

6. Andor Németh, « Déry Tibor: La, búza, ember. Versek », Fischer Verlag. 1922. In : *op. cil.*, 145.

réclamais des actions pareilles à la littérature. Mais il devint très vite évident qu'on ne pouvait pas atteindre cela avec le surréalisme. D'une part, il n'y avait pas de public pour le comprendre et de l'autre, il aurait dû véhiculer un message très sérieux. Quand je me suis rendu de nouveau dans les puszta et que j'ai vu les conditions qui régnaient là-bas, je ne pouvais pas m'empêcher de m'engager socialement ⁷.

Pendant son séjour à Paris, Illyés collabora non seulement à des revues hongroises publiées à Vienne (*Ma* de Kassak, *Ék* de Barta), en Transylvanie (*Periszkóp*), à New York (*Oj Elôre*) et à Paris (*Párisi Munkás*, *Párisi Újság*) mais aussi au *Journal Littéraire* et à de petites revues de l'avant-garde française. Dans ces revues, on trouve ses traductions de poèmes, ses propres poèmes, et aussi des essais et des écrits théoriques.

Tout comme les surréalistes français, Illyés se lança dans une activité théorique. Dans ses écrits il propagea les idées développées par ses confrères français. Dans un article intitulé « Surréalismus » publié dans la revue *Periszkóp* en 1925 il reprend les idées de Breton exposées dans le « Manifeste », cite Reverdy, grand maître des surréalistes, Tzara et Aragon, résume les objectifs du mouvement et constate qu'il s'agit là de la lutte de l'esprit contre la matière. Mais il fait aussi la critique du surréalisme en affirmant que la révolution proposée par les surréalistes n'est pas une véritable révolution sociale.

« Sub specie æternitatis » — c'est le titre de son propre manifeste surréaliste, paru dans *Dokumentum* (1927) après son retour en Hongrie. Dans cet écrit Illyés ne se réfère plus aux surréalistes français, il ne fait plus ici un compte rendu de leurs thèses, mais parle maintenant à la première personne. Il ajoute aussi des déclarations faites au nom d'une collectivité de poètes, ses semblables. Dans la première partie de ce manifeste (« Les aveux d'un poète impatient ») nous trouvons une apologie de l'écriture automatique. « J'ai la plume à la main, mais je n'ai aucune idée de ce que je vais écrire dans la ligne suivante » — dit-il et il ajoute qu'il est fier de sa liberté qui a déjà eu comme résultat trois pages ne nécessitant aucune correction ⁸. Pourtant, plus tard, dans son roman autobiographique (« Les Huns à Paris », 1946) il prendra ses distances vis-à-vis de l'écriture automatique: non seulement dans une description mi-sérieuse, mi-moqueuse de cette technique — cela correspondait à son état d'esprit en 1946 —, mais aussi dans l'évocation de ses débuts poétiques en écriture surréaliste, donc du temps de ses efforts pour s'identifier au mouvement. Il admet avoir eu du mal même alors à adopter l'écriture automatique, ne pouvant pas vraiment se débarrasser du lest de la raison.

Dans le surréalisme, Illyés célèbre la force libératrice. « Il dépend uniquement du courage de notre esprit de dépeupler et repeupler la terre...

7. Gyula Illyés, *Iránytűvel If.* Budapest, Szépirodalmi, 1975, 665.

8. Gyula Illyés. « Sub specie æternitatis », *op. cit.*, 804.

Le temps est venu de proclamer la dictature de l'esprit» ". Illyés a avant tout salué dans le surréalisme une nouvelle possibilité de langage poétique. Mais l'expérience du vécu, l'attrait de la réalité l'empêchaient de céder entièrement à la tentation du surréalisme. Ce n'est pas l'effet du hasard si deux personnalités surréalistes ont exercé la plus grande influence sur lui: Crevel, chez qui il pouvait voir une synthèse de la révolution artistique, idéologique et sociale et Éluard, qui écrivait: « Essayons, c'est difficile, de rester absolument pur ». Cet objectif devait être adopté par le poète hongrois qui voulait écrire, tout comme Éluard, une poésie et une prose très simples, mais gardant toutes leurs richesses.

C'est un fait bien caractéristique du surréalisme hongrois qu'aucun de ses créateurs ne pourrait être classé « poète surréaliste », tant ils ont changé de positions ou de « -ismes » durant leur activité littéraire. Il convient donc de parler plutôt de « période surréaliste» de tel ou tel auteur ou même - comme dans le cas de Kassak - de « tentatives surréalistes », malgré ses goûts et ses penchants pour d'autres formes avant-gardistes plus rationnelles.

Tibor Déry (1894-1977) a également traversé plusieurs étapes pendant sa période avant-gardiste. Sa carrière d'écrivain a commencé sous l'égide des modernismes. Ses premières œuvres (récits et romans) sont imprégnées de l'esprit expressionniste. Il suit d'abord l'exemple de Kassak, mais ses poèmes sont moins organisés, son langage est parfois baroque, et son esprit est plus romantique que celui de son maître. Il évolue vers le surréalisme, mais il passe d'abord par une phase dadaïste. Sa pièce intitulée « Le bébé géant » (1926) exprime une révolte artistique et sociale sous une forme à la fois dada et surréaliste.

C'est encore une révolte métaphysique et sociale qui prend corps dans « Réveillez-vous », roman ou plutôt parabole surréaliste ¹⁰. Kokoró que l'on pourrait appeler le Christ révolutionnaire du surréalisme enseigne à ses fidèles qu'il faut se libérer et vaincre les lois tyranniques de la réalité. Mais déjà le cadre même de l'histoire conteste ces lois: c'est un monde des merveilles et les héros s'élancent au-dessus des nuages pour s'endormir ensuite à l'intérieur d'une coquille. Les villages s'envolent sur des nuages vers la lune, et dans l'air les animaux faits de nuée s'adonnent à des discussions philosophiques.

Quand Kokoró, qui échappe aux tentatives meurtrières de ses adversaires en se transformant en géant, disparaît à l'horizon, c'est Anis qui prend sa succession. Il sera, comme dit Andor Németh, le Prométhée du monde naissant. « C'est l'heure de la révolte. Dans cette obscurité plus épaisse que le sang, sous les coups de la dernière heure, révoltons-nous, avec nos mains exsangues et sans pain, contre la réalité plus cruelle et plus

9. Gyula Illyés. « Sub specie æternitatis », *op. cit.*, 807.

10. Tibor Déry. « Ébredjétek fel ! », in: *A felhőállatok*. Budapest, Szépirodalmi, 1976. 103-149.

incertaine que l'enfer des dieux. Qu'avons-nous à perdre, nous qui sommes les plus pauvres? ...Nous rejetons cette réalité, cette certitude. Que ce globe de l'œil fixe dans lequel se fige le paysage du malheur soit crevé. Derrière ce paysage se trouve un autre pays, derrière la réalité, comme sous une taie se cache une autre réalité, prête à bondir et frappa, piquons-la et crions jusqu'à ce qu'elle perce d'elle-même, jusqu'à ce que nous retrouvions notre foyer englouti. Réveillez-vous! Cette vérité n'est autre qu'un mensonge! ». Voici le « manifeste surréaliste » de Tibor Déry, proclamé par son héros Anis.

Le nom d'Attila József (1905-1937) pourrait être également mentionné lorsqu'on parle du surréalisme en Hongrie, d'une part, parce que lui aussi a subi l'influence du surréalisme, et de l'autre à cause d'un écrit qui n'est devenu accessible au grand public qu'il y a peu de temps: « La liste d'idées libres en deux séances ». À l'âge de 21 ans, Attila József passa une année à Paris où il suivit les cours de la Sorbonne et fréquenta les milieux artistiques et littéraires. Quelques-uns de ses poèmes rédigés en français ont paru dans *l'Esprit Nouveau*, ainsi « L'Ombrage pâlot sous la peau » (1927). Pis tard, avec « La liste d'idées libres en deux séances » (1936)¹², le poète hongrois eut recours à la pratique associative du surréalisme: dans cet esprit, Attila József simule une situation psychanalytique où il est à la fois thérapeute et patient, avec comme cabinet de consultation, son lieu de travail habituel, le café. La méthode de l'écriture automatique qu'il avait connue dans les années 20 (voir par exemple « L'Ombrage pâlot... » déjà cité) devint pour lui, déjà familiarisé avec le freudisme, un moyen de parvenir à la guérison par le biais de l'auto-analyse: il essayait en effet de suivre, aussi fidèlement que possible, les associations libres qui se succédaient dans son esprit et d'en faire lui-même l'interprétation.

« La liste d'idées libres » semble correspondre bien étonnamment à la définition que Breton donne du surréalisme dans le « Manifeste » : il s'agit bien d'un automatisme psychique pur par lequel József exprime par écrit le fonctionnement réel de sa pensée, en dehors de toute préoccupation morale ou esthétique (des mots grossiers et des obscénités y figurent en grande quantité échappant au comôle conscient habituel).

Cette analogie n'estompe pas pour autant les différences qui se manifestent surtout dans les commentaires du poète à l'intérieur même de son texte: il s'analyse, il essaie de trouver le sens de ses images. D'autre part, la finalité du texte est différente. N'oublions pas que c'est une cure analytique même si elle paraît insolite et peu orthodoxe.

« La liste d'idées libres » dont la première édition est toute récente (des problèmes éthiques ayant entravé sa publication) est considérée, par

11. *Ibid.*, 142.

12. Attila József, « Szabad-btletek jegyzéke két ülésben. Sajtó alá rendezte Stoll Béla », in : « *Miért fűj ma is* ». *Az ismeretlen József Attila*. Publié par Iván Horvath et György Tverdot. Budapest, Balassi Kiadó, Kbzgazdasági és Jogi Könyvkiadó. 1992,417-474.

certains historiens de la littérature tels Imre Bori, Péter Sárközy et György Tverdota, comme un grand texte automatique surréaliste. Cinquante ans après la rédaction de ce texte, la littérature hongroise s'enrichit donc, « post festa », d'un ouvrage surréaliste non seulement d'un grand intérêt mais aussi d'une valeur esthétique incontestable: d'exquis passages poétiques dotés d'images très fortes, ainsi qu'une véritable authenticité de l'expression en font un document non seulement embarrassant par sa crudité mais également incontournable pour l'histoire littéraire¹³.

Revenons à *Dokumentum*. Quand Kassák et ses compagnons fondent cette revue, ils comptent sur l'appui de toute une couche de lecteurs qui, mécontents du choix que leur propose la littérature hongroise contemporaine, sont avides de lectures modernes. Ces écrivains doivent très vite déchanter. Ni les lecteurs des classes moyennes, ni les ouvriers ne s'intéressaient à la revue. Constatant le désintérêt total, les collaborateurs quittèrent peu à peu le périodique qui fit faillite, et, infidèles à Kassák, tournèrent le dos aux avant-gardes. Non seulement ils ne parvinrent pas à capter l'intérêt des lecteurs, mais ils furent la cible d'attaques violentes. En effet, l'aile communiste du mouvement ouvrier critiqua la revue et mit en cause la mission révolutionnaire de *Dokumentum*. Pour ces critiques, la revue ne proposait qu'une révolution formelle. Attila József, anarchiste-communiste pendant quelque temps est allé même jusqu'à déclarer de Paris: « Je me méfie de *Dokumentum* rédigé par Kassák parce que Kassák a trahi le mouvement ouvrier ». Il va sans dire que l'accueil des cercles académiques ne fut nullement plus favorable. Les collaborateurs se tournèrent donc vers d'autres idéaux, vers une écriture qu'on pourrait qualifier de « nouveau classicisme »¹⁴.

L'avant-garde hongroise succomba donc à la fin des années 20 aux coups que lui porta la coalition temporaire des courants littéraires hongrois et les créateurs prirent désormais place dans les rangs des nouvelles formations littéraires. Kassák lui-même déclara en 1932 que les « -ismes » avaient fait faillite et étaient incapables d'évoluer, tout en soutenant que les innovations poétiques et techniques des avant-gardes devaient être néanmoins sauvegardées puisqu'elles étaient devenues des outils ou plutôt les éléments d'une grande totalité. Et, effectivement, l'apport poétique des mouvements d'avant-garde et tout particulièrement du surréalisme fut assimilé par des tendances différentes de la littérature des années 30, il suffit de mentionner les noms de Sándor Weöres, Zoltán Jékely, Anna Hajnal, Győző Határ, István Sötér et Iván Mándy.

13. Voir György Tverdota : « Orvosi dokumentum vag szürrealista szabadvers ? » in : ouvrage cité, 191-228, Agnes Kelevéz : « Le cahier analytique et le texte surréaliste. Liste d'idées libres d'Attila József ». Communication au colloque « le manuscrit surréaliste », Université de Paris VIII, Saint-Denis, mars 1992.

14. Voir György Tverdota, « La première mort de l'avant-garde hongroise », in : *Les Avant-Gardes nationales et internationales*, publié par I. Karafiáth et Gy. Tverdota, Argumentum, Budapest, 1992, 73-81.

La fin de la guerre et la libération de la Hongrie donnèrent un nouvel essor aux mouvements d'avant-garde: au moment où André Breton réorganisait le mouvement surréaliste, l'avant-garde hongroise reprenait des forces comme en témoignent une nouvelle revue de Kassak, *Kortars* (Contemporain) et le groupe d'artistes appelé École Européenne.

Kortars fut la seule revue capable de remplir le rôle de réorganisateur du mouvement d'avant-garde, mais dans la mesure où elle était le forum littéraire et artistique de la social-démocratie, Kassak devait respecter la politique culturelle du parti et admettre des écrits qui étaient bien loin de toute sorte d'avant-gardisme. Pourtant, c'étaient malgré tout les partisans des avant-gardes qui définissaient le caractère de la revue, comme Kassak lui-même, Andor Németh, Árpád Szélpal, Imre Pán et d'autres.

L'École Européenne, dont les fondateurs étaient Pál Gegesi Kiss, professeur de médecine, Erna Kallai, Árpád Mezei et Imre Pán, est née en 1945, avec le but de « créer l'école européenne vivante qui définirait une nouvelle relation entre la vie, l'homme et la communauté ». Ce nouveau mouvement artistique voulait rassembler les diverses tendances d'avant-garde: selon ses fondateurs, « L'École Européenne représente en Hongrie le fauvisme, le cubisme, l'expressionnisme, l'abstraction et le surréalisme ». Elle était en rapport avec des artistes hongrois vivant à Paris comme Istvan Beothy et Istvan Hajdu et également avec le Français Marcel Jean alors à Budapest. Parmi les théoriciens de l'École, du point de vue du surréalisme, il convient de mentionner les frères Árpád Mezei et Imre Pán. Árpád Mezei (1902-), rédacteur de plusieurs revues d'avant-garde (*Is* et *Index*), a publié, avec Marcel Jean, de nombreux ouvrages dont «Maldoror» (1947), « Genèse de la pensée moderne » (1950) et «Histoire de la peinture surréaliste » (1959). Imre Pán (1904-1972) appartenait au cercle de Kassak, participait à la rédaction de *Is* et *Index* dirigeait les publications de l'École (« Bibliothèque de l'École Européenne » et « Bibliothèque Index ») et organisait des expositions artistiques. Il fut également auteur de vers libres surréalistes.

La renaissance de l'avant-garde hongroise ne put être que provisoire. La vie artistique et littéraire de l'époque étant entièrement assujettie à la situation politique, les artistes et les théoriciens d'avant-garde devinrent bien vite la cible des attaques émanant de la critique marxiste et communiste. Gyorgy Lukacs a vivement désapprouvé l'activité de Kassak et des théoriciens de l'École Européenne, *Kortars* et l'École Européenne ont été « suspendues » en 1948 par les dirigeants de la culture politique. Les écrivains d'avant-garde ont dû se taire pendant une dizaine d'années et ce n'est qu'après la révolution de 1956 et surtout à partir des années 1960 que les mouvements d'avant-garde ont, tant bien que mal, regagné droit de cité dans la vie littéraire et dans l'histoire de la littérature contemporaine ¹⁵.

15. Voir Béla Pomogats, « La deuxième mort de l'avant-gardisme hongrois », in : *Les Avant-Gardes nationales*. 8-85.

Mais la présentation des activités picturales et littéraires du surréalisme hongrois de ces dernières années dépasserait les cadres de cet écrit.

La tentation du surréalisme survit donc aux années 1920. De nombreuses œuvres poétiques et même des romans se réclameront du surréalisme dans les décennies suivantes. Comme adjectif, il sera toujours présent dans le vocabulaire de la critique littéraire et dans la critique d'art: *szürrealista* (*surréaliste*), *szürrealisztikus* (définition bien vague de ce qui comporte des traits ayant une ressemblance lointaine avec le surréalisme...) et il y a même un adjectif composé: *népi szürrealista* (surréaliste-populaire) pour des poésies d'inspiration folklorique. En voici un exemple. Vers la fin des années cinquante on demanda au jeune poète Sandor Csoóri d'écrire des pièces pour des troupes de théâtre d'amateurs, dans le goût des gens des villages. Csoóri, d'abord rebuté par l'idée d'un renouveau du théâtre populiste et populaire, finit par accepter l'offre mais en trouvant une solution surprenante. À l'époque, c'étaient les auteurs « classiques » et contemporains du surréalisme qui l'intéressaient: il lisait Apollinaire, Éluard, Cocteau, Garcia Lorca, Jimenez, Ezra Pound et Dylan Thomas. Il décida donc d'écrire des pièces surréalistes pour les paysans, et il finit par le faire. Il choisit d'abord la ballade de la fille qu'on a fait danser jusqu'à en mourir, car cette poésie contenait en germe tout ce qui était nécessaire pour une pièce: danse, chant, intrigue réaliste et histoire onirique, et c'est ainsi que sa quête de motifs surréalistes a commencé: il a trouvé des gendarmes aussi noirs que des aigles, des « veaux d'eau » dans le ventre de filles-mères: métaphores, images insolites qui servaient de matériau précieux pour un nouveau langage poétique vigoureux — c'est ainsi que le poète lui-même traduit sa rencontre avec le surréalisme de la poésie populaire hongroise ¹⁶.

On a également tendance à qualifier de « surréaliste populaire » la poésie de Istvan Sinka à cause du caractère hermétique de ses images, de ses associations libres et de l'automatisme qui se manifeste dans son écriture. Il reste pourtant à déterminer si ces deux cas, tout comme la poésie de László Nagy, également considérée par certains comme un surréaliste populaire, correspondent réellement à ce qui est essentiel dans le surréalisme et si les affinités décrites ne concernent que la surface: n'oublions pas que les prémisses de cette poésie sont bien loin des bases philosophiques du surréalisme proprement dit.

Revenons aux écrivains de la grande époque du surréalisme hongrois qui, presque tous, ont abandonné le mouvement au début des années 30. Mais, pour prendre l'exemple d'Illyés, ils n'ont pas été tout à fait infidèles. Illyés se déclara toujours surréaliste, sans vouloir en porter l'étiquette, et affirma même à la fin de sa carrière littéraire écrire de temps en temps des

16. Csoóri Sandor, « A sugalmazó ember ». in : *Készü/6dés a számadásra*. Magvető. Budapest, 1987,98-130.

poésies surréalistes. Il prouvait ainsi qu'il avait été, tout comme un certain nombre d'écrivains hongrois, profondément marqué par ces nouvelles possibilités d'expression poétique que lui offrait le surréalisme.

Université Loran Eotvbs

SURRÉALISME ROUMAIN ET DIALOGUE EUROPÉEN

Ion POP

Si nous plaçons le surréalisme roumain sous le signe d'un *dialogue*, permanent avec l'espace européen de l'avant-garde, c'est avant tout parce que l'esprit même de l'avant-garde historique nous y incite: s'insérer dans le «rythme du temps», vivre le «pouls de l'époque», s'ouvrir à l'universelle dynamique de l'esprit créateur contre toute inertie et stagnation, telles sont les exigences fondamentales et fondatrices de ce mouvement. Or, cela suppose un «dialogue», une confrontation nécessaire et suivie avec d'autres mouvements, ou à l'intérieur d'une même doctrine, un effort d'individualisation et d'affirmation à travers les tendances centrifuges, des oppositions et des rejets, dans la succession toujours accélérée des programmes prétendant à la suprématie au nom de l'innovation continuelle et radicale. La naissance et le développement du mouvement surréaliste en Roumanie nous semblent par ailleurs tout à fait caractéristiques d'une telle situation «dialogale». Car c'est en interrogeant les possibilités et les chances de la modernité pour la littérature et l'art roumains, que les militants avant-gardistes, attirés par plusieurs voies, découvrent ce phénomène, l'approchent et finissent par l'assimiler dans le cadre plus large d'une «synthèse moderne».

En effet, des circonstances spécifiques d'ordre socio-culturel ont fait qu'en Roumanie le surréalisme n'apparut pas dès le début comme un mouvement bien distinct, mais plutôt qu'il se cristallisa graduellement dans une ambiance «mosaïque», ouverte à toutes les tendances européennes de l'avant-garde, et que ses idées durent se frayer un chemin à travers des programmes souvent opposés.

Au tournant des années 20, le paysage littéraire roumain avait déjà subi de remarquables métamorphoses. À l'issue d'un important mouvement symboliste, profondément réformateur pour la poésie à la fin du XIX^e siècle et pendant la première décennie du XX^e siècle, un second « modernisme » s'annonçait sur les traces du premier et commençait par mettre en cause le langage même de celui-ci, ses conventions parfois trop esthétisantes, et partant, les conventions et les clichés de toute littérature. De jeunes poètes comme Adrian Maniu, Ion Vinea, Tristan Tzara, réunis pour un moment autour de la revue *Simbolul (Le Symbole)* en 1912, avaient vite dépassé une première expérience symboliste pour se lancer dans des démarches non conformistes et iconoclastes, suivant en quelque sorte, l'exemple d'un Jules Laforgue. Une formule de Ion Vinea, de 1915, est emblématique de cette attitude: «La littérature me persécute. Elle m'est irrémédiablement antipathique¹ ». Une « antipathie » visible aussi chez Adrian Maniu, par exemple, dans son poème dramatique *Salornée (1915)*, nouvelle « moralité légendaire », et dans les poèmes roumains de Tzara préluant aux exploits du « Cabaret Voltaire », vers lesquels il se dirigeait en automne 1915.

Sans conséquences immédiates dans un univers comme celui de la Roumanie de cette époque, - qui était à la recherche de son unité nationale et, parallèlement, d'une «synchronisation» avec les efforts constructifs de la modernité européenne -, le dadaïsme s'était consumé ailleurs: ni la tradition littéraire, relativement jeune, ni les circonstances historiques n'étaient à même d'encourager des tendances aussi radicalement négatives. Par contre, les idées constructivistes-abstractionnistes, c'est-à-dire un enthousiasme pour la dynamique de l'époque industrielle (hérité du futurisme), une volonté de création de nouvelles « réalités » contrôlées par la raison de l'artiste et du poète « ingénieur », une aspiration à la « synthèse », etc., y avaient trouvé un terrain plus fertile. C'est cette orientation qu'incarnent la revue et le groupe *Contimporanul (Le Contemporain)*, avec à sa tête Ion Vinea à côté de Marcel Iancu, ancien dissident de Dada, gagné par le *Bauhaus* de Gropius et promoteur passionné de *l'art nouveau*. Au moment, donc, où Breton préparait son *Premier Manifeste du surréalisme*, Ion Vinea publie dans le numéro 46 (mai 1924) de *Contimporanul*, un *Manifeste activiste adressé à la jeunesse*, qui marque la date de naissance d'un mouvement roumain d'avant-garde articulée autour d'un programme bien structuré, et tout à fait contraire à ce que devait être celui patronné par Breton. Mais - remarque importante - la revue de Vinea et de Iancu gardera, malgré son accent constructiviste dominant, un caractère éclectique d'ouverture vers tous les aspects d'une modernité envahissante. Des textes de Marcel Iancu, Hans Richter, Theo van Döesburg, Kurt Schwitters s'y trouvent au voisinage de textes de Marinetti, de Brancusi, des constructivistes russes, et, à partir du

1. "Chronique villageoise », in *Crollica*. I. 1915, n° 28, p. 553.

numéro 50-51 de novembre 1924, apparaissent des références au surréalisme. Trouveront successivement place dans ces pages le *Premier Manifeste* de Breton, la déclaration du 27 janvier 1925, la *Lettre ouverte à M. Paul Claudel*, de brefs entretiens de Marcel Iancu avec Breton, Éluard, Soupault, Péret et Arp, et des poèmes traduits de Breton, Éluard et Soupault. Les grands noms des poètes modernistes « modérés » roumains, tels Tudor Arghezi, Ion Barbu, Alexandru Philippide, etc. y sont présents aussi, attestant une réceptivité et une curiosité actives exemplaires de toute une étape de l'avant-garde roumaine, qui se situe sous le signe de la « synthèse moderne ». Ion Vinea lui-même, qui avait écrit des textes pénétrants sur quelques tendances et techniques représentatives de la modernité littéraire et artistique (sur les « courants nouveaux » de la poésie russe - futurisme, acméisme, adamisme - en 1913 ; sur le « simultanéisme » français en 1914 ; sur le dadaïsme, considéré déjà en 1921 comme une « attitude épuisée ») publie, en janvier 1925, un article sur le *Manifeste du surréalisme*, où il associe à la tendance antimimétique de l'art marqué par le rythme du siècle constructiviste », la descente « dans le subconscient mystique » comme une alternative possible. et la découverte de Breton « des champs magnétiques de l'inspiration » ».

À ce moment, le surréalisme est donc une composante de l'esprit moderne regardée avec sympathie, enregistrée comme telle, mais subordonnée en quelque sorte aux adhésions constructivisto-futuristes. Suivant l'exemple de *Contimporanul*, mais plus stricte quant aux exigences d'appartenance à l'espace avant-gardiste, la revue *Integral*, qui publia quinze numéros entre mars 1925 et avril 1928, devait poursuivre cet effort d'ouverture plurielle dont elle faisait explicitement son but ; son nom même l'indiquait déjà, et en adoptant comme sous-titre « revue de synthèse moderne », *Integral* y concentrait son slogan essentiel. La place du surréalisme y reste cependant encore subalterne, la doctrine bretonienne étant même violemment attaquée par les militants les plus fervents du constructivisme. C'est le cas du jeune Ilarie Voronca, qui écrivait dans le premier numéro de la publication, qu'« après l'expressionnisme, le futurisme, le cubisme, le surréalisme était tardif », et rejetait « la désagrégation malade, romantique, surréaliste », pour lui opposer « l'ordre-synthèse, l'ordre-essence constructive, classique, intégrale »¹. La tendance essentielle et décisive de la revue reste néanmoins celle que définit un autre « intégraliste », Mihail Cosma (le futur Claude Sernet), une « synthèse scientifique et objective de toutes les tentatives entreprises jusqu'ici », comprenant aussi le surréalisme². Une sorte de coexistence

2. « Le Rayon invisible, supréalisme lui Breton » (Le rayon invisible, le surréalisme de Breton), in *Cuvîntuliber*, n° 4, 24 janvier 1925.

3. Cf. Ilarie Voronca, « Supréalisme și integralism » (Surréalisme et intégralisme), in *Integral*, n° 1, mars 1925.

4. Cf. Mihail Cosma, « De vorbă cu Luigi Pirandello » (Entretiens avec Luigi Pirandello), in *Integral*, n° 8, novembre-décembre 1925.

pacifique s'installe alors entre les diverses orientations avant-gardistes, et le surréalisme n'échappe pas à l'attention des « intégralistes » : dans le même numéro 1, qui publiait l'article polémique de Voronca, se trouve un article sur « Le Surréalisme dans le cinéma », et, après les intentions de Mihail Cosma, on peut noter aussi entre autres, les articles de Benjamin Fondane (publiés en français) sur « Louis Aragon ou Le Pausan de Paris » et « La Révolution et les intellectuels », qui jette un regard critique, mais assez détaché, sur les contradictions de l'engagement politique de Breton et de son cercle. Peu de temps après, lorsqu'*Integral* sort un numéro spécial consacré à la poésie « moderniste » française et roumaine, les poèmes de Roger Vitrac, Georges Rihemont-Dessaigues, Joseph Delteil, M. Seuphor, Max Jacob, Paul Dermée, Pierre Reverdy, Tristan Tzara, Benjamin Fondane, côtoient ceux de Voronca ou de Stéphane Roll, dans un même esprit de compréhension. Fait significatif, dans les « préfaces » respectives des deux volets de l'anthologie, Voronca et Fondane font preuve d'une sorte de contamination surréaliste : le premier semble oublier les rigueurs de l'austérité « constructiviste » pour parler comme un vrai romantique : « le poète communique avec Dieu; sa voix a des reflets de l'au-delà », « pareil à Jeanne d'Arc, le poète entend des voix » ; et à son tour Fondane met l'accent sur le côté existentiel de la poésie, parlant du « sentiment de danger panique que nous apportons aux hommes », du « suicide et [de] l'automatisme [comme] autant de portes de secours », d'un temps qui n'est plus fait pour « créer des chefs-d'œuvres », du « poétique » comme ennemi mortel de la poésie, enfin, d'une « poésie sismographique » rappelant la « beauté convulsive »... Mais ce « raid-record d'une collaboration parfaite, entre poètes survolant les patries » dont parle Fondane dans son introduction, n'est qu'un exemple parmi tant d'autres de cette communication avouée ou sous-jacente portant la marque de l'« intégralisme ».

C'est de cette aspiration vers une telle « synthèse moderne » que dépendra aussi, dans une large mesure, le processus de diffusion et d'assimilation du surréalisme par l'avant-garde roumaine. Car, il ne s'agira pas d'un changement brusque et radical de direction, mais plutôt d'une transformation résultant d'un enrichissement progressif et d'un assouplissement, à l'intérieur d'une symbiose prolongée. Et c'est là la raison pour laquelle il n'y aura pas de surréalisme, dans le vrai sens du terme, durant cette troisième décennie du XX^e siècle et au début de la suivante, même si des éléments surréalistes au niveau thématique et technique y seront décelables, conservant la trace des expériences passées, en un mélange caractéristique.

C'est ainsi qu'au moment où sort la revue *Unu* (*Un*, avril 1928), le

5. B. Florian, « Suprerealismul in cinematografs ». in *Integral*, n° 1, mars, 1925.

6. Benjamin Fondane. *ibidem*.

7. Benjamin Fondane, in *Integral*, n° 12, 1927.

8. *Integral*, n° 13-14, juin-juillet 1927.

Manifeste-poème signé par son directeur Saşa Pana, parle encore le langage constructivisto-futuriste, et vise plutôt une continuité de type « intégraliste » par rapport aux publications précédentes, en plaçant côte-à-côte des noms comme Marinetti, Breton, Vinea, Tzara, Ribemont-Dessaignes, Arghezi, Brancusi, Theo van Döesburg... pour s'ouvrir très bientôt (même s'il ne l'avoue pas explicitement) aux idées du surréalisme. Des poètes tels qu'Ilarie Voronca, qui sera le combattant le plus convaincant sur ce nouveau terrain, Gheorghe Dinu [Stefan Roll], Saşa Pana et Geo Bogza, seront les esprits catalyseurs de ce processus. A regarder leurs poèmes et leurs textes programmatiques, on se rend vite compte des distances prises, chemin faisant, par rapport aux expériences antérieures, sur un fond de continuité relative: passage dans le calme, sans heurts, suivant une sorte de dialectique intérieure.

Deux faits nous semblent importants dans ce processus: tout d'abord, la présence de quelques militants de l'avant-garde - comme Ilarie Voronca, Stefan Roll, Ion Calugaru, Victor Brauner - dans les groupes qui se succèdent entre 1924 et 1932, assurant donc une certaine continuité; deuxièmement, un fait que l'on pourrait qualifier de « technique »: il s'agit du rôle assigné sur tout ce parcours à *l'image poétique*, de sorte que cette grande étape de l'avant-garde roumaine est, fondamentalement, un « imagisme ». Celui qui sera nommé « le milliardaire des images », Ilarie Voronca, avait donné, dans *Integral* ⁹, une définition de *l'image* qui se voulait conforme à l'esprit de l'abstractionnisme constructiviste, mais qui rappelait à la fois Marinetti et Pierre Reverdy: « Création abstraite. *l'image*: rapport pur de deux éléments des plus proches ou plus éloignés entre eux ¹⁰ ». Ce simultanésisme fondamental, métaphorique ou métallurgique, convenait en effet à tous les moments de l'avant-garde: « *l'image* plastique, stricte et rapide des appareils Morse », - exigée par le *Manifeste activiste* de *Contimporanul* sur les traces du constructivisme, du futurisme et de l'autre automatisme « psychique, pur », générateur du « stupéfiant image » -, pouvait très bien s'épanouir à l'intérieur de ce « patron dynamique ». Et la pratique créatrice de Voronca et de Roll prouve: ce qui change dans leur écriture, ce n'est pas tant le « schéma » structurant du discours, que sa substance, la matière de l'univers imaginaire. À la place du vocabulaire plus ou moins « technique », d'une austérité calculée quoique traduisant la frénésie de la civilisation industrielle, à la place des images géométrisées selon le goût du « poète-ingénieur » et des phrases concentrées et elliptiques, il y aura l'appel des rencontres fortuites d'objets quasi impondérables, un univers de transparences et de métamorphoses oniriques.

Une comparaison, par exemple, entre les textes d'Ilarie Voronca

9. Cf. *Integral*, n° 3, mai, 1925.

10. Ilarie Voronca. « Tudor Arghezi - fierar al cuvintului » (Tudor Arghezi - forgeron de la parole). in *Integral*, n° 3, mai, 1925.

publiés dans les revues d'orientation constructiviste (marqués aussi par le futurisme et ses « mots en liberté ») comme *75 HP* (octobre 1924), *Punct (Point)*, 1924-1925) ou *Integral*, et, d'autre part, dans *Unu*, serait de ce point de vue édifiante, ainsi que ses nombreuses prises de position programmatiques de cette période: sa « grammaire » de la poésie, qui se voulait autrefois si soumise à la discipline d'un « mécanicien », se laisse à présent envahir par « les harmonies éveillées par le hasard », « le choc de l'imprévu », « une voie lactée d'images » ; « miracle, inspiration, révélation » reviennent dans son langage d'un romantisme lointain, qui était aussi, au fond, celui des surréalistes. L'éloge du *rêve*, présent aussi bien chez Gheorghe Dinu [Stefan Roll], Sașa Pana et Geo Bogza, devient très vite caractéristique du groupe Unu. Parlant d'une « réhabilitation du rêve », Bogza donne à cette action un sens par excellence « subversif » de révolte contre les conventions bourgeoises, et à la fois régénérateur, récupérateur d'une authenticité de l'existence, de sa liberté première¹¹. Une autre formule de Bogza, « l'exaspération créatrice », renvoie à la « beauté convulsive » de Breton par l'accent mis sur la tension du vécu par rapport à un « accomplissement dans l'écriture », qui lui semblait dépourvu d'importance.

L'évolution de l'avant-garde roumaine vers le surréalisme connaît peut-être son point le plus haut, pour ce qui est du programme, dans un texte de 1930¹², d'Ilarie Voronca. Celui-ci, tout en annonçant la rupture définitive avec le groupe de *Continporanul* et son constructivisme, avoue qu'*Unu* « revendique une conduite totalement détachée de la réalité, totalement extérieure à l'utilitarisme constructiviste résolu dans l'architecture et qui balance dans les bassins du rêve, les eaux des visions dégagées de tout problème et de continuité situé au-delà du poème et du demi-éveil¹³ ». Pourtant le mot *surréalisme* n'est pas encore prononcé, et lorsqu'il le sera, il voudra signaler plutôt une ressemblance qu'une identité: ainsi dans une note du numéro 39 d'*U VIII* (octobre 1931), Sașa Pană écrivait que « le mouvement d'*Unu* n'est ni littérature, ni courant, ni école littéraire: pareil au surréalisme, il représente un état d'esprit. [...], LA'olls ne sommes jamais éveillés¹⁴ ». Question d'orgueil, peut-être, mais le fait est que, pour le moment, un vrai dialogue n'est pas engagé et que les commentaires manquent. En revanche, *Unu* recommande chaleureusement la lecture de *Nadja*, du *Traité du style*, de *Connaissance de la mort* de Roger Vitrac¹⁵, publie des extraits du livre d'Aragon¹⁶ la définition de l'image (reprise par

11. « Reabilitarea visului » (La Réhabilitation du rêve). in *Unu*, n° 34, mars 1931.

12. Cf. *Unu*, n° 29.

13. « Coliva lui Moș Vinea » (Le gâteau de mort de père Vinea). in *Unu*, n° 29, septembre 1930.

14. Cf. *Acvarium*, loc. cit.

15. Cf. *Unu*, n° 5, septembre 1928.

16. Cf. *Unu*, n° 6, octobre 1928.

surréalistes) de Pierre Reverdy ¹⁷, des vers de Paul Eluard ¹⁸, un bref fragment du *Second Manifeste d'ill surréalisme* définissant la « surréalité des comptes rendus des livres de Desnos et Éluard. Tzara est souvent présent avec des poèmes (fragments de *L'Homme approximatif*), ainsi que Claude Sernet et Benjamin Fondane. Tout se passe donc comme si le surréalisme était une présence familière, mais jamais interrogée d'une manière directe: le temps des confrontations, ou même des affrontements, était passé avec la première jeunesse constructiviste, et même à ce moment-là, l'accueil s'était avéré plutôt tendre, témoignant d'une disponibilité d'esprit caractéristique de ce moment de curiosité éveillée et d'ouverture tous azimuts.

Il est intéressant de noter encore, à propos de ce « dialogue » sous-jacent ou explicitement ouvert, au moins deux moments significatifs. Le premier concerne les tensions apparues à l'intérieur du groupe Vnu à l'automne 1931, qui finiront par l'exclusion d'Ilarie Voronca ; celui-ci avait publié son livre de poèmes *Incantations* (1931) chez Cultura Nationala, maison d'édition censée être la maison « officielle » par excellence, et avait cherché, de surcroît, l'adhésion à la Société des Écrivains Roumains... Mais des tensions apparues surtout entre Voronca et Gheorghe Dinu, causées par un article que devait publier Voronca dans le numéro 41 de la revue, et à propos duquel il avait refusé de renoncer à certains passages polémiques concernant un autre camarade du groupe. Ce conflit reproduit en quelques sortes le modèle des exclusions pratiquées par Breton. Cette fois-ci, l'incident s'inscrivait de la même façon dans une atmosphère de durcissement politique, car, à l'instar du mouvement français dans les années 30, le groupe roumain - surtout Gheorghe Dinu et Saşa Pana - connaissait un moment de radicalisation idéologique dans le sens de la gauche politique. C'est dans ce contexte que Gheorghe Dinu publie un article violemment polémique à l'adresse des surréalistes français et de l'avant-garde en général, sous le titre « Sugestii înaintea unui proces » (Suggestions avant un procès) ²⁰. Dénonçant « l'exaspération » de la jeune génération des écrivains roumains, la faillite de l'« orthodoxie », attirant l'attention sur le danger du fascisme, Dinu fait appel à la « vision exacte du déterminisme social », dénonce les engagements politiques récents des surréalistes qui lui semblent insuffisants du moment qu'ils ne renoncent pas aux « effusions métaphysiques », et explique que leurs poèmes restent pour lui « dans le domaine du bourgeoisisme artistique », qu'ils auraient « marqué la fin d'une culture, d'une débauche artistique, étant des magnifiques décadents »••• « La métaphysique d'autrefois, conclut-il, doit être remplacée par le matérialisme scientifique d'aujourd'hui, comme

17. Cf. *Unu*, n° 12, avril 1929.

18. Cf. « Comme une image », in *Unu*, n° 14, juin 1929.

19. Cf. *Unu*, n° 28, août 1930.

20. Cf. *Unu*, n° 49, novembre 1932.

l'alchimie par la chimie scientifique ». La formule de la « fausse avant-garde » sera encore une fois appliquée au surréalisme, un an après, dans l'hebdomadaire *Cuvîntul liber*, où seuls Aragon et Sadoul seront épargnés comme participants au Congrès de Kharkov de 1930.

Suivant une même tendance, le très jeune Miron Radu (Paraschivescu) parlait, en octobre 1932²¹ de « l'insertion du poème dans la dynamique de la vie sociale », niant par ailleurs au surréalisme la « possibilité de créer une école » et le ramenant à « un égocentrisme et une manifestation de refoulements personnels »²². Il sera « assassiné » par son directeur, Sasa Pana, dans le numéro 50 de décembre 1932. La revue *Unu* achève alors une première époque de l'avant-garde roumaine, où le surréalisme aura été, dans un ensemble « intégraliste » de large ouverture, un repère toujours pris en compte et finissant par prendre le pas sur d'autres tendances. La « synchronisation » avec le rythme européen des avant-gardes était réalisée, après l'avoir devancé un moment à travers Tzara le dadaïste, et plus tôt encore, à travers l'œuvre restreinte mais annonciatrice d'un *Vrmuz* (D. Demetrescu-Buzau, 1883-1923), vers 1910.

Lorsque dans la revue *Viața imediatii* (*La vie immédiate*), qui ne fit paraître qu'un seul numéro en décembre 1933, Geo Bogza signe avec Gherasim Luca, Paul Paun et le peintre Perahim, le manifeste intitulé « La Poésie que nous voulons faire », appelant à un rapprochement entre la poésie et l'histoire (dramatique) du moment, le surréalisme tel qu'il était suivi par le groupe *Vnu* semble être en quelque sorte dépassé. Des revues plus modestes et éphémères, comme *Alge* (*Algues*), 1930, ou *Liceu* (*Lycée*), 1932, devaient mentionner quelques noms de nouveaux apprentis, tels Gherasim Luca, Paul Paun, Virgil Teodorescu, qui prendront la relève de l'esprit avant-gardiste pour s'affirmer pleinement au début des années 40. Ce sera la brève époque d'un mouvement surréaliste dans le vrai sens du terme, c'est-à-dire fidèle à la doctrine d'André Breton, et qui s'efforcera de renouer un authentique dialogue avec le groupe français. Fondé en 1940 par Gellu Naum et Gherasim Luca, le groupe surréaliste roumain pouvait s'exprimer en parfaite connaissance de cause sur les questions fondamentales du mouvement. Auteur, jusqu'à cette date, de plusieurs recueils de poèmes à même de le placer parmi les représentants les plus remarquables du surréalisme européen, Gellu Naum avait connu en France, comme étudiant à Paris, l'ambiance spirituelle du mouvement; à son tour, Gherasim Luca, disciple dans un premier temps de Geo Bogza, fut parmi les mieux préparés à relancer une telle action. Mais avec le début de la guerre, le groupe aura beaucoup de mal à s'exprimer, et il faudra attendre 1945 pour que puissent enfin être publiés les manifestes et les poèmes conçus durant ces années de silence.

21. Cf. *Unu*, n° 48, octobre 1932.

22. Miron Radu, « Schimbarea la fata a cuvîntului » (*La Transfiguration de la parole*), *loc. cit.*

Si l'on parle de « dialogue », il se développe alors d'une part, à l'intérieur du champ avant-gardiste roumain, et de l'autre, il s'élargit vers le centre même du mouvement surréaliste et son chef de file. Se tournant vers l'histoire récente de l'avant-garde roumaine, c'est-à-dire vers le groupe Unu, les surréalistes réagissent d'une manière vivement polémique: aux yeux des auteurs du manifeste *Critica mizeriei (Critique de la misère)*, de 1945 ; - Gellu Naum, Virgil Teodorescu et Paul Paun -, « pour les modernistes de Roumanie, le problème est resté, évidemment, un problème formel. Les théoriciens de Unu, 75 HP, etc., de passage en France, sont restés surpris de voir que la révolte surréaliste dépassait l'image poétique. [...] Cette préoccupation, *seulement formelle, seulement poétique*, est vraiment un produit unique, caractéristique des mouvements d'avant-garde de chez nous »²³. Qualifiée de « confuse » et de « réactionnaire », cette compréhension limitée du surréalisme se voulait engagée en profondeur dans « l'effort permanent pour la libération de l'expression humaine sous toutes ses formes. libération qui ne peut être conçue en dehors de la libération totale de l'homme » ; de ce point de vue, même les autres membres du groupe, comme Gherasim Luca et Trost, furent accusés de s'être distancés de l'esprit du mouvement « au profit d'un mysticisme toujours plus accentué »²⁴.

Que ce besoin de dialogue ait été urgent se voit très clairement dans le manifeste publié en français à Bucarest, toujours en 1945, par Gherasim Luca et Trost, *La Dialectique de la dialectique*, qui inscrivait ce désir dans son sous-titre même: « message adressé au mouvement surréaliste international ». Il y a là une sorte d'exaspération et de « frénésie », remarquée aussi par Jean-Louis Bédouin²⁵, explicable sans doute par l'isolement relatif provoqué par la guerre qui accentua la tendance à pousser à l'extrême, à radicaliser la plupart des propositions théoriques énoncées dans les documents surréalistes « classiques ». Présenté par ses auteurs comme un cri de désespoir au milieu du naufrage général, le « message » rappelle en quelque sorte l'expression pathétique de certaines pages de Geo Bogza de « La Réhabilitation du rêve », et surtout de son « Exaspération créatrice ». S'adressant « particulièrement à André Breton », les auteurs de cet « ardent message » affirment leur position face « aux ennemis du développement dialectique de la pensée et de l'action », leur volonté d'aboutir à la « transformation du désir en réalité du désir », animés par « l'adhésion au matérialisme dialectique », par la foi dans « le destin historique du prolétariat » et par les « sublimes conquêtes du surréalisme »²⁶. Oui plus est, ils se veulent impliqués directement dans l'évolution du mouvement européen: avant même de partager leurs

23. Cf. *Il. cit.*, p. 5.

24. *Ibidem.*, p. 6.

25. Cf. *Vingt Ans de AVANT-GARDE* 1939-1959, p. III

26. *Op. cit.*, p. 8.

propres résultats théoriques cristallisés pendant ces années de solitude, ils tiennent à attirer l'attention sur « certaines erreurs qui se sont glissées à l'intérieur même du surréalisme », et surtout, sur les « déviations artistiques », « l'emploi mimétique des techniques inventées par les premiers surréalistes », les tentatives de diffusion « culturelle » (la publication par exemple d'anthologies de poésie surréaliste). Ce rejet d'« un maniérisme surréaliste » menaçant, ainsi que la « transformation du surréalisme en courant de révolte artistique » sont motivés par l'essentielle nécessité de le maintenir « dans un état continuellement révolutionnaire ». À cet effet, il faudrait adopter « une position dialectique de permanente négation et de négation de la négation [...] envers tout et envers tous », qui refuse tout héritage du passé, même révolutionnaire". « Nous pensons, écrivent Luca et Trost, que le surréalisme ne peut exister que dans une opposition continue envers le monde entier et envers lui-même, dans cette négation de la négation dirigée par le délire le plus inexprimable, et cela sans perdre, bien entendu, un aspect ou un autre de son pouvoir révolutionnaire immédiat ».

Il n'est pas difficile de déceler dans ces attitudes la confluence des idées hégéliennes, freudiennes, ou émanant de la « vision paranoïaque-critique » de Dali ; tout comme des échos amplifiés des textes de Breton, surtout du *Second Manifeste du surréalisme*, à propos de l'adhésion à la révolution, de la négation des « déviations » artistiques du mouvement, ou du *Discours au congrès des écrivains*, à propos de l'héritage culturel, etc. La frénésie colore tout ce manifeste, dans lequel on parle à la fois de la « position léniniste du relatif-absolu » et du « hasard objectif » conduisant ce dernier « à voir dans l'amour la méthode générale révolutionnaire propre au surréalisme », et même à considérer le « magnétisme érotique » comme « notre support insurrectionnelle plus valable ! » Il s'agirait, selon les termes de Luca et de Trost, « d'un amour dialectisé et matérialisé » en tant que « méthode révolutionnaire relative-absolue que le surréalisme nous a dévoilée », d'un « amour objectif », et même d'une « crotisation sans limite du prolétariat », capable d'assurer « un réel développement révolutionnaire » ! *L'Amour fou* de Breton est à deviner sous ces spectaculaires métamorphoses rhétoriques, résultats d'une lecture exaltée et de l'interprétation excessive de certaines aspirations doctrinales connues. Breton ne disait-il pas qu'il n'y a pas de solution en dehors de l'amour ?

Les pensées d'inspiration psychanalytique sont tout aussi excessives, Selon les auteurs du manifeste, la perspective d'une « révolution totale » ne peut attendre ni « la lenteur des lois naturelles », ni « les influences contrariantes de la biologie humaine ou l'indifférence abstraite de la cosmologie » - d'où l'affirmation d'une position « non-œdipienne »

27. *Ibidem*, p. 11.

28. *Ibidem*, p. 15.

29. *Ibidem*, pp. 18-19.

supposant la libération des « complexes ancestraux » découverts par Freud. *Dialectique de la dialectique* résume, sous cet angle, des idées exprimées par les deux auteurs dans d'autres ouvrages. C'est le cas, par exemple, du recueil en prose de Gherasim Luca *Inventatorul iubirii (L'Inventeur de l'amour)* de 1945, où le thème central est celui de l'amour transfigurateur, dans la perspective duquel « tout était à réinventer », et où la « position non-œdipienne de l'existence » trouve un commentaire des plus expressifs.

Ce rapide parcours du surréalisme roumain ne nous permet pas d'étendre le commentaire. Son paysage est bien plus riche et dépasse largement les limites des manifestes de tel ou de tel autre. Ainsi par exemple, les essais de Gellu Naum, *Medium* (1945) ou *Castelul orbilor (Le château des aveugles)*, poèmes en prose à situer parmi les plus représentatifs du surréalisme européen, sont toujours à découvrir, tout comme ses poèmes alliant le sentiment d'angoisse et le goût du merveilleux, le penchant vers l'ironie, le grotesque et l'humour noir. Ou d'autres écrits de Gherasim Luca de cette période, comme certaines pages anthologiques de son livre de prose *Un lup vazut printr-o lupa (Un loup vu à travers une loupe)*, 1945 ; ou encore des poèmes de Virgil Teodorescu et de Paul Pâun. Leur « message » se manifestait aussi à l'époque par toute une série de publications éditées en français, tels les *Cahiers Infra Noir*, parus entre 1945 et 1947, comprenant des textes de quelques pages de Ghèrasim Luca, Virgil Teodorescu, Paul Patin et de Trost, ou des ouvrages collectifs, signés par tous les membres du groupe, toujours en français, comme *Éloge de Malombra* (1945), textes toujours caractérisés par ce même statut ambigu, entre l'essai-manifeste et le poème en prose.

De cette période date aussi quelques textes théoriques concernant les expériences de Luca, Trost et Paul Pâun dans le domaine des arts plastiques, qui devaient se concrétiser par une exposition en 1946 à Bucarest.

Mais le destin historique de la Roumanie des années 1940-1947 et des années qui suivirent, a voulu que le dialogue auquel aspiraient les surréalistes de cette époque dramatique, mais animée par un grand désir de communication, soit interrompu pour longtemps, à peine entamé, par l'impossibilité de toute expression surréaliste, au temps du « réalisme socialiste ».

Université de Cluj-Napoca (Roumanie).

LE SURREALISME ET LE REJET DU STALINISME EN EUROPE (1935-1956)

Gérard ROCHE

Au cours de l'une de ses conférences donnée au Mexique en 1938, André Breton, dénonçant la sclérose de la pensée marxiste dont il rend le stalinisme responsable, déclare: « Un système, un dogme, ne meure jamais que de pétrification ». Ce système, ce dogme, nous venons d'assister, plus de cinquante ans après, à leur écroulement en Europe. Si André Breton et les surréalistes ont été parmi les premiers à prédire cette fin, c'est parce qu'ils ont choisi de rester fidèles à eux-mêmes, en rejetant la pétrification de la pensée et de la révolution. Fidélité aux origines du mouvement, né de la révolte devant la condition humaine; aspiration à une révolution totale, fondée avant tout sur le désir et la liberté. « Changer la vie », « transformer le monde » : même si l'histoire n'a pas manqué de disjoindre ces deux mots d'ordre, les surréalistes n'ont cessé de s'y référer pour tenter de les unir.

Gardons-nous cependant de créer des légendes, et de transformer les surréalistes en preux chevaliers de la révolution, purs et infaillibles. Rien n'est plus éloigné d'une histoire parsemée de doutes et d'interrogations, faite d'adhésions et de ruptures.

1. LE TEMPS OÙ LES SURREALISTES AVAIENT DÉJÀ RAISON

On situe généralement la rupture du mouvement surréaliste d'avec l'Internationale communiste en juin 1935, lors du Congrès international des écrivains pour la défense de la culture. Rupture précédée par les

magistrales paires de claques infligées par Breton et Péret au calomniateur Ehrenbourg, sous le regard médusé et ravi de Nezval ; celle-ci fut suivie par la brochure *Du temps que les surréalistes avaient raison*, dont la conclusion exprime avec force leur défiance vis-à-vis du régime de l'Urss et de son chef.

Une telle vue est un peu trop simplificatrice. La rupture n'éclate pas de façon soudaine dans un ciel serein: bien au contraire, elle couve déjà depuis plusieurs années et atteint ainsi son point culminant, en même temps que son dénouement. L'opposition des surréalistes aux méthodes et à la politique des partis communistes, du moins en France, s'est clairement manifestée à de nombreuses reprises depuis de longues années: leur rejet de la « littérature prolétarienne », puis du « réalisme socialiste », le suicide de Maïakovski, l'exil de Trotsky et les péripéties de l'affaire Aragon ont fait plus qu'entamer leur confiance.

Il est néanmoins nécessaire de rappeler brièvement le climat politique et intellectuel de ce mois de juin 1935 pour comprendre la violence et les raisons profondes de cette rupture. Le pacte Staline-Laval vient tout juste d'être signé et a retenti dans les esprits « comme un coup de tonnerre ». Les déclarations de Staline, « approuvant pleinement la politique de défense nationale de la France », ont soulevé l'inquiétude et le désarroi chez de nombreux militants et l'indignation chez d'autres, plus critiques. Le Congrès international des écrivains pour la défense de la culture - organisé et contrôlé par le P.C.F. - vise au rassemblement le plus large dans les milieux intellectuels, selon les nouvelles directives de l'Internationale communiste, et préfigure ainsi, sur le plan culturel, la future politique du Front populaire. Des écrivains hier qualifiés de « bourgeois » ou encore de « social-fascistes », sont désormais courtisés et accueillis à bras ouverts.

Cependant, lors de l'ouverture du congrès, la tension est à son comble: le suicide de Crevel a assombri les premiers débats. « Le Comité pour le rapatriement de Victor Serge » - ce dernier est déporté à Orenbourg depuis 1933 - exige de soulever la question pendant le congrès '. En fait, alors qu'il avait à son ordre du jour la défense de la culture et des valeurs démocratiques contre le fascisme, le Congrès des écrivains, solidement contrôlé par le Parti communiste, réprime systématiquement toute opposition et étouffe la moindre voix discordante. Les surréalistes sont d'ailleurs loin d'en être les seules victimes.

Les interventions successives de l'écrivain anti-fasciste italien Gaetano Salvemini et du poète belge Charles Plisnier, qui évoquent la situation en

1. Le comité avait été constitué à l'initiative de Magdeleine Paz, Jacques Mesnil, Pierre Pascal et Marcel Martinet peu après l'arrestation de Serge en mars 1933. Sur ce point on se reportera à l'article de Nicole Racine: « Correspondance autour de l'affaire Victor Serge (1931-1936) », *Victor Serge - Vie et œuvre d'un révolutionnaire*, actes du colloque organisé par l'Institut de Sociologie de l'Université libre de Bruxelles. *Socialisme*. n° 226-227, juillet-octobre 1991, pp. 328-336.

Urss et le sort de Victor Serge, sont couverts par des clameurs hostiles, tandis que Poulaille et ses amis sont expulsés par le service d'ordre. C'est sous les insultes que Magdeleine Paz, l'animatrice du Comité Victor-Serge, réussit néanmoins à prononcer son discours. Celui d'André Breton, interdit de parole après l'incident avec Ehrenbourg, sera lu dans les mêmes conditions par Éluard, tandis que l'on refuse purement et simplement la parole à Nezval. Kolzov, l'un des délégués soviétiques, s'est montré particulièrement agressif et cynique, présentant ironiquement à Nezval «ses condoléances». en ajoutant que «les surréalistes sont des trotskistes' ».

Le Congrès, émaillé de nombreux incidents n'a, en fin de compte, abordé aucune des grandes questions que les surréalistes souhaitaient voir inscrites à l'ordre du jour: « droit de poursuivre, en littérature comme en art, la recherche de nouveaux moyens d'expression, droit pour l'écrivain et l'artiste de continuer à approfondir le problème humain sous toutes ses formes² ».

Les surréalistes refusent tout nationalisme et toute idée de patrie, en politique comme en art. Ils n'entendent pas défendre le patrimoine culturel français au détriment, par exemple, de celui de l'Allemagne, fut-ce au nom de l'anti-fascisme. S'ils ne rejettent pas le « legs culturel des siècles », c'est sans renoncer à un point de vue critique sur la culture et en rappelant qu'il s'agit pour eux « d'un legs universel qui ne [les] rend pas moins tributaires de la pensée allemande³ ».

Du temps que les surréalistes avaient raison tire le bilan du congrès et des tentatives désespérées de maintenir des liens avec un régime qui rétablir les valeurs de patrie et de religion, niant ce qu'il a été, régime sur lequel, désormais, souffle « un vent de crétinisation systématique ».

L'adoption d'un soutien inconditionnel à tout ce qui s'accomplit en Urss, comme l'adoption « *a priori* d'une politique de compromis de plus en plus grave », risquent de « corrompre l'esprit révolutionnaire ». Pour les surréalistes, il n'est pas question de se conformer à une telle attitude, contraire à l'esprit et aux principes mêmes dont ils se sont toujours réclamés.

Que nous nous placions sur le terrain politique ou sur le terrain artistique, ce sont toujours ces deux forces: refus spontané des conditions de vie proposées à l'homme et besoin impérieux de les changer, d'une part, fidélité durable aux principes ou rigueur morale, d'autre part, qui ont porté le monde en avant⁵.

2. Vítěslav Nezval. *Rue Gît-le-Cœur*, Éditions de l'Aube, 1988, pp. 98-99.

3. « Du temps que les surréalistes avaient raison ». *Position politique du surréalisme*. J.-J. Pauvert, 1962, p. 290.

4. « Discours au Congrès des écrivains », juin. 1935, *ibid.*, p. 281.

5. « Du temps... », *op. cit.*, p. 296.

Cette déclaration est signée par le groupe surréaliste français et les surréalistes belges, lesquels ont adopté une position similaire dans un texte intitulé « Le Couteau dans la plaie »⁶.

Nezval, de retour à Prague, a tenté sans succès de rallier le groupe tchèque à la déclaration commune des surréalistes français et belges et n'a pu vaincre les réticences de Teige. Seuls lui et Honzl étaient prêts à signer « sans réserves » cet « admirable manifeste », écrit-il à Breton. Teige ne tardera pas à perdre ses illusions sur l'Urss, Nezval regrettant l'occasion perdue de « manifester collectivement pour la même cause »⁷. En fait, la position dominante des surréalistes tchèques dans les organismes culturels liés au Parti communiste, place ceux-ci dans une position délicate. Nous verrons plus loin que l'unité du groupe ne résistera pas à la terrible pression des événements.

2. LES LIVRÉES SANGLANTES

C'est sur le constat de la trahison et de l'échec des partis ouvriers traditionnels que se constitue le groupe Contre attaque, dont la résolution constitutive affirme être « radicalement en rupture avec la direction de ces partis ». Cette même résolution prédit que « le programme du Front populaire, dont les dirigeants, dans le cadre des institutions bourgeoises accéderont vraisemblablement au pouvoir, est voué à la faillite »⁸. La suite des événements allait confirmer cette prédiction. La nouvelle stupéfiante du premier procès de Moscou, en août 1936, provoque un véritable ébranlement moral. Breton dira plus tard qu'il a vu dans ces procès s'ouvrir « la plaie la plus effroyable des temps modernes »⁹.

Les surréalistes dénoncent la mise en scène des procès comme une « abjecte entreprise de police », qui dépasse « de loin en envergure et en portée celle qui aboutit au procès dit des incendiaires du Reichstag » et déshonore à jamais un régime. Les procès sont un « malheur effroyable », dans la mesure où, pour la première fois, la « conscience révolutionnaire est présentée en bloc comme corruptible ». Mais, où cela « cesse d'être un malheur effroyable » :

6. Les surréalistes belges dénoncent également le pacte « franco-soviétique », la notion de l'Urss « patrie des travailleurs » et le « mythe de patrie culturelle », qui leur paraissent « relever de l'idéologie la plus pernicieuse qui soit ». « Le Couteau dans la plaie », suivi de 17 signatures, in Christian Bussy, *Anthologie du surréalisme en Belgique*, Gallimard, pp. 278-280.

7. Voir l'article de Philippe Bernier, « Le voyage à Prague », *André Breton. La beauté convulsive*, Musée National d'Art Moderne. Centre Georges-Pompidou, Paris, 1991, p. 226 qui apporte sur cette question des éléments neufs.

8. « Contre attaque. Union de lutte des intellectuels révolutionnaires », *Position politique du surréalisme*, Éditions Denoël Gonthier, p. 171.

9. *Entretien/I*. coll. « Idées ». Gallimard, p. 180.

[...] c'est à partir du moment où cela nous éclaire définitivement sur la personnalité de Staline: l'individu qui est allé jusque-là est le grand négateur et le principal ennemi de la révolution prolétarienne. Nous devons le combattre de toutes nos forces, nous devons voir en lui le principal faussaire d'aujourd'hui - il n'entreprend pas seulement de fausser la signification des hommes, mais de fausser l'histoire - et comme le plus inexcusable des assassins ¹⁰.

Breton, pour sa part, s'engage très activement dans le «Comité d'enquête sur le procès de Moscou », participe à de nombreux meetings et donne son concours à la Commission internationale d'enquête, présidée par le philosophe américain John Dewey. Rappelons, pour mémoire, qu'en la circonstance, la grande majorité des intellectuels reste sur la réserve ou refuse encore catégoriquement de dénoncer les impostures des procès et les exécutions. C'est le cas de Malraux, qui se rérobe lorsque Trotsky sollicite son témoignage. Dans la revue *Commune*, d'ex-surréalistes font chorus derrière un Aragon déchaîné: « nous appellerons époque stalinienne l'époque où nous vivons, et assassins, félons et canailles, les hommes qui ont fait leur programme du meurtre projeté de Staline » ¹¹.

Parmi les surréalistes, Éluard reste très discret, attitude qui, sur le moment, passe inaperçue du fait d'une brouille passagère avec Breton; toutefois, celle-ci prendra ultérieurement toute sa signification.

C'est surtout en France et aux États-Unis que les protestations les plus nombreuses se sont élevées. Des comités à l'image de celui de la France n'ont réussi à s'implanter qu'en Grande-Bretagne et en Tchécoslovaquie, avec beaucoup de difficultés. Il ne semble pas que les surréalistes anglais se soient beaucoup investis: bien au contraire, David Gascoyne tire même argument du procès Zinoviev-Kamenev pour s'inscrire au Parti communiste! ¹². Pour leur part, les surréalistes tchèques soutiennent le comité mis en place par Zavis Kalandra, lequel vient de rompre spectaculairement avec le Parti communiste dont il était l'un des dirigeants. Mais ce sera au prix de la rupture avec Nezval qui décide unilatéralement de dissoudre le groupe.

Dès juillet 1936, avant que ne se déclenche la vague des procès de Moscou, les surréalistes ont mis tous leurs espoirs dans la révolution espagnole. Breton rappelle que c'est en elle que se sont alors « cristallisées » toutes leurs « aspirations vers un mieux-être humain » ¹³. Certains d'entre eux n'hésitent pas à se rendre en Espagne comme Benjamin Péret,

10. Déclaration lue par André Breton le 3 septembre au meeting: « La Vérité sur le procès de Moscou », *Tracts et déclarations collectives*. présenté et annoté par José Pierre, tome J. pp. 306-307.

11. *Commune*, mars, 1937.

12. David Gascoyne adhère au P.e. britannique le 21 septembre 1936, voir *Journal de Paris et d'ailleurs*. 1936/1942, Flammarion, 1984, p. 26.

13. *Entretiens*, p. 179.

le poète cubain Juan Brea et sa compagne Mary Low, lesquels s'engagent dans les colonnes du Parti ouvrier d'unification marxiste (P.O.U.M.) et militent dans les rangs trotskistes. Les surréalistes anglais, Roland Penrose et David Gascoyne, se rangent du côté communiste ainsi que le Belge Achille Chavée lequel, arrivé socialiste en Espagne, en repart stalinien convaincu. Breton rappelle dans ses *Entretiens* qu'à ce moment :

[...] où le stalinisme n'avait pas encore eu le temps de poser sa griffe sur le prolétariat espagnol et catalan, la situation était admirablement claire. Nous pouvions applaudir sans réserve, indistinctement aux victoires de la F.A.J. et du P.O. U.M., supputer journellement leur chance d'accomplir une révolution qui fût la troisième des grandes révolutions des temps modernes et qui fût - qui sait - la première à ne pas connaître de thermidor ¹⁴.

L'éclaircie devait être de courte durée. Staline transporte en Espagne les mêmes méthodes policières qui ont ensanglanté l'Urss. La chasse aux militants révolutionnaires est ouverte et les prisons de la G.P.U. ne désemplissent pas. Juan Brea, emprisonné puis libéré, échappe de justesse à deux tentatives d'assassinat et doit s'enfuir avec sa compagne en rejoignant la France ¹⁵. C'est aussi au tour de Péret de quitter l'Espagne, peu avant les journées de mai 1937 à Barcelone, au moment où se déclenche une répression massive contre le P.O.U.M., dont le dirigeant Andrés Nin est arrêté. On ne le reverra plus ¹⁶. Breton est parmi la poignée d'intellectuels et d'écrivains qui osent élever la voix, dénonçant le silence de la presse de gauche sur ce crime :

Les écrivains et intellectuels soussignés dénoncent l'assassinat perpétré à Madrid par les communistes espagnols sur la personne d'Andrés Nin, dévoué militant des luttes ouvrières et l'un des leaders du P.O.U.M.

[...] Cet assassinat qui rappelle, par les conditions dans lesquelles il a été commis, celui de Karl Liebknecht et de Rosa Luxembourg, est l'aboutissement d'une campagne de calomnies tendant à présenter le P.O.U.M., qui sacrifia des milliers des siens à la cause anti-fasciste, comme un allié de Franco.

Quelle que soit l'attitude que l'on puisse avoir à l'égard de la politique du P. O. U.M., ce que personne ne saurait mettre en doute, c'est que les camarades qui le composent sont d'authentiques révolutionnaires

¹⁴. *Ibid.*

¹⁵. Témoignage de Mary Low Machado à l'auteur.

¹⁶. Les archives russes viennent de livrer leur secret. Enlevé par des officiers russes du G.P.U., Nin fut sauvagement torturé puis exécuté. Son bourreau fut Orlov assisté de trois Espagnols. Deux rapports signés d'Orlov donnent tous les détails sur cet assassinat. On connaît désormais les noms des assassins, et le lieu où a été exécuté (???) le révolutionnaire espagnol.

et que le crime commis sur la personne d'Andrès Nin demeure aussi odieux.

Les écrivains et intellectuels soussignés protestent également contre les arrestations en masse de militants révolutionnaires dont un grand nombre ont participé depuis le premier jour à la guerre sur le front ¹⁷.

Les signataires concluent :

User de semblables méthodes, c'est briser l'Union des travailleurs espagnols, s'engager dans une voie qui n'a plus rien de commun avec les buts poursuivis par le prolétariat et vouer celui-ci à la défaite ¹⁸.

Si les procès de Moscou et les événements d'Espagne ont mis à l'épreuve les surréalistes, c'est la rédaction par Breton et Trotsky du *Manifeste pour un art révolutionnaire indépendant*, en juillet 1938, et la constitution de la Fédération internationale de l'art révolutionnaire indépendant (F.I.A.R.I.), qui vont surtout menacer leur unité. Le refus d'Éluard de s'associer à la F.I.A.R.I., qui, de surcroît, ne veut pas remettre en question sa collaboration à *Commune*, entraîne la rupture définitive avec Breton et le surréalisme.

Mais c'est en Belgique et en Angleterre que les résistances sont les plus vives. Le groupe surréaliste Rupture, qui comprend des socialistes, des trotskistes et des communistes orthodoxes comme Chavée, adopte une résolution mettant en suspens la question de l'adhésion à la F.I.A.R.I. En fait, le groupe ne tardera pas à se désintégrer. À Bruxelles, Nougé, très réticent, adhère à la toute dernière minute, après que Breton eut menacé de se passer des surréalistes belges ¹⁹. En définitive, c'est l'écrivain anarchiste Hem Day (Marcel Dieu) compagnon de route du surréalisme, qui animera la section belge de la F.I.A.R.I., et non une figure historique du groupe surréaliste bruxellois.

Les difficultés sont encore plus sérieuses en Angleterre, au point de justifier une *Lettre à nos amis de Londres*, signée par les surréalistes français. En fin de compte, c'est l'attitude vis-à-vis de l'Urss qui est au cœur du débat:

La défense de l'Urss, telle que vous l'envisagez, va à l'encontre du but proposé. Nous nous refusons à identifier le prolétariat soviétique avec ses dirigeants actuels. Et ce n'est pas seulement en politique intérieure

¹⁷. *La Flèche*, n° 83, 11 septembre 1937. Protestation signée par Magdeleine Paz, Marcel Olivier, Georges Duveau, Augustin Habaru, André Breton, Jeanne et Michel Alexandre, Léon Emery, Elie Reynier, Antoinette Drevet, Georges Michon, Léon Werth, Marcel Martinet, Henry Poulaille, Henri Jeanson, Victor Serge, Georges Pioch, Félicien Challaye.

¹⁸. *Ibid.*

¹⁹. D'après José Vovelle, Breton en octobre 1938, s'étonne de ne pas avoir reçu d'adhésions de la part de Scutenaire et de Lecomte, « il soupçonne le refus de Nougé de conditionner celui des autres, et il se verrait obligé si cela se confirmait de solliciter d'autres personnalités pour représenter la Belgique », cf. « En Belgique », *La Planète affolée. Surréalisme, disersion et influences (1938-1947)*, Musée de Marseille et Flammarion, p. 185.

mais en politique étrangère aussi que nous refusons de considérer [l'activité de la bureaucratie stalinienne comme étant conforme aux perspectives révolutionnaires.

[...] Il nous est impossible de faire confiance à la bureaucratie stalinienne. Même les périls de [l'heure présente ne changeront pas son attitude. [...] La tactique anti-révolutionnaire de Staline a déjà fait ses preuves en Allemagne, en Chine, en Espagne et en France. Après chaque défaite, la bureaucratie poursuit plus âprement sa politique de capitulation et se coupe davantage de son propre prolétariat. Il ne faut pas croire non plus que le stalinisme est favorable à une révolution succédant à une guerre. Staline fera tout pour éviter que [l'Urss soit entraînée dans une conflagration internationale.

[...] Mais certains surréalistes de Londres, paraît-il, hésitent. Nous espérons que cette lettre les aidera à dissiper leurs craintes. Au cas contraire, il est évident qu'ils n'auraient plus de surréalistes que le nom. Nous ne sommes pas dupes des mots et des étiquettes, pas plus de [l'étiquette « surréaliste » que des étiquettes « communiste » ou « Urss ».

[...] Il s'agit pour nous de continuer à mener un mouvement révolutionnaire sur tous les plans, et s'il le faut, malgré un Parti communiste ou un groupe surréaliste.

Contre eux-mêmes si cela est nécessaire ²⁰.

Il ne semble pas que cette lettre ait eu beaucoup d'effet. La plupart des surréalistes de Londres maintiennent leurs relations avec les communistes en soutenant les activités de l'Association internationale des artistes ⁿ.

3. LES TRANSFUGES «À TÊTES DE PIPE» ET LES «ZOUAVES FAUX GAMBIER»

Le second conflit mondial modifie très sensiblement la situation politique et culturelle en Europe. Alors que Breton et bien d'autres surréalistes demeurent fermement sur leur position vis-à-vis de l'Urss, il n'en va pas de même pour les jeunes générations, influencées par le rôle joué dans l'effondrement final du nazisme par l'Armée rouge et celui des communistes dans la Résistance.

À la Libération, le paysage politique s'est modifié, dans la mesure où, en France mais également dans plusieurs pays d'Europe, les partis communistes jouissent d'une audience de masse et accèdent même au

20. «Lettre à nos amis de Londres». *Tracts e/ declara/ions collectives*. tome 1, pp. 340-343.

21. Ils participent notamment à l'exposition « Peacc Democraey and Cultural Progress », à Whitechapel en 1939. et à d'autres expositions itinérantes de l'A.I.A. de 1939 à 1942. Voir Sarah Wilson, « En Angleterre ». *La Planète affolée*. p. 162.

pouvoir. En Tchécoslovaquie, la prise du pouvoir par le Parti communiste tchèque élimine toute vie culturelle indépendante et met fin à l'activité publique du groupe surréaliste. En Yougoslavie, le groupe surréaliste, disloqué dès 1932, n'a plus d'existence, mais d'anciens surréalistes - et parmi les plus notoires, comme Marco Ristic et Koca Popovic - se sont ralliés au parti de Tito et occupent des fonctions éminentes. On trouve une situation similaire en Roumanie et en Hongrie, où le silence s'installe pour de longues années.

En France, dans les organismes culturels, le Parti communiste tient une place hégémonique et fait peser sur les artistes et les écrivains une tutelle qui prend le plus souvent le visage du terrorisme. L'existentialisme, qui accueille d'anciens surréalistes (Queneau, Leiris, Ponge), se pose ouvertement en concurrent du surréalisme.

C'est dans un milieu totalement hostile que les surréalistes, privés de revue, tentent de se faire entendre. Ils doivent même subir une offensive généralisée, sinon concertée, de la part de Sartre et du P.C.F., qui encouragent des transfuges du surréalisme comme Tzara ou d'anciens adversaires comme Henri Lefebvre et Roger Vailland à régler de vieux comptes. Tzara prononce le 18 mars 1947, à la Sorbonne, une conférence provocatrice qui tourne au pugilat ²².

L'année suivante, Vailland publie un pamphlet vindicatif. L'écrivain, qui n'a pas encore adhéré au Parti, donne des gages de bonne volonté et au moment où Thorez invite les travailleurs à retrousser leurs manches, pratique la surenchère: « la révolution n'a pas besoin de surréalisme, elle a besoin de charbon, d'acier, de l'énergie atomique » ²³.

Le dénominateur commun de toutes ces attaques est la dénonciation du surréalisme qualifié de « contre-révolutionnaire » et la mise en cause de ce qui en fait la spécificité: l'écriture automatique, mais aussi les derniers écrits de Breton portant sur la valeur poétique du mythe, et l'œuvre émancipatrice de Fourier. Breton et le groupe surréaliste ne se laissent pas impressionner par « les affligeantes sornettes montées à grands coups de publicité politique, dont [les] accablent les anciens surréalistes pour qui la manie de surenchère ne trouve plus d'issue que dans le reniement » ²⁴. Le surréalisme n'a d'ailleurs pas à se plaindre de ses ex-surréalistes:

[...] car ils agissent comme « repoussoir », de jour en jour plus actif sur l'esprit des jeunes, et cela même à l'intérieur du Parti dont ces transfuges à têtes de pipe se réclament. Je vous assure que

22. Tzara publiera le texte de sa conférence: *Le Surréalisme de l'après-guerre*, chez Nagel. On lira un récit vivant et alerte de cette conférence dans les mémoires de Sarane Alexandri3n. *L'Aventure en soi*. Mercure de France, 1990. pp. 175-178. Alexandri3n rectifie la date donnée par Tzara de sa conférence. en indiquant le 18 mars. Henri BéhaL pour sa part. dans les *Œuvres complètes*, de Tzara. t. V. p. 637 sq.. mentionne le 17 mars.

23. Roger Vaillant. *Le Surréalisme contre la révolution*, Éditions sociales. 1948, réédition. Complexe. 1988. avec une préface d'Olivier Todd, p. 85.

24. « Interview de Dominique Arban », *Combat*, 31 mai 1947, *Entretiens*, p. 255.

l'automatisme psychique et la cause la plus générale qui en dépend ne sont aucunement à la merci de ces zouaves faux Gambier qui, chaque fin d'hiver que la badauderie fait, reprennent du poil de la bête au pont de l'Alma ²⁵.

En attendant, l'offensive la plus sérieuse vient justement de jeunes écrivains et artistes, qui se proclament surréalistes et communistes et veulent « déséquivoquer » le surréalisme. Le mouvement a pris naissance en Belgique, où pratiquement tout l'ancien groupe bruxellois (Nougé, Magritte...) et les jeunes recrues (Marién, Dotremont), ont fait allégeance au P.c. Nougé, qui a été l'un des fondateurs du Parti communiste belge, est bien décidé à oublier les critiques des années 30, cédant ainsi, selon ses propres mots, « à l'immense clameur » qui s'est « envolée de Stalingrad ».

Christian Dotremont a pris l'initiative, le 5 avril 1947, d'une réunion qui adopte une déclaration: « Pas de quartiers dans la révolution », très critique vis-à-vis du surréalisme proclamant « le Parti communiste comme seule instance révolutionnaire ²⁶ ».

Cette déclaration trouve un premier relais en France, avec la constitution autour d'anciens membres de la *Main à Plume* - Noël Arnaud et Jean-François Chabrun - d'un groupe s'intitulant « surréalistes-révolutionnaires ». Ces derniers tiennent, au cours des mois de juin et juillet 1947, une série de réunions pour « déséquivoquer » le surréalisme. Les débats, confus et contradictoires, reprennent les critiques du manifeste belge: Breton est accusé de « quitter la position révolutionnaire » ; on lui reproche, pêle-mêle, d'avoir écrit *Arcane 17*, *Prolégomènes à un troisième manifeste*, *l'Ode à Charles Fourier*, le mythe des « Grands transparents », de verser en fin de compte dans « la mystique basée sur les tarots » (*sic*). Les propos échangés sur la création artistique et la révolution sont de la même veine. Pour donner le ton et le niveau des échanges, l'un des participants affirme, sans rire, « qu'avec Picasso, la peinture devient une expérience scientifique. Un peintre doit *produire* ses tableaux tout comme un ouvrier fromager, par exemple, fabrique des fromages » ²⁷.

Sollicité pour se prononcer sur le projet de manifeste élaboré dans leur réunion, Breton fait parvenir une réponse cinglante:

Je m'élève contre le titre imprimé, des plus tendancieux, qui a été donné à ce compte rendu :

1. Je n'avais encore jamais entendu parler de surréalisme «français ». Cette conception, vraisemblablement dérivée de celle d'un Parti communiste « français », marque déjà, à elle seule, une grave

25. *Ibid.*, p. 256.

26. Marcel Marién. *L'Activité surréaliste en Belgique*, Le Fil rouge/La Bibliothèque des Arts. Paris. Bruxelles. 1979. pp. 406-422.

27. *Comptes rendus des réunions tenues pour déséquivoquer le surréalisme français*, brochure ronéotypée. séance du 21 juin 1947, p. 7.

déviations. Le surréalisme, entend ne se départir à aucun prix de la ligne internationale qui est la sienne.

2. Le surréalisme n'a aucun besoin d'être « déséquivoqué ». Le surréalisme maintient, sans la moindre équivoque, les positions fondamentales qu'on lui connaît depuis vingt ans. Je n'ai, pour ma part, rien à changer à telle de mes déclarations antérieures: transformer le monde, a dit Marx, changer la vie a dit Rimbaud: « ces deux mots d'ordre pour nous n'en font qu'un et je rappelais publiquement il y a quelques jours encore, que la libération surréaliste ne deviendra pleinement effective que moyennant la suppression de l'exploitation sociale ». Si l'équivoque, pour vous, tient au fait que la plupart des surréalistes font aujourd'hui défaut à l'action politique proprement dite, vous savez fort bien que ce n'est pas à eux que la responsabilité en incombe: c'est, d'une part, à ceux qui ont banni la libre discussion dans les organismes révolutionnaires" d'autre part, mais très secondairement, dans ce pays même, à un petit nombre de renégats du surréalisme qui, aujourd'hui confortablement installés, poussent l'impudence jusqu'à nous traiter de contre-révolutionnaires. [...] ²⁸.

Un étrange lapsus de Dotremont, qui fait dire à *L'Humanité* que Breton est « un policier international » - alors que seul Trotsky était visé - plonge dans la stupeur et la confusion les « surréalistes-révolutionnaires » français, lesquels s'attirent une seconde lettre foudroyante de l'insulté ²⁹.

Mais le P.c.F. n'est guère pressé d'accueillir et de soutenir ces bouillants néophytes qu'il fait attendre sur le pas de la porte. Un obscur représentant du Comité central les informe que Laurent Casanova doit au préalable étudier leur « dossier » ³⁰.

La déroute est à peu près complète lorsque Pastoureau, accompagné de plusieurs surréalistes, parvient le 11 février 1948, au milieu du tumulte, à lire une lettre de René Char désavouant les « déséquivoqueurs » et qui estime que sa précédente lettre a été « détournée » de son objet:

[...] je tiens à vous préciser que les mots: clown, pourrisseur, Saint-Just de pissotière, s'appliquent respectivement à Tzara, cireurs du type Chabrun, Marcenac, enfin Aragon. Je me mépriserais si j'acceptais de m'associer à une campagne abjecte contre Breton

28. *Ibid.*, cette lettre a été publiée par Sarane Alexandrian dans ses mémoires, *op. cit.*, pp. 213-214.

29. On pouvait lire dans *L'Humanité* du 4 avril 1947 : « André Breton qui fut l'hôte de Trotsky, le plus grand serviteur de la police internationale contre le mouvement ouvrier ». Breton faisait parvenir sa réponse: « Il va sans dire que je dénie à l'auteur ou aux auteurs de cette manœuvre tout droit de se réclamer du « sentiment de la vérité » et toute qualification pour dissiper une équivoque inventée et construite de toutes pièces », *ibid.*, pp. 215-216.

30. « Pour être ensuite transmis au secrétariat du Parti qui statuera après le Congrès », *Pour déséquivoquer le surréalisme*. séance du 21 juin 1947, p. 5.

auquel je garde mon estime et mon affection. Je crois savoir que les renégats, les lâches, et, en général, tout ce qui crache et se barbouille, ne dissimulent qu'un piteux néant. La plaie de notre temps et du Parti communiste, ce sont justement ces tarentules. J'avais espéré que vous et vos amis dépasseriez rapidement le stade de l'exégèse et de la discussion. Encore un espoir de foutu 3'.

Rupture inaugurale, adopté le 21 juin, donne une réponse « résolument négative » aux « surréalistes-révolutionnaires » en rappelant à « ces personnages à la courte mémoire » que les surréalistes n'ont jamais cessé de témoigner leur « attachement indéfectible à la tradition révolutionnaire du mouvement ouvrier, tradition dont le Parti communiste s'écarte chaque jour davantage ». Cette déclaration prend la dimension d'un véritable manifeste et entend se placer sur le plan éthique. La révolution n'est pas conçue comme une fin. On ne saurait non plus en passer par « n'importe quels moyens » pour atteindre le « terme final de l'évolution historique »³².

4. UN PROJET DE REVUE CULTURELLE ANTITOTALITAIRE

Le feu de paille allumé par les « surréalistes-révolutionnaires » est très vite noyé sous la douche de la guerre froide, laquelle porte à son comble, en Europe, les tensions politiques. En France, les tentatives de David Rousset pour faire la lumière sur les camps soviétiques, la publication du livre de Kravenchko *J'ai choisi la liberté*, donnent lieu à des procès au cours desquels s'affrontent témoins et faux-témoins.

Les surréalistes tentent de sortir de leur isolement. *Combat* leur en offre l'occasion en mars 1950. En compagnie de Suzanne Labin et Aimé Patri, Breton, Péret et Pastoureau y animent une tribune libre. Ils donnent à *Combat* des articles dénonçant les iniquités, les scandales et les mensonges quel que soit le régime ou le pays en cause. Breton, pour sa part, y dénonce la routine « aux longues dents », celle-ci ayant laissé inchangé les mœurs et les partis politiques. Il lance un véritable cri d'alarme devant le fanatisme et le crime :

Assez d'esbroufe, assez de chantage, assez de Valmont lâchés dans la vie publique, assez de jobards, assez d'assassins sortis du rang ou des hautes écoles spécialisées dans le genre qui se trouvent les mains nettes, assez de tortionnaires à la dernière mode, assez de bourreaux et de victimes qu'on nous montre éprises d'eux, assez de M. Lynch en Virginie et ailleurs, assez d'indicateurs de poteau, assez d'esprits marrons, assez d'aventuriers à vendre ou à louer, [oo.] assez de

31. Cité par Henri Pastoureau, *Ma Vie surréaliste*, Maurice Nadeau, 1992, p. 205.

32. « Rupture inaugurale », *Tracts surréalistes et déclarations collectives*, tome II, pp. 30-36.

vampires non seulement du sang mais de l'âme humaine dans les arbres 33.

Dans *Combat*, il répond à Francis Dumont qui lui demande ce qu'il attend du communisme :

Du fait de son identification présente au stalinisme, je n'en attends plus rien que d'exécration. [...]

À l'effort vers « plus de conscience », que je persiste à tenir pour l'objectif primordial du socialisme, on a réussi à substituer le mot d'ordre de fanatisation des masses. La divinisation du chef. [00']

Parler de « communisme » à ce sujet est, évidemment, déraisonner à plaisir. Par-delà le malaise mortel qu'entraîne une telle imposture, il importerait de remonter à l'époque où le ver a pu se mettre dans le fruit 34.

Cette collaboration à *Combat* débouche sur un projet plus ambitieux de fonder une revue qui serait « un foyer de culture libre face à l'obscurantisme envahissant, en particulier l'obscurantisme stalinien ». Nous'avons retrouvé dans les archives Rosmer un document inédit : une lettre circulaire signée de Breton et Suzanne Labin accompagnée d'un projet de revue culturelle visant à une large collaboration internationale 35. Le texte de ce projet, marqué par l'esprit de la guerre froide, entend lutter d'abord contre le fanatisme et l'obscurantisme :

Tout ce qu'on croyait sinon définitivement éliminé avec Hitler du moins fortement battu en brèche et en tout cas honni par les esprits éclairés: la terreur policière, la cruauté, la censure, le mensonge, le fanatisme, les autodafés, la divinisation d'un chef, l'embrigadement des partisans, l'écrasement des citoyens, tout ce qu'en somme le mot de « totalitarisme » enferme de dégradant et de mortel pour l'individu et pour la pensée, fleurit, plus vivace que jamais, à deux heures d'avion de nous. Le monstre rapproche chaque jour davantage ses tentacules de l'aire instable où la culture libre essaie de survivre. Il y est servi par un fourmillement d'hommes et d'organisations qui, à la tête de moyens considérables, s'emploient à pourrir du dedans l'héritage et l'avenir de la pensée. Ce nouvel obscurantisme peut s'avérer plus fatal qu'aucun de ceux qu'on a eus dans le passé, car il a appris à exploiter contre l'homme les conquêtes et jusqu'aux devises de la civilisation.

Des intellectuels français qui n'entendent pas abdiquer et qui ne disposaient jusqu'ici d'aucune tribune, alors que d'innombrables

33. André Breton, « Des taches solaires aux taches de soleil », *Combat*, 28 mars 1950.

34. « Interview de Francis Dumont », *Combat*, 16 mai 1950, *Entretiens*, pp. 275-276.

35. Lettre circulaire signée Suzanne Labin et André Breton datée du 8 mars 1950, suivie d'un texte intitulé « Projet pour une revue culturelle », sur deux pages dactylographiées. Archives Alfred Rosmer, Musée Social, Paris.

publications staliniennes déshonorent chaque jour la culture, se proposent de relever le défi dans le secteur de la civilisation dont ils ont la charge. Ils veulent fonder à cet effet une revue littéraire et idéologique où les grandes traditions du libre examen seraient reprises et revivifiées.

L'orientation de la revue est conçue sans sectarisme et vise à rassembler tous les écrivains qu'unissent, « par-dessus leurs idéologies particulières », un « commun mépris du despotisme doctrinal ou politique » et une « commune sympathie pour les efforts d'émancipation de l'individu ». La condition humaine de notre temps y serait étudiée :

... avec le désir de concilier le bien-être des citoyens et les progrès de l'esprit. Toutes les fautes contre l'homme, d'où qu'elles viennent, seraient signalées et combattues à proportion de leur poids. L'idéal d'un monde unifié serait défendu avec ardeur. On regagnerait ainsi au bénéfice de la culture les idées progressistes perverties par le stalinisme.

Les rédacteurs du projet veulent faire de la revue un organe de « synthèse et de combat » mais, avant d'être « antitotalitaire », celui-ci devra être attrayant. Son contenu se garderait d'être purement critique et la revue consacrerait une grande part de ses colonnes à « des travaux positifs ». Elle doit avant tout « attirer à elle la littérature, la poésie, la philosophie de qualité ». Son programme est ambitieux :

Des chroniques sur la vie culturelle et matérielle du monde, des articles d'idéologie générale, ou de politique, voisinant avec des essais sur l'art, la morale, les passions, les mythes, la sociologie, des eaux-fortes, des polémiques contre les intellectuels staliniens, le tout d'un niveau élevé et d'un style clair, tenteraient de rallier et de ranimer les intellectuels démocrates.

Le comité de parrainage proposé comprend vingt-six noms d'écrivains et d'intellectuels qui jouissent, pour certains, d'une grande autorité et sont, dans leur majorité, d'anciens communistes ou compagnons de route. On relève les noms suivants : Albert Camus, René Char, Grosmann, Henri Fresnay, André Gide, Louis Guilloux, Hemingway, Sidney Hook, Aldous Huxley, Karl Jaspers, Artur Koestler, Jef Last, Henri Michaux, Jean Paulhan, François Perrin, Charles Plisnier, Herbert Read, Alfred Rosmer, Denis de Rougemont, David Rousset, Bertrand Russel, Ignazio Silone, Boris Souvarine, Jules Supervielle, Stephen Spender, Ungaretti, Richard Wright. La plupart d'entre eux ont, semble-t-il, donné leur accord. Nous ignorons les raisons pour lesquelles ce projet de revue n'a pu finalement aboutir. Il n'est pas impossible que des raisons financières expliquent l'échec. Mais le projet était-il viable ? Des désaccords sur l'orientation future de la revue ne se seraient-ils pas manifestés au vu de l'éventail très

large d'opinions et de sensibilités des personnalités pressenties dans la liste du comité de parrainage comme dans celle des collaborateurs ³⁶ ?

5. «LE RÉALISME SOCIALISTE COMME MOYEN D'EXTERMINATION MORALE»

En fait, le programme esquissé pour cette revue culturelle mort-née, les surréalistes vont le réaliser à travers leur collaboration à la revue *Arts* et au *Libertaire*, dont ils se rapprochent ³⁷.

Les articles qu'ils publient dans ces deux revues en 1951 et 1952, touchent aussi bien le domaine de la philosophie, de l'art, de la poésie, que de la politique. Dans une large mesure, ils prennent pour cible le totalitarisme et l'obscurantisme, d'où qu'ils viennent. Dans *Arts*, Benjamin Péret donne des articles sur la peinture, les arts primitifs, les mythes, et dénonce la venue à Paris du peintre muraliste Siqueiros, lequel a revendiqué la tentative d'assassinat qu'il a dirigée contre Trotsky comme étant « l'un des plus grands honneurs de sa vie » ³⁸.

C'est dans *Arts* que Breton publie également deux articles décisifs sur le « réalisme socialiste ». Depuis 1946, Laurent Casanova, le « commissaire politique » chargé de la culture à la direction du P.C.F., secondé par Aragon, tentent d'imposer les thèses de Jadnov. C'est le triomphe du réalisme: on célèbre les œuvres débordant d'optimisme, qui décrivent la vie « saine » du travail à l'usine et dans les champs. La presse du parti et les dirigeants encensent le célèbre trio Fougeron-Aragon-Stil. Ce dernier obtient le prix Staline, tandis que Fougeron inaugure une série de toiles sur la vie des mineurs ³⁹.

Cependant, derrière l'optimisme de façade, les intellectuels du parti renâclent, et nombreux sont les artistes et écrivains communistes qui

36. Certains d'entre eux, à commencer par Suzanne Labin, n'allaient pas tarder à évoluer d'un antistalinisme à un anticommunisme viscéral aux antipodes des positions politiques du surréalisme,

La liste des collaborateurs prévus était la suivante: Ferdinand Alquié, Georges Altman, Hervé Bazin, Paul Bénichou, Maurice Blanchard, Jean Galtier-Boissière, Michel Collinet, Maurice Dommanget, Georges Duthuit, Victor Gollancz, Julien Cracq, Georges Izard, Marcel Jean, Daniel Martinet, Jehan Mayoux, G. Munis, A. Rossi, Henri Pastoureau, Aimé Patri, Benjamin Péret, Gérard Rosenthal, Robert Verdier, Patrick Walberg.

37. Voir José Pierre, *Surréalisme et anarchie. Les « billets surréalistes » du Libertaire (12 octobre 1951-8 janvier 1953)*, Plasma, 1983.

38. L'article de Péret sera repris sous forme de tract: « A l'assassinat », signé par plusieurs organisations révolutionnaires: voir *Tracts et déclarations collectives*, tome II, pp. 124-125 et Benjamin Péret. « Textes politiques », présenté et annoté par GUY Prévan et Gérard Roche. *Œuvres complètes*, tome 5, pp. 337-338.

39. Voir Dominique Berthet. *Le P.c.F. la culture et l'art*. La Table ronde, 1990 et Jeanine Verdès-Leroux. *Al service dl' Parti. Le Parti communiste, les intellectuels et la culture (1944-1956)*. Fayard-Minuit, 1983.

refusent les directives, ou bien pensent que celles-ci sont inadaptées à la tradition de l'art occidental. Les œuvres de Picasso, membre officiel du parti, sont même un démenti permanent et insolent aux thèses de Jadnov. C'est encore Aragon, fidèle à lui-même, qui, dans *Les lettres nouvelles*, se montre le plus prodigue en louanges sur la peinture soviétique, alors que dans le même temps, la revue se fait plus que discrète pour en montrer les réalisations.

Dans ce contexte, le premier article de Breton « Pourquoi nous cache-t-on la peinture russe contemporaine? » est un véritable coup de pied dans la fourmilière. Il dénonce la production théorique et critique soviétique, dont l'indigence est en-deçà des propos qu'échangent les promeneurs du dimanche « en passant par la foire aux croûtes » et se situe « très exactement à mi-chemin entre la loge de concierge et le commissariat ». On a affaire « à une entreprise de destruction systématique », qui vise, en fin de compte, à extirper chez l'artiste tous les moyens hérités au cours des siècles et à interrompre cette « voie royale » dans laquelle s'inscrivent les noms illustres de Blake, Delacroix, Géricault, Fussli, Courbet, Manet, Cézanne, Gauguin, Van Gogh, Seurat, et à empêcher « qu'elle se prolonge magnifiquement jusqu'à nous ». Tous ces créateurs ayant « été libres et pleinement maîtres de leur univers »⁴⁰.

Mais Aragon, par défi, c'est une habitude chez lui, se risque à publier des reproductions d'œuvres soviétiques qu'il s'évertue péniblement à justifier. La stupeur est générale et Breton porte l'estocade finale:

Écraser l'art pour toujours: cette intention que dans Arts je prêtai aux dirigeants staliniens, j'espère avoir rendu manifeste qu'elle ne peut que faire l'affaire d'Aragon.

Nous sommes, par le monde, innombrables à penser que le « réalisme socialiste » n'est qu'une imposture de plus à mettre au compte d'une régime qui - en aliénant la liberté humaine, en corrompant systématiquement tous les mots qui pourraient incliner à la fraternité universelle, en éliminant de manière ignominieuse les êtres qui n'ont pas assez tôt baissé la tête - du fait même qu'il est totalitaire, doit être jugé dans son ensemble »⁴¹.

Dans le même temps, dans *Le Libertaire*, les articles d'Adrien Dax, Jean Schuster et José Pierre appuient la démonstration de Breton sur le néant du « réalisme socialiste »⁴². La cause est entendue: désormais, les tenants du réalisme socialiste adopteront, en France, un profil bas.

40. « Pourquoi nous cache-t-on la peinture russe contemporaine ? », *Arts*, 11 janvier 1952, repris dans *La Clé des champs*, J.J. Pauven, 1967, pp. 316-324.

41. « Du "réalisme socialiste" comme moyen d'extermination morale », *Arts*, 1^{er} mai 1952, *La Clé des champs*, pp. 337-338.

42. Adrien Dax, « Art soumis, art engagé », 23 novembre 1951, Jean Schuster, « La peinture au Knout », 9 mai 1952, José Pierre, « Fougeron ou la peinture alignée », 8 janvier 1953.

6. UNE AUBE À L'EST?

Le début des années 50 marque incontestablement une apogée du stalinisme avec la recrudescence de la terreur policière en Urss, avec le règne de Jadnov sur la vie culturelle et la vague des procès en Hongrie, Tchécoslovaquie et Bulgarie, sinistres répétitions de ceux des années 30.

Les intellectuels des partis communistes et les compagnons de route ne sont guère troublés. En France, aucun d'entre eux n'élèvera la voix pour tenter de sauver Zavis Kalandra, accusé d'être « un espion de l'impérialisme » et auquel on a extorqué des aveux. Breton interpelle Éluard, lui rappelant le temps où Kalandra fut leur ami commu. Un ami dont la compréhension, l'ouverture d'esprit et la générosité furent alors « d'un immense prix ». Éluard lui répond, cynique: « J'ai trop à faire avec les innocents qui clament leur innocence pour m'occuper des coupables qui clament (*sic*) leur culpabilité ».

C'est le rapport Khrouchtchev, suivi par le printemps polonais qui ébranlent sérieusement l'édifice bureaucratique. Ces événements suscitent un nouvel espoir des surréalistes et soulèvent leur enthousiasme. Dans le tract, *Au tour des livrées sanglantes*, ils s'adressent directement aux militants communistes, les invitant à exiger à l'intérieur de leur parti « la discussion libre et immédiate » à partir du XX^e Congrès, et la réhabilitation des « prétendus traîtres », à commencer par celle de Trotsky ⁴³.

Ces révélations du rapport Khrouchtchev, qui n'en sont pas pour les surréalistes, entraînent néanmoins, pour la première fois chez les intellectuels communistes, des examens de conscience et quelques départs discrets et souvent à retardement.

Benjamin Péret salue les manifestations ouvrières de Poznan et s'interroge sur cette aube qui pointe à l'Est, en souhaitant que la prochaine secousse « amène l'écroulement de tout le système et soit le prélude à l'avènement d'une société vraiment humaine ⁴⁴ ». On sait aujourd'hui ce qu'il en a été.

43. « Au tour des livrées sanglantes », *Tracts et déclarations collectives*, tome II, p. 155,

Breton signe, le 21 janvier 1956, avec d'autres intellectuels un télégramme au maréchal Boulganine :

« Après déclarations Mikoyan impliquant qu'aux yeux du gouvernement et du P.c. de l'Union soviétique vieux révolutionnaires condamnés dans procès de Moscou de 1936-1938 étaient innocents, sommes certains exprimer exigences conscience universelle démocratique et socialiste en demandant la révision de tous les procès de Moscou et réhabilitation de tous les vieux révolutionnaires compagnons de Lénine condamnés et déshonorés dans ces procès. »

Gérard Bloch. André Breton. Jean Cassou. Robert Chéramy. Yves Dechezelles. Je'n Duvignaud. Clara Malraux. Daniel Martinet. Edgar Morin. Maurice Nadeau. Marceau Pivert. Paul Rivet. Jean Rous. Paul Ruf. Laurent Schwartz. Vilebado Solano. Édith Thomas. 1./*Vérité*. n° 395, février 1956.

44. Benjamin Péret, « Est-ce l'aube? », *Le Surréalisme même*, 1, 3^e trimestre 1956, « Textes politiques », pp. 293-294.

La secousse suivante, souhaitée par Péret, allait se produire avec la révolution hongroise, écrasée dans le sang par l'Armée rouge. Une fois de plus, les surréalistes élèvent leur voix pour stigmatiser les « Versaillais de Moscou ». Benjamin Péret dresse le « calendrier accusateur » du stalinisme, qui a ainsi « accompli son évolution » et n'a « plus rien à apprendre des pays capitalistes les plus réactionnaires ⁴⁵ ».

7. MORALE ET HISTOIRE

Au terme de ce parcours qui nous a mené du Congrès des écrivains à la révolution hongroise et qui ne se veut nullement exhaustif, on est frappé par l'exemplarité de l'attitude du surréalisme devant le phénomène stalinien. Ce parcours nous montre également que le maintien de cette attitude s'est faite au prix de débats, de crises et de déchirements douloureux à l'intérieur même du mouvement surréaliste.

Répondant à une enquête du *Figaro littéraire* sur le visage que laissera Staline dans l'histoire humaine, André Breton compare le dictateur au Chigaliev des *Possédés* qui aura professé que « Platon, Rousseau, Fourier, sont des colonnes d'aluminium bonnes tout au plus pour les moineaux » et renouvelé son « inexpiable tour de passe-passe » : « en partant de la liberté illimitée, j'aboutis au despotisme sans limites ⁴⁶ ».

Aux yeux de Breton et des surréalistes, Staline représente non seulement la négation de la liberté, celui dont les « mains sont souillées du sang de ses meilleurs compagnons de route » ; il est aussi celui qui leur ravit l'honneur en même temps que la vie, commettant ainsi « l'attentat insigne contre le verbe ». Le stalinisme aura eu cette particularité, plus qu'aucun autre système totalitaire, de « pervertir systématiquement les mots porteurs d'idéal ».

« L'attentat insigne contre le verbe », cette formule n'est pas venue par hasard sous la plume de Breton; au contraire, elle est lourde de signification. Le stalinisme ne s'est pas contenté de liquider physiquement ses adversaires, il s'est évertué à corrompre et à pervertir les consciences. « Fausser », « corrompre », « pervertir », ces expressions courent comme un fil conducteur à travers toutes les prises de positions du surréalisme contre les crimes du stalinisme. C'est le stalinisme qui:

faussant les valeurs révolutionnaires, a coupé le pont qui, du temps de Saint-Simon, de Fourier, de l'abbé Constant, d'Enfantin, de Flora Tristan, faisait communiquer librement et rendait indiscernables les

45. « Calendrier accusateur », *ibid.*, pp. 295-303.

46. « Staline dans l'histoire », *Perspective cavalière*, Gallimard, 1970, pp. 25-26.

uns des autres ceux qui travaillaient à la libération de l'homme et de la femme. ceux qui avaient en vue l'émancipation de l'esprit ⁴⁷.

Ce n'est pas un hasard non plus si *Rupture inaugurale* insiste sur la nécessité de refondre la morale; une morale qui n'a rien à voir avec celle du décalogue, mais qui repose sur l'idée animante de liberté, laquelle puise aux sources de la pensée européenne et se nourrit de l'œuvre de Rousseau, de Constant, d'Helvétius, mais aussi de Freud et de Sade.

En exaltant l'amour et la poésie, en accompagnant son projet d'émancipation totale d'une rigueur morale fondée sur la liberté, le surréalisme ne pouvait que rejeter le stalinisme comme un corps étranger.

Lyon.

47. André Breton, *Entretiens*, p. 278.

UNE TERRE INGRATE POUR LE SURREALISME : LA HOLLANDE AVANT 1940

Fernand DRIJKONINGEN

Pendant l'entre-deux-guerres la vie littéraire et artistique en Hollande est restée fermée au surréalisme, à de rares exceptions près¹. À quoi tient cette fermeture? Pour essayer de répondre à cette question, il faut passer par-delà les réactions individuelles qui, bien sûr, joueront un rôle; mais elles ne seront considérées ici que comme des symptômes d'une situation socio-culturelle et d'un contexte historiques. Aussi la question peut-elle être précisée de la façon suivante : quels ont été les éléments du paysage socio-culturel hollandais qui, en comparaison avec celui de la France, ont empêché le surréalisme d'y prendre place? Ou encore: quelles sont les raisons socio-culturelles qui ont fait qu'avant 1940, le projet surréaliste n'ait pas trouvé de terre nourricière en Hollande, et que la vision surréaliste du monde et ses ambitions révolutionnaires n'y aient guère suscité de réponse²? Éliminons tout de suite, et sans trop insister, une cause théorique possible: l'ignorance. En Hollande la connaissance de la langue et de la littérature françaises et, plus largement, celle de la vie culturelle française parisienne, étaient largement suffisantes pour qu'il n'y ait pas eu là un obstacle à un accueil éventuel du surréalisme. En outre, les contacts

1. Nous précisons qu'il sera question ici du projet *idéologique* surréaliste, tel qu'il a été élaboré et modifié au cours des années 20 et 30 par Breton et son groupe.

2. Pour se faire une idée des difficultés que rencontre, en 1938 encore, le surréalisme en Hollande et combien le groupe d'hommes qui s'y intéresse est restreint, il suffit de lire l'article, riche en informations, de José Vovelle, « Le "Bel été" surréaliste d'Amsterdam 1938. Stratégies internationalistes à l'épreuve de la FIARI », in *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 23, printemps 1988, pp. 57-73.

directs n'ont pas manqué non plus. Un seul exemple, frappant suffira à s'en convaincre et servira de tremplin à notre réflexion.

En 1955, Pierre Brachin, à l'époque professeur de langue et de littérature néerlandaises à Paris, a mené une enquête sur la question de savoir quelle était l'influence de la littérature française sur les écrivains néerlandais. Il en a publié les résultats en 1957³. Il a envoyé son enquête à deux cent quarante auteurs néerlandais en leur soumettant cinq questions, dont la plus importante dans notre contexte était celle de savoir quels étaient leurs auteurs français favoris. Or, dans les réponses, on trouve les noms de quelque soixante auteurs français différents. Les noms donc on dirait presque de n'importe qui, à une exception près très notable: les surréalistes. Breton n'est pas mentionné du tout. Les noms d'Aragon et d'Éluard apparaissent très rarement et encore néglige-t-on de préciser de quel Aragon ou de quel Éluard il s'agit. Pour le reste, silence. Si, après des débuts fort hésitants avant 1940, le surréalisme commence à prendre pied en Hollande après 1945, c'est parmi la jeune génération: malheureusement, elle n'a pas été questionnée par Brachin. *L'establishment* littéraire des années 50, lui, réagit ainsi - en forçant un peu les choses - : « Surréalisme ? Connais pas ».

« Surréalisme. Connais pas » ? Mais ce n'est pas vrai. Ni en 1955, ni pendant les années 20. D'un accord tacite, on fait le silence autour de lui: on le dédaigne, on le méprise.

1

En 1928, à propos de la parution de *La Révolution et les intellectuels* de Pierre Naville, une revue hollandaise, *Den Gulden Winckel*, a consacré un grand article au surréalisme⁴. L'article est de la main d'un auteur hollandais célèbre, bien connu en France aussi à cause de ses relations avec André Malraux: Eddy du Perron. Son article n'a absolument rien d'élogieux; au contraire, d'un ton ironique, arrogant et méprisant il s'attaque à ce qu'il considère comme l'esprit fumiste de ces messieurs. À ses yeux, à quelques très rares exceptions près, aucun texte surréaliste ne vaut la peine d'être retenu, ni comme texte littéraire ni comme document humain. En fait, les maîtres français de du Perron sont d'un tout autre bord: Stendhal, Gide, Larbaud, Léautaud. Rien d'avant-gardiste ni de révolutionnaire donc.

La question centrale du livre de Naville se formule, selon Naville lui-même, de la façon suivante: « Quelle est la place de l'intellectuel révolutionnaire dans la société? ». Or, dans les années 20 en Hollande, une pareille question tombe dans le vide. La question ne s'y pose

3. Pierre Brachin, «Een enquête over de invloed van de Franse letteren op de hedendaagse Noordnederlandse schrijvers », in : *De Gids*, 2e hj. 1957, pp. 137-159.

4. Eddy du Perron, « Surrealistiese Franse letteren (Bespreking in *Den Gulden Winckel*. Geschreven Aug. 1928) », in *Cahiers van een lezer*, 4, XXIII. Oorspronkelijk verschenen 1928-1929 ; gedrukt voor de schrijver in dertig exemplaren. Reprint Erven E. du Perron, Amsterdam, 1981.

simplement pas. L'explication est facile: il n'y a pas de vrais révolutionnaires en Hollande à ce moment-là. Même parmi les ouvriers, on n'en trouve que bien peu: ils étaient partisans du S.D.A.P., c'est-à-dire du parti social-démocrate des ouvriers. Et le S.D.A.P. faisait de son mieux pour se conduire en parti politique modéré et légaliste. Dans son programme de 1938 il finira par la suppression et par l'abandon officiel du principe de la lutte des classes. Et quant aux intellectuels, il faut reconnaître que, s'il y a parmi eux de vrais révolutionnaires, ils ne sont que quelques-uns.

On touche ici à deux points qui sont de première importance pour mieux comprendre le refus du surréalisme en Hollande: il s'agit de la position de l'intellectuel hollandais et de son attitude face à une éventuelle révolution.

Dans une étude récente ⁵, Christophe Charle fait remarquer que le terme « intellectuels » est à la fin du XIX^e siècle un néologisme désignant une avant-garde culturelle et politique qui osait défier la raison d'État. La publication du manifeste dit « des intellectuels » est considérée comme leur première affirmation collective; ils y manifestent pour la première fois leur existence publique en tant que milieu social. Celui-ci se compose essentiellement de trois catégories, à savoir écrivains, artistes et universitaires, constituant ainsi un milieu social nouveau, dont l'intervention dans le champ du pouvoir n'a cessé de grandir depuis la fin du XIX^e siècle.

Sans aucun doute les surréalistes font partie de ce milieu social. Les *Tracts surréalistes et déclarations collectives* ⁶ de José Pierre en constituent une démonstration éclatante. Et ce n'est pas sans raison que Pierre Naville a édité et réédité ⁷ ses textes datant de 1926, 1927 et de 1956 sous le titre *La Révolution et les intellectuels*. Bien sûr, à l'intérieur de ce milieu social, les surréalistes occupent une position à part et spécifique. Et le livre de Naville (entre autres) traite justement de cette question-là. Mais, en soi, il n'y a là rien d'étonnant ni de caractéristique du surréalisme. C'est même normal dans ce milieu social, « standard » si l'on veut. Voici, à l'appui, un passage pris dans l'étude de Charle :

Les « intellectuels » (...) refusent d'être assimilés à un groupe social, se pensent par différence avec les autres élites, allant parfois jusqu'à prétendre être la seule véritable élite, ou, plus souvent encore, pratiquent des distinctions internes: vrais « intellectuels » contre faux « intellectuels », demi-intellectuels contre grands intellectuels, écrivains contre universitaires, vieux contre jeunes, avant-gardistes contre

5. Christophe Charle, *Naissance des « intellectuels » 1880-1900*, Coll. « Le sens commun », Éd. de Minuit, Paris, 1990.

6. *Tracts surréalistes et déclarations collectives* (1922-1969). Présentation et commentaires de José Pierre. Tome 1 : 1922-1939, Éd. Le Terrain vague, Paris, 1980 ; tome II : 1940-1969, Éd. Le Terrain vague, Paris, 1982.

7. Pierre Naville, *La Révolution et les intellectuels*. Nouvelle édition revue et augmentée, Coll. « Idées », n° 334, Éd. Gallimard, Paris, 1975.

auteurs à succès ou académiques, journalistes contre poètes, gauche contre droite, etc. ⁸.

L'existence de ce milieu social en France et le fait que les surréalistes ont eu partie liée avec lui pointe vers une caractéristique importante du paysage socio-culturel français. Tout à fait à la fin du livre de Charle, sur le verso de la couverture, on en trouve un résumé, rédigé sans doute par Charle lui-même. Dans la toute dernière phrase du résumé il est question de « la singularité des intellectuels français au sein de l'Europe culturelle ». Même si cette assertion se révélait fautive par rapport à la totalité de l'Europe, Charle aurait sans le moindre doute raison par rapport à la Hollande avant 1940. À cette époque les intellectuels hollandais ne forment certainement pas un milieu social au sens où il en parle. Il faut en conclure que l'une des composantes du refus hollandais du surréalisme pourrait bien résider en l'absence d'un pareil milieu social.

Mais il faut aller plus loin. Les surréalistes étaient des intellectuels de gauche, sans doute même d'extrême-gauche, de toute façon des intellectuels révolutionnaires. Par-là, les ambitions surréalistes s'insèrent dans une longue tradition française. Depuis deux siècles déjà la France vit dans une tradition révolutionnaire; on se rappelle 1789, 1830, 1848, la Commune, et plus près de nous, mai 1968. En outre, la révolution surréaliste - inutile de le rappeler - a cherché à s'intégrer, à sa façon bien sûr, dans celle de 1917.

Or, une pareille tradition n'existe absolument pas en Hollande. Au moment de la Révolution française, la Hollande était déjà une République depuis cent cinquante ans; et dans cette République le pouvoir économique aussi bien que politique était entre les mains de la bourgeoisie. 1830 n'a trouvé aucun écho en Hollande; la monarchie constitutionnelle fonctionnait de façon satisfaisante depuis 1815. Bien sûr, la future Belgique commence sa guerre de libération; mais c'est là une autre histoire. 1848, l'année des révolutions à travers toute l'Europe continentale, ne touche pas la Hollande. Et depuis, il n'y a pas eu de révolution non plus. Il n'existe pas de tradition révolutionnaire en Hollande. Et dans la mesure où le mot « révolution » est utilisé en Hollande, il n'a, pour la très grande majorité des Hollandais, que des connotations négatives, surtout depuis 1917. C'est cette situation-là qui explique, du moins en partie, qu'un milieu social d'intellectuels hollandais révolutionnaires n'ait pas existé. Les vrais révolutionnaires hollandais étaient une poignée d'intellectuels qui n'agissaient que sur le papier.

Présence ou absence d'un certain milieu social, celui des intellectuels, et présence ou absence d'une tradition révolutionnaire, ce sont-là donc

8. *Op. cit.*, p. Hl.

9. «Comme milieu social » : cela ne veut pas dire que par-ci par-là on ne trouverait pas d'intellectuels révolutionnaires constituant de petits groupes. On pense surtout à Bart de Ligt et son « Association d'intellectuels socialistes révolutionnaires » (Bond van Revolutionair-Socialistische Intellectuelen).

deux différences qui jouent un rôle important dans la comparaison des deux paysages socio-culturels. Mais il y a plus. Car, en France non plus, ces intellectuels révolutionnaires ne sont tombés du ciel. Charle en parle longuement : ils sont entre autres un produit caractéristique et spécifique de la situation historique, celle de *lafin-de-siècle*. Et, pour comprendre les origines du surréalisme - et son refus en Hollande - il faut tenir compte de ce qui s'est passé en France pendant cette *fin-de-siècle* et la *Belle Époque*, et pendant les années qui précèdent la Grande Guerre. C'est-à-dire: d'une part, après la débâcle de 1870, le sentiment de vivre la fin d'un monde, la fin d'une civilisation, un sentiment de désespoir; d'autre part, surtout à partir de 1890, le besoin et l'espoir d'un renouvellement, la recherche de voies nouvelles et l'espoir de le trouver. La Grande Guerre, elle, soulignera, atrocement d'ailleurs, le désespoir; mais elle soulignera également, avec trop de force - c'est bien le cas de le dire - , la nécessité absolue d'un radical changement de cap. Or, et c'est là ce qui donne aux surréalistes une place spécifique parmi les intellectuels, ils ne se contentent pas de protester contre tel ou tel point politique précis (*exemple*: l'affaire Dreyfus), ils ne rejoignent pas non plus telle ou telle vision du monde existante - de gauche: le socialisme avec toutes ces variantes, ou d'extrême-droite: le fascisme - , mais ils proposent une alternative: une vision du monde radicalement autre.

Retournons à la Hollande. Il faudrait d'abord insister sur le fait que l'esprit *Fin-de-Siècle*, tel qu'il a existé en France, n'a eu en Hollande que de faibles échos. C'est ce qui fait, que, de façon complémentaire, le verso de la même situation, l'ambition de renouveler la face du monde, n'a eu non plus de fortes répercussions: on rejoint ainsi l'absence d'une tradition révolutionnaire dont il était question tout à l'heure.

Quelle est la situation de la Hollande pendant la Grande Guerre? Sa politique d'indépendance impliquait le principe de neutralité ; elle avait réussi à la garder, et ainsi n'en a pas connu directement les horreurs. C'est là la cause alléguée parfois, mais à tort ¹⁰, du refus hollandais du surréalisme.

Une analyse plus détaillée s'impose. Car il est évident que, malgré sa neutralité, la Grande Guerre a eu des conséquences pour la Hollande, ne fût-ce que parce que le monde autour d'elle avait subi de grands changements et avait été bouleversé: l'Europe du XIX^e siècle avait cessé d'exister.

Or, une première constatation importante s'impose: à l'époque, la Hollande était encore un pays essentiellement chrétien. Même si, surtout pendant les premières années après la guerre et par suite de cette guerre,

10. On n'a qu'à établir une liste des pays qui ont pris part à la Grande Guerre et une autre où sont mentionnés les pays que la Grande Guerre n'a pas touchés directement. En comparant ces listes avec celle des pays où le surréalisme s'est implanté, on constate l'absence de tout rapport. Ce qui ne veut pas dire que la naissance du surréalisme n'aurait rien à voir avec la Grande Guerre.

disons jusqu'en 1922, certains individus proclament de nouvelles idées, révolutionnaires ou non, ce sera presque toujours sur la base de la tradition chrétienne, qui en fait n'était pas encore ébranlée. Aussi, fait révélateur, parmi ces individus y a-t-il nombre de théologiens protestants, ou d'anciens théologiens protestants qui s'étaient convertis au socialisme, par conviction chrétienne précisée.

Si pour les surréalistes, et pour bien d'autres d'ailleurs, la Grande Guerre signifiait la faillite définitive de la civilisation occidentale, il faut se rendre compte que pour le chrétien hollandais, la Grande Guerre ne signifiait une faillite de la civilisation occidentale que dans la mesure où elle avait trahi les principes chrétiens: la guerre, c'était l'œuvre du diable. Aucun besoin d'abandonner la conception chrétienne de la vie et d'aller à la recherche de quelque alternative que ce soit. Au contraire, il fallait resserrer les liens, et ne se renouveler que dans la mesure où c'était nécessaire pour se défendre contre les dangers du dehors, contre tout ce qui risquait de miner la conception chrétienne de la vie.

Il fallait défendre non seulement la conception chrétienne de la vie, mais puisqu'il y avait de nombreuses variantes - sa conception chrétienne de la vie. La foi, en Hollande, n'était pas une question de vie intérieure uniquement, loin de là : il fallait la *manifester*, car la foi était aussi un signe de ralliement. Cette attitude fut adoptée également par les socialistes et les libéraux dans la perspective de leurs idéologies propres. Ainsi la société néerlandaise se divisait en compartiments bien reconnaissables pour tout le monde. On acceptait bien (la fameuse tolérance néerlandaise !) la diversité des opinions, mais à condition qu'elles soient reconnaissables; ce que l'on n'acceptait pas, c'est que l'on change de camp. Aussi un trait caractéristique de la société néerlandaise pendant l'entre-deux-guerres est bien son immobilité: immobilité sociale, culturelle aussi bien que politique et religieuse. Cette immobilité est si caractéristique qu'il existe, dans le vocabulaire néerlandais, un mot spécial pour indiquer cette division en compartiments: *verzuiling*. *Zuil* signifie « colonne » d'un temple, d'une cathédrale, d'un palais, etc. ; *verzuiling*, c'est quelque chose comme une structure en colonnade. Pour désigner ce phénomène typiquement hollandais, on a proposé en français le mot « compartimentage », ou encore « pilorisation ». Or, à l'époque, l'intellectuel hollandais - et il est très important de s'en rendre clairement compte - était d'abord protestant, catholique, libéral ou socialiste avant d'être intellectuel; les intellectuels en Hollande ne constituent pas un compartiment à part, un *zuil*, un milieu social. Comment le surréalisme, en tant que vision du monde radicalement autre, aurait-il pu alors s'insinuer dans ce monde chrétien et conservateur, où tout était fixé une fois pour toutes? Où, pour emprunter à Lyotard sa terminologie, les grands récits de légitimation n'avaient perdu que fort peu de leurs forces? Où la laïcisation et la sécularisation avaient à peine fait leur entrée? Dans un monde où il n'existe pas de milieu social

d'intellectuels, où il n'y a pas de tradition révolutionnaire? En Hollande, il n'y avait simplement pas de place pour des intellectuels révolutionnaires qui, en outre, proposent une vision du monde et une morale radicalement autres.

On pourrait cependant objecter que, si la Hollande a refusé le surréalisme, elle n'a pas refusé pour autant d'autres mouvements de l'avant-garde historique: certains représentants hollandais du dadaïsme, du constructivisme et, dans son sillage, de la *Nieuwe Zakelijkheid* (« la Nouvelle Objectivité »), ont même acquis une réputation mondiale.

Pour ce qui est du dadaïsme, on en trouve en Hollande sans aucun doute des adeptes, importants même. Parmi eux il faut signaler d'abord Théo van Dœsburg, l'avant-gardiste par excellence de la Hollande, le chef du mouvement *De Stijl*. Son nom « van Dœsburg », n'est qu'un des trois pseudonymes dont il s'est servi, car son vrai nom était Christian Emil-Marie Küpper (1883-1931). Pour des raisons relativement précises il s'est choisi trois pseudonymes en les utilisant dans des contextes différents. C'est sous le nom de Théo van Doesburg qu'il est devenu célèbre. Il utilisait surtout ce nom-là en tant que constructiviste, relativement à ses nombreuses activités dans les domaines de la peinture, de l'art monumental, de l'architecture, de l'urbanisme, de la typographie et du film. Jusqu'en 1918 il s'en sert aussi pour sa production littéraire, mais après cette date, lorsque sa production littéraire adopte une tournure dadaïste, il choisit le nom de I.K. Bonset – probablement un jeu de mots sur « je suis sot ». Le troisième pseudonyme, Aldo Camini, se rapporte aux œuvres anti-philosophiques qu'il a publiées entre 1921 et 1924 dans la revue *De Stijl*.

Pourtant, il ne faut pas oublier qu'en tant que mouvement, le dadaïsme en Hollande n'a été qu'un phénomène marginal et éphémère, beaucoup plus marginal et éphémère qu'en France ou qu'en Allemagne; moins étendu, moins influent, moins explosif. En fait, il ne s'agit même pas d'un véritable mouvement; au fond, le dadaïsme n'a été reçu favorablement que par une poignée d'artistes, dont certains ne se connaissaient guère, ou même pas du tout. Pour être précis, on peut citer sept noms, parmi lesquels, il est vrai, des noms célèbres: van Doesburg donc, Paul Citroën et, cas à part, Kurt Schwitters. En outre, et consécutivement, il manque au dadaïsme en Hollande un centre de rayonnement d'activités. Contrairement à ce qui se passe, dans d'autres perspectives également, pour Paris (*Paris des surréalistes I*), Berlin ou New York pendant l'entre-deux-guerres, ni Amsterdam ni aucune autre ville hollandaise n'a joué (n'a pu jouer ?) le rôle que les métropoles citées ont joué dans la vie culturelle de leur pays.

En tant que revue internationale dadaïste le sort de *Mécano* en Hollande est caractéristique: elle n'était lue que dans un cercle très restreint, se vendait à peine, et n'avait probablement que très peu d'abonnés, sinon aucun. Qui plus est, *Mécano* parut dans une période

pendant laquelle le dadaïsme comme mouvement était en train de régresser : le mouvement dadaïste à Berlin avait connu une fin précoce dès 1920, et à Paris, en 1922, ce fut l'échec du fameux projet du Congrès de Paris, suivi en 1923, par la soirée du *Cœur à barbe*... Certes, en Hollande, le dadaïsme n'est pas passé totalement inaperçu, mais dès janvier 1921, dans une lettre adressée à Tzara, van Doesburg exprime, de façon peu française, un pressentiment qui s'est avéré correct: «Dada n'est rien pour les Hollandais ».

Reste l'autre face de Théo van Doesburg, et l'autre face de l'avant-garde en Hollande vers 1920 : le constructivisme. La genèse, le développement et la disparition du constructivisme en Hollande coïncident pratiquement avec ceux de la revue *De Stijl*, fondée en 1917 et dont le dernier numéro paraît en 1931, l'année même de la mort de son fondateur et de son grand animateur Théo van Doesburg. Au début, *De Stijl* ne s'occupe que bien peu de littérature et, lorsque la littérature y prend une place plus large, sa théorie et sa pratique littéraires sont en fait l'application à la littérature de théories esthétiques plus générales. Un spécialiste hollandais en résume l'essentiel de la façon suivante:

La revue [i. e. de Stijl] souligne le caractère autonome de l'œuvre d'art. L'art n'a pas d'autre but que lui-même. Il s'agit de libérer l'art du joug de la morale, de la religion et de la politique. Sa fonction est de satisfaire aux besoins esthétiques de l'homme. Le caractère esthéticiste de cette conception de l'art mène à une pratique, où la forme et le jeu se trouvent au centre de l'intérêt. Le comment prime le quoi, voire, le comment devient le quoi ".

Les constructivistes cherchent à donner une interprétation esthétique de la vie. Les termes de « constructivisme » et de « style » fournissent, à eux seuls déjà, de claires indications sur les voies qu'ils se proposent de suivre. Dans le choix de ces termes, un philosophe hollandais a joué un rôle important et exerça une grande influence sur les constructivistes, en particulier sur Pierre Mondrian: il s'agit d'un certain Schoenmækers, dont la philosophie a été qualifiée de « mysticisme positif ». Son idée centrale est que, dans l'œuvre d'art, l'artiste peut réussir à exprimer, par la voie de l'abstraction [Mondrian: « oublions la chose »], les rapports, les structures et les lois qui régissent le monde naturel. Le style, c'est le général, malgré le particulier.

Ainsi, on peut constater qu'esthétiquement, le constructivisme se situe d'une part, dans le prolongement de l'esthétique baudelairienne, d'autre part, dans le prolongement du cubisme. C'est ce qui explique l'un des qualificatifs du constructivisme qu'utilise Theo van Doesburg: celui de

11. Traduction d'un passage pris dans un texte sur le constructivisme, écrit par J. Fontijn. In: F.F.J. Drijkoningen, J. Fontijn e.a., *His/orische avant/garde*, Huis aan de Drie Grachten, Amsterdam, 1991, p. 219.

« néo-cubisme ». Philosophiquement, le constructivisme hollandais entretient des rapports étroits avec la théosophie et *l'anthroposophie*. Si l'on distingue plusieurs types de mouvements dans l'avant-garde historique ¹², le constructivisme est l'exemple-type du groupe de mouvements le moins radical et le moins agressif. L'attention portée aux relations entre l'art et les structures sociales est très marginale, sinon nulle. Selon les constructivistes, l'interprétation esthétique de la vie doit naître de l'art lui-même, de ses forces endogènes. Automatiquement, les œuvres constructivistes bouleverseront l'institution traditionnelle de l'art, et ce bouleversement aura des répercussions sur la société dans son ensemble.

Il s'agit donc bien pour eux aussi de changer l'homme et la société, mais l'idée d'une révolution sociale leur est tout à fait étrangère. Pour parler selon les termes de Breton : la devise de Rimbaud « changer la vie » ne trouve pas chez eux son complément nécessaire dans l'adage de Marx « transformer le monde ». Voici un fragment du troisième manifeste du *Stijl*, manifeste collectif qui date de 1921, et qui en dit long à ce sujet :

Le règne de l'esprit a commencé. Les capitalistes sont des trompeurs, mais les socialistes sont également des trompeurs. Les premiers veulent posséder, mais les autres veulent posséder à leur tour. Les premiers veulent avaler beaucoup d'argent, beaucoup d'humains et beaucoup de beefsteak, mais les seconds veulent avaler les premiers. Où est le pire? Y réussiront-ils ? Cela nous est encore parfaitement indifférent (...) En nous pointe une nouvelle Europe. Les ridicules I, II, III Internationales socialistes ne furent que fatras superficiel, vernissé de paroles. L'Internationale de l'esprit est intérieure, intransposable en paroles ¹³.

Voilà : une révolte de l'esprit dont la base est fournie par l'esthétique ; mais le mot de révolte lui-même ni *a fortiori* celui de révolution n'apparaît dans ce texte. C'est une forme d'idéalisme, qui ne donne qu'une interprétation différente, esthétique, de la vie, mais qui ne la transforme pas. On reconnaît sans peine le reproche bien connu de Marx et d'Engels à l'adresse des Jeunes Hégéliens.

Les constructivistes ne sont pas des intellectuels révolutionnaires ; et il ne leur serait pas venu à l'esprit de proposer une alternative aux conceptions de la vie déjà socialement acceptées. Avec ses conceptions sur l'autonomie de l'œuvre d'art, il ne constitue pas un danger réel pour la société chrétienne et bourgeoise qu'est la société hollandaise. En outre, son désir de renouvellement correspondait bien à ce sentiment général d'un

12. Comme je l'ai fait aux pages 23 à 27 de l'introduction au livre cité dans la note précédente.

13. « Manifeste III. Vers une nouvelle formation du monde », in: *De Stijl*, IV, 8, 1921, p. 123. Signé: « De Stijl » 1921. Le manifeste est publié en français, en allemand et en hollandais. Le passage cité est, bien sûr, emprunté à la version française. Les caractères gras sont dans le texte.

renouvellement inévitable pour la défense de sa propre existence, sentiment dont il était question tout à l'heure. Voilà pourquoi le mouvement du *Stijl* a pu naître et vivre en Hollande, contrairement au surréalisme.

Concluons. La comparaison des deux paysages socio-culturels fournit des éléments importants pour expliquer le refus hollandais du surréalisme. Mais elle n'épuise pas la question. Car, à côté des facteurs socio-culturels, si importants soient-ils, il y en a d'autres, qui ont trait à d'autres traditions. Ainsi, pour n'en donner qu'un exemple, dans le domaine de la littérature et des arts lui-même, on pourrait penser à l'absence en Hollande d'une autre tradition française, et anglaise, mais carnavalesque celle-ci: celle de l'humour et de l'humour noir, celle de l'esprit fumiste, celle du rire « hénaurme ».

Il n'en reste pas moins que l'absence d'un milieu social d'intellectuels et d'une tradition révolutionnaire, que l'espace idéologique occupé et sans besoin d'alternatives, et le phénomène curieux de la pilorisation, sont autant de facteurs socio-culturels qui ont contribué à rendre la terre hollandaise ingrate pour le surréalisme.

Mais déjà, de-ci, de-là, juste avant qu'éclate la Deuxième Guerre mondiale, des signes avant-coureurs d'un changement profond se manifestent ; et c'est alors que commence l'histoire du surréalisme en Hollande, histoire qui, de nos jours, est loin d'être terminée,

Université d'Amsterdam.

LA LITTÉRATURE ET LES ARTS DANS LE SURREALISME EUROPÉEN : UN ŒCUMÉNISME BIEN TEMPÉRÉ

Albert MINGELGRÜN

Je rappellerai d'abord que l'ambition surréaliste fondamentale d'émancipation et de libération absolues trouve à s'exprimer et à se moduler sur le plan esthétique à travers quatre concepts-clés bien connus: *l'automatisme pur* chargé, selon Breton, « d'exprimer soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre façon, le fonctionnement réel de la pensée » (*Manifeste du surréalisme*, 1924), celle-ci imposant alors souverainement le *modèle intérieur* (*Le Surréalisme et la peinture*, 1946) à tel souvenir, à telle rêverie, à telle vision du hasard ou provoquant le *déclat analogique* seul capable de contester l'apparente cohérence du monde et son rendu mimétique par la juxtaposition d'objets variés, puisque, déclare Breton, l'analogie « transgresse les lois de la déduction pour faire appréhender à l'esprit l'interdépendance de deux objets de pensée situés sur des plans différents, entre lesquels le fonctionnement logique de l'esprit n'est apte à jeter aucun pont et s'oppose *a priori* à ce que toute espèce de pont soit jeté » (*Signe ascendant*, 1947), la quatrième formulation de base étant relative à *l'image*, laquelle n'est pas la représentation ou l'équivalent, sensoriel ou mental, d'une réalité donnée et préalable mais le lieu d'une rencontre irrationnelle, « du rapprochement en quelque sorte fortuit (de) deux termes (d'où) a jailli une lumière particulière, *lumière de l'image* » ainsi que l'écrit Breton dans le *Manifeste du surréalisme*.

Dès lors tout est en place pour que s'estompent les limites entre les différentes expressions artistiques, et que ces décloisonnements favorisent alors les *jeux* de « l'un dans l'autre ».

Un mot d'abord des rencontres et contacts qui voient des poètes

s'intéresser de près à la peinture, des peintres se faire écrivains ou encore les uns et les autres se laisser tenter quelque peu par la musique ou le théâtre, le cinéma ou la photographie, à divers degrés bien entendu.

C'est Breton qui réalise des collages comme *Charles VI jouant aux cartes pendant sa folie* (1929) ou, sans doute mis en appétit, des dessins pour un futur jeu de cartes (1940), ou encore qui compose une série de textes parallèles d'accord et de connivence plutôt qu'explicatifs ou redondants aux *Constellations* de Mirô.

De concert avec Éluard, dont il confectionne un portrait-collage, *La Nourrice des étoiles*, il rédige un précieux *Dictionnaire abrégé du surréalisme* où l'on trouve cette allusion à une « gravure qui représentait un homme frappant une femme de toutes ses forces avec un violoncelle, sous le titre: *Violoncelle qui résiste* ».

Le même Éluard, dont je mentionne en passant tel collage intitulé *Paysage avec deux femmes nues*, est l'interprète par excellence de la relation langage-peinture suivant ses deux axes principaux: du pictural au linguistique, par la lecture et réécriture poétiques qu'il propose des tableaux de Delvaux, de Braque et de Mirô ou des dessins de Man Ray; du linguistique au pictural par l'inscription, en *paroles peintes*, de formes dans l'espace ou encore de couleurs et de lumière dans ses propres textes.

Tristan Tzara, quelque temps surréaliste, rejoint en 1934 Breton et Éluard dans la présentation d'un recueil de photographies de Man Ray avec un texte qu'il intitule *Quand les objets rêvent*.

Autre contrepoint parallèle, *Le Sens propre* avec lequel le Belge Camille Gœmans accompagne en 1929 les tableaux de Magritte.

Sur le plan des jeux avec la typographie, un autre Belge, Paul Nougé, renoue avec les calligrammes en composant des affiches publicitaires (1927), calligrammes dont Michel Leiris se souviendra également dans son célèbre lexique de 1939 *Glossaire j'y serre mes gloses*.

Dans le même ordre d'idées, je rappellerai les reproductions par collages de cartes ou de journaux dans *Le Paysan de Paris* d'Aragon, de la feuille de calendrier que regarde le Corsaire Sanglot dans *La Liberté ou l'Amour* de Robert Desnos ou *Le Bon Apôtre* de Philippe Soupault.

De leur côté, nombre de peintres et de sculpteurs ont volontiers succombé à la tentation langagière: Arp qui, outre *Trois Nouvelles exemplaires* en 1931 publie un recueil intitulé, de manière significative, *Des Taches dans le vide* (1937). Arp le sculpteur qui exprime, par exemple, les reliefs et les creux dans *Sur des montagnes d'écume*. H. Bellmer, qui opère en quelque sorte la dissection verbale de sa fameuse poupée dans *Anatomie de l'image*: « Le corps est comparable à une phrase qui nous inviterait à la désarticuler, pour que se recomposent, à travers une série d'anagrammes sans fin, ses contenus véritables ». Je citerai encore les contes fantastiques de Leonora Carrington. *La Maison de la peur* (1938) et *La Dame ovale* (1939) ou la publication par le Roumain V. Brauner de son *Manifeste de la*

pieto-poésie en 1924. Chirico lui-même avait fait revivre les grands thèmes et les climats de sa peinture dans son récit *Hebdomeros* (1929) relayé par Dalí l'année suivante avec *La Femme visible*. Faut-il énumérer, de Max Ernst, les célèbres romans-collages: *La Femme 100 têtes* et *Une Semaine de bonté ou les sept éléments capitaux* (1934) ? Quant à Giacometti, il propose aux lecteurs du *Surréalisme au service de la Révolution* des dessins et des textes: *Objets mobiles et muets* (décembre 1931) et *Poème en 7 espaces* (mai 1933) ; ce dernier numéro contient également deux poèmes et un dessin de Maurice Henry. Magritte, pour sa part, accorde une très grande importance au choix de ses titres, et cela en raison du jeu qui peut s'instaurer entre l'énonciation de l'intitulé et l'énoncé pictural, dès lors qu'il est mis fin à toute fonction référentielle, explicative de cet intitulé. Nous aurons l'occasion d'y revenir. Il convient en outre de faire état de la mise en commun dialoguée offerte par Breton et Masson dans *Martinique charmeuse de serpents* (1941) ainsi que de l'utilisation concertée, à la fois poétique et formelle, de vocables ou de phrases entières à laquelle se livre Mirô dans certains de ses tableaux, un exemple parmi d'autres: *Escargot femme fleur étoile* (1934).

Un point culminant est atteint dans le domaine que nous décrivons avec l'organisation de l'exposition surréaliste de 1938, dont les *organiseurs* furent André Breton et Paul Éluard, le *générateur-arbitre* Marcel Duchamp, les *conseillers spéciaux*, Salvador Dalí et Max Ernst, et le *maître des lumières*, Man Ray.

En ce qui concerne le théâtre et la musique, je mentionnerai, de Picasso, *Le Désir attrapé par la queue* (1941) précédé, par le même en 1924, de l'habillage et du décor de Mercure, « poses plastiques » accompagnées d'une musique de Satie, mais nous sommes, ici, situés à la marge. On se souvient en effet de la condamnation sans appel de Breton qui, dès la première page du *Surréalisme et la peinture*, reconnaît à « l'expression plastique une valeur (refusée) à l'expression musicale, celle-ci de toutes la plus profondément confusionnelle. En effet, les images auditives le cèdent aux images visuelles non seulement en netteté mais encore en rigueur ». Les surréalistes belges constituent l'exception en cette matière: qu'il s'agisse de Mesens, d'abord musicien et disciple de Satie, peintre et poète ensuite, ou d'A. Souris et P. Hooreman qui « interprètent » à l'envers, sur un orgue de Barbarie, le ballet de *La Fille de Madame Angot* ainsi que *La Brabançonne*. Le même A. Souris mettra en musique huit poèmes de P. Nougé sous le titre *Quelques airs de Clarisse Juranville* (1928 et 1935). On n'omettra cependant pas de signaler la transposition musicale de plusieurs poèmes d'Éluard, par Francis Poulenc.

Dernier domaine à parcourir, le cinéma. Ce médium, le mieux adapté et le plus favorable à la concrétisation du projet «esthétique» des surréalistes, est aussi celui qui leur est le moins accessible en raison des ressources matérielles qu'il exige. Spectateurs fascinés par les possibilités

inépuisables de dépaysement qu'il offre. dans sa technique même, ainsi que par sa faculté d'incarnation des rêves et du merveilleux, d'assouvissement des désirs inconscients, ils ne réaliseront que peu de films, nous reparlerons sommairement de Buñuel dans un instant, et se rabattront principalement sur la confection de scénarios. C'est donc bien la trace d'une nostalgie devant la perfection un instant entrevue, à la vision notamment de *Vampires* ou de *Fantomas*, qui pointe sous ce propos d'Éluard: « le cinéma a découvert un nouveau monde, à la portée, comme la poésie, de toutes les imaginations. Même lorsqu'il a voulu imiter l'ancien monde, (00)' il a produit des phantasmes. Copiant la terre, il montrait l'astre » (*Préface pour Images du cinéma français* de Nicole Vedrès, 1945).

Suite à ce panorama des échanges et nous situant à présent sur le plan plus précis des procédés et des techniques, on admettra sans peine qu'il n'y en a pas à signaler en ce qui concerne l'écriture automatique ou le récit de rêve, voués à l'enregistrement fidèle de ce que dicte l'inconscient du sujet, s'agissant des *Champs magnétiques* de Breton et Soupault, de *L'Immaculée Conception* de Breton et Éluard ou des *Sommeils* de Robert Desnos. Du côté des peintres, on relèvera d'abord l'incarnation pure et simple de l'automatisme dans la pratique des *Tableaux de sable* de Masson (1927) : il s'agit de recouvrir de cette matière une toile préalablement enduite de colle, de la redresser et de s'en tenir aux formes aléatoires surgies spontanément sur le support. Je rapprocherai de cette procédure le *filmage* inauguré par W. Paalen en 1935 puisqu'on capte ici, au hasard des évolutions de la fumée d'une bougie allumée. les traces qu'elle laisse sur une surface quelconque.

Un peu plus en aval, se situent les *frottages* de Max Ernst, qui consistent à « frotter » justement un papier posé sur une surface inégale sur lequel apparaissent alors des formes prescrites à l'artiste mais susceptibles de recevoir des prolongements figurés personnels.

Dans cette même veine que l'on pourrait appeler du « bon usage » du hasard, se présente une nouvelle série de techniques graphiques. plastiques ou photographiques.

Il y a d'abord celles que le *Dictionnaire abrégé du surréalisme* a élues parmi ses rubriques: *cadavres exquis*, *décalcomanie* et *décollage*. L'intérêt de la première formule réside en ce qu'elle permet de « faire composer une phrase ou un dessin par plusieurs personnes, sans qu'aucune d'elles puisse tenir compte de la collaboration ou des collaborations précédentes ». Pour ce qui est de la *décalcomanie*, on procède comme suit: « Étendez au moyen d'un gros pinceau de la gouache noire, plus ou moins diluée par places, sur une feuille de papier blanc satiné que vous recouvrez aussitôt d'une feuille semblable sur laquelle vous exercez une pression moyenne. Soulevez sans hâte cette seconde feuille (procédé découvert par Oscar Dominguez en 1936) ». Quant au *décollage*, inventé par Léo Malet. il « consiste à arracher

par places une affiche de manière à faire apparaître fragmentairement celle (ou celles) qu'elle recouvre et à spéculer sur la vertu dépaysante ou égarante de l'ensemble obtenu ».

J'y ajouterai, dans le domaine photographique, les *rayogrammes* de Man Ray, exposant des objets sur une plaque sensible, enregistrant dès lors leurs formes blanches sur fond noir et, du même Man Ray, les *solarisations* consistant à réexposer à la lumière tantôt un négatif et tantôt un positif. Quant au Belge Ubac, il superpose les deux faces d'une même image en les décalant légèrement pour obtenir ses *fossiles* des monuments de Paris.

Aux étapes suivantes, il sera moins question de passivité que de mise en place et d'organisation de plus en plus concertées des éléments.

Nous franchirons la première avec Salvador Dalí et la paranoïa-critique. Celle-ci est définie en deux temps dans le *Dictionnaire abrégé*. La paranoïa elle-même, « délire d'interprétation comportant une structure systématique », et *l'activité paranoïaque-critique*, « méthode spontanée de *connaissance irrationnelle* basée sur l'objectivation critique et systématique des associations et interprétations délirantes ». On perçoit le double mouvement: céder aux impulsions de l'inconscient personnel, mais, simultanément, les « récupérer » en les transcrivant, en les représentant: soumettre l'automatisme ou l'onirisme inspirateur à une domination *critique*. Comme l'explique Breton, une telle méthode *équilibre* « l'état lyrique fondé sur l'intuition pure (...) et l'état spéculatif fondé sur la réflexion » (*Anthologie de l'humour noir*, 1940).

Si Dalí formule une « esthétique » originale, il ne néglige pas pour autant le recours à d'autres procédés doués de la même capacité d'expression. Nous retrouverons avec les développements qui suivent les incohérences systématiques, les ruptures de niveaux, les « accouplements inacceptables » que nous avons mentionnés plus haut. Pour s'en tenir à l'essentiel on ramènera à trois types principaux les modes de composition surréaliste.

Le premier revient à associer en une « rencontre fortuite », à la Lautréamont, des objets provenant des réalités les plus quotidiennes. Ainsi de Magritte, dont *Le Jockey perdu* (1926 et 1942) erre dans une forêt de pions d'échiquier et dont *La Présence d'esprit* (1958) aligne à l'avant-plan, de gauche à droite, un oiseau, un homme en chapeau rond et un poisson; ainsi de Dalí et des *Six Apparitions de Lénine sur un piano* (1933) ou de Delvaux et de son *Train Bleu* (1946). On songe à nouveau ici aux collages de Max Ernst, inventés à l'époque dada, mais présents dans la suite de son œuvre, tels ceux d'*Une Semaine de bonté* (1934) et, pour finir, à Éluard parlant des « cercueils qui s'amassent sur le trottoir ».

Le deuxième tend à imager par hybridation, c'est-à-dire à fabriquer par fusion des objets insolites à l'aide d'éléments arrachés de leur support ou de leur contexte habituels. C'est le cas des amalgames de Dalí dans *La Tentation de saint Antoine* (1946), où des éléphants sont montés sur

d'interminables pattes d'araignées, du *Thérapeute* (1937) de Magritte, dont la poitrine est remplacée par une cage ouverte avec deux oiseaux blancs, du *Jardin gobe-avions* (1935) de Max Ernst, dont les plantes se sont refermées sur les engins qui apparaissent en excroissances, des toiles de Picasso illustrant le thème du *Minotaure* de 1933 à 1935. On pourrait renvoyer « aux chats hauts sur les châteaux d'espoir » ou à la *sirène-anémone* de Desnos, aux « ruines à taille de guêpe et à tête de vipères » d'Éluard, aux mots-valises encore plus contractés de Breton: *nuagenouillé*, *girafenêtre*, *cafélin*. Dans les deux cas, pictural et langagier, le choc esthétique provient du surgissement dans l'esprit d'une troisième réalité fondée sur la disparition de ses deux composants au moment même de leur affirmation.

Le troisième procédé consiste à inventer purement et simplement des réalités nouvelles non immédiatement traduisibles comme certaines images verbales, conformes à la théorie de Breton. Tanguy et Miro sont ici exemplaires dans certaines de leurs toiles, à la limite de l'abstraction. Et pourtant, à première vue, Tanguy ne récuse pas l'organisation de l'espace et des lignes, l'utilisation de la perspective, les jeux « classiques » de couleurs et de lumière. Mais comment décrire ou définir ces formes balbutiantes et avortées qui se désintègrent dans l'apesanteur, ces mouvements interrompus qui peuplent des tableaux comme *Le jour où je serai fusillé* (1927), *Lentement vers le nord* (1942) ou *Multipliation des arcs* (1954) ? Quant à Miro, si, du point de vue qui nous intéresse, il se révèle plus « lisible » que Tanguy, ses réalisations abandonnent souvent le figuratif au profit d'une sarabande de signes minutieusement tracés et découpés et qui donnent à rêver, tels ceux qui constituent par exemple *Le bel oiseau déchiffrant l'inconnu au couple d'amoureux* (1941), *Les éclats du soleil blessent l'étoile tardive* (1951) ou encore *L'hirondelle éblouie par l'éclat de la prunelle rouge* (1925-1960).

Les titres mêmes des œuvres auxquelles nous venons de renvoyer nous incitent à envisager sommairement ce qui pourrait constituer une variante ou une autre dimension du troisième type de composition évoqué à l'instant. Nous touchons en effet au point précis où s'unissent poésie écrite et poésie peinte, grâce à l'écart maintenu entre le titre et le « contenu » apparent du tableau, écart qui oblige le spectateur à un double déchiffrement: d'une part, des objets et des rapports instaurés entre eux sur la toile; d'autre part, des suggestions et des connotations émanant du titre. Une démarche supplémentaire s'impose d'ailleurs, à ce moment, à l'esprit: fondre les deux premières dans une perception globale.

C'est avec Magritte que le procédé atteint sa plus grande efficacité. D'accord avec Benjamin Péret écrivant « J'appelle tabac ce qui est oreille » (*De derrière les fagots*), il remet en cause l'identité et l'identification des mots et des choses, et libère par là des significations multiples puisque tout lien convenu se trouve aboli. Dans ce nouvel *Usage de la parole* (1928-1929 et 1934-1935), *l'Acacia* peut bien dès lors désigner un œuf, la *Lune* un

soulier, la *Neige* un chapeau, le *Plafond* une bougie, *l'Orage* un verre et le *Désert* un marteau.

Rappel facétieux de l'arbitraire du signe, métaphorisation en acte puisque l'acacia est un œuf et réciproquement, partage et déplacement d'attributs: pointe d'œuf ou poli d'acacia.

À la limite du genre, Ernst et Tanguy, quant à eux, composent de véritables tableaux-poèmes où un texte s'inscrit au cœur de la toile, chaque lettre peinte contribuant d'une part à la réalisation plastique proprement dite et tissant de l'autre des fils sémantico-poétiques. De ce mélange auquel participent l'horizontalité des mots enchaînés et la verticalité de leur graphie picturale, témoignent à la fois l'exemple suivant emprunté à Ernst: « Dans une ville pleine de mystères et de poésies abrités sous des toits penchés par les nuits, deux rossignols se tiennent enlacés. Le silence de l'éternel qui préside à leurs ébats les invite aux plus douces confidences. La nature morte se dressant au centre semble les protéger » ainsi qu'une *Lettre* de Tanguy à Éluard, dont les phrases sont littéralement drapées dans les plis du papier dessiné.

Inversant en quelque sorte le processus du tableau-poème, voici les poèmes-objets de Breton qui mêlent à la parole poétique, une carte à jouer, en l'occurrence une âme de pique, gants de boxe ou torse d'homme sculpté. Descendants du *ready-made* dadaïste, les objets surréalistes présentent, d'après Sarane Alexandrain [*L'art surréaliste*] " seize variétés différentes: dans le cadre de nos comparaisons, nous ne retiendrons toutefois que deux types de convergences. *L'objet rêvé* d'abord, qu'Alexandrian définit comme un objet « humble d'apparence somptueuse » et dont la *Tasse en fourrure* (1936) de Meret Oppenheim ou le *Loup-table* (1937) de Victor Brauner portent témoignage, fait partie intégrante des préoccupations des écrivains surréalistes: ainsi, la « rose de marbre » et la « rose de fer » de Desnos ou les « tiroirs de chair à poignée de cheveux » de Breton.

L'objet naturel interprété ensuite - pierres ou coquillages peints - pourrait trouver des équivalences verbales dans les *topoi*, authentiques parties figées d'une langue naturelle, que vient modifier l'action de l'artiste. Nous songeons ici à Éluard et aux 152 *proverbes mis au goût du jour en collaboration avec Benjamin Péret* (1925), l'expression « mis au goût du jour » indiquant bien à quelles transformations et manipulations ils ont été soumis. Que ce soit en associant par crase des formules toutes faites: « Il faut rendre à la paille ce qui appartient à la poutre » (n° 5) ou en y introduisant des facteurs perturbants : « Les homards qui chantent sont américains » (n° 108), ou que ce soit en supprimant partiellement ou totalement les mots-clés d'une tournure en maintenant les outils structuraux : « Belette n'est pas de bois » (n° 34) et « La métrite adoucit les flirts » (n° 61). De même, P. Nougé, dans *L'Expérience continue* propose « Il faut penser à travers tout » ou encore « Un sac vaut moins que deux tu l'auras ».

Mise en mouvement des objets, ultime avatar de l'imagerie surréaliste,

il faut encore tenir compte du cinéma auquel nous avons déjà fait allusion. Nous nous arrêterons ici, selon la plus stricte orthodoxie surréaliste, aux deux films majeurs de Luis Buñuel, *Un Chien andalou* (1929) et *L'Âge d'or* (1931).

Nous y retrouverons d'abord ces assemblages hétéroclites, ces alliances insolites, ces « collages » auxquels nous sommes désormais habitués. Je cite d'après les découpages et les montages détachés des deux films parus dans *L'Avant-scène* (numéros 27-28, 1963): main au centre de laquelle grouillent des fourmis, cordes entraînant un bouchon, un melon, deux frères des Écoles chrétiennes, deux pianos à queue remplis de charognes d'ânes, réplique d'un personnage agonisant de *L'Âge d'or*: « Oui, oui mais vous avez des accordéons, des hippopotames, des clefs et des chefs grimpants et des pinceaux », lit de l'héroïne occupé par une vache, ostensor posé sur le plancher d'une automobile, chariot tiré par trois mules faisant irruption dans une réception mondaine, marquis en grande conversation la tête couverte de mouches, charrue placée dans une chambre de château, lancements successifs du haut d'un balcon d'un pin en flammes, d'un archevêque et d'une girafe, panoramique horizontal qui montre au plafond le cadavre d'un ministre.

Cette dernière vision nous introduit aux divers traitements subis par l'espace et le temps, contractés, dilatés, en un mot, métamorphosés dans leurs composants, intérieurement et extérieurement si l'on peut dire. Les substitutions métaphoriques et les glissements métonymiques abondent: un nuage passe devant la lune comme s'il la coupait en deux et un rasoir sectionne l'œil d'une jeune fille, les rayures obliques d'une boîte se superposent à celles de la pluie, d'un trou noir au milieu d'une main on passe à l'aisselle d'une jeune fille puis à un oursin dont les piquants mobiles oscillent, des seins se transforment en cuisses, à l'endroit où se trouvait la bouche d'un personnage commencent à pousser des poils tandis qu'est montrée l'aisselle épilée de l'héroïne, un nouveau venu dans une pièce devient identique au personnage qui s'y trouve déjà, coïncidence entre la tête d'une affiche et celle d'une jeune fille, une petite tache noire sur un mur se révèle être un papillon tête-de-mort et celle-ci finit par couvrir tout l'écran.

Certains changements de décor sont plus spectaculaires encore : l'héroïne passe dans la chambre contiguë qui est une grande plage, la plage devient un désert sans horizon, le vide sous la fenêtre d'un château débouche dans un immense précipice au fond duquel il y a la mer, un miroir ne reflète pas la pièce où il est installé mais un beau ciel avec des nuages blancs dans le couchant, à la suite de quelques rochers, on montre une vue générale de Rome fondée à partir d'eux.

Quelques exemples suffiront sans doute à montrer les analogies de démarche qui prévalent dans les textes surréalistes :

Mais il suffirait que ton regard de giboulée sur une ville de bouteilles

de Leyde se colorât du premier soleil de l'année (...) pour que jaillisse de la lande d'ajoncs habitée de casseroles rouillées une forêt de baobabs à pendeloques de ministres et colliers de nébuleuses traversées par le vol de grands oiseaux de feu (Péret, Je sublime). L'escalier derrière moi n'était plus qu'un firmament semé d'étoiles (Desnos, La Liberté ou l'Amour).

C.) examinant (un) corps et l'identifiant tour à tour avec un champ livré aux bêtes qui s'y repaissent, avec une ville peuplée de filles, de policiers et de ruffians, avec bien d'autres choses encore, que sais-je? Une montagne avec ses glaciers et ses forêts, une mer avec ses poissons ignorés, ses algues et ses vaisseaux, un village bâti dans la neige par des chasseurs de phoques, une baraque en planches de chercheur d'or, une mine de sel, une tourbière pleine de mollusques et de feux-follets (Leiris, Aurora).

Venons-en aux manœuvres temporelles. Ainsi, le déroulement d'*Un Chien andalou* tramé d'interférences: *Il était une fois, Huit ans après, Vers trois heures du matin, Seize ans avant, Au printemps*. Quant à *L'Âge d'or*, il nous montre, dans un plan unique, le même homme dans une attitude et une expression identiques mais ayant vieilli de vingt ans, ou quatre personnages apparaissant simultanément au portail d'un château médiéval encore debout au XX^e siècle, le premier vêtu à la mode des Hébreux du I^{er} siècle de notre ère, le deuxième à l'orientale comme quatre siècles avant Jésus-Christ, le troisième comme un Arabe du peuple du VI^e siècle de notre ère, tandis que le quatrième, l'évêque de K., est un prêtre du XVI^e!

Ici encore, des rencontres s'observent avec la littérature surréaliste. C'est Desnos écrivant: « À la poste d'hier tu télégraphieras / que nous sommes bien morts avec les hirondelles » ou « Dans bien longtemps tu m'as aimé » ; c'est Breton prophétisant: « La fenêtre par laquelle je vais recommencer chaque jour à me jeter » et Leiris, à nouveau, modelant l'espace pour y faire tenir le temps: « (...) les quatre lions, poussant chacun trois rugissements à tour de rôle (de manière que ces cris se succédassent avec la même régularité approximative que les mois de l'année), creusèrent ainsi dans l'air ambiant 12 trappes de théâtre, qui reçurent chacune une des arêtes du double tétraèdre, disloqué par ce bruit comme une ville fortifiée que font s'écrouler des trompettes » et d'où surgiront alors les douze mois de l'année.

Ces derniers rapprochements mettent un terme au survol que nous avons tenté des intersections et des chassés-croisés techniques qui animent le mouvement surréaliste. On se rend compte, en définitive, qu'à la base des multiples procédés rencontrés, jouent deux orientations essentielles qui en sous-tendent toutes les manifestations: la recherche du *non-sens* ou du trop-plein de signification, dont le correspondant plastique est le non-figuratif, le recours à l'aléatoire ou à l'automatisme interprété.

Au total donc, un œcumensme esthétique qui transcende les nationalités, partageant, suivant le mot d'Aragon dans *Une Vague de rêves* (1924) « le hasard, l'illusion, le fantastique, le rêve, ces diverses espèces (...) réunies et conciliées dans un genre, qui est la surréalité ».

Université Libre de Bruxelles.

VAMPIRES SURRÉALISTES

UN CAS DE TRANSFUSION

DU FANTASTIQUE PANEUROPÉEN

Claude MAILLARD-CHARY

« *La belle affiche* : Ils reviennent... -
Qui? - Les Vampires, *et dans la lumière*
éteinte les lettres rouges de Ce soir-là. »

André Breton, « *Jacques Vaché* »
(1919), *Les Pas perdus*.

Phénomène européen par excellence, traversant le temps et l'espace, depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours, des îles britanniques aux Balkans, le Vampire a peu essaimé en France, en dehors de courtes poussées spasmodiques assimilées, généralement par extension, à la figure de proue du fantastique occidental. Sur les trois cent trente pages de son inventaire exhaustif par nation, associant en continuité à la littérature les archives criminologiques et les légendes orales, Montague Summers n'en consacre que cinq au pays de Descartes ¹, en soulignant l'approximation de la référence, aussi bien pour la « folie sanguinaire » de Gilles de Rais, identifiée à tort comme une manifestation de « vampirisme » par Huysmans ² que pour les comas nécrophiliques du sergent Bertrand, dont Jean Benoît édifiera le « Reliquaire » de roussettes naturalisées en marge du *Testament* de Sade et du *Bouledogue* de Lautréamont.

Si tant est que l'on retienne comme paramètre discriminatif de l'allégeance l'idée fixe du *blood sucker*, non moins étrangère au « virtuose en douleurs » de *Là-bas* qu'au cérémonial du soldat déserteur, Breton et ses amis ne semblent pas devoir retourner en franche dilection ce défaut d'appétence ! Le primat de l'attraction passionnelle et l'exigence vitale de réciprocité, d'une part, qui forment la trame de la quête surréaliste, laissent peu de place aux créatures de pure imagination nées du silence ou de

1. Montague Summers, *The Vampire in Europe*, Londres, Kegan, Trench, Trubner and Co, 1929, pp. 122-126.

2. Joris-Karl Huysmans, *Là-bas* (1891), Paris, Livre de Poche, 1966, p. 156.

l'exténuation de l'obscur objet du désir. Le présupposé spirite du vampirisme, d'autre part, à savoir la possibilité d'un contact entre les vivants et les morts, n'a cessé d'être récusé par le chef de file de la Centrale, même si quelques surréalistes se montrèrent moins catégoriques dans leur rejet ³. *A fortiori* pour les démons incarnés alimentant la chronique des faits divers, à l'hypertrophie médiatique aussi rébarbative que les prototypes de la déviance accrédités par l'institution judiciaire ⁴.

Il n'empêche que l'imprégnation iconographique contractée dans les salles obscures, à l'ère pleinement dévolue à l'image du cinéma muet, fait partie intégrante du conditionnement esthétique du groupe, en synchronie avec les traumatismes affectifs de la Grande Guerre. Par contraste avec l'amour admirable, vécu et appréhendé sous le signe des métamorphoses, le règne des Vampires s'instaure sous le signe du *plan fixe*, de « la belle affiche », des films à épisodes de Feuillade autour de Musidora aux contre-plongées du *Nosferatu* de Murnau, au lendemain du carnage organisé. Double effigie féminine et masculine dont j'ai voulu retracer la déclinaison et les avatars, au carrefour du transfert onirique des *Vases communicants*.

1. AU DÉTOUR DES MOTS

Avec les oiseaux, les bêtes à venin et la faune manne, les espèces hématophages chères à Lautréamont sont celles qui, relativement à leur emploi littéraire courant, bénéficient des fréquences d'apparition les plus élevées chez les surréalistes ⁵. Parmi la trentaine de mots-clés constituant leur blason animalier, le vampire, la chauve-souris, la pieuvre et l'araignée, de même que la plupart des parasites suceurs propagateurs d'épidémies se situent au premier rang de leur zoologie. Bestiaire dans le bestiaire,

3. Artaud et Tanguy, de même que l'ineffable Jean Genbach, qui se baptisera « le Vampire surréaliste » dans un livre de souvenirs publié en 1954, se rejoignent dans la possibilité affirmée de relations charnelles avec des femmes décédées, relations nettement différenciées des « interventions nocturnes bien définies » du succubat revendiqué collectivement, en particulier par Breton. Cf. les « Recherches sur la sexualité » (janvier 1928-août 1932), in *Archives du surréalisme* 4, Paris, Gallimard, 1991, pp. 41-42, 101-102, 112, 173.

4. Cf. le projet d'enquête de Dalí sur le « Vampire de Dusseldorf et les sentiments humanitaires », ensemble de structure journalistique suivant de peu la condamnation et l'exécution outre-Rhin du meurtrier en série, Peter Kürten, qui avait déclaré aux psychiatres avoir perdu « tout sentiment humanitaire » au cours d'un emprisonnement antérieur à ses crimes. Cf. Roger Delorme, *Les Vampires humains*, Paris, Albin Michel, 1979. L'enquête est restée lettre morte dans les tiroirs de la Centrale, pour cause de désintérêt unanime. In Paul Éluard, *Lettres à Gala* (1924-1948), Paris, Galimard, 1984, pp. 150, 432. Le procès-verbal de la séance chez Tristan Tzara, daté du 6 octobre 1931 et rédigé par Georges Sadoul, d'après une copie en huit feuillets d'André Thirion en 1958 (fonds Éluard du musée de Saint-Denis), fait mention, à la page 6, du rapport d'Aragon concernant la proposition de Dalí.

5. Cf. Claude Maillard-Chary, *Le Bestiaire des surréalistes*, thèse pour le doctorat d'État, à paraître.

l'animalité vampire impose sa marque spécifique, repérable dans la focalisation de ses principaux représentants, avec un accent particulier selon l'auteur et les caractères physiologiques de l'« étreinte»: la chauve-souris chez Ribemont-Dessaignes et Limbour, l'araignée chez Desnos, la sangsue et les porteurs de germes chez Péret, la pieuvre chez Leiris, le vampire chez Crevel, le lycanthrope chez Leonora Carrington. Thématisé par Vitrac dans *Connaissance de la mort*, « le goût du sang » concerne aussi bien, par l'exacerbation de l'alimentation carnivore, la mante religieuse emblématique des années 30, qui « pique » et « vide » son mâle dans les parades nuptiales ou taumachiques de Masson et de Dali, que la botanique aspirante, également chère à H.G. Welles et au Max Ernst des « Jardins gobe-avions »⁶. Tropicisme de groupe auquel les bases de données fournissent une assise obsessionnelle, en concurrence avec les multiples déviations morphologiques et éthologiques de la faune, appuyant d'autorité le fantasme, par l'octroi de caractères vampiriques à des espèces peu soupçonnables de telles propensions comme le pélican du même Vitrac ou la mésange de Tzara, jusqu'aux chevaux de Leonora Carrington et aux rats musqués du premier roman de Delteil, *Sur le fleuve Amour* (1923).

En dernière extrémité, le sacre du tamanoir, comme totem personnalisé de Breton et parangon *fin de règne* de la zoologie surréaliste dans son ensemble, renfloue à l'évidence la famille hétéroclite des grands altérés, avec un parti pris de rapprochement anthropomorphe étayé par la « cuisine paléolithique » du vagabond de *La Clé des champs* engloutissant, tel le fourmilier, sa ration animalisée de plasma sanguin pour reconstituer ses forces: « Il assurait qu'arrivé là malade il s'était guéri et "conservé" dans cette forme en absorbant de hautes doses de fourmis vivantes. »⁷ L'obsession met en jeu les racines de l'occident judéo-chrétien.

2. VAMPIRISME ET OCCIDENT

Par la topique des funérailles, qu'Alexandre Dumas, continuateur de Byron et de Nodier, n'eut garde d'oublier en faisant mourir pour l'état-civil Lord Ruthwen, le filleul maudit de la fée Mélusine, le Vampire apparaît ostensiblement « tourné vers l'Ouest, exposé aux rayons de la lune naissante »⁸. Une inclinaison similaire, celle du Lion de Belfort que les

6. Cf. *The Flowering of the strange orchid*, conte fantastique où les vrilles tentaculaires de la fleur, projetées sur les botanistes professionnels qui tentent d'en sonder les secrets, font irrésistiblement penser aux guets-apens aéronautiques du peintre, identifiés une fois pour toutes par Breton dans sa « Vie légendaire de Max Ernst » comme de nouveaux « jardins suspendus plantés de népenthès - le dernier mot de l'art des sièges », in *Le Surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, 1965, p. 165.

7. André Breton, « Trente ans après », *La Clé des champs* (1953), Paris, Pauvert, 1967, p. 132.

8. Alexandre Dumas père, *Le Vampire* (1851), *Théâtre complet*, tome XVIII, Paris, Lévy, 1874, p. 200.

surréalistes font pivoter à 180° hors de sa visée germanophobe. associe le stéréotype de la force belliqueuse à l'enseigne syncrétique du couchant: « Lui faire ronger un os et le tourner vers l'Ouest »⁹. Sur un mode identique de décompression des appétits guerriers. les « lions aux crinières de vampires » du Leiris *d'Aurora*¹⁰ induisent la disparition de l'ingestion vorace au profit de ventouses. En surimpression du signe solaire nettement rétrogradé, le signe lunaire déploie sa contagion et assujettit la superbe.

Cependant, loin de se limiter à une sédition frontalière, taraudant le sommeil de la Raison conquérante, sûre de sa suprématie et de son bon droit, le Vampire assoit son empire sur les bases mêmes de l'occident messianique, à travers la course-poursuite, à des fins non équivoques de libations, du Sang de l'Évangile. Plus glorieux, mais non moins comestible que celui des dragons galvanisant d'un film protecteur l'intégrité physique du héros, le mythe du Graal, sa résurgence œnologique dans la Cène, le sacrement de l'eucharistie qui s'y incarne par le partage de l'hémophilie du Sauveur, sont autant de canaux par lesquels s'insinue dans les corps et dans les cœurs un vampirisme diffus, aspiration souterraine inscrite parmi les déterminations de l'esprit fondateur¹¹. Dans un ouvrage récent qui fait la somme des analogies structurelles entre les deux activités, la religieuse et la profane, Jean Markale a souligné leurs multiples interférences¹². « Abel et Caïn » de toute vérité révélée virant à la liturgie conformiste - qu'il n'est pas étonnant de voir ressurgir, par le biais du collage scriptural et le « jeu touchant » de la citation.

Non que l'hérésie baudelairienne et le sentiment de bâtardise congénitale qui s'y rattache trouvent à l'intérieur du groupe le moindre écho masochiste dans l'allergie des observances! Breton et Péret ne se font pas faute de les brocarder, qui par des tournées générales assimilant l'hostie et le vin consacrés à des amuse-gueules de café borgne : « Je leur ai fait faire leur première communion sur le zinc avec des gaufrettes. Ceci est mon sang, je leur expliquais. Puis on a mangé de la morue salée sous la frange de la suspension¹³ », qui par la vertu anagrammatique du « corps à corps » - un conte de 1924 transfigurant une congrégation de frères prêcheurs en « porcs » de charcuterie - dans le sillage de la « morue volante » sortie de

9. Cf. *Le Surréalisme ASDLR*, n° 6, mai 1933, p. 18.

10. Michel Leiris, *Aurora* (1928). Paris, Gallimard. 1980. p. 128.

11. Cf. les « trois sources » de la civilisation occidentale selon Paul Valéry, rappelées et commentées dans le sens prioritaire du « dogme du Dieu-homme », devenu la pierre angulaire de l'Europe pour Denis de Rougemont dans sa *Lettre ouverte aux Européens*, Paris, Albin Michel, 1970, p. 34 sq.

12. Jean Markale, *L'Énigme des vampires*, Paris, Pygmalion, 1991, en particulier le chapitre VII de la deuxième partie (« De l'histoire au mythe »), intitulé « Le royaume vampirique du Graal », pp. 258-277.

13. André Breton et Paul Éluard, «Essai de simulation de la manie aiguë », *L'Immaculée Conception* (1930), in Breton, *Œuvres complètes*, tome 1, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1988, p. 851.

la boîte de Pandore du premier: « Un jour, ayant arraché la queue d'une truie, il se promena partout dans la ville de Troyes en hurlant: CECI EST MON SANG ¹⁴ (*sic*) ». La même image, inversée par extension comme dans les contes d'épouvante où la victime cooptée élargit le cercle de famille des prédateurs, se retrouve dans l'action de grâces palinodique en l'honneur de Jeanne d'Arc, canonisée en 1920 : « Les porcs vont à Jérusalem une croix à la main - Ils veulent sucer les os du Christ ¹⁵ ». Même Julien Gracq, le plus féal dans l'héritage arthurien du Saint-Graal, choisi comme antidote de la filiation gréco-romaine – **Le** diptyque central de l'identité européenne selon Paul Valéry – joue sur le rapprochement. En prélude au passage, dans les coulisses, du Vase sacré, une mise en abîme délimite exactement le domaine du Roi pêcheur: « Montsalvage suce la plaie d'Amfortas comme têtent le noir les tristes bêtes blanches des cavernes ¹⁶ ». Contrebalancée d'ironie frondeuse, ou magnifiée pour l'insulte et le blasphème, la communion dans l'orthodoxie ne manque jamais chez les surréalistes, de se retourner en « écho dévorant » du credo sous-jacent, selon la technique subversive de « l'un dans l'autre » ou, plus fréquemment encore, à partir de la malédiction millénaire de la peste, dont le Vampire est, en supplément de la puce du rat noir au départ des pendémies, un vecteur légendaire de contamination ¹⁷

3. LE SCEAU DE NOSFERATU

Obsession de la première partie des *Vases communicants*, le vampire Nosferatu, à l'origine de la nef des pestiférés qui revient, après une longue dérive, infecter un port allemand de la mer du Nord, est davantage qu'une simple fixation, ressurgie de la nuit des temps pour opprimer les rêves. Le film expressionniste de Murnau, réalisé en 1922, dont un plan fétiche figure à la page 35 des *Vases communicants* et à la page 248 de *L'Art magique*, pour illustrer le chapitre « De l'expressionnisme à l'idéogramme », est sans

14. Benjamin Péret, « Corps à corps », *Œuvres complètes*, tome IV, Paris, Losfeld, 1987, p. 44. L'incipit de « Une botte de carottes » (*De derrière les fagots*, 1934) fait le lien avec la simulation psychiatrique de 1930, par référence aux estocades de vampires crevant comme des outres: « Sang sang et sang de la morue volante - Qu'il retombe sur les orteils du sage - qu'il recouvre les cascades - comme les fantômes - et que le sang le sang de la morue fraîche - inonde les vaches maigres - qui seront des pneus et éclateront - à la première piqûre de moustique », *ibid.*, tome II, p. 49.

15. Péret, « Jeanne d'Arc » (*Je ne mange pas de ce pain-là*, 1936), *Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.*, p. 246.

16. Julien Gracq, *Le Roi pêcheur*, Paris, Corti, 1948, p. 34. L'isomorphisme du sang et du lait est fréquent dans la littérature fantastique, depuis les transmutations des *Aventures d'Arthur Gordon Pym*, d'Edgar Poë, où les psychanalystes ont vu un rappel du stade prénatal du fœtus alimenté par le placenta maternel.

17. Dans la première version du *Horla*, Maupassant attribue encore au vampire une responsabilité dans la propagation de la maladie.

doute, avec *Les Vampires* de Feuillade - *L'Âge d'or* mis à part - l'œuvre cinématographique qui a le plus marqué les surréalistes. « Film admirable (...) où nulle innovation n'était arbitraire, où tout était sacrifié à la poésie et rien à l'art », « chef-d'œuvre du film » (je souligne) proclame Desnos¹⁸, en même temps que le groupe, unanime à brandir, tel un drapeau, le film phare, au départ du plébiscite de Murnau parmi les réalisateurs « à voir ». Gravée en filigrane à travers « les pavillons noirs annonciateurs de la peste » qui hantent les navires contaminés de *La Liberté ou l'Amour!*, la figure médiévale maintient son garrot. Elle exerce une double pression convergente, celle d'une géographie de l'imaginaire frayée une fois pour toutes par le cinéma des années 20 et celle de la fascination des surréalistes pour le romantisme anglo-saxon, « patrie des fantômes actifs » selon la formule de Gracq, préfacier de l'anthologie consacrée à Nosferatu¹⁹.

À l'appui du conditionnement esthétique, un conditionnement sociologique à la présence envahissante du fléau reste d'actualité au lendemain de la Première Guerre. Comme la quasi-totalité des maladies contagieuses dont l'isolation du bacille spécifique a permis la réalisation d'un vaccin au tournant du siècle, la peste est restée une affection courante après l'identification du germe et de l'agent porteur. Paris a connu un début d'épidémie en 1920, avec une centaine de cas répertoriés dont plusieurs dizaines de morts, et la forme pneumonique de la maladie, entraînant dans 100 % des cas la mort par asphyxie, était encore très répandue à cette époque en Asie. La « cravate Nosferatu » des *Vases communicants* connote de manière lancinante les symptômes d'étouffement, provoqué par le gonflement des glandes du cou.

Que ce soient les bâtiments de Desnos, encerclés par les émanations de leurs cales : « La peste les marins les étoiles les flots - Les récifs et le bateau fantôme et la peste²⁰ », ou le trois-mâts du roman de Delteil, *Choléra*, « entré au port hier au soir à dix-huit heures avec une cargaison de pestiférés²¹ », voire les flotilles de Limbour, aux soutes investies par les cercueils des victimes". l'oreille velue du Nosferat roumain surgit en surimpression des bières pulvérulentes enjambées par les rats. Jusque dans

18. Robert Desnos, *Les Rayons et les Ombres*. Paris, Gallimard, 1992, pp. 111,128.

19., Cf. M. Bouvier et J.L. Leutrat, *Nosferatu*. Paris, Gallimard, 1981. Dans sa préface, Gracq évoque le « remake » de Werner Herzog, *Nosferatu, le fantôme de la nuit* (1979), « déclassé » selon lui, tant par le « réseau d'images décisives » de 1922, que par l'immobilisme du cinéma contemporain, déjà stigmatisé par le Breton de « Comme dans un bois » (*La Clé des champs*, 1953).

20. Desnos, *Corps et Biens*, Paris, Gallimard, 1930, p. 185.

21. Joseph Delteil, *Choléra* (1924), *Œuvres complètes*. Paris, Grasset, 1961, p. 201.

22. Georges Limbour, *Contes et Récits* (1923-1930). Paris. Gallimard. 1973. p. 10 « Déchirez-vous, brumes nordiques, masques verdâtres en carton mouillé penchés sur ces vaisseaux qui rapportent aussi les cercueils de sensibles phyl-siques. de Jahles tristes aux bronches incrustées de poussières noires. réalités malades rejetant de petits soleils couchants poudrés du deuil des songes ».

l'îlot volcanique du Tängri, qui émerge comme la Bête d'Apocalypse des bancs de brouillard du *Rivage des Syrtes* pour quelque fin du monde longuement macérée, la silhouette efflanquée se reconnaît à travers le « signal noir monté à cette hampe géante à la veille d'une peste ou d'un déluge ²³ », écho tardif de la prophétie en forme de congé du Breton de « Ligne brisée », en 1923 : « Nous porterons ailleurs le luxe de la peste ²⁴ ». Et l'on ne saurait passer sous silence « Le théâtre et la peste » d'Artaud, en dépit de l'homologie spiritualiste de ses présupposés, tablant sur un public de cadavres et d'aliénés tirés de leur inertie par les atteintes monstrueuses de la maladie, pétition de principe qui s'écarte. du strict point de vue de la « croisade », des libres invasions surréalistes. sans le moindre objectif pédagogique pour en neutraliser l'humour noir ²⁵.

Avec l'implacable fléau, encore lourdement présent à travers le monde et dans le Paris de l'après-guerre, les locutions « fuir comme la peste » et « redouter comme la peste », restées d'un emploi courant malgré l'éradication en Europe de la maladie, sont largement utilisées par Aragon et par Leonora Carrington, avec un parti pris de revigoration qui, à lui seul, fait perdurer la présence maléfique du germe et de ses vecteurs attirés. Comme le nom simple, étendu à la désignation de toute calamité, qu'elle soit ou non d'origine microbienne, elles attestent la peur immémoriale suscitée par l'affection historiquement la plus meurtrière pour l'humanité parmi l'ensemble des maladies transmissibles. Dans son orbite, impossible de tenir à l'écart des avatars du mythe l'extension planétaire de la « peste brune », dénoncée par le seul Crevel au moyen de la périphrase du nazisme, obtenue, comme chacun sait, à partir des chemises « *couleur de scorie intestinale* » des S.A. ²⁶. Au confluent des pathologies politique et virale, le climat d'époque - la « Couleur du Temps » rehaussée à l'acide depuis le chromo d'Apollinaire - n'est assurément pas étranger à l'invasion mortifère!

Par-delà l'empoignade du Mal européen, tardivement identifié par les surréalistes du seul fait de leur dégoût sans réserve de l'occident capitaliste et guerrier, c'est essentiellement *la Vampire*, inaugurée plastiquement par Edvard Munch en 1893 et littérairement par la *Carmilla* de Sheridan Le Fanu en 1872, dans le prolongement de la nonne sanglante du *Moine* de Lewis et des succubes du *Melmoth* de Maturin, qui fixe définitivement l'archétype des *êtres de proie* exaltés par le groupe.

23. Julien Gracq, *Le Rivage des Syrtes*, Paris, Corti, 1951, p. 209.

24. Breton, *Œuvres complètes, op. cil.*, p. 186.

25. Antonin Artaud, « Le théâtre et la peste » (1933), in *Le Théâtre et son double, Œuvres complètes*, tome IV. Paris, Gallimard, 1970, pp. 15-31.

26. René Crevel, *Les Pieds dans le plat* (1933), Paris. Pauvert. 1974. p. 231 et *Le Roman cassé*, Paris, Pauvert, 1989, p. 100.

4. PÉRÉGRINATIONS EN VAMPYRIE

Entre elle et Musidora, à l'origine virtuelle de la « vamp », béatifiée par le septième art²⁷, la filiation ne s'exprime pas seulement par l'irruption d'un « nouvel art d'aimer », sur les brisées des interdits religieux de la morale bourgeoise organisée autour de la notion du péché - ce qui invalide d'emblée la pâle adaptation de Dreyer, épinglé par le groupe dans sa liste noire des réalisateurs à « ne pas voir »²⁸. Elle affleure tout autant dans la dispersion anagrammatique du nom multipliant les apparitions mystérieuses et la stratégie des masques. À la trilogie évanescence Carmilla/Mircalla/Millarca fait écho le dédoublement scriptural Musidora/Mad Sour/ Irma Vep, ce dernier restaurant la lignée du Vampire absorbée par la féminité univoque des prénoms²⁹.

Dans leur sillage, une conjuration se dessine, ourdie majoritairement par des femmes dont l'œuvre littéraire et picturale accorde une place prépondérante à la strige, en renouvelant puissamment, dès la fin des années 30 et jusqu'à nos jours, la structure et les matériaux du mythe.

C'est le cas des séances de lesbianisme des couples sororaux de Leonora Carrington s'adonnant à leur plaisir mutuel par l'annexion du criminel couramment tenu pour réhabilité à la fin des ébats nocturnes: « Elle suçait, suçait pendant de longues minutes et son corps devenait énorme, lumineux et splendide. Ses plumes brillaient sur sa queue. Drusilla en étincelait de toutes les couleurs de l'arc-en-ciel. Elle dressa la tête en chantant comme un coq³⁰. » C'est le cas des rafraîchissements des héroïnes de Joyce Mansour dont l'attrait pour « Les vitamines de l'amour (*sic*) », prodiguées par des expertes en hémophilie, s'identifie à l'éveil de la

27. Dans ses livres de souvenirs, Musidora, de son vrai nom Jeanne Roques (1889-1957), a toujours affirmé qu'elle avait été « la première vamp » - la réalité cinématographique et la « vampire » apocryphe du titre du film de Feuillade où elle incarne le personnage de la souris d'hôtel à la solde d'une société parallèle de racketteurs coupeurs de têtes remontant solidement à 1916. Première attestation contestée par Georges Sadoul dans son *Histoire du cinéma mondial* (1949), qui lui oppose la veine danoise de la « femme fatale », tellement incrustée sur les écrans que l'Américaine Theodosia Goodman prendra en 1914, pour l'acclimater aux U.S.A., le pseudonyme de Theda Bara, associé littéralement au « baiser » ainsi qu'à l'anagramme « Arab Death ». Cf. Patrick Cazals, *Musidora la dixième muse*, Paris, Veyrier, 1978, pp. 37-38.

28. Cf. le tract « Voyez... ne voyez pas » (1951), dressant face à face, du « bon » côté Feuillade, Murnau et Tod Browning - les principaux adaptateurs du mythe à l'écran -, du « mauvais », Dreyer, auteur d'un *Vampyr* aseptisé (1931) revendiquant au générique l'adaptation de la longue nouvelle de Le Fanu.

29. Le dénouement du *Trésor des jésuites* de Breton et Aragon (1928) joue identiquement sur l'androgynie du personnage, grâce à l'ultime déguisement de Mario Sud - autre anagramme de Musidora - faisant se raccorder en direction de l'Avenir, le Temps et l'Éternité des premiers échanges allégoriques, de facture apollinairienne.

30. Leonora Carrington, « Les Sœurs » (1939), *La Déhwall/e*, Paris, Flammarion, 1970, pp. 56-57

31. Joyce Mansour, « Ça » (1970), *Œuvres complètes*, Marseille, Actes Sud, 1991, p. 151

sexualité pubertaire jusqu'à l'assomption des pulsions de la libido'. C'est aussi le cas des bacchanales de Nelly Kaplan, où le leitmotiv des récits fantastiques qui jouent sur la concurrence déloyale et la revanche programmée sur l'Esprit impur - Feuillade et Murnau se montrant au moment de l'épilogue, aussi conventionnels que Bram Stoker et Le Fanu - est systématiquement renversé en conservation de l'espace en péril. exhortée par les titres: « De Vampyris illustribus », « Le Jour du Saigneur », « Veillons au salut du vampire »³³, etc.

Car le vent des représailles ne cesse de souffler, d'autant plus aigre qu'il occupe, de concert avec l'imaginaire maudit, la même niche écologique en instance de nettoyage drastique sous la poussée des intégrismes. Ainsi, les confréries médicales de Belen, pourtant prémunies contre la raréfaction de leur denrée de base par un « Syndicat d'accueil des vampires étrangers » (sigle de reconnaissance: S.A.V.E.), palliant la pénurie des donneurs indigènes, font désormais confiance à la collecte itinérante des groupes soigneusement répartis, compte tenu du fait que les bénéficiaires, par la voie orale qui continue de prévaloir, en sont au stade du coma dépassé : « Il se meurt, le vampire: sa pâleur se confond avec la couleur des marbres des tombeaux: ses yeux, si fiévreusement beaux auparavant, sont presque éteints. Il se meurt, et nous ne pouvons rien pour le sauver »³⁴. »

À rebours des compatibilités Rhésus venues étayer le bien-fondé des transfusions réussies - explication rétrospective pleine de saveur des déboires de Van Helsing dans le *Dracula* du devancier - l'autre mode de réanimation d'urgence de la Vampyrisme surréaliste concerne l'aspiration de l'énergie vitale par la médiation de l'astrologie et de la voyance.

sq. À la fin de la pièce qui la remet en piste en affirmant qu'« elle seule ne pouvait jamais mourir », la bonne, Saignée, se charge de l'initiation d'un « je » assez semblable pour sa dominante pulsionnelle au « mamou » néologique, défini puis doté d'un paradigme libidinal complet par l'auteur des « Gisants satisfaits », dans l'enquête " Enrichissez votre vocabulaire » : « *Jeune vampire pas encore sevré. Ex. : Elle était aussi fascinante qu'un mamou. Faire le mamou : se mettre lourdement dans une attitude lascive. Mamourisme : agression narcissique restée au stade de l'intention.* » in *La Brèche*, n° 3, septembre 1962, p. 53.

32. Distribué en dix épisodes, *Les Vampires*, de Feuillade, tiré du roman éponyme écrit en collaboration avec Georges Meirs n'échappe pas à la règle du « happy end » commercial. Musidora est tuée dans le dernier film - après être intervenue sans discontinuer dès le numéro 3 de la série, « Le cryptogramme rouge » - alors que, seul protagoniste féminin d'une pègre fortement hiérarchisée, elle se cache chez une voyante. Il est significatif qu'après l'apologie non déguisée du charme pervers de la tentatrice, le « successeur » soit un héros positif. Judex, sans écho chez les surréalistes, sinon la représentation annulée du *Trésor des jésuites*, prévue au « Gala Judex » (1^{er} décembre 1928), pour un contrepoint cinglant du « justicier », notoirement absent de la distribution.

33. Nelly Kaplan, alias Belen, *Le Réservoir des sens*, Paris, Pauvert, 1988.

34. *Ibid*, p. 137.

5. VAMPIRISME ET MÉDIUMNITÉ

Pratiquées de manière intensive à des fins thérapeutiques pendant la seconde moitié du XIX^e siècle, l'hypnose et la voyance n'ont cessé de rehausser la figure du Vampire et la topique du château hanté issus du roman gothique. Entre les courants planétaires captés artificiellement et le prélèvement homéopathique alimentant la batterie humaine déchargée, la relation n'est pas uniquement métaphorique, comme elle le fut, jusqu'à la parodie immunitaire, dans la centrale futuriste du *Château des Carpathes* de Jules Verne³⁵. L'« eggrégoire voulu », typique du « vampirisme conscient » professé quasiment officiellement par les parapsychologues au tournant du siècle³⁶, a contribué à redessiner les relations et les frontières temporairement mouvantes, de la science et de la magie.

Un tel contexte n'est pas étranger à l'effet de relance de la présentation inaugurale « Entrée des succubes », opérée en 1926 par Aragon, quatre ans après le coup d'envoi d'« Entrée des médiums » par Breton, auquel est dédié le relais nocturne avec la reprise anaphorique du titre. Au point que l'attribut distinctif de la sibylle moderne, la « boule de cristal », choisie en 1933 pour servir de support prioritaire aux « Recherches expérimentales sur la connaissance irrationnelle de l'objet », deviendra pour Roger Caillois l'arme élective du « délit » de « vampirisme »³⁷. L'alliance en miroir dans le « Jeu de Marseille » de la « sirène » Hélène Smith et du « mage » Paracelse - ce dernier représenté par le poulpe de Maldoror « au sérail de 400 ventouses » servant de frontispice à *La Dame ovale* - dynamise pareillement la soif de connaître en dehors de l'épistémologie courante³⁸.

35. Jules Verne, *Le Château des Carpathes* (1892). Par-dessus la figure traditionnelle du vampire, restée intacte dans les consciences malgré la technologie de pointe destinée visiblement à l'évacuer, se greffe celle d'un apprenti-sorcier sur le modèle d'Edison, captant et influençant par un dispositif tentaculaire des plus sophistiqués les moindres délibérations du quartier général des villageois, à plusieurs kilomètres de son repaire.

36. Cf. notamment Charles Lancelin, *Le Ternaire magique de Shacan*, tome II, Paris, Daragon, 1905, pp. 137, 144 et 184. À l'« eggrégoire voulu » du « vampirisme conscient » de la médiumnité et des techniques d'hypnose caractérisées par la captation physique des fluides magnétiques, l'auteur oppose le « vampirisme inconscient » de l'amour, mais aussi sa dégénérescence vers « l'animalité de l'astral » dans l'appétit sexuel polymorphe rejoignant « la vie des Élémentaires en évolution », triple manifestation du « besoin âpre de réaliser les desideratum ». La plupart des commentateurs du mythe ont souligné « les émanations ectoplasmiques des médiums », utilisées à l'occasion par des vampires qualifiés pour circonvenir leurs victimes ». Cf. Tony Faivre, *Les Vampires*, Paris, Losfeld, 1962, p. 163 sq.

37. Cf. l'enquête du *Surréalisme ASDLR*, n° 6, mai 1933, p. 10. Associé à l'" araignée » par Éluard, selon le principe maldororien des « rencontres sur une table de dissection », la " boule de cristal » est pour Breton, mais aussi, en termes comparables, pour Péret, Tanguy et Caillois lui-même, " le lieu de toutes les métamorphoses possibles ».

38. Breton " Le jeu de Marseille », in *La Clé des champs* (1953), Paris, Pauvert, 1967, p. 68 et *La Planète affolée*, Musées de Marseille - Flammarion, 1986, p. 64. Hélène Smith et Paracelse sont, avec le " génie » Hegel, les trois honneurs de « Serrure » (Connaissance) du jeu de 32 cartes, remodelé en fonction des orientations surréalistes reléguant, avec la monarchie, les puissances de guerre et d'argent.

Goule hyperbolique, à l'égal du totem déployé de la mante religieuse, qui profite de l'homophonie rayonnante de son nom pour rejoindre, par la redondance augurale de la « mantique », la « prophétesse ou spectre-vampire »³⁹, la succube réalise la conjonction de « l'amoureuse humeur » et de l'électricité animale rejaillie du « corps astral ». D'où l'effervescence subliminale des « clubs de Buveurs de Sperme » de Desnos, étanchant dans des « pubs » leur soif immodérée, avec un parti pris d'épuisement identique chez le Hugnet de *Onan*, sous le couvert de périphrases: « Je suis le nocturne planeur des réalités - tout gonflé du sang bu au cou de la vie »⁴⁰. »

De l'épouvantail aux mains griffues entr'ouvertes pour mieux polariser l'électrostatique à « l'amante » superlative, intégrée aux définitions du mouvement à travers le « hasard objectif » des réponses sur le canevas « Qu'est-ce que... c'est »⁴¹, le Vampire des surréalistes s'accomplit dans l'ultime projection de leur mythologie en acte, balayant le fantastique pour mieux l'intégrer au réel, selon la glose toute performative du *Trésor des jésuites*: « À remarquer que ce qui était le propre de l'écran a passé dans le domaine de la vie »⁴².

6. SPECTROGRAPHIE DES GRANDS TRANSPARENTS

L'extrait du *Horla* qui sert à introduire « Les Grands Transparents » dans le catalogue de l'exposition new-yorkaise de 1942, en clôturant l'inventaire des mythes « en croissance ou formation », n'est pas qu'une référence appuyée à la déviance littéraire pour durcir l'« ultimatum » à la Raison positiviste, accusée d'avoir perpétré le conflit en cours. Par-delà l'évocation à la troisième personne du brucolaque brésilien, qu'un général d'Empire exilé dans les plaines semi-désertiques du Sertao aurait suscité, par le biais d'une légende locale⁴³, le recours à l'Être invisible au squelette de radiolaires, tel que le représenta Jacques Hérold, ne cesse d'irriguer l'imaginaire surréaliste, en balisant son espace mental.

39. Roger Caillois, *La Mante religieuse*, Paris, Aux Amis du Livre, 1937, p. 35.

40. Robert Desnos, *La Liberté ou l'Amour!* (1927), Paris, Gallimard, 1982, p. 72 et Georges Hugnet, *Onan*, Paris, Éd. Surréalistes, 1934, non paginé.

41. André Breton. « Qu'est-ce que le surréalisme? », in *Documents* 34, n° 2, Bruxelles, novembre 1934, p. 19. Cf. la première des dix-sept « définitions » données en regard du tableau de Chirico, *Le Devin* - plus connu sous le titre *Le Vaticinateur* (1915) - : « C'est la cagoule de la souris d'hôtel chère à Victor Brauner. » En complément de l'assignation de la « dixième muse » à l'univers particulier d'un peintre du mouvement et de l'hymne du *Trésor des jésuites* à « la grande réalité de ce siècle, au-delà de la mode, au-delà du goût », un manuscrit inédit d'Aragon (Bibl. J. Doucet, n° 7206-7210.1922-23) le confirme: « Une jeunesse tomba tout entière amoureuse de Musidora, dans Les Vampires. » Cf. R. Garaudy, *L'Itinéraire d'Aragon*. Paris, Gallimard. 1961. p. 25.

42. Breton, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 1002.

43. Maupassant se sert d'une superstition du Brésil, selon laquelle le général Labatut, exilé après la chute du Premier Empire dans la région aride du Sertao, aurait développé une influence maléfique, assimilée par les habitants à celle des vampires.

Reconstruit par grandes masses, selon les dominantes de l'aimantation collective, « Le Monde au temps des surréalistes » se limite dans sa partie européenne à quatre contrées, qu'on est en droit de rassembler sous un commun dénominateur. Traversant les frontières reconnues entre États-nations, avec un souci tout relatif des échelles et des séparations ethnolinguistiques, le principe fédérateur englobe le territoire du Vampire⁴⁴. Entre l'Irlande de Maturin, de Sheridan Le Fanu et de Bram Stoker, l'Autriche-Hongrie - berceau transylvanien du voïvode - la Russie et l'Allemagne, ses principaux points de chute, l'occident prend des allures de circuit de reconnaissance, doublé d'une physionomie expressive: celle-là même que Breton prêtera, en 1935, à son pays, escamoté sur l'atlas fantasmagique, à l'exception de Paris: « Le visage de Nosferatu qui est en même temps la carte de France vide de toute indication et dont la frontière de l'Est, très sommairement tracée en vert et bleu, si bien que je crois plutôt à des fleuves, figure d'une façon surprenante le maquillage du vampire⁴⁵. » Non moins truhlant pour les cartographes de la capitale, l'itinéraire de l'exposition de 1938 baptisé « La Ville surréaliste » et reproduit à la dernière page des hors-textes du *Dictionnaire abrégé* servant de catalogue, subit, à partir d'un cadastre sélectif de quelques toponymes à j'aura suggestive, une transmutation qui lui retire son lustre convenu et les perspectives de ses grands axes. Seule voie sans prolongement tracée parallèlement à la « rue Vivienne » et à la « rue aux Lèvres », la « rue de la Transfusion-de-Sang » tient lieu d'assise et de clef de voûte du planimètre urbain. En elle, avec le plafond en forme de grotte aux mille deux cents sacs de charbon imitant les chiroptères au repos et le mannequin de Wolfgang Paalen surmonté d'une chauve-souris déployée, pour redoubler l'article du glossaire constitué d'une citation de Jarry⁴⁶, la lettre et l'image multiplient

44. Cf. « Le Monde au temps des surréalistes », carte reproduite sur une double page du numéro spécial hors-série de juin 1929 de *Variétés* - « Le surréalisme en 1929 » - au sommaire duquel figure également *Le Trésor des jésuites* de Breton et Aragon, consacré à Musidora, qui devait jouer la pièce, finalement représentée sans elle à Prague en 1935. En tête du programme prévu pour le « Gala Judex », le ralliement définitif à la « vamp » refoule l'Abattoir des champs d'honneur, par le commentaire de deux plans extraits du « serial » de Feuillade: « Pendant la guerre », « Ce que nous aimions ». Dans la première photo, la souris d'hôtel est couchée sur un homme plié en deux - allusion probable au changement des protagonistes. Dans la seconde - signée de l'actrice - elle est étendue les jambes croisées sur une causeuse.

45. Breton, *Les Vases communicants* (1932), Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1977, p. 33.

46. Cf. l'article « Chauve-souris » du Supplément rédigé par Breton - contrairement au corps principal du catalogue mis en page par Éluard - et emprunté à la scène 6 de l'acte II de *Haldernablou* (*Les Minutes de sable mémorial*, 1894): « Doublure de sexe tentaculaire retourné, fourré de chevreuil, desséchant dans un grimoire sa main de gloire: voile d'artimon aux quotidiennes tempêtes crépusculaires; ourson ou oursin: buis bénit, laurier aux murailles. » Cette animalisation du sexe de la femme participe, en s'en démarquant par l'espèce discernée, des études de Charcot sur l'hystérie célébrées par les surréalistes, analogie

l'incantation de l'exposition au « Grand Saigneur »⁴⁷ de l'écran démoniaque.

Plus spécifiquement centrés sur l'adaptation de Murnau et la « cravate » obsessionnelle bloquant la respiration pour faire saillir la jugulaire, les récits de rêve des *Vases communicants* ne laissent pas de s'y ressourcer ainsi qu'au Graal des temps modernes, réactualisé pareillement à la fin d'un conte de Leonora Carrington, *Le Cornet acoustique*. Non moins magistralement que l'égérie de Le Fanu, c'est une autre femme-vampire, Carmella, sœur en dévotion de la « petite fille » de Max Ernst et de la Carmilla du précurseur, qui règle sur son « planisphère » le destin des derniers lycanthropes, après le « rapt du Graal » renfermant - on l'aura deviné - le sang de la race pourchassée⁴⁸.

Baromètre sarcastique et vengeur de *l'humeur* surréaliste, en conflit ouvert avec les systèmes de pensée de l'occident judéo-chrétien comme avec l'exhibitionnisme de l'horreur des abattoirs guerriers, l'obsession des vampires traduit une remontée en flèche de l'ambivalence des sentiments, réduite au minimum sous le règne exclusif de la conscience vigile. Selon la forte distinction énoncée par Freud dans *Totem et Tabou* pour marquer le passage du sauvage au civilisé, elle témoigne de l'état d'esprit d'une génération avide de se replonger aux sources vives du primitivisme, en deçà des aplats du rationalisme fermé. Aussi, bien loin d'alimenter la pléthore des images interchangeable défilant sur un canevas immuable depuis l'âge d'or du cinéma, la bande annonce insérée dans l'affiche pour saluer le retour des puissances de la nuit pointe le doigt vers l'irruption de la « beauté convulsive » du surréalisme, reconquise sur l'esthétique formaliste et l'empire concentrationnaire de l'abstraction.

*Université Paris III
Sorbonne-Nouvelle.*

graphique dont Crevel se souviendra pour mettre en scène « Jésus le femmelin », à travers « la croix-squelette de pénis-vampire ». In *Le Clavecin de Diderot*. Paris. Éd. Surréalistes, 1932, p.95.

47. Roman de Rachilde consacré au thème du Vampire, *Le Grand Saigneur* (1922), dont on a vu les retrouvailles dans la clinique de Belen à la rescousse du mythe agonisant, souligne dans les premières pages la conformation spéciale de l'oreille de son héros: « De profil, son oreille se détache de la tête. toute petite, très délicatement ourlée », conformation que Breton développera à son tour dans *Les Vases communicants*, en évoquant les cornes auriculaires de la girafe associées à la physionomie de Nosferatu. Le sens de l'orientation par écholocation. situé dans l'oreille interne de l'animal - en plus de la discrète empreinte luciférienne - n'est probablement pas étranger à l'accentuation.

48. Leonora Carrington, *Le Cornet acoustique* (1956), Paris, Flammarion, 1983, pp. 200-205. La relation onomastique avec le *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au carmel* se double d'une relation homologique avec « les charmeurs de sangsues », introduits en grande pompe au premier livre - « La Ténébreuse » - du roman-collage de 1930.

SURRÉALISME SOUS ROCHE

LA SUÈDE APRÈS 1945

Jan-Gunnar SJOLIN

Pourquoi «surréalisme sous roche », quand la Suède d'après la Seconde Guerre mondiale semble avoir connu une intense activité surréaliste: les revues *Prisma* (1948-1950) et *Salamander* (1955-1956), le numéro spécial de *Konstrevy* en 1967, le groupe des artistes Imaginisterna (1946-1956) et la galerie Colibri (1955-1957), tous les deux à Malmo, toute une série d'expositions, depuis « Expo Aleby » (1949) jusqu'à « Surrealism ? » (1970), et enfin Fantasiens frigorelse (Libération de l'imagination) en 1977, avec un avant-propos d'Artur Lundkvist.

Mais en fait, ces manifestations ont été noyées dans un flot d'autres mouvements: juste après la guerre le *konkretismen* (variante suédoise de l'art géométrique), puis l'art informel, le pop art, le réalisme engagé, l'art conceptuel, etc. En 1948 déjà, des personnes interrogées dans le cadre de l'enquête « Le surréalisme a-t-il joué son rôle? » (*Prisma*) ont répondu par l'affirmative. Le surréalisme est donc considéré comme un phénomène appartenant au passé. Somme toute, il a été invisible pour la plupart des gens qui ont grandi en Suède juste après la guerre.

Cependant, le surréalisme a existé et vécu en Suède, mais comme le fait une source cachée, nourrissant certaines expressions artistiques et théoriques. À de rares occasions, ces idées sont remontées à la surface de l'expérience de la vie. Dans cet aperçu, j'aimerais essayer de mettre en lumière quelques-unes de ces irruptions du surréalisme, en concentrant mes efforts sur les œuvres de quelques artistes peintres. Je laisse donc de côté les apports des poètes et des critiques.

Nous allons voir que le surréalisme en Suède incarne une tendance

internationale et européenne du mouvement, qui dépasse ce que l'on considère comme le patrimoine suédois en matière artistique. De surréalisme déclaré, il n'est presque pas question; plutôt de tendances surréalisantes, où se manifestent certains aspects du legs surréaliste. Mais il importe de voir que la Suède, en ce domaine, n'est pas un pays indivisible, dominé par sa capitale: en plus de Stockholm, trois autres centres artistiques vont jouer un rôle dans cet exposé: les villes de *Gateborg*, de Halmstad et de Malma, toutes les trois situées sur la côte Ouest et vers le sud du pays.

Qui dit « surréalisme suédois » dit, en pratique « groupe de Halmstad ». Je ne vais pas contester son importance pour placer la Suède sur la carte du surréalisme international dans les années 30, mais je tiens à préciser les limites de cette importance, surtout après la Deuxième Guerre mondiale ¹.

Il faut noter que les six peintres appartenant à ce groupe (Sven Jonson, Waldemar Lorentzon, Stellan Morner, Erik Oison et Axel Oison, enfin Esaias Thorén) ont entretenu des liens plus ou moins étroits avec la ville de Halmstad. Plutôt que les peintres, ce sont les collectionneurs et les mécènes qui ont assuré la continuité de la vie artistique de la ville. On pourrait dire que, dans l'art suédois, Halmstad a plutôt l'importance d'un symbole que d'un vrai lieu géographique.

Certes, on trouve dans les œuvres du groupe des années 30 bien des éléments tirant leur origine du surréalisme européen: les perspectives sans limites, les juxtapositions d'objets hétéroclites, les transformations de la substance des objets. Parfois il s'agit plutôt d'un romantisme du XX^e siècle, comme dans la célèbre peinture de Lorentzon, *Kosmisk moder (Mère cosmique)*. Mais dans tout cela, on distingue bien peu des convictions révolutionnaires qui ont animé le groupe français.

Les raisons de cette spécificité deviennent évidentes après la guerre. Certains des membres du groupe s'associent au mouvement d'Oxford, le message religieux de Lorentzon devient manifeste, le catholicisme d'Erik Oison se présente sans ambage dans certaines peintures, en même temps qu'il semble garder le contact avec ses sources d'inspiration surréalistes. Esaias Thorén, au contraire, renoue avec ses origines dans l'abstraction géométrisante. Et Stellan Morner subit clairement à une certaine époque l'influence du tachisme.

Je trouve donc peu de raisons pour parler du groupe de Halmstad quand il s'agit du surréalisme en Suède depuis 1945. Mais ce n'est pas une opinion incontestable, car en même temps que prenant ses distances envers le surréalisme, le groupe a eu clairement à cœur de garder l'étiquette de « surréalisme ».

Ces peintres de Halmstad seraient-ils alors les seuls artistes de cette

1. Pour informations, voir Viveca Bosson (éd.). *Le Groupe de Halmstad 50 ans*, Halmstad, 1978 ; Hugo Palmsheld. *I konstells tecke/l*, Halmstad. 1990, pp. 61-69.

génération (celle des artistes ayant fait leur début avant la guerre) à représenter le surréalisme en Suède? Je ne trouve que deux noms à côté d'eux. Le premier est celui du sculpteur Eric Grate, arrivé à Paris en 1924 où il a vécu pendant dix ans et connu Arp, Ernst et d'autres surréalistes¹. Ses œuvres les plus importantes témoignent de l'influence du post-cubisme et du surréalisme. Mais plus significatifs que ces signes de modernité sont les influences des idoles de la Grèce archaïque et des traditions folkloriques des pays nordiques.

Un autre artiste, très peu connu en dehors de son pays natal, est le poète et dessinateur Folke Dahlberg². Homme d'eau, il a vécu presque toute sa vie sur des bateaux et près des grands lacs de la Suède. C'est aussi dans un lac qu'il finit par trouver la mort en 1966. Ses écrits sont plutôt réalistes et poétiques ; ses dessins nous introduisent dans un monde que lui seul connaît, et qu'il est difficile de rattacher à des influences surréalistes ou autres.

Le point de départ des développements ultérieurs est l'exposition de 1943, à Malmö tout au sud du pays, du groupe Minotaur, qui n'a pratiquement existé que pour et par cette seule exposition. Elle a réuni, entre autres, un immigrant juif réfugié des tempêtes du continent, Endre Nemes, qui vient de Hongrie et de la Tchécoslovaquie, et deux jeunes peintres de la région, Max Walter Svanberg et C.O. Hultén. Parmi eux, Nemes était le plus âgé et le seul peintre déjà accompli.

Quelques années plus tard, Nemes devint une référence dans la vie artistique de la Suède, donc discutée et contestée. Ses principales activités étaient à Stockholm, mais en 1947 il fut nommé directeur de Valand, qui était et qui reste toujours l'école des beaux-arts la plus importante de la Suède en dehors de Stockholm, et qui se trouve à Göteborg.

Pour comprendre le remous que causa cette nomination, il faut connaître un peu le climat culturel de cette partie ouest de la Suède. Climat très conservateur, conditionné, entre autres, par une religion sévère et puritaine. Un expressionnisme à base de colorisme a depuis longtemps trouvé la faveur de l'opinion locale, qui y voit une tradition de la région ; à vrai dire, il a été conçu par des élèves de Matisse et nourri par l'influence de Munch et de peintres danois. Cette opinion locale s'opposa de manière véhémente à ce que l'on considérait comme les idées « étrangères » de Nemes ; et il est vrai qu'il introduisit dans la vie artistique de Göteborg les apports de tout un demi-siècle d'évolution en Europe, surtout le surréalisme, la peinture métaphysique et les différents avatars du cubisme.

Quelles sont donc les caractéristiques de cette œuvre qui causèrent de telles réactions? Elle fait, semble-t-il, plus de place que l'expressionnisme de la région au subconscient du peintre et à la construction consciente de la peinture. En arrivant en Suède, Nemes peignit surtout des intérieurs

2. Voir Ragnar von Holten (éd.). *En bak om Eric Crale*, Malma, 1963.

3. Voir « Folke Dahlberg », *Kalejdaskap*. 1982, n° 3.

métaphysiques, relevant plutôt des traditions de l'Europe centrale que de celles de l'Italie de Chirico. Au milieu des années 40, il traversa une période chagallienne, puis durant ses années à Valand jusqu'en 1955, son œuvre évolua vers une abstraction de plus en plus marquée. Il subit l'influence de la peinture tachiste. influence qui culmina vers 1960, et il resta alors très peu, sinon aucun élément que l'on pourrait rattacher au surréalisme.

Vers le milieu des années 60, Nemes rewurna dans une véritable explosion créatrice, au paradigme figuratif de ses commencements. Prenez comme exemple *La Ville déserte* (1967), où la ville idéale de Ledoux flotte dans l'atmosphère telle un disque rond figurant la terre elle-même, et en même temps constituant la partie inférieure du corps humain. Ce qui le relie au surréalisme est donc le double ou triple sens et les métamorphoses - qui semblent être le résultat de délibération et de travail - , et l'aspect iconique et plastique de l'image, plutôt qu'un automatisme quelconque.

Alors, pourquoi cette opposition aux apports de Nemes, pourquoi ces attaques virulentes qui se poursuivirent jusqu'à la fin de sa vie? Au centre de la question se trouve le bagage qu'il a emporté avec lui dans sa fuite, et qui lui a valu le reproche d'être éclectique: tout le développement de l'art moderne, vu dans la perspective des pays du centre de l'Europe.

Mais on peut encore préciser ce qui est à fond de ces reproches. La culture de l'Europe centrale que représente Nemes, est, semble-t-il, surtout une culture des grandes villes. Il n'y a donc pas de place dans ses efforts créateurs aux sentiments de la nature, si chère aux Suédois. On ne voit presque jamais dans ses œuvres les arbres ou les grandes formations de la nature. À vrai dire, la nature n'apparaît dans ses peintures que, par exemple, sous la forme de photos microscopiques, de sections géologiques ou de collections rassemblées et étudiées par l'homme. Ce qui l'intéresse, ce n'est pas la nature elle-même, mais ses reflets dans l'imagination et la création d'images de toute époque. Et cela ne plaît pas aux Suédois. Prenez comme exemple ce critique d'art qui s'est exclamé, lors d'une émission à la radio, « Quel besoin avons-nous, les Suédois. de ces peintures au milieu de nos sapins de Norrland⁴ ! »

Nemes disait souvent, avec beaucoup d'amertume, qu'on l'a traité comme un oiseau étranger qui se serait fourvoyé en Suède. On pourrait rétorquer que les Suédois aiment les oiseaux, et surtout les espèces rares. Presqu'aucun autre peintre en Suède n'a eu d'aussi riches récompenses que Nemes (de grandes expositions rétrospectives, un titre honoraire de professeur), malgré les attaques et critiques. Il s'est plaint de ne pas posséder de langue propre, d'avoir perdu son hongrois natal et de n'avoir jamais appris le suédois de façon à pouvoir parler comme un Suédois. Pourtant, il parla le suédois d'une façon efficace, les quelques formes non-idiomatiques faisant figure de tropes poétiques, comme en témoignent

4. Je cite de mémoire.

certaines titres de ses œuvres. À vrai dire, c'était un homme qui ne s'intégrait dans aucune société, dans aucune communauté artistique. Même dans son pays natal, il serait resté un étranger.

En même temps, la position de Nemes, en dehors de cette communauté artistique, est déterminée par ce qui a été l'histoire de l'Europe. Et cette situation évolue puisque déjà, en Suède, on remarque l'intérêt spécial que lui manifestent de jeunes peintres, découvrant chez lui une compétence visuelle et technique qu'ils ne trouvent pas chez d'autres peintres de sa génération. Et plus d'un historien et critique d'art suédois lui a voué des études spécialisées ⁵.

À l'opposé, dans son pays natal la Hongrie - qui a tout de même accepté d'aménager tout un musée Nemes (à Pécs, ouvert en 1984) - , les historiens de l'art semblent convaincus de l'impossibilité de traiter de l'art de Nemes, que ce soit d'un point de vue hongrois ou suédois. La raison en serait que presque toute sa production de peintre accompli a vu le jour en Suède, dans des conditions inconnues des Hongrois, tandis que la culture qui a déterminé sa jeunesse, son éducation, est inaccessible aux Suédois. On peut dire que c'est un sort qu'il partage avec bien d'autres réfugiés en Europe. Mais dans le cas de Nemes, je ne crois pas à la validité de cette argumentation. Il est vrai qu'il existe dans sa peinture bien des réminiscences de sa vie passée en Hongrie, en Tchécoslovaquie, avant la fuite, et dont il a parlé dans des interviews qui ne sont pas encore publiées. Mais Nemes semble avoir tiré comme aucun autre peintre la leçon de son sort de réfugié: emplir son œuvre d'un contenu qui dépasse vraiment toutes les frontières de l'Europe et de l'Amérique du Nord, sinon du monde entier. Les sources où il puisera le contenu de son œuvre dans les vingt dernières années de sa vie, sont des sources vraiment internationales. La difficulté de son œuvre réside peut-être précisément dans sa richesse, et non dans le fait d'être exclusivement nationale.

Avant de quitter Nemes, quelques mots sur l'issue de ses années à Valand. On dit qu'il fut un de ces professeurs qui aident leurs élèves à trouver leur propre voie. La diversité des élèves de Nemes saute aux yeux, et aucun d'entre eux n'a suivi la tradition régionale. Mais si l'on trouve parmi eux des peintres de grande qualité, il est aussi frappant qu'aucun d'eux ne compte parmi les peintres suédois qui ont marqué leur époque ⁶.

On trouve chez certains d'entre eux des rapports avec le surréalisme, surtout chez Sven-Erik Johansson. Dans son optimisme, il y a beaucoup du caractère enjoué d'un Miro, mais dans son pessimisme noir, qui est fréquent, il est plutôt un descendant de Bosch ou de Goya. C'est un dessinateur accompli, comme en témoigne même ses gribouillages.

5. Thomas Millroth, *Endre Nemes*, Stockholm, 1985 ; Jan-Gunnar Sjölin, *Endre Nemes*, dei 1, Lund 1989 ; Jan-Gunnar Sjölin, *Det stora i det Zilla*, Lund, 1992.

6. Voir *Va/and Goteborg-Europa. Generation 47-55*. Catalogue d'exposition, Kulturhuset, Stockholm, 1988.

Contrastant avec le processus de création de Nemes, plus orienté vers la construction de l'image, Johansson la laisse couler de sa plume d'une façon presque automatique, mariant l'écriture et les signes représentatifs dans l'exemple montré.

Abordons maintenant la question que pose la vie artistique de Malma, ville située tout au sud du pays. Là aussi, des peintres ont introduit des idées internationales et nouvelles dans un milieu tout aussi conservateur que celui de Gateborg. Les critiques d'art donnant le ton avaient pour idéal un Cézanne, un Matisse. Les critiques un peu plus jeunes, souvent formés dans la dernière phase de l'abstraction géométrique, n'ont pas compris les tendances du groupe Imaginisterna, qui rassembla les nouveaux peintres les plus intéressants ⁷. Chose remarquable, dans les années 20 et 30, les tendances abstraites ont pu coexister avec les tendances figuratives plus ou moins surréalistes. Un critique d'art comme Otto G. Carlsund a compris les deux tendances, même s'il fut lui-même un peintre abstrait très avancé. Mais autour de 1950, plus de compréhension pour l'adversaire.

Les critiques d'art ont donc généralement nié la valeur de la nouvelle peinture ou sa nouveauté tout court, et ont recommandé aux jeunes artistes d'aller étudier « les vrais révolutionnaires », c'est-à-dire les peintres du début du siècle. Voilà pourquoi des expositions exceptionnelles, non seulement pour la Suède mais pour toute l'Europe en dehors de la France, comme celles de la galerie Colibri à Malma, ont reçu un accueil négatif de la presse ⁸. Il y avait cependant certaines exceptions importantes à cette règle: le critique et poète Ingemar Gustafson (Leckius), le poète Lasse Saderberg et l'historien de l'art Ragnar von Holten ⁹.

Parmi les nouveaux artistes de la région, commençons par dire quelques mots de Max Walter Svanberg, qui est un solitaire tout en étant membre du groupe Imaginisterna. Au début des années 40, il fait visiblement partie des daliniens, comme le montre la lithographie *Constellation*, datant de 1947, non sans quelques touches d'art nouveau. À cette même époque, il se trouva lui-même. Il développe une peinture à part, impossible à imiter (certains ont essayé et échoué), peinture dont les rencontres et les métamorphoses relèvent du surréalisme, ce que montre entre autre un film tout à fait remarquable, tourné pendant la réalisation d'une de ses peintures. Il semble pourtant impossible de lui trouver des modèles dans le surréalisme international. L'association à l'art des Vikings, chère à André Breton, a une valeur plus métaphorique qu'historique. On peut y voir, tout au plus, une certaine ressemblance avec l'art des naïvistes suédois, développé dans la lacune que laissa la Grande Guerre. Tout en

7. Voir *Imaginisterna*, catalogue d'exposition, Skanska konstmuseum, 1967.

8. Voir Susanna Eriksson, *Galerie Colibri*, Institutionen för konstvetenskap, Lunds universitet, Lund, 1992.

9. Du dernier, il faut noter son ouvrage d'ensemble, *Surrealismen i svensk konst*, Sveriges Allmänna Konstförening, publikation LXXVII, Stockholm, 1969.

étant le plus connu des peintres surréalisants de son époque en Suède, Svanberg reste en quelque façon un grand inconnu; aussi son œuvre n'a-t-elle toujours pas reçu un traitement critique à la hauteur de son importance ¹⁰.

L'art de Svanberg culmina assez vite dans les années 50, ce qu'il faut expliquer, entre autre, par une grave maladie contractée dans sa jeunesse. À cette époque, son hymne à la femme et à l'amour donna des frémissements au grand public. Pour Svanberg lui-même, il a été important de marquer la différence entre son œuvre et le surréalisme, bien qu'il ait respecté les apports de ce dernier. Ainsi a-t-il souligné l'importance de la beauté dans son œuvre, l'opposant aux images créées par nombre de surréalistes. Le succès qu'il connut après 1970 auprès du grand public, le même qui avait détesté ses œuvres vingt ans plus tôt, ne semble pas avoir rendu ce public plus sensible au surréalisme.

Si Svanberg fit partie de la scène artistique internationale, probablement sans y aspirer, l'autre grande personnalité du groupe, **C.Å. Hultén**, l'a fait volontairement et par nature ¹¹. Il est l'organisateur du groupe, et celui qui a entretenu des contacts internationaux avec Cobra et avec des critiques et des peintres à Paris. Il joua aussi un rôle important dans la création de la revue *Salamander* et de la galerie Colibri dans le milieu des années 50.

Dans les années 40, on trouve dans sa production beaucoup d'expérimentations qui font penser à Max Ernst: des frottages, des décalcomanies, etc. De là, il aurait pu évoluer dans différentes directions, vers un surréalisme plus net ou vers une abstraction libre par exemple. Comme il ressort de ses œuvres des années 50 et 60, ce fut la dernière tendance qu'il développa. S'il conçut des abstractions lyriques, dont les titres témoignent du rôle que la nature joua comme source d'inspiration, en même temps, la géométrie n'est jamais très loin de ses toiles.

Puis, vers la fin des années 60, peu après Nemes, Hultén retourna à la figuration. On apprend vite à reconnaître certains éléments récurrents dans ses nouvelles peintures, même s'ils sont inconnus de notre expérience quotidienne, telles des formes molles, enfermées dans des constructions rectilignes et sévères. Ce sont-là les œuvres de Hultén qui s'approchent le plus du surréalisme, et qui témoignent de la présence de celui-ci dans ses pensées, comme l'atteste par ailleurs, en 1976, son hommage à Max Ernst, *Dans la chambre de Loplop*.

Bien que ces peintures soient impensables sans le surréalisme, elles

10. Exception peut-être faite à l'ouvrage de José Pierre, *Max Walter Svanberg et le règne féminin*, Paris, 1975. Parmi les publications en suédois, l'ouvrage de Helmer Umg, *Max Walter Svanberg och förvandlingen*, Uddevalla, 1982, est trop bavard.

11. Voir C.O. Hultén, *Vandra och förvandla*, catalogue d'exposition, Liljevalchs, Stockholm, 1978-1979; Artur Lundkvist, *C.O. Hultén, «fjögelsyner och urskogshot»*, Sveriges Allmänna Konstförening, publikation 92, Stockholm, 1983.

appartiennent en même temps, par leur problématique. à l'art engagé des années 60 et 70. Dans nombre de ces peintures, on trouve des éléments tirés de la faune et de la flore africaines, témoignant du profond intérêt de leur auteur pour ce continent et ses problèmes. Plutôt que l'Europe, c'est le « tiers monde » qu'introduit la peinture de Hultén dans le monde quotidien suédois. Même la reproduction picturale a trait à cette iconographie africaine.

D'autres membres du groupe, tel Anders Osterlin, ont encore moins de point commun avec le surréalisme. Une exception cependant: Bertil Gado, le moins connu et le plus méconnu de tout ce groupe de peintres. S'il n'en fit partie que pendant un an, il exposa cependant avec le groupe en plusieurs autres occasions. Mais c'est à peine s'il a trouvé place dans l'aperçu du surréalisme en Suède, écrit par von Holten ; et dans d'autres exposés, il n'est pas même mentionné !.

Chez Gado, on perçoit clairement l'influence du surréalisme et plus particulièrement celle de Max Ernst. Plutôt que les frottages de ce dernier, ce sont ses peintures à bases de décalcomanies et ses œuvres assez récentes (autour de 1950), qui constituent le point de départ de Gado. C'est là un fait remarquable, car l'influence de Max Ernst est absente dans l'œuvre du groupe de Halmstad; même chez Hultén, ce sont surtout les frottages du grand prédécesseur qui importent. D'une façon générale, il y a chez Gado, aujourd'hui encore, une méfiance envers toute forme de création naturaliste et une confiance en l'automatisme: nombre de ses œuvres ont commencé comme des dessins automatiques (ou semi-automatiques) sur papier, puis ont été calquées sur toile et développées jusqu'à la peinture plus ou moins définitive (car il lui arrive de remanier des œuvres déjà terminées).

Évidemment, la production de Gado a un côté éclectique. Mais je crois discerner dans ses œuvres et dans les formes qui remplissent l'espace pictural un caractère unique: une aspiration à la grandeur. Aussi, que le Métropolis soit l'un de ses sujets préférés ne doit pas nous étonner. Au surplus, il s'agit d'un sujet à connotations sociales qui le satisfait par-là même. Il apparaît parfois comme une sorte de constructiviste utilisant des formes géométriques, mais ce ne sont jamais des formes visuelles pures et elles se présentent comme de vrais objets fantastiques.

Alors, pourquoi est-ce un isolé, un inconnu? L'imaginisme a été au fond un courant d'abstraction lyrique, contemporain de « Cobra », de « Phases », alors que Gado est à beaucoup d'égards le plus surréaliste du groupe, ce qui lui a valu d'être considéré comme un réactionnaire. Son exemple démontre à quel point le surréalisme en Suède fut l'objet d'attaques non seulement de la part de la critique d'art traditionnelle et des

12. Ragnar von Holten. *Surrealismen i svensk konst*, pp. 163-165. Il n'existe aucune monographie de Gado.

représentants de l'abstraction géométrique, mais aussi de ceux qui représentaient l'abstraction lyrique.

Une autre explication de ce rejet est de nature plus sociale et psychologique. Les deux représentants incontestés de l'imaginisme, Hultén et Svanberg, sont des peintres «arrivés», bien intégrés dans la vie culturelle de la Suède, alors que Gadé garde des marques évidentes de ses origines sociales, qui sont des plus modestes. Il n'a pas réussi à se dégager de son premier milieu social, étant en quelque sorte un immigrant dans son propre pays, avec tous les problèmes que cela pose en matière de langue et de manières. Une autre raison de son isolement est qu'il affiche des convictions qui, aux yeux de ses contemporains, sont des superstitions. En réalité, elles font partie de son œuvre, et expriment une croyance en la réalité des correspondances de la vie, croyance que l'on trouve aussi chez d'autres surréalistes, mais qui l'inscrivent comme un être singulier dans la société rationaliste et sécularisée de la Suède.

De cette génération de peintres ayant aujourd'hui entre soixante-dix et quatre-vingts ans, je voudrais retenir encore le cas de Sven Alfons. Bien que domicilié à Stockholm, il entretient lui aussi des liens avec le sud du pays, puisqu'il fit ses études en histoire de l'art dans les années 40 à Lund. Il a mené trois carrières: historien de l'art, sans jamais avoir de poste, poète et peintre. Il a écrit un ouvrage sur Giuseppe Arcimboldo qui a la puissance d'une thèse¹³. Sven Alfons est un peintre érudit et cela se voit dans ses peintures, qui font parfois penser aux cabinets de curiosités de temps révolus. Mais on y rencontre fréquemment des signes qui ruinent l'illusion, des flottements entre la chose réelle et la chose peinte, entre l'être vivant et le jouet. Enfin, c'est une peinture qui, malgré tous ses liens avec l'Europe centrale, appartient d'abord à la Suède, avec ses couleurs blondes et sa température fraîche. S'il s'agit de surréalisme, c'est un surréalisme à la manière suédoise. On peut souvent établir des correspondances entre les œuvres d'Alfons et de Nemes; s'il y est surtout question de différence de température, elle est considérable.

Quant à la présence du surréalisme dans la peinture suédoise d'aujourd'hui, je ne vois pas de mouvement ou de groupe que je puisse citer, mais plutôt quelques peintres individuels. J'en ai choisi pour exemple deux dont les œuvres sont très différentes, mais qui ont en commun un lien puissant avec la France, ainsi que de résider dans le sud de la Suède. Et même si aucun d'eux ne travaille dans la ligne des imaginistes, ce n'est pas un hasard si l'on trouve cette peinture de l'imagination précisément dans la région où a vécu et travaillé un Svanberg.

Après dix ans comme radio-télégraphiste en mer (voyages aux Indes, au Japon, entre autres), Bert-Johnny Nilsson se consacra à la peinture¹⁴.

13. Sven Alfons, *Giuseppe Arcimboldo* (Symbolister 2), Malmö, 1957.

14. Voir Nina Ce. derholm, *Bert-Johnny Nilsson och människogestaltningen 1969-1978*. Institutionen för konstvetenskap, Lunds universitet, Lund, 1989.

Assez jeune, il vécut un an à Paris. en 1966. et les œuvres suivantes témoignent des impressions qu'il en a reçues; on y trouve des réminiscences de Magritte, de Delvaux, de Toyen et d'autres encore. L'avis du peintre, en ce domaine, semble être qu'il vaut mieux accepter les influences que les combattre.

Il devint assez rapidement connu en Suède, surtout à cause de ses sujets en général de caractère érotique, que l'on a jugé révoltants. Plus que dans le cas de Svanberg, on peut comprendre l'émoi du public devant ses peintures vraiment troublées et troublantes.

L'exemple choisi pour cet exposé, *Le Bouc émissaire*, date de 1974. On y perçoit toujours des réminiscences, mais de sources beaucoup plus variées. Au fond, c'est le thème biblique, mais l'histoire racontant comment le peintre anglais Holman Hunt réalisa sa propre version du thème peut aussi bien avoir été une source essentielle. Il importe enfin de faire la comparaison avec *Les Bourgeois de Calais* de Rodin. La technique hyper-réaliste et toute la gamme de sources utilisées montrent qu'il s'agit en fait d'un nouveau surréalisme, ayant peu de choses en commun avec les groupes qui dominèrent le surréalisme en Suède antérieurement.

Les réminiscences de l'histoire de l'art continuent à caractériser cette peinture, et ces dernières années, Bert-Johnny Nilsson s'inspire de plus en plus de l'art antique, trouvant de moins en moins d'intérêt dans ce que font ses contemporains.

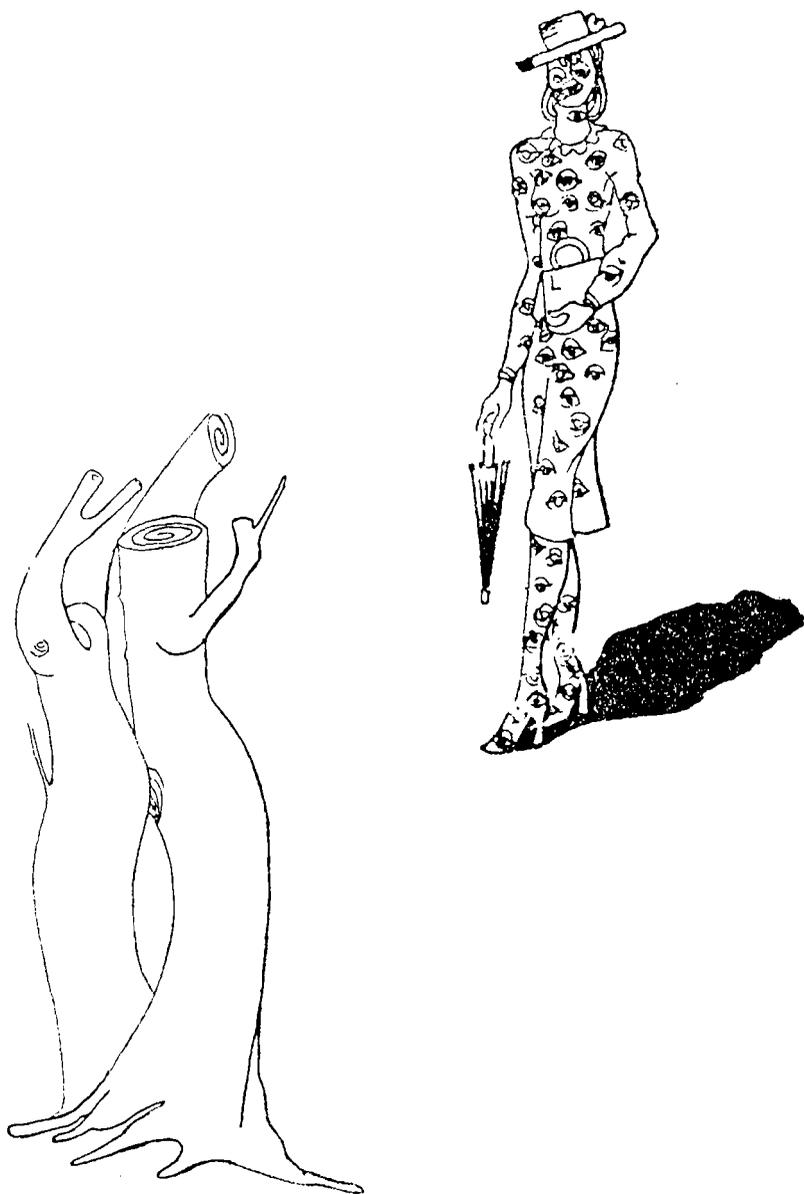
Le deuxième peintre choisi est (enfin) une femme, Janie Varades Soderberg. Dans le contexte de notre conférence, il importe de souligner son origine française sur laquelle il est impossible de se méprendre, même après les nombreuses années qu'elle a passées en Suède. Mais si nous, Suédois, la considérons comme typiquement Française. ce n'est pas l'idée qu'elle se fait d'elle-même. Au contraire, pendant sa jeunesse en France, elle s'est sentie étrangère à la mentalité française à beaucoup d'égards; par exemple, son amour des animaux fut mal accepté en France, contrairement à l'écho qu'elle y trouve en Suède.

Il est difficile de dire ce que son œuvre doit au surréalisme. On est loin du naturalisme fantastique de Bert-Johnny Nilsson ; on pourrait plutôt parler d'un réalisme du paysage intérieur, actualisant « la nécessité intérieure » de Kandinsky et, par là, aussi du surréalisme. Le titre de la peinture reproduite, qu'il faudrait voir avec son rouge chaud et son vert plus intense encore que celui de la nature, est *L'Espace d'un espoir*; il s'agit d'un hommage à Jacques Brel, peint à l'occasion de sa mort.

Autre chose à observer dans son cas: Janie Soderberg a connu, dans sa jeunesse, André Breton et son cercle. Elle a rencontré des peintres surréalistes, parmi lesquels Wifredo Lam, qui semble toujours lui importer dans sa création. En même temps, elle a connu les Imagistes suédois, un Hultén, un Svanberg.

Quelques mots en guise de conclusion sur le surréalisme en Suède : un grand succès qui n'a pas grand chose à voir avec le vrai surréalisme (le groupe de Halmstad), un peintre d'une rare distinction qui aurait produit ce qu'il a produit dans tous les cas (Svanberg), deux immigrants (Nemes et Söderberg), beaucoup de résistance, et beaucoup d'opposition. Si le surréalisme représente l'Europe, l'Europe aura des difficultés à convaincre les Suédois.

Université de Lund.



*Dessins de Antônio Pedro
pour illustrer "Juste un récit".*

LE SURREALISME : UNE RÉFÉRENCE SOUTERRAINE DANS LA CULTURE PORTUGAISE DU XX^e SIÈCLE

Nuno JUDICE

Le premier *Manifeste* du surréalisme d'André Breton est publié en 1924 : trop tard pour l'avant-garde portugaise, dont la période d'affirmation est déjà passée en cette année. En effet, c'est entre 1915 et 1917, que le modernisme portugais a eu son « âge d'or » sous l'influence d'un futurisme qui n'a pas laissé beaucoup de traces dans notre XX^e siècle. D'autre part, ce n'est qu'en 1946 que des manifestations se réclamant du Mouvement surréaliste auront lieu. La question qui se pose donc, est celle de savoir si l'esprit qui habite la création surréaliste a existé au Portugal dans quelques œuvres ou courants contemporains de ce mouvement en France.

L'avant-garde portugaise se définit autour de deux hommes: Fernando Pessoa et José de Almada-Negreiros. Pessoa, dont la curiosité à l'égard de la culture européenne est indéniable, ne fait aucune allusion, dans ses écrits de théorie et esthétique, sur des poètes comme Apollinaire, qu'il a lu sans doute dans la revue « Portugal Futurista », et il semble ignorer tout ce qui concerne le surréalisme. Pourtant, il y a dans sa méthode d'écriture des traits qui sont proches parfois de l'écriture automatique ou de la dictée intérieure. Dans la lettre à Adolfo Casais Monteiro, du 13 janvier 1935, on trouve une auto-analyse à ce sujet: qu'il s'agisse de la sensation d'« extase » ressentie pendant l'écriture du poème, qui correspond à la perte de l'instance consciente dans cet instant d'écriture, ou de l'indication qu'il donne à propos de son rapport avec le texte: « j'écris vite et lorsque j'écris vite je ne suis pas très lucide », il y a là une coïncidence avec la nécessité de fuir le règne de la logique énoncée par Breton; si ce n'est que Pessoa est toujours trop intellectuel pour pouvoir aller trop loin dans cette

voie. Il n'y a que chez le « demi-hétéronyme » Bernardo Soares (auteur du « Livre de l'intranquillité ») quelque chose de proche: « (Soares) c'est moi, excepté le raisonnement et l'affectivité ».

Il est vrai que la formation culturelle anglo-saxonne de Pessoa explique peut-être sa méfiance à l'égard d'expériences littéraires où il faut céder à l'inconscient, bien qu'il accepte ce que Freud dit au sujet de la sexualité:

Freud et ses disciples, à travers la psycho-analyse, affirment l'origine sexuelle de toutes les psychoses. Juste ou pas cette doctrine extrême, ce qui est certain est que la sexualité domine les faits psychiques tant, sinon plus, que les physiques.. et que son importance se voit remarquablement lorsqu'on analyse les manifestations mentales d'un fou ou d'un dégénéré¹.

Dans cet éloignement du côté rationnel de la poésie, on trouve une petite ouverture de Pessoa vers cet univers avant-gardiste d'où naîtra le surréalisme ; mais nous allons beaucoup plus loin dans cette direction avec Almada, qui affirme sa vocation littéraire dans les années 1916-17. En effet, Almada est un fidèle disciple de l'esthétique du futurisme littéraire dans la période de 1917 où il écrit « K 4 le carré bleu » et « Saltimbanques », et publie un récit écrit en 1915, « La repasseuse ». Dans ces textes, Almada n'hésite pas devant des sujets qui rejoignent le ton provocant qu'on trouvera dans la littérature et même dans le cinéma surréalistes. D'autre part, Almada, dessinateur et peintre. vient des Beaux Arts, ce qui donne à son écriture une suggestion visuelle où le regard est dominant. Le regard dans le miroir de « K 4 », où le personnage se voit transformé en femme, ou bien le regard voyeur de « La repasseuse » où le personnage voit deux femmes nues en train de s'aimer dans un lit et le compare à une femme couchée sur un miroir, sont deux exemples de cette capacité à subvertir le récit traditionnel dans un sens qui anticipe des images qu'on peut trouver dans la peinture de Magritte ou de Dalí. Ellen W. Sapega attire l'attention sur un autre passage de cette nouvelle: « ...une scène d'un surprenant caractère surréaliste, où une prolifération interminable de clés vient remplir la chambre de la repasseuse². »

Almada, contrairement à Pessoa, a une éducation influencée par la culture française, ce qui explique que, en se référant à Mário de Sa-Carneiro, à José Pacheco et à lui-même, il ait écrit: « Nous trois, nous sommes de Paris. » Cet esprit cosmopolite explique sa critique à l'égard de la mentalité portugaise, trop fermée pour accepter de bon gré des changements aussi radicaux.

Le problème qui se pose à ces écrivains, à cette époque, est celui de

1. Fernando Pessoa, *Páginas de estética, teoria e critica literarias*, Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho, Edições Atica, Lisboa, s/d, p.92.

2. Ellen W. Sapega, *Ficções modernistas, Um esboço da obra em prosa de José de Almada Negreiros, 1915-1925*, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Lisboa, 1992.

vouloir être Européens tout en vivant sous une latitude physique et mentale qui est tout à fait périphérique. Almada, en 1935, va créer une revue qu'il appelle « Sud-Ouest Europe Portugal ». Ce titre, nous pouvons le lire comme un manifeste européen, si on le situe dans un contexte où l'idéologie officielle mettait le Portugal au centre du monde, c'est-à-dire, le Portugal était la « tête de l'Empire », dans le langage du régime. Ces vingt ans - entre 1915, année de l'affirmation moderniste, et 1935 - correspondent à une régression dans notre vie non seulement politique (à partir du coup d'État militaire de 1926 qui ouvre la voie à la dictature de Salazar) mais aussi culturelle. Eduardo Lourenço a utilisé l'expression « contre-révolution du modernisme » pour définir ce qui se passe depuis 1927, lorsque la revue « presença », de Coimbra, est devenue la référence de la jeune littérature portugaise. « Presença », où collaborent le poète José Régio, le critique Gaspar Simões, premier biographe et éditeur de Pessoa, Adolfo Casais Monteiro et Miguel Torga, prône une littérature intimiste et subjective, dont le modèle est « La Nouvelle Revue Française ». D'après le critique Fernando Guimaraes, « la ligne suivie par les présencistes refusait deux chemins de révolution qui étaient, peut-être, complémentaires lorsqu'ils proposaient une transformation radicale de l'existence humaine ou une nouvelle image de l'homme: le marxisme et le surréalisme »³.

C'est du côté de la droite que nous trouvons une curiosité à l'égard des avant-gardes qui est, peut-être, un écho tardif de la répercussion portugaise du futurisme de Marinetti. En effet, on trouve un passage significatif dans une préface à une anthologie d'un écrivain conservateur, Afonso Lopes Vieira écrite par Agostinho de Campos:

*Ni les "mots en liberté" de Marinetti, ni ["esthétique nouvelle" de Soffici, avec sa descendance rachitique, d'ultraismes et dadaïsmes, ont passé nos frontières, ni à mon avis le super-réalisme français de M. André Breton pourra les passer*⁴.

Publiés en 1925, un an après la publication du *Manifeste du surréalisme*, ces mots prouvent que les Portugais étaient bien au courant de la nouveauté surréaliste. D'ailleurs, dans la revue « presença » on trouvera des collaborateurs dont l'univers, parfois, touche l'automatisme ou l'imaginaire des surréalistes (Vitorino Nemésio qui, dans le poème « Carnaval », voit le Christ crucifié sous la forme d'un « clown vêtu de velours »).

L'information sur le surréalisme arrive, donc, mais n'éveille pas d'intérêt parmi les jeunes écrivains groupés autour de « presença », méfiants envers tout ce qui s'identifiait à l'avant-garde. Il ne suffit pas de voir les petits rapprochements thématiques, ou de constater la familiarité

3. Fernando Guimarães, *A poesia da Presença e o aparecimento do neo-realismo*, Editorial Inova Limitada, Porto, 1969. p. 21.

4. *Alonso Lopes Vieira (Prosa e Verso)*, org. de Agostinho de Campos, Paris-Lisboa, Livr. Aillaud e Bertrand, coll. Antologia Portuguesa, 1925.

des dessins ou de la peinture de Júlio envers l'onirisme des tableaux de Chagall, pour trouver des ressemblances qui ne peuvent être que superficielles. Herberto Helder voit juste lorsqu'il indique, dans sa préface à la poésie de Edmundo de Bettencourt, un dissident de « presença », les motifs de notre retard culturel :

Mais nous sommes un peuple malheureux, puisque, tout de suite après le prvincialisme de "presença" est venu le "Novo Cancioneira" qui allia, à la réaction présenciste, un humanitarisme sentimental assis sur un sentiment de culpabilité petit-bourgeois, qui l'éloignait encore plus de la compréhension du profond révolutionnarisme s'« Orpheu". Ainsi, on remettait la récupération d'une modernité vivante s à un avenir qui nous déseuropéisait.

Le cas de Bettencourt, dont les « Poèmes sourds » sont écrits entre 1936 et 1940, est exemplaire de ce rapprochement peut-être inconscient avec l'esthétique surréaliste. Helder parle de « rencontre avec l'image. L'image (...) conduira le poète aux domaines de l'analogie. c'est-à-dire, à une nouvelle notion des rapports entre les éléments du réel. Je dis: conception nouvelle de la réalité, conscience des dimensions inédites de cette réalité ».

Ce n'est qu'en 1942 que le peintre et poète Antônio Pedro publie un texte que l'on peut considérer comme le premier signe de l'esprit surréaliste chez nous: « Juste un récit ». Pedro, d'ailleurs, avait sans doute des contacts avec des artistes parisiens; et il est un des signataires du « Manifeste Dimensionniste », publié à Paris en 1935, avec, entre autres, Alexandre Calder, Vicete Huidobro, Juan Mirô, Hans Arp, Pierre Albert Birot, Marcel Duchamp, Francis Picabia, Sonia et Robert Delaunay et Sophie Taueber-Arp. Ce fait a eu des répercussions au Portugal: un critique, Dutra Faria, a même publié en 1936 « De Marinetti aux Dimensionnistes », où le surréalisme est décrit comme appartenant déjà au passé:

Le futurisme, le cubisme, le dadaïsme, le super-réalisme - ont été des mouvements d'analyse, de critique et de refus. De refus presque toujours violent. Ils ont nié plus qu'ils n'ont affirmé, bien qu'ils aient beaucoup affirmé.

Il s'agit d'un exemple presque unique de l'attention portée à ce qui se passait dans l'Europe de l'avant-garde, d'autant plus intéressant qu'il vient d'un milieu d'extrême-droite; mais ce qui découle de ce témoignage est le fait qu'Antônio Pedro n'était pas assimilé au surréalisme, dont l'actualité, en tant que mouvement esthétique, était mal perçue. « Juste un récit », donc, est un texte qui, comme l'écrit José-Augusto França dans la préface à la deuxième édition, publiée seulement en 1978. « est resté comme une chose seule, sans enfants ni parents, grâce à Dieu et à la littérature ».

5. *Poemas de Edmundo de Bettencourt*, Portugália, 1963.

Le texte mélange un imaginaire tout à fait surréaliste - la fille, Lulu, qui voit s'imprimer sur sa veste les yeux des gens qui la regardent et qui, en arrivant chez elle, épingle ces yeux pour les collectionner - avec des pages poétiques sur le paysage de Minho, ce qui n'est pas sans rappeler la lecture « régionaliste » du surréalisme qu'on trouve en Amérique Latine et, notamment, dans la peinture de Frida Kahlo.

Ce côté « national » du surréalisme de Pedro restera comme un héritage dans les surréalistes post-46, notamment Alexandre D'Neil qui en tirera de superbes effets dans sa poésie ; il constitue, pourtant, une limitation de notre surréalisme, qui n'arrive pas à sortir des frontières où déjà, la littérature portugaise, avec « presença » et le néo-réalisme, s'était enfermée. Pourtant c'est un homme de « presença ». Adolfo Casais Monteiro, l'auteur d'un texte écrit en 1948, « Perspective du surréalisme », qui montre une connaissance profonde - bien que son point de vue soit plutôt académique - de ce qu'était le surréalisme. Dans le point « Chapitres et voyants », il situe Pessoa: (dont il a reçu la lettre déjà citée sur la genèse des hétéronymes) par rapport à cet aspect de la philosophie du surréalisme :

Pessoa s'adonne à l'occultisme comme à un dernier espoir de salut rationnel.. d'autres retournent, comme Eliot, à une plate-forme religieuse dont ils attendent un salut qu'ils ne savent pas où trouver. Rilke cherche à écouter les fantômes de Duino, mais ils sont l'écho de sa voix. Mais Pessoa, plus héroïquement, montre la poussière, où tous les concepts se défont entre ses doigts, et il laisse la voie ouverte à la reconstruction, car son refus d'accepter la mystification balaie les fantômes des chemins de la poésie.

L'aventure surréaliste qui vient après eux peut être, comme je l'ai dit, une faillite, par rapport aux objectifs que le mouvement s'était proposés .. mais c'est à travers elle, c'est-à-dire, par la récupération du monde authentique au fonds de la conscience humaine, qu'il a été possible que la poésie ne se noie pas dans un monde valéryen de conventions formelles, fermé sur lui-même, en attendant la fill du monde 7.

La référence à Pessoa est centrale dans notre surréalisme. Mário Cesariny a publié « Louange et simplification de Álvaro de Campos », en 1953 ; et un de ses derniers livres est un mélange d'hommage et de parodie à Pessoa, que Cesariny considère comme « victime » de toutes sortes de récupérations et de mythifications: il s'agit de « La vierge-noire, Fernando Pessoa expliqué aux enfants nationaux et étrangers, par M.C.V. Who Knows Enough About It, suivi de Louange et dératisation de Álvaro de Campos ».

6. Adolfo Casais Monteiro, *A palavra essencial*, 2^e edição, Verbo, 1972.

7. *O surrealismo na poesia portuguesa*, Publicações Europa-América, Lisboa, 1973.

Cette condamnation à une dimension purement littéraire - ou esthétique - du surréalisme portugais, empêché pour des raisons sociales de réaliser le programme de Breton d'un « non-conformisme absolu », a comme conséquence paradoxale de faire passer le « message » surréaliste d'une façon plus subtile et profonde, en évitant le rejet qu'une affirmation provocante aurait sans doute entraîné. Il suffit de lire les noms qui figurent dans une anthologie de la poésie surréaliste portugaise publiée par Natalia Correia ⁸, pour vérifier que la plupart des poètes portugais contemporains y figurent, même des néo-réalistes comme Carlos de Oliveira ou des néo-classiques, comme David Mourão-Ferreira. Il ne s'agit point d'un éclectisme de nos poètes - plutôt d'une lecture « non-polémique », faite avec une distance critique et réfléchie, de ce qui, dans le surréalisme, touche à la nature du poétique: ce point où les frontières matérielles s'estompent pour qu'on puisse voir l'unité de ce monde possible où, d'après Breton, « l'imagination est peut-être en train de reprendre ses droits » ?

Il faut voir dans cette dissémination de l'esprit surréaliste la spécificité de l'apport portugais à l'héritage de Breton. Il est plus intéressant de poursuivre dans cette voie que de chercher à récupérer un mouvement surréaliste national qui, d'après l'opinion trop radicale de Almeida Faria, « n'a pu produire aucune personnalité universelle, contrairement au Premier modernisme en la personne de Pessoa ou au naturalisme avec Eça (de Queiroz) » ¹⁰. Il est vrai que le contexte portugais a fonctionné comme un obstacle à une réalisation totale du projet de Breton. Jacqueline Risset définit cette limitation d'une façon très juste:

Tandis que les mots-clés de textes surréalistes français sont "rêve", "désir", "amour fou", ceux des textes portugais sont "peur", "nuit", - "nuit sans issue aucune" (tandis que pour Breton la nuit est centrale mais merveilleuse, "nuits des éclairs" pleine de lune et d'électricité) ¹¹.

L'expression « avant-garde inactuelle » utilisée par Jacqueline Risset me semble décrire parfaitement notre cas, dans le sens de la remarque faite par Fátima Marinho :

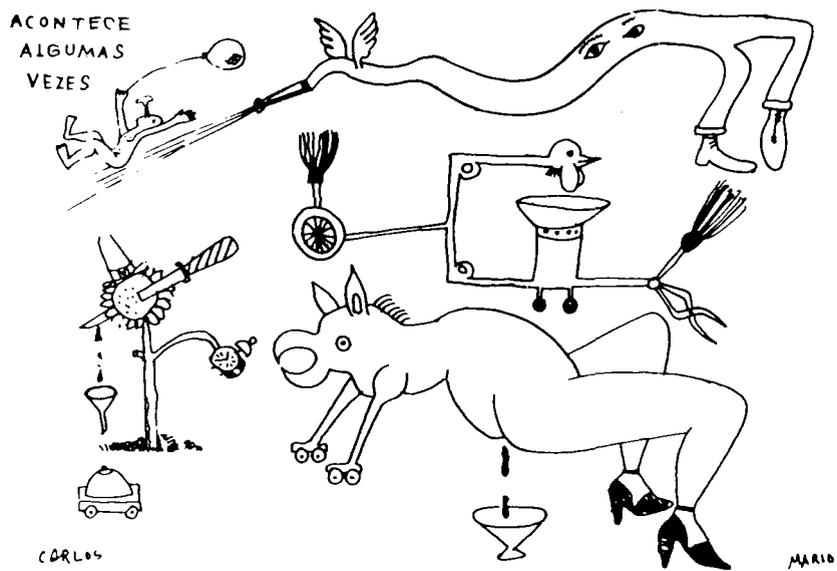
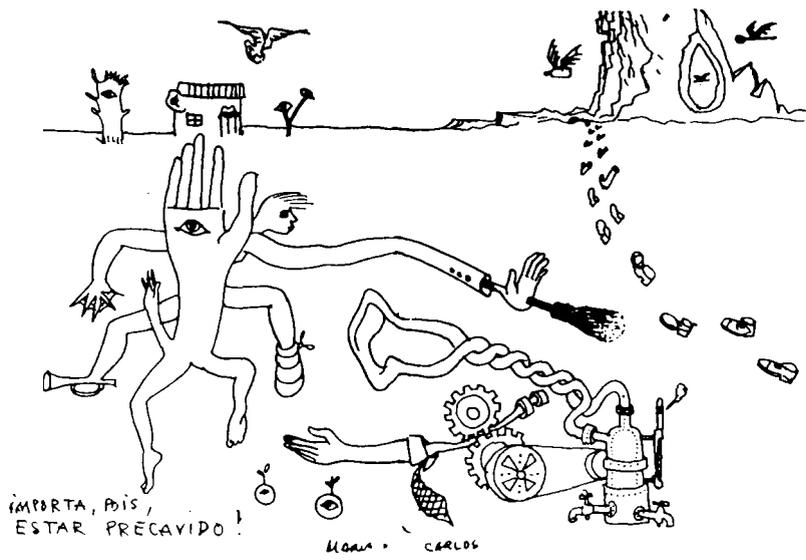
Le déphasage spacio-temporel par rapport au mouvement français, l'ambiance politique différente dans les deux pays (ce qui fait qu'à une vive prise de position politique en France, surtout dans le Second Manifeste, correspond une certaine retenue au Portugal) et le poids de la tradition littéraire portugaise à la fin des années 40 n'ont pas permis que le surréalisme portugais soit allé au-delà de quelques

8. A. Breton, *Manifeste du surréalisme*, 1924.

9. *Quaderni portughesi*, n° 3, printemps 1978.

10. Jacqueline Risset, « Os discpulos de Breton: paradoxos de uma vanguarda inactual », *Sema*, n° 1, 1979.

11. *O surrealismo em Portugal*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1985.



Mário Henrique Leiria / Carlos Calve: «Cadavres-exquis», 1949. Col. Mário Cesariny

manifestations qui se sont concentrées principalement en deux ou trois années. À partir de là, elle est plus importante l'influence exercée par Cesariny ou António Maria Lisboa dans les poètes les plus jeunes que la conscience d'être en train de pratiquer une poésie surréaliste ¹².

Cet acquis représente, pour la poésie portugaise qui a échappé à tous les dogmes, le fait de savoir que le **seul**- et sans doute le dernier - espace de liberté pour l'individu est celui où l'image poétique lui donne le pouvoir de se libérer de toutes les contraintes; et c'est à partir de cet espace que le poète parle et se dirige aux autres hommes, de telle façon qu'il peut inverser le point de vue courant et affirmer, comme le fait Mário Cesariny dans un de ses « cadavres exquis » :

Ne doutons pas un seul moment que LA RÉALITÉ existe. Mais il ne nous sied pas de dire où ¹³

Université de Lisbonne

12. M.C. de V., *Antologia do cadáver esquizado*, Assirio & Alvim, Lisboa, 1989.

ZOOM SUR LA PHOTOGRAPHIE SURREALISTE EN EUROPE

Édouard IAGUER

On a pu prétendre que la découverte de la photographie constituait elle-même un « événement surréaliste » avant la lettre (en tout cas un siècle avant la concrétisation historique du mouvement) du fait qu'elle réalise un rêve ancien de l'humanité : arrêter la fuite du temps par la fixation sur la pellicule d'un instant furtif - *un instantané*. En ce sens, chaque photographe, surréaliste ou non, est une sorte de Josué, seul maître en principe du *temps de pose* qu'il inflige à son sujet, sinon du temps en général. Aussi n'est-il pas surprenant que dès sa séparation d'avec Dada, le mouvement surréaliste reconnaisse comme sienne cette métamorphose alchimique de l'ombre et de la lumière, du réel et de l'imaginaire qu'est la photographie. Mieux : il se reconnaît en elle, par la voix entre toute inspirée de son fondateur, André Breton lui-même, dès l'aube du mouvement, en 1921, dans sa préface pour la première exposition parisienne de Max Ernst : « L'invention de la photographie », écrit Breton, « a porté un coup mortel aux vieux modes d'expression, tant en peinture qu'en poésie, où l'écriture automatique apparue à la fin du XIX^e siècle est une véritable photographie de la pensée ».

L'écriture automatique, dont on sait le rôle crucial qu'elle a joué dans la démarche surréaliste, se voyait ainsi placée d'emblée sous le « parrainage » de la photographie, dans une perspective que ni Niepce ni Daguerre n'avaient envisagée, car ils n'avaient rien de « voyants », au contraire de Rimbaud et Lautréamont. Pourtant, à l'heure où Breton écrit sa préface, la photographie surréaliste en tant que telle en est encore à ses balbutiements : Christian Schad et Man Ray viennent à peine de découvrir les

possibilités de la photographie sans **appareil**- Litote surréaliste s'il en fut. Donc, les photos auxquelles songeait Breton seraient plutôt celles d'Atget dont plusieurs (il en a réalisé des dizaines de milliers !) seront reproduites anonymement dans *La Révolution surréaliste* (dont l'un des premiers directeurs, Jacques-André Boiffard, sera lui-même un photographe dont de nombreux clichés paraîtront dans la revue *Documents* de Georges Bataille).

Au demeurant, au fur et à mesure de l'évolution du mouvement, l'intérêt en son sein pour cette forme d'expression ne fera que croître et embellir, d'abord et surtout en Europe, ce qui peut paraître normal puisque l'Europe est le berceau du mouvement surréaliste et que, même si le plus célèbre des photographes surréalistes, l'homme-lumière par excellence, Man Ray, est d'origine américaine, c'est tout de même à Paris qu'il réalisera la quasi-totalité de son œuvre plastique, photo comprise.

C'est ainsi, par exemple, que Salvador Dali, pour ne citer que l'un des plus illustres, voulant définir quel type de peinture lui semblait le mieux adapté à la traduction des phantasmes « paranoïa-critiques », parlera de « photographie à la main », concept intéressant au moment même où Dali l'a proféré, mais qui ne manquera pas de dégénérer par la suite en académisme pitoyable pour deux ou trois générations de peintres « fantastiques » au rabais. J'en profite d'ailleurs pour dire que la notoriété n'ayant jamais été un critère surréaliste, il vaut mieux, pour saisir le sens perturbateur de l'acte photographique en général, le chercher dans ces lignes d'Édouard Kasyade, écrites en 1927 : « ...Au détour du dernier sentier, avant la ville, un groupe arrête notre regard: une femme, un enfant, sont assis sur un banc, souriant pour l'éternité: un homme, à quelques mètres d'eux, les *photographie*: un déclic, une plaque tombant avec un bruit assasin, et ce bruit tout à coup, recouvre celui de la forêt, celui des voitures, celui des respirations... il fait « noir », partout autour de nous, et nous partons oppressés ». *Impression* recueillie sur le vif, et qui vaut son pesant de silence, précisément parce qu'elle le rompt, et parce que ce déclic *terriblement* sonore - le bruit de la plaque assimilé à celui du couperet de la guillotine - rappelle que si l'un des versants de l'opération photographique est dans le sens plein du mot une *révélation*, celle-ci est toujours fatalement précédée et même engendrée par une *occultation*. (Autre mot-clé de l'intervention surréaliste). En somme, il y a à la montagne photographique du surréalisme deux versants: l'ubac et l'adret. En ce qui concerne *l'Ubac*, nous en reparlerons bien entendu. Mais jusqu'ici, il n'y a jamais eu de photographe, ni même de peintre surréaliste, dénommé Adret. Hélas: «Nobody is perfect ». (Quant à Édouard Kasyade, il est beaucoup plus connu sous son véritable nom d'Édouard Løeb, frère de Pierre Løeb et, comme lui, directeur d'une galerie d'art moderne et ami de Miro, Max Ernst et Lam).

Des années 30 à 50, Breton, Char, Dali, Hugnet, Penrose, Claude Cahun, Gherasim Luca, par exemple, illustreront certains de leurs livres de

photos parfois trouvées par hasard, parfois prises par eux-mêmes, parfois aussi revêtues de signatures qui deviendront illustres, Brassai ou Cartier-Bresson. Les revues européennes proches du mouvement telles que *Variétés*, *Documents*, *Minotaure*, *London Bulletin*, et jusqu'à *Cobra*, se livreront à des confrontations insolites entre clichés plus ou moins réalistes, qui du coup acquièrent ce « supplément d'âme », le *sur* qui leur manquait, faute d'un œil surréaliste pour les voir vraiment!

. Il est toujours possible de relire, à propos de cet œil aux mille facettes, ce qu'écrivait Jacques Brunius en 1938 :

L'homme libre a un fil à la tête - et même deux. Pelote des Danaïdes, l'œil sphérique de l'homme love sans cesse le fil magique du regard... Prisonnier, l'homme, né malin, tire parti pourtant de son esclavage. Loupe, lorgnette, binocle, mire, microscope, télescope, lunette de plongeur, stroboscope, kaléidoscope, Palais des Illusions, photographie, cinématographie, télévision, autant d'agrès subtils d'une gymnastique qui confère à son "fil à la tête" une prodigieuse élasticité. Ainsi se trace la destinée des instruments d'optique: montrer ce que l'œil ne voit pas,. montrer ce que voit l'œil, mais autrement.

Quelques mois plus tard, en 1939, Georges Hériein écrira dans *La Cuve aux sels d'argent* (texte publié en Égypte et pour cela peu connu ici) :

L'opération photographique est, dans les temps présents, ce qui se rapproche le plus de la magie. C'est une science en proie à une incessante complication qui permet au magicien de jouer avec les innombrables vellétés de la lumière comme d'autres jouent avec le feu... La chambre noire est vraiment le lieu entre tous habitable, d'où le monde paraît arriver à une sorte de point mort à partir duquel peuvent prendre place les expériences les plus perturbatrices de toute vision acquise.

Toutefois, si les surréalistes ont su se montrer réceptifs à l'énigme de la photo en tant que telle, ils ne laisseront pas pour autant la photographie *en tant que mode d'expression* en dehors des « menées subversives » dont ils sont coutumiers. Vu leur attitude générale face au concept de « modernité », il est évident que leur position, vis-à-vis de cette technique « moderne », ne pouvait manquer de s'avérer aussi expérimentale et critique qu'à l'égard des moyens d'expression plus anciens. En d'autres termes, il ne pouvait être question que le surréalisme se comporte autrement envers la photo qu'envers la peinture, dont Joan Miro disait, en 1925, qu'il voulait « l'assassiner ». À leur manière, donc, les photographes surréalistes « assassineront la photographie », par les détournements spectaculaires que gouvernent seul le hasard et le caprice poétique - quitte à jeter aux orties l'appareil photographique au profit d'un dialogue direct avec la *matière* elle-même, soit par un travail direct sur la pellicule, soit par des manipulations volontaires en cours de développement. Il est significatif

à cet égard que Man Ray, qui proclamait par ailleurs que « la photographie n'est pas l'art », ait intitulé sa première « solarisation » *Primat de la matière sur la pensée*; c'était en 1931, dix ans après les rayogrammes. Vaste domaine que celui de cette « écriture automatique » de la lumière et de la matière elle-même à laquelle, pour rester en Europe, appartiennent également les évocations « fantômographiques » d'Artür Harfaux (1930), les recherches du groupe surréaliste de Belgrade autour de Vane Bor, Marko Ristic et Nikola Vučo (1930), les « fossilisations » et les « brûlages » de Raoul Ubac (1937), les « photo-graphiques » du poète tchèque Jindrich Heisler (1944), les « photodactyles » du Danois Richard Mortensen (1945), les photogrammes des Allemands Anneliese Hager et Karl Otto Götz (1945-50) ou les « phocalques » de Milos Korecek à Brno, vers 1944. Nous reviendrons sur certains d'entre eux, mais de toute façon la liste n'est pas limitative: tous les noms qui sont cités ici ou plus loin ne le sont que pour *mettre en appétit*. Mais il est à noter que l'expérimentation surréaliste recoupe ici les chemins de l'abstraction picturale, et ceci aussi est révélateur. (Pour Wols, par exemple, tout s'est passé comme si la photographie n'avait été pour lui qu'une voie d'accès vers la peinture, en ce qu'elle a de plus immédiat, telle qu'a d'ailleurs été la brève existence de Wols).

Vers la fin des années 20, l'un des premiers à s'engager dans cette voie expérimentale ouverte par Man Ray fut un jeune dessinateur issu du groupe Le Grand Jeu, mais qui allait rejoindre bientôt le groupe surréaliste: Artür Harfaux, qui n'avait que vingt ans lorsqu'il inaugura, en 1926, le cycle d'expériences photographiques qui allait l'amener, cinq ans plus tard, à un type d'évocation purement « abstrait », où il ne subsiste plus rien de notre monde - ou d'un autre - que l'entrelacement subtil et soyeux de voiles se recouvrant les uns les autres, comme d'un immense bas de soie qui roulerait sur lui-même, abandonné au demi-sommeil voluptueux de son cocon d'ombre et de transparence. Comme je lui demandai un jour de quel matériau particulièrement arachnéen il s'était servi pour obtenir de telles images, Harfaux me répondit qu'il n'y avait là *aucun* élément matériel: la lumière était seule conductrice de ces entrelacs mystérieux ; armé de sa seule candeur et d'une lampe électrique de l'espèce la plus banale, il s'était contenté de balayer le faisceau de cette lampe selon sa fantaisie au-dessus de la plaque sensible. Il s'agit donc bien là de *photographie* au sens initial, c'est-à-dire d'une *écriture de la lumière*.

Ainsi, pour les créateurs surréalistes, la photographie a été d'abord un moyen subtil de *traverser le miroir* (au sens carollien du mot: d'ailleurs, l'auteur *d'Alice*, ne l'oublions pas, fut un fervent de la photographie, comme le furent d'ailleurs Hugo et Zola). La fascination que ce mot « miroir », a exercée sur eux s'exprime littéralement par son apparition dans de multiples poèmes, et ce n'est certes pas par hasard si Pierre Mabille a intitulé son bel ouvrage sur les mythes et légendes de tous les pays et de

tous les temps *Le Miroir du merveilleux*, si Jacques Rigaut a repris pour son héros Lord Patchogue le thème de la traversée d'Alice. Ici c'est la plaque ou la pellicule photographique elle-même qui sont les «miroirs» - temporairement aveugles - d'une réalité supérieure. Et comme pour les surréalistes, la réalité ne saurait à aucun titre être admise une fois pour toutes, sa connaissance ne peut s'accomplir sans effraction de l'écran qui nous en sépare, sans viol des tabous qui la rendent méconnaissable. Même la révolution sociale - qui continue à faire partie intégrante du projet surréaliste, aussi bien en ces jours incertains de 1992 qu'en 1924 - peut être considérée dans cette optique comme une traversée du miroir - traversée sans cesse différée, espoirs sans cesse trahis, mais sans doute ces tricheries de l'Histoire font-elles partie du « grand jeu » où l'être humain joue à qui perd gagne.

Alors, la photographie, à ces grands et petits jeux de miroirs... eh bien, justement, il ne faut pas s'étonner si l'opération photographique elle-même chez les surréalistes, recourt souvent à l'emploi du miroir, instrument rêvé du dédoublement aussi bien que des synthèses inattendues. Ainsi Hans Bellmer écrit-il dans son *Anatomie de l'image*: « Vous posez perpendiculairement une glace sans cadre sur la photographie d'un nu, et, toujours en conservant l'angle de 90°, vous la faites progresser et tourner, de façon que les moitiés symétriques de l'ensemble visible diminuent ou grandissent suivant une évolution lente et régulière ». Que l'on transpose en trois dimensions ces jeux rotatifs de reflets à reflets, et l'on obtient la célèbre *Poupée*, que Bellmer ne s'est d'ailleurs pas privé de photographier sous tous les angles et de colorer (à la main...) de tous les reflets du désir. Le voyeurisme, ici, se hausse au niveau de la plus pure *voyance*.

À peu près contemporaines des premières « poupées » de Bellmer, les expériences de Léo Malet, qui, nous dit Marcel Jean, « s'était avisé des résultats hautement suggestifs qu'on obtenait en promenant sur certaines photos de visages, de mains, etc., un miroir tenu verticalement ». Malet lui-même a raconté dans un texte écrit en 1942, *Au Jeu du miroir*, dans quelles circonstances il fut amené à rencontrer ces photo-êtres, qu'il appelle des « personnages narcissiques », par l'intermédiaire d'un banal « miroir de poche, extrait d'un sac féminin ». Par la suite, nous verrons ce miroir ressurgir dans le champ du surréalisme expérimental, par exemple chez Robert Benayoun, bien connu des cinéphiles pour sa double activité de critique et de réalisateur. Redécouvrant le procédé déjà employé par Bellmer et Malet, Benayoun allait lui donner une extension et un *lustre* remarquable. Lui-même décrit: « Les imagomorphoses (ainsi nommées parce qu'elles réalisent une projection éphémère mais signifiante, de l'identité psychique elle-même), sont obtenues en accolant deux fragments complémentaires d'image selon la ligne de symétrie choisie à partir de deux clichés, l'un normal, l'autre inversé, de ladite image ». Au début, vers 1955, il s'agissait de simples portraits: Stevenson, Breton, Artaud, Tanguy, « tels

qu'en eux-mêmes enfin... ». Puis les images de Benayoun devinrent d'étourdissantes perspectives de paysages dignes du Palais des Mirages du Musée Grévin, des autels dédiés à des entités dont les charmes eussent séduit un Gustave Moreau - où les ébats insolents du miroir de poche sont bien pour quelque chose, mais où l'essentiel est tout de même dû à la fantaisie et à l'humour de ce grand spécialiste du non-sens (et de Lewis Carroll) qu'est le poète Robert Benayoun.

À la charnière des années 30 et 40, l'iconoclastie des photographes surréalistes ne se connaît plus aucune limite. On avait déjà jeté par-dessus bord l'encombrant appareil de prises de vue, inutile à la *vision* (au sens poétique du mot) : il n'y avait plus qu'à s'en prendre au support même de cette vision, le film photographique. Raoul Ubac, venu de Belgique rejoindre le groupe parisien vers 1935, jouera un rôle essentiel dans ces techniques de brûlage ou de chauffage de la pellicule, qui révèlent un espace et des éléments très proches des « morphologies psychologiques » de Matta et d'Onslow-Ford, qui datent aussi de ces mêmes années 1938-1939. À ce propos, Breton écrira: « Il est à observer que la photographie en ce qu'elle a de plus audacieux, de plus vivant, a suivi la même route que la peinture et la sculpture. Par le blond trait d'union de l'œil d'Ubac, les ruines passées rejoignent les ruines à venir, sans cesse renaissantes... », ce qui est une allusion aux trois « fossilisations » d'Ubac qui, dans *Minotaure*, n° 12-13, illustraient un superbe texte de Péret, *Ruines: ruine des ruines*: le « Fossile de la Bourse », le « Fossile de la Tour Eiffel » et le « Fossile de l'Opéra ». Obtenues par déplacement du négatif, ces magnifiques épreuves que sont les « photos-reliefs » ou « fossilisations » d'Ubac comptent certainement parmi ce que la traversée du miroir photographique par le surréalisme a produit de plus troublant. Comme le remarquait Georges Hénein dans un texte déjà cité: devant elles

On ne sait... si l'on se trouve devant un bas-relief incomplètement arraché à la rouille des siècles et lancé aussitôt dans une ronde éperdue, ou bien devant un miroir dévorant qui absorberait un geste, une figure, un être sur deux et ne restituerait qu'une image démantelée des choses qui céderaient à la tentation téméraire de s'y réfléchir pour mieux se rapprocher d'elles-mêmes.

Pour en revenir aux manipulations techniques du type « brûlage », Ubac ne sera pas seul à « brûler ses vaisseaux ». En Tchécoslovaquie, à Brno, le photographe Milos Korecek, membre du groupe surréaliste Ra, réalisera avec ses « phocalques » une autre variante du photogramme et un compatriote d'Ubac, Marcel Lefrancq, membre du groupe surréaliste en Hainaut, puis de Cobra, s'aventura aussi dans cette voie, tout en continuant parallèlement à explorer les sentiers du quotidien au profit de la surprise toujours prête à surgir au coin du bois.

Comme la Tchécoslovaquie d'ailleurs, la Belgique, avec ses deux groupes surréalistes de Bruxelles et du Hainaut, sera une véritable

pépinière expérimentale pour la photo surréaliste. C'est ainsi que dès le début des années 30, E.L.T. Mesens, grand poète et collagiste à la main heureuse, animateur de plusieurs revues entre 1925 (*Œsophage*) et 1940 (*London Bulletin*) témoigne de son intérêt pour la recherche photographique en intégrant à ses propres collages des éléments de photogrammes, comme dans le frontispice de son recueil de poèmes *Alphabet sourd-aveugle*. René Magritte lui-même raffolait de la photographie, mais, comme nous le dit Louis Scutenaire, sans prétention aucune ni même ambition « artistique » quant à la portée de l'acte photographique. « René Magritte, dans ses jours de loisir, s'amusait à mettre les gens - sa femme, ses amis - en des situations inventées avant de les faire "tirer en portrait" par l'un ou l'autre de ses proches ». Après la mort du peintre, ces « documents-souvenirs sans prétention, à peine élaborés », furent extraits de ses tiroirs et firent entre autres l'objet d'une exposition au M.N.A.M. de Paris et d'une publication exhaustive, sous le titre *La Fidélité des images*. Le futur cinéaste Albert Valentin, lui aussi membre des groupes de Bruxelles et de Paris, réalise à la fin des années 20 quelques photo-collages dont certains furent reproduits dans la revue *Variétés*, dont Mesens assurait la mise en pages. Enfin, entre décembre 1929 et février 1930, Paul Nougé fit une brève incursion dans le domaine photographique extrêmement significative aussi bien par rapport à la peinture de Magritte qu'à la pensée de Nougé lui-même - principal théoricien du surréalisme en Belgique. Il s'agit toujours, avec ces clichés, d'une mise à l'épreuve délibérée de la réalité quotidienne à travers un petit scénario où personnages et objets jouent un rôle précis. Il faut, disait Nougé, « sauvegarder dans le spectacle *le maximum d'éléments familiers*, lui présenter une *image quotidienne* qui ne comporte que *les subversions strictement nécessaires* ». En somme: bouleverser le principe de causalité par une simple pichenette donnée à un élément anodin. On retrouve là, sous-jacent, comme chez Magritte, l'impression que l'acte photographique en lui-même est un facteur de troubles (comme l'avait noté Édouard Kasyade à la même époque).

Enfin, c'est dans les pages de *L'Invention collective*, en 1940, revue dirigée par Raoul Ubac, qu'apparaîtront pour la première fois les noms de Marcel Mariën et de Pol Bury, l'un et l'autre membres à cette époque du groupe surréaliste en Hainaut, et qui feront l'un et l'autre appel aux ressources de la photo en tant qu'agent perturbateur de la vision traditionnelle. Les *cinétisations* et les *ramollissements* de Bury sont aujourd'hui aussi connus que les « rayogrammes » de Man Rayet plus sans doute que les fossilisations d'Ubac; c'est pourquoi il n'est pas mauvais d'insister sur cette souche commune, dans la mesure même où la plus grande partie de l'œuvre créatrice de Bury s'est accomplie en dehors de toute appartenance au mouvement surréaliste, et spécialement ses investigations dans le domaine photographique, les premières « cinétisations » à partir de cartes postales touristiques datant de la fin des années 50

et les « ramollissements » des années 70. Quoi qu'il en soit, le chapitre « belge » du livre de la photographie surréaliste est un des plus chargés, au meilleur sens, et il me faut citer ici Christian Dotremont et son texte *Les Développements de l'œil*, écrit en 1950 pour une exposition de photos de Raoul Ubac, Serge Vandercam et Roland d'Ursel, organisée par Cobra: « La moindre photographie, comme la moindre réalité, est capable de soulever en nous des montagnes... Il Ya des milliers de gens, chaque année, qui vont en Suisse ou en Autriche parce qu'ils ont vu une séduisante photographie montagnarde... D'anciens marins du cuirassé *Potemkine* ont mis au-dessus de leur lit des photographies de travail du *Cuirassé Potemkine* [film] et s'y reconnaissent... L'œil, cependant, l'œil de l'homme, miroir aux mille coups de bâton (comme l'aveugle disait à Diderot), se développe avec la photographie... Car, en fin de compte, la photographie n'a point pour but de garnir les murs, elle a pour mobile de dénuder l'œil. »

Parmi les autres pays où un groupe surréaliste s'était constitué dès les années 20, l'ex-Yougoslavie, et plus exactement la Serbie, fut aussi un foyer important de la recherche sur les pouvoirs irrationnels de la photographie. Le photogramme, en particulier, en raison de son caractère spontané, direct, de sa « fluidité » face au geste créateur, devait très tôt requérir l'attention des membres du groupe, et en particulier de Vane Bor, auteur de remarquables photo-collages où l'influence surréaliste se combine avec celle du Bauhaus, et de photogrammes non moins séduisants. Le fondateur et principal animateur du groupe, Marko Ristic lui-même, prêchera l'exemple en ce domaine, et un autre membre du groupe, Nikola Vučo, sociologue" publiera lui aussi dans la revue du groupe, *Nemoguće*, des photographies fantomatiques des plus troublantes. Il faut dire que la rencontre du surréalisme serbe et de la photographie s'était matérialisée à Paris, si j'ose ainsi dire, pour deux des membres du groupe, à travers un phénomène de « hasard objectif » que j'ai déjà relaté dans *Les Mystères de la chambre noire* mais que je dois de nouveau citer ici, car tout survol de la photo surréaliste en Europe me semblerait incomplet sans cela. C'est Djordje Kostic qui raconte: « Mon premier contact avec le surréalisme s'opère de la manière suivante: un jour que je me promenais à Paris avec Oskar Davico, nous nous étions penchés l'un et l'autre au-dessus d'une bouche d'égout ouverte. En relevant la tête, nous vîmes à la devanture d'une librairie le n° 11 (15 mars 1928) de *La Révolution surréaliste* dont la couverture est illustrée par la photographie de deux hommes dans la même attitude ». [Il s'agit d'une photo d'Atget, N.d.A.] « Nous achetâmes aussitôt ce numéro, puis *Les Champs magnétiques* et d'autres ouvrages surréalistes ». Kostic lui-même n'a jamais fait œuvre photographique, mais il est resté fidèle à l'automatisme dans ses dessins et ses gouaches, et vient tout récemment encore, au début de 1992, de participer à une exposition que j'avais organisée à Montréal... On se souvient de l'enquête publiée en 1933 dans le n° 3-4 de *Minotaure*: « Quelle a été la rencontre la plus

importante de votre vie? » En ce qui concerne Davico et Kostic, il est clair que cette rencontre a été sans nul doute celle d'une simple photographie - et que réciproquement le cliché d'Atget n'a trouvé qu'à cet instant sa véritable mise en situation « magique-circonstancielle ».

Comme déjà dit plus haut, le surréalisme tchèque apparaît tout au long de son histoire comme celui où la photographie joue un rôle constant, où les deux grands animateurs du mouvement, le peintre Lindrích Štyrský et l'essayiste Karel Teige donnent d'ailleurs l'exemple. On a même pu dire de Štyrský qu'il était le véritable héritier d'Atget avec ses «cycles» photographiques où il débusque le mystère en pleine rue, déchiffrant les reflets de désirs latents sur une banale enseigne, dans la vitrine d'un magasin ou sur le visage écaillé d'une statue. Štyrský est l'homme qui a écrit « Mes yeux exigent qu'on leur jette toujours une nourriture. Ils l'avalent avec une avidité brutale. Et la nuit, pendant le sommeil, ils la digèrent ». C'est au feu d'un tel regard que Štyrský brûle littéralement le pavé des villes, Prague ou Paris, où il promène son objectif.

En ce qui concerne Karel Teige, dont il exige quelques tableaux « futuristes », c'est surtout après son adhésion au surréalisme que ce théoricien donnera la pleine mesure de son activité plastique, son domaine de prédilection étant dès lors le collage d'images photographiques, où il procède par réduction et sublimation du corps féminin. L'exemple de Štyrský et Teige inspirera à partir de 1940 un autre poète du groupe, Lindrích Heisler, pour qui la photo demeurera toujours un moyen d'expression privilégié le conduisant de «scénarios» de menus objets photographiés après coup à ses « photo-graphiques » où il remplace, sur le verre dépoli de la plaque, l'épreuve par diverses matières souples telles que ouate, glycérine, gélatine, mousse de savon et autres « impondérables », libérant ainsi une foule d'êtres phosphorescents, habitants de paysages électriques qui leur ressemblent. Nous avons déjà parlé de Koreček, mais le groupe Ra (fondé dans la clandestinité à Prague pendant l'occupation nazie) comptait aussi un autre photographe important, Vilém Reichmann, dont le foyer de fascination est le monde végétal, que son objectif visionnaire surprend dans ses détails les plus singuliers, au seuil de l'éclosion ou au terme de la décomposition. Emila Medkova, particulièrement experte dans le décryptage des messages occultes des murs de la cité, des poutres et des ferrailles qui y inscrivent leurs paraphes, appelle plus d'une fois la comparaison avec Brassai ou, sur un plan plus strictement pictural, avec Tapiès ou Mikuláš Medek, peintre de grand intérêt à la jonction de l'abstraction lyrique et du surréalisme, qui était d'ailleurs son mari. Quant à Aloys Nozicka, comme Medek et Medkova membre du groupe de Prague, il est certainement avec Reichmann et Medkova celui qui porte au plus haut degré d'acuité la sublimation poétique de l'objet quelconque, à la dérive, de ceux qui s'en vont au fil des ruisseaux grossir le flot des épaves urbaines. Enfin, il faut mentionner à ce chapitre tchèque les

« inversages » de Milan Napravnik et les exercices plus récents (années 70 et 80) de Mikal Resl, l'un et l'autre jouant comme Malet ou Benayoun sur les diverses possibilités de réflexion de l'image par elle-même.

L'Angleterre, l'Allemagne, les Pays-Bas, la Roumanie, furent aussi des pays où le surréalisme intégra l'expérience photographique à travers l'œuvre de nombreux auteurs. En Grande-Bretagne, à l'exception notable de Lee Miller, qui fut l'assistante de Man Rayet plus tard la compagne de Penrose, ce sont en général des peintres qui se sont intéressés à la recherche photographique: Penrose lui-même, qui organise typographiquement son poème « La route est plus large que longue » autour de cartes postales et de photos « touristiques » dont la quotidienneté s'embrace au contact des mots du poème que constitue ce journal d'un voyage dans les Balkans en compagnie de Lee. D'autre part, dans certains de ses collages de 1938, comme *La Femme réelle*, Penrose a utilisé des vues de l'Opéra ou de la Tour Eiffel, étalées en éventail par sept ou huit de même « modèle », qui deviennent libellules, bouquets, plans de villes inconnues: destruction de la convention réaliste par la multiplication de son image. Pour Lee Miller, il lui suffit de l'ombre portée d'une pyramide (qui n'est peut-être qu'un simple toit...) pour évoquer les fantômes pharaoniques, ou d'un cadre vide et d'un rideau déchiré pour fixer le plus ressemblant « portrait de l'espace ». Humphrey Jennings (sans lequel, selon Penrose, l'activité du groupe surréaliste britannique à Ses débuts aurait été impensable), peintre, poète, photographe et cinéaste, fondateur de l'école « documentariste » anglaise, se montre aussi expert au maniement de la solarisation qu'à l'identification entre visage de chair et visage de feu (cf. le portrait d'une jeune femme devant une cheminée). Le peintre Paul Nash fut aussi un « œil » photographique de premier ordre, habile à isoler les aspects singuliers du « paysage » : coupes de bois, écorces et souches qui peuplent également ses tableaux, des scaphandres séchant au soleil, ou trois marches qui ne mènent nulle part, perdues dans la prairie anglaise comme une sculpture « minimaliste » à l'état brut. Eileen Agar, peintre et créatrice d'objets, réalise en 1936, à Ploumanach, sur la côte bretonne, un cycle de photos « sur le motif » où elle décèle dans le spectacle des rochers un aspect irrationnel qui rejoint les paysages de Tanguy ou du premier Dali. Cette verve inventive des photographes au pays d'Alice ne s'est jamais tarie: aujourd'hui c'est un poète d'origine irakienne, Fadel Abbas Hady, créateur de plusieurs revues d'esprit surréaliste, dont *Literature* et *Chrome*, qui a repris ce flambeau, en créant des images très « inventées », où êtres et objets sont nimbés des mêmes halos que jadis les « nébuleuses » d'Uzac ou les enroulements d'Harfaux : toujours l'automatisme, vu à travers un autre tempérament. ..

Aux Pays-Bas, où il n'y a jamais eu de « groupe » structuré au sens français, belge ou tchèque, des photographes de tendance surréaliste apparaissent néanmoins très tôt, dès 1930 avec Piet Zwart, et un peu plus

tard avec Willy Ellenbaas. Mais c'est à partir de 1938 et de leur rencontre à l'Exposition Internationale du Surréalisme d'Amsterdam qu'entrent en lice deux jeunes artistes, Chris van Geel et Émile van Moerkerken, qui réalisent ensemble des «actions» de type spontanéiste et des assemblages brutalistes d'objets qui annoncent l'avant-garde des années 60 - ensembles qui étaient ensuite photographiés par van Moerkerken, par ailleurs auteur de remarquables clichés dans la lignée d'Atget et de Styrsky, et dès 1932 de « solarisations » non moins réussies.

Le photogramme a eu aussi ses explorateurs en Allemagne, avec Anneliese Hager, poète et traductrice de Breton et de Char, dont les travaux directs sur pellicule présentent d'évidentes affinités avec le monde de la non-figuration poétique des années 40-50, et Karl-Otto Götz, son mari à l'époque, qui connaîtra après 1960 une renommée internationale en tant que peintre gestuel, mais qui réalisa ses premiers photogrammes auprès d'Anneliese Hager vers 1935 - une époque où il n'était pas question que des artistes surréalistes exposent en Allemagne...

Au Portugal, l'expérimentation surréaliste en photographie est surtout le fait du peintre et poète Fernando de Lemos, le premier à Lisbonne à entreprendre des recherches à partir de l'automatisme, tendant naturellement vers une abstraction lyrique qui se retrouve dans sa peinture dès 1952. Mais on connaît aussi de cet auteur des images plus « figuratives », qui relèvent simplement de l'acuité du regard, habile à saisir dans la réalité l'instant où elle va basculer dans le sur-réel.

En Espagne, ce sont les frères Saura, Carlos et Antonio, qui réalisent au début des années 50 des photos d'esprit surréaliste d'une grande qualité - aspects insolites du monde réel pour Carlos, futur cinéaste de *Cria Cuervos*, rayogrammes abstractisants pour le peintre Antonio.

En Suède, enfin, vers 1945, deux artistes du groupe « imaginiste », G6sta Kriland et sa femme Gudrun Ahlberg, réalisent, en collaboration ou séparément suivant les cas, des photogrammes très sophistiqués où chaque élément semble avoir été traité à part avant de prendre place parmi les autres sur le papier sensible.

Enfin, et ceci constitue un chapitre « à part » mais très important de notre tour d'Europe de l'invention collective surréaliste en photographie, le matériau photographique *déjà imprimé* constitue une base essentielle de l'expérience surréaliste dans le domaine du photo-collage, et aussi de la *modification*. Chapitre particulièrement important, parce que ce sont souvent les poètes du mouvement qui s'y sont adonnés avec le plus de bonheur, et non les moindres : en France André Breton et Paul Éluard eux-mêmes, Léo Malet, Georges Hugnet, Maurice Heine ; Claude Cahun et son amie Suzanne Malherbe, qui signaient ensemble « Moore » les très beaux montages qui illustrent les *A veuX non avenues* de Claude Cahun ; Gherasim Luca qui, depuis 1945, utilise fréquemment une reproduction photographique en couleurs de tableau célèbre ou non comme base de ses

« cubomanies » ; mais l'on connaît aussi des photo-collages très représentatifs de Dora Maar, de Nush Eluard, en Espagne de Maruja Mallo et d'Alfonso Bunuel, en Suède de Sune Nordgren. Au Danemark, le peintre Wilhelm Freddie intègre des éléments photographiques de grand format - généralement de nus féminins - dans ses tableaux-reliefs des années 60 et 70.

On comprendra que dans la mesure même où chacun de ces créateurs aborde la reproduction photographique avec sa paire de ciseaux mentale propre, si j'ose dire ainsi, il ne peut être question d'entrer dans le détail sans sortir des limites de cette étude, façon de parler encore. Mais en ce qui concerne les photo-collages de Breton, je me permets de renvoyer le lecteur à mon étude « André Breton : changer la vie = changer la vue » (*Opus international*, n° 123-124, mai 1991). Pour Claude Cahun, François Leperlier vient de lui consacrer un ouvrage, il est donc aisé de s'y référer (*Claude Cahun, l'écart et la métamorphose*, éd. J.-M. Place, 1992).

Restent les modifications et détournements divers. On sait que Salvador Dali, autour de 1937, s'est amusé à plusieurs reprises à modifier des cartes postales photographiques, par exemple à coller sur une carte postale du genre « sports d'hiver » un chromo représentant des chiots, et à donner là où il faut quelques traits de plume de manière à ce que les skieurs de l'image alpestre deviennent insensiblement les yeux chassieux des petits chiens. L'avancée la plus récente dans ce domaine, sur laquelle je me permettrai de conclure, est due au poète parisien d'origine irakienne A.K. El Janabi, fondateur du collectif *Le Désir libertaire* et des revues *Grid*, *Paradis*, etc., et à ses *gommages*. Ses cibles de prédilection sont des photos de films de la Warner Bros ou de la XX^e Century Fox, seulement - et à peine - perturbées par le passage insolent et ensoleillant de la gomme, une simple gomme qui place ses modèles, Marlène Diétrich ou Rita Hayworth, dans l'éclairage qui leur convient le mieux - celui où Garbo et Diétrich se brûlent à leur propre flamme, s'évadent derrière leur propre halo, celui - à jamais perpétué par sa nature même - des *étoiles fixes*. Les coups de gomme d'El Janabi jouent ici, par rapport à l'image de départ, le même rôle que le « brûlage » de la pellicule dans certaines photos d'Uzac. Ainsi, le spectre du surréalisme, bien vivant, continue-t-il en ces années 90 à hanter les campagnes hallucinées et les villes tentaculaires de la photographie.

UN HASARD BIEN TEMPÉRÉ SURREALISME ET RENOUVEAU DE L'IMAGE DANS QUELQUES PAYS DE L'EUROPE CENTRALE (1928-1948)

Marina VANCI-PERAHIM

Une vision réductrice et déformante du surréalisme artistique trouve encore de nos jours des partisans acharnés. Ainsi, des ouvrages traçant l'évolution des avant-gardes artistiques dans les pays de l'Europe centrale et orientale arrêtent obstinément le cours de leur histoire à la fin des années 20, excluant toute référence au surréalisme. Selon un principe courant, l'image surréaliste n'est rien d'autre qu'un «académisme du fantasma », l'artiste établissant par avance ses significations au lieu de les découvrir.

De nombreux exemples, empruntés à la pratique artistique des surréalistes, infirment cette thèse absurde. Il suffirait de citer dans ce sens les démarches de Masson, Ernst ou Miro. À celles-là il faudrait ajouter les multiples actions des groupes surréalistes ou des artistes proches de leur esprit, qui tout particulièrement en Roumanie, en Yougoslavie ou en Tchécoslovaquie, ont laissé une place importante à l'automatisme¹ et au hasard, essayant d'éviter les pièges de tout « maniérisme surréaliste », et relançant le débat sur le statut de l'image.

Notre démarche va tenter de mettre en évidence non seulement ces recherches artistiques, mais aussi, à partir d'exemples choisis dans la production des artistes de l'Est, de proposer une autre grille de lecture pour

1. Dans un article intitulé « Automatique psychique et pensée artistique» (*Mélusine* n° XII, p. 199) Marc Le Bot arrive à la conclusion suivante: « On ne voit rien qui se puisse dire "automatique" dans les démarches de l'art. » Notre ambition n'étant pas de relancer le débat de fond sur ce problème, nous nous contenterons uniquement de présenter certaines manifestations qui se sont réclamées de cette pratique.

des images qui pourraient procéder au premier degré d'une vision classique, afin de discerner les éléments du « non articulé », résultant d'un hasard bien tempéré (distorsion de l'espace, éclairage incongru, dislocation des formes), incompatibles avec tout académisme.

L'orage de la Grande Guerre passé, les pays de l'Europe centrale vivent, au début des années 20, dans l'espoir de reconstruire un monde nouveau qui saurait à l'avenir éviter une nouvelle catastrophe, comme celle dont elle soigne encore ses blessures.

C'est une époque de relative stabilité mise à profit par une élite de jeunes artistes, qui se propose non seulement de connaître et de maîtriser les plus importantes découvertes obtenues ailleurs dans tous les domaines de l'art, mais aussi de les dépasser.

La synthèse originale de ces découvertes leur permettrait ainsi non seulement de faire exploser le cadre trop étroit de la culture nationale, fondée sur des valeurs traditionnelles, mais aussi de constituer les bases d'un nouvel art d'expression collective et internationale. Le constructivisme leur semble alors le plus approprié pour répondre au « rythme du temps » et à leur idéal utopique. On le retrouve sous différentes appellations, dans les nombreux mouvements et revues créés à l'Est au début des années 20.

Cependant, à la fin de la décennie, tandis que la grande crise économique mondiale bouleverse le monde et que le spectre du fascisme pointe à l'horizon, le paysage artistique avant-gardiste de l'Europe orientale commence à se modifier.

Sans légitimer la mise en rapport de cause à effet de deux phénomènes aussi distincts qu'une crise économico-politique d'une part, et une démarche artistique, de l'autre et, sans souscrire aveuglement à la thèse de la détermination de la superstructure par l'infrastructure, il me faut bien reconnaître qu'une grande partie des jeunes artistes conquise d'abord par la modernité de l'esthétique machiniste et par la beauté rationnelle de l'abstraction géométrique froidement construite, commence à cette époque à s'orienter vers un art autre.

L'éloge de la spontanéité, de l'irrationnel et du biologique, marque leur vision et ponctue dès lors leur discours. Les procédés d'une pensée libérée des contraintes de la logique, l'intérêt pour l'inconscient et le rêve se substituent désormais aux images relevant d'une pensée dirigée et rationnelle. C'est à ce moment précis que la tentation du surréalisme s'impose dans plusieurs pays de l'Europe centrale.

Les premiers symptômes de ce changement sont d'abord perceptibles en Tchécoslovaquie.

Vers 1927, on assiste dans l'œuvre de Styrsky et Toyen — membres du groupe moderniste *Devetsil* — à l'élimination progressive des formes construites et géométriques, en faveur d'une composition fluide où des

éléments organiques se mêlent à des configurations évocatrices. Les structures amorphes sont rythmées par l'arabesque ondoyante des lignes fluides ; parmi les tissus organiques subsistent encore quelques rares signes géométriques qui se fondent dans l'ensemble des compositions. Ces compositions lyriques résultent souvent d'une technique particulière, consistant à pulvériser la couleur diluée sur des objets, tamis ou pochoirs posés sur le support, procédé qui confère aux images une allure fantomatique. On citera par exemple la toile *Elvira la somnambule* de Styrsky (1927).

Une grande liberté domine le flux des taches et des lignes dans les toiles que Toyen réalise à la même époque, définie comme expérience artificialiste. Dans le « Manifeste de l'artificialisme », signé par Toyen et Styrsky et publié dans la revue *Red*, en 1927, les auteurs insistent sur le fait que les sources de leurs œuvres puisent dans l'inconscient et visent à l'éveil des sensations profondes mais imprécises, comme celles laissées par des souvenirs estompés d'un rêve.

L'attraction pour un univers imaginaire et onirique, dont la transcription est dictée par une profonde *nécessité intérieure*, ne cesse de se préciser chez Victor Brauner à la fin des années 20. En 1929, à l'exposition collective du Groupe d'Art Nouveau, le peintre présente une série d'œuvres - des aquarelles pour la plupart - intitulées *Introvissions*.

À travers ces « introvisions », j'essaie d'établir un nouveau point de vue dans la peinture. Si la nécessité psychique m'impose la création d'un oiseau, par exemple, qui n'a pas de correspondant fidèle dans la réalité, rien ne m'empêche de le réaliser tel que je me le suis imaginé².

Dans les tableaux qu'il peint à la même époque, règne déjà cette grande inquiétude si caractéristique de l'univers surréaliste du peintre. Des espaces sans limite précise, des paysages insolites à perspective ascendante, abritent des scènes étranges où les personnages humains cohabitent avec un bestiaire imaginaire, parfois protecteur, souvent menaçant. À partir de 1929 et jusqu'en 1931, la revue d'avant-garde roumaine *Unu* publie régulièrement ses dessins. Le groupe *Unu* affirme alors sa vocation contestataire et accorde un net intérêt au surréalisme.

C'est dans les pages d'*Unu*, qu'en août 1930, Jacques Hérold - qui rejoindra le groupe surréaliste parisien en 1934 - fait ses débuts. Ses dessins sont à l'époque des notations rapides, des tracés filiformes évoquant des radiographies d'un système nerveux imaginaire, et annonçant ainsi le futur peintre de « l'écorchage systématique » : « écorchage non seulement des personnages mais aussi des objets, du paysage, de l'atmosphère. Jusqu'à arracher la peau même du ciel³ ».

2. In *Notes plastiques*, Utîl}a ora, du 14.04.1929, Bucarest.

3. Jacques Hérold, *Maltraité de peinture*, Édition Falaise, Paris, 1957.

1930 marque aussi, dans *Unu*, les débuts du peintre Perahim, membre du groupe *Alge*, groupe formé la même année et constitué d'adolescents, tous décidés à faire sauter les barrières du conformisme langagier et comportemental. La revue publie les surprenants récits d'un enfant de cinq ans, des récits-collages composés de fragments très connus des contes enfantins. La narration échappe à toute censure de la raison. Une grammaire absurde s'installe; le passage du féminin au masculin du même mot provoque des effets inattendus du genre: coq-coquine, limousin-limousine, béguin-béguine, etc.

C'est dans *Alge* que Perahim annonce la parution prochaine d'un volume de dessins intitulé *Mixomicete*. Ceux-ci se veulent l'équivalent des formes mouvantes que prennent les gouttes d'encre en se dispersant dans un verre d'eau. Le peintre guette le surgissement progressif des figures et inaugure ainsi un exercice nouveau, propre à «forcer l'inspiration», comme le dira plus tard Max Ernst.

Forcer les portes de l'imaginaire, stimuler à tout prix l'inspiration, semble avoir déterminé le peintre, philosophe et dramaturge polonais Stanislas Ignacy Witkiewicz à recourir aux narcotiques.

Entre 1928 et 1931, celui qui lors de ses fracassants débuts avant-gardistes aimait à se faire appeler Duchampski (ce qui est déjà tout un programme) emploie successivement deux hallucinogènes. Le peyotl et la mescaline lui permettront d'accroître, selon ses désirs, la spontanéité créatrice en libérant l'automatisme du geste.

Goya nous avait déjà averti que: « Le sommeil de la raison engendre des monstres. »

« Si je vivais mille ans et si chaque nuit je m'obligeais à imaginer les choses les plus étranges, je n'inventerais pas un millionième de toute ce que j'ai vu cette nuit d'été », écrivait Witkiewicz ⁴.

Les créatures d'Apocalypse, mi-bête, mi-homme, qui envahissent des dessins et peuplent un espace sans limites dans des compositions ouvertes et décentrées, semblent ne donner à voir qu'une infime partie d'un univers plus vaste et d'autant plus angoissant. Certains de ces dessins présentent des similitudes avec ceux d'André Masson. Leur souci commun de tenir à l'écart cette « grande prostituée » qu'est la raison - pour reprendre les termes mêmes du « rebelle du surréalisme » - tend à libérer la projection d'un modèle intérieur. C'est uniquement à cet égard que les travaux de Witkiewicz s'apparentent aux recherches surréalistes; en revanche, les implications inhérentes à sa théorie de la « forme pure » l'en éloignent totalement.

La Pologne, on le sait, ne fut pas une terre d'accueil pour le surréalisme. Cependant - et ce fait est moins connu - plusieurs peintres

4. *Les Narcotiques*, Édition L'Age d'Homme, Lausanne, 1980.

aSSOCies au groupe Artes (Association des Artistes Plasticiens) formé à Lwown 1929, seront pour un temps attirés par ce mouvement.

Lors d'une exposition du groupe, en 1930, le professeur et critique d'art Wladyslaw Kozicki qualifiait la manifestation de «surréaliste ». Partant de cette affirmation Jerzy Janisch, porte-parole du groupe, ira encore plus loin. Insistant sur la position antirationaliste du groupe, il appliquera à ses productions le terme de «surréalisme extrémiste ».

L'œuvre du peintre Marek Wlodarsky - entré en contact avec Breton et Masson lors d'un séjour parisien - semble marquée par l'idée lauréatmontienne des « rencontres fortuites ». Ses assemblages incongrus d'objets et de figures surgissent dans des paysages désertiques et hallucinants (*Volcans*, 1930).

La position antirationaliste, l'ambition de tenir l'art à l'écart de l'esthétisme, a rapproché pour un court laps de temps les membres d'Artes des visées surréalistes. Déjà en 1931 ils s'en détournent allègrement, comme le prouvent les déclarations de Janisch : «Après avoir fait nos exercices dans les salles de gymnastique du cubisme et du constructivisme, nous avons passé nos *Wanderjahre* obligatoires dans le pays du surréalisme ⁵. »

L'adhésion au surréalisme, les débats autour de ses principaux champs d'investigation atteint par contre un degré passionnant voire frénétique dans deux autres grandes villes européennes. A Belgrade, au début des années 30, à Bucarest dix ans plus tard, le destin de l'image semble préoccuper d'une manière particulière les membres des groupes surréalistes.

Le discrédit de toute œuvre créée selon les modalités classiques, d'une part, d'autre part, l'expérimentation des nouvelles méthodes susceptibles de révéler sans entrave les profondeurs de l'inconscient dans ce qu'on appelle de manière générale les arts visuels, polarisent l'attention à Belgrade comme à Bucarest.

Les thèses exposées par Koca Popović et Marco Ristić dans le *Projet pour une phénoménologie de l'irrationnel* (1931) dresse un sévère réquisitoire contre l'art classique et moderne. Il reproche aussi bien à l'impressionnisme qu'à l'expressionnisme, ou encore au cubisme, de n'avoir pas réussi à prendre en compte les lois subversives du subconscient.

L'intervention du geste incontrôlé, du hasard provoqué, de l'automatisme, comme l'emploi de nouveaux médias, est censé mener le groupe surréaliste serbe à la création d'images traduisant « le haut et insoupçonnable degré de liberté de la pensée ».

Témoignent de ces expérimentations les deux publications du groupe, *Nemogućee (L'impossible)* parue en 1930 et *Nadréalism danas i ovde (Le*

5. Cité in Piotr Lukaszewicz, *Zrzeszenie Artystow Plastykow Artes* (1929-1935), Édition Ossolineum, Wrocław, 1975, page 185.

Surréalisme ici et aujourd'hui) parue entre 1931 et 1932.

Le groupe s'adonne à des jeux collectifs: il produit de nombreux « cadavres exquis ». Les archives de Marco Ristié conservait une série de « décalcomanies sans objets préconçus » réalisées selon les modalités du célèbre test de Rorschach. *Nemoguée* reproduit les images retouchées d'un manuel de physique de Marco Ristié. La méthode « paranoïa-critique » a décidément trouvé des adeptes enthousiastes en Serbie : on organise une enquête tendant à établir les différents degrés d'interprétation face à une même donnée matérielle, en l'occurrence la photo d'un mur à la peinture écaillée.

Dušan Matié et Alexander Vučo sont les auteurs d'un curieux assemblage: des roues en fer, des vis, une tête de crocodile en métal, des clefs, de la paille, des boutons, des insectes de toutes sortes sont réunis dans une boîte noire, percée d'un trou. À travers, le spectateur pouvait suivre les permanents déplacements de ces divers éléments entraînés par le roulement d'une *Bille hagarde* - c'est le titre de l'œuvre encore appelée *Tracé d'un objet surréaliste après le passage d'un ouragan*.

Un autre assemblage intitulé *Le Cer/volant* dû à Vane Bor, se veut une mouvante invitation au voyage. Sur une plaque tournante repose un sac transparent rempli de branches et de gros sel.

Auteur de nombreux collages, Vane Bor est aussi un alchimiste de l'image photographique. Sous l'action de la simple lumière d'un projecteur, quelques morceaux de sucres empilés se métamorphosent en une construction monumentale et fantômatique.

Les dessins de Djordje Kostić, dont la préoccupation principale est de réunir en un jet cohérent dessin et écriture, sont reproduits dans *Nemoguée* aux côtés des tableaux d'Oscar Davico. Dans ces derniers, la matière épaisse et tourmentée comme les traits dynamiques semblent vouloir conserver la rapidité du geste considéré comme seul capable de rendre compte des désirs profonds de l'inconscient.

Le discrédit de l'image paraît avoir atteint un point de non-retour dans la lettre que Vane Bor envoie à Salvador Dalí, en décembre 1932. Tout se passe comme si les médiums servant à la création de l'image semblaient abolir sa nécessité même: le plaisir sans borne que procure à Vane Bor non pas la couleur étendue sur une surface mais les tubes remplis de couleur, est encore accru par leur consistance, leur grosseur, leur odeur ou par les noms qu'ils portent: Cinabre, Bitume, Capum Mortum, etc. : « Mes amis ont remarqué - écrit-il- que plutôt que de peindre, je passerai mon temps à jouer avec, à les presser, ce qui se transforme en une véritable passion » 6.

L'ouvrage de Glierasim Luca réalisé à Bucarest, à la fin de la guerre,

6. Lettre du 31 décembre publiée in *Le Si/rn'IIIisIIIe IIII service deIII révolution*. n° 6. p. 46.

pour les Éditions de l'Oubli, nous révèle une démarche aussi étonnante. L'exemplaire unique du livre intitulé *Quantitativement aimée* est orné de neuf cent quarante-quatre plumes d'acier, de formes et d'aspects différents alignées sagement les unes à côté des autres au long des nombreuses pages.

La critique de toute œuvre produite par des moyens artistiques courants, la variété des propositions d'un nouveau statut de l'image créée strictement par l'action du hasard et de l'automatisme, prennent en Roumanie des aspects délirants.

S'adressant en 1945 au mouvement surréaliste international, Gherasim Luca et Dolfi Trost signalent « quelques erreurs qui se sont glissées à l'intérieur même du surréalisme. Certaines déviations artistiques tendent - selon eux - à transformer une part non négligeable des découvertes surréalistes en une "manière surréaliste" »⁷.

Ce « maniérisme surréaliste », très souvent involontaire, risque de faire du surréalisme un courant artistique, de lui faire perdre son mordant en le rendant inoffensif.

Pour préserver sa faculté de révéler les secrets du monde objectif, l'œuvre - nous dit Dolfi Trost - doit être exclusivement générée par le hasard et l'automatisme.

L'essai théorique *Le profil navigable* sous-titré *Négation concrète de la peinture*⁸, conteste la valeur des images créées à l'aide de techniques picturales traditionnelles auxquelles le surréalisme même a fait appel. Les *Graphies colorées* que présente Trost dans son exposition de 1945, sont produites par « les mouvements involontaires de la main sans aucune intention préconçue et réfléchie ». « Le sur-automatisme nie la construction d'images plastiques (valables) en considérant artistique l'opération nécessaire à leur production même »⁹.

Ces graphies colorées sont produites soit par « mouvements hypnagogiques » tableaux peints les yeux fermés, avec des couleurs choisies au hasard) soit par « vaporisation » (l'automatisme de la main est remplacé par celui du souffle) soit par « stylomancie » (tache d'encre écrasée par la pliure du papier comme dans le test de Rorschach) soit encore par fumage.

Ce dernier procédé, inventé vers 1937 par Wolfgang Paalen, permet d'interpréter ou d'accepter comme telles, les traces que dépose la fumée d'une bougie sur la surface d'une feuille de papier ou d'une toile. Trost utilise ce procédé de « mancie indéchiffrable » afin d'orchestrer un ensemble de verres fumés de lampes à pétrole présentés lors de l'Exposition surréaliste ouverte à Bucarest en janvier 1945.

Au nombre de divers procédés mettant en relation constante l'automatisme et le hasard, outre les *Graphies colorées*, *Les mancies*

7. *Dialectique de la dialectique*, Édition Surréalistes, Bucarest, 1945.

8. Édition de l'Oubli, Bucarest, 1945.

9. *Présentation de graphies colorées, de cubomanies et d'objets*, Bucarest, 7 janvier-28 janvier 1945.

indéchiffrables et les images créées par mouvement hypnagogique proposées par Trost et exemplifiées lors de l'Exposition de janvier 1945, Luca présente à cette même occasion des « cubornanies » et des objets. Il s'agit en l'occurrence « d'objets objectivement offerts », et « d'objets construits à distance grâce à un médium ».

La cubomanie se veut un type nouveau de collage, dont le matériel de base (photos ou illustrations diverses) est coupé en morceaux d'égales dimensions. Les pièces du damier ainsi obtenues seront mélangées puis recollées au hasard :

Leçon pratique de cubomanie dans la vie courante: choisissez trois chaises, deux chapeaux, quelques pierres et parapluies, plusieurs arbres, trois femmes nues et cinq bien habillées, soixante hommes, quelques maisons, des voitures de toutes époques, des gants, des télescopes, etc.

Coupez tout en petits morceaux (par exemple 6/6 cm) et mélangez-les bien dans une grande place de la ville. Reconstituez d'après les lois du hasard ou de votre caprice et vous obtiendrez un paysage, un objet ou une très belle femme, inconnus ou reconnus, la femme et le paysage de vos désirs...

La cubomanie rend ainsi le connu méconnaissable ¹⁰.

L'image se veut discontinue et fragmentaire, dénuée de toute recomposition délibérée comme c'est le cas dans les romans-collages de Max Ernst.

En regardant les *Trente-trois cubomanies non-ædipiennes* réunies dans *Les Orgies des Ouanta* - ouvrage publié en 1946, à Bucarest aux Éditions Surréalistes - on est forcé de reconnaître que le hasard fait bien les choses. Les rythmes des vides et des pleins, des noirs et des blancs rendent compte d'un « ordre caché ». Un « scanning inconscient » domine le chaos d'une entreprise énoncée dans des termes de destruction et de rupture, qui nous font penser aux heures de gloire de Dada. en général à certains textes de Tzara en particulier".

10. *ibid.*

11. « Pour faire un poème dadaïste.

Prenez un journal

Prenez des ciseaux

Choisissez dans ce journal un article ayant la longueur que vous comptez donner à votre poème.

Découpez ensuite avec soin chacun des mots qui forment cet article et mettez-les dans un sac.

Agitez doucement.

Sortez ensuite chaque coupure rune après l'autre.

Copiez consciencieusement dans

L'assemblage automatique d'objets, son interprétation en état de léger somnambulisme constitue le thème principal de l'« Objet objectivement offert », procédé largement détaillé dans l'introduction au *Vampire passif*¹². On apprend ainsi que c'est en jouant avec quelques amis que Luca découvre ce nouveau genre d'objets. Tandis qu'ils se confectionnent mutuellement des décorations apparaît le premier « O.O.O. ». Celui-ci n'a, selon Luca, aucun rapport avec la notion de cadeau telle qu'elle existe dans la société bourgeoise. Ayant subi un processus d'uniformisation, les cadeaux traditionnels - fleurs, bonbons - sont dépourvus de tout caractère « érotique objectif » ; ils sont pour Luca des objets neutres.

La création d'un «Objet objectivement offert» est par contre strictement déterminée par la personne à qui celui-ci est destiné. Ainsi

*la nature symbolique de ces objets établissent entre les hommes des relations fondées sur un inconscient collectif actif que jusqu'à aujourd'hui seul le rêve a été en état de fixer... L'objet offert donne la possibilité d'introduire cet inconscient collectif actif dans les relations diurnes et directes entre les hommes, relations qui au travail d'interprétation le plus élémentaire se montreraient tout aussi subversives, étranges et révélatrices que celle du rêve*¹³.

La description détaillée du processus créateur de l'O.O.O., du choix des éléments entrant dans sa composition, jusqu'au moment de l'offre, montre clairement que Luca accorde une importance plus grande à la genèse de l'objet qu'à l'objet lui-même.

Dans le chapitre « Notes sur la fin de l'image » de l'ouvrage *La Forme et l'Intelligible*, Robert Klein remarquait déjà en 1970 :

L'œuvre n'est plus un en soi, elle est le terme d'un certain processus qui peut, dans l'optique rétrospective du visitant de galerie, s'appeler création artistique mais ce n'est pas le produit, c'est le processus qui seul compte.

Le refus des séductions esthétiques, l'idée que l'œuvre vaut comme trace, et que l'art peut exister « au-delà du métier », font de Luca et Trost des précurseurs de plusieurs démarches artistiques qui ont vu le jour au cours des trente dernières années: Performances, Art conceptuel, etc.

Leurs positions, quant à l'impossibilité de l'intervention du hasard dans toute œuvre n'ayant pas été créée par des « procédés a-plastiques », nous

l'ordre où elles ont quitté le sac.
Le poème vous ressemblera.
Et vous voilà un écrivain infiniment
original et d'une sensibilité charmante
encore qu'incomprise du vulgaire. »

Tristan Tzara in *Dada manifeste sur l'amour faible et l'amour amer*. Paris. 1924.

12. Édition de l'Oubli, Bucarest, 1945.

13. Voir note n° 8.

semblent, à la lumière des récentes découvertes de la psychanalyse, aujourd'hui dépassées.

Il n'y a pas de recette précise - nous dit Ehrenzweig - qui permette de rompre la règle pernicieuse de la préconception du sujet, afin de donner libre cours à la vision diffuse, inarticulée de l'inconscient v.

Analysant les étapes du processus de la création l'auteur de *L'Ordre caché de l'art*, met l'accent sur l'imprévisible, sur « l'heureux accident », autrement dit, sur le hasard qui fait échapper totalement l'œuvre à la planification et au contrôle conscient.

Entre l'artiste et son œuvre il s'engage quelque chose comme une conversation... Dans le combat qu'il livre à son médium, l'artiste devenu étranger pour lui-même se débat avec la personnalité inconsciente que lui révèle l'œuvre d'art ¹⁵.

L'œuvre finie, l'artiste est le premier à s'interroger sur le sens caché qu'elle renferme.

En ce sens Victor Brauner confiait en 1928 au chroniqueur d'une revue artistique réputée de Bucarest ¹⁶ :

J'ai commencé mon travail, il y a déjà longtemps. J'ai passé trois ans à l'École des Beaux-Arts où j'ai essayé d'apprendre quelque chose. Mais je sentais bien que mon chemin ne passait pas par là. C'est alors que j'ai commencé à travailler dans un atelier: une pièce spacieuse et claire où j'étais seul avec moi-même. Je travaillais avec plaisir, me confrontant à des problèmes d'ordre plastique et tout en dessinant je me découvrais moi-même de temps à autre à la lumière d'un accident imprévu.

L'œuvre de Victor Brauner, avant 1939, fait très rarement appel à des « manipulations » du hasard.

Or, c'est justement dans l'œuvre de ce peintre que le réel enjeu du hasard nous est révélé d'une façon spectaculaire.

On a beaucoup écrit sur l'étrange événement survenu dans la vie de ce grand peintre: blessé, par un projectile qui ne lui était pas destiné, au cours d'une bagarre entre amis, le peintre perdit l'œil gauche. Or, dans un autoportrait peint huit ans avant l'accident, Victor Brauner s'était déjà représenté éborgné.

C'est évidemment une chose à laquelle on ne peut pas trouver une explication satisfaisante - dit le peintre en 1960, dans un entretien avec Max Paul Fauchet - Un jour où je n'avais rien à faire... j'étais vide, j'ai voulu faire un portrait minuscule de moi-même devant la glace et j'ai peint ce portrait. Pour l'animer un peu, pour le rendre un

14. Anton Ehrenzweig, *L'Ordre caché de l'art*, Édition Gallimard, Paris, 1974.

15. *Ibid.*, p. 93.

16. *Rampa*, du 31.3.1928, Bucarest.

peu plus extravagant et comme tout est possible, j'ai enlevé un œil. Eh bien c'est cet œil-là qui m'a été enlevé. La blessure était identique huit années plus tard. Et alors, par la suite j'ai découvert que depuis 1925 ou 1927 j'ai trouvé dans mon œuvre des gens dont les yeux étaient dehors ¹⁷.

Il semble donc que le motif de l'énucléation se soit imposé au peintre au cours de son travail. Le thème de la mutilation du corps, du corps fragmenté, se retrouve d'ailleurs souvent dans l'œuvre des peintres surréalistes ou proche du surréalisme, au cours des années 30, comme pour témoigner d'un malaise plus général.

Chez Victor Brauner, dans les tableaux et dessins effectués autour de 1930, le thème de la mutilation ne concerne pas uniquement l'œil, et n'est en aucun cas systématique.

Mais se limiter à l'identification des thèmes c'est réduire le sens profond d'une œuvre, c'est passer à côté de son contenu, intrinsèque. Freud fut bien contraint de reconnaître «qu'il manquait en art une juste compréhension pour bien des moyens d'expression et pour certains effets».

Les significations multiples et parfois inattendues des images nous semblent révélées en premier lieu par l'originalité des structures visuelles et formelles.

Chez Victor Brauner, c'est dans l'émergence progressive d'un espace pictural que surgissent les symboles les plus imprévisibles et les plus significatifs. Avant que l'orbite soit vidée, le vide surgit, menaçant, dans l'obscurité des fenêtres (*L'Envoyeur*, 1937), des arcades (*La Mode*, 1937), ou des trappes (*Kabiline en mouvement*, 1934).

Jusqu'en août 1938, date du terrible accident, l'univers de Victor Brauner avait évolué dans un espace classique à trois dimensions. Or, la perspective albertienne telle qu'elle nous est donnée par la tradition classique n'est qu'une manière illusoire de voir, un artifice, *un trompe-l'œil*.

Dès ses débuts, Victor Brauner nous fait assister dans son œuvre au combat singulier qu'il mène contre les limites restrictives de l'espace illusionniste. À maintes reprises, le peintre essaiera de s'évader de l'emprise claustrophobe du cube scénique qu'il tentera d'abord de trouver avant de le faire exploser.

L'ambiguïté de l'espace, la nécessité de percer le mur opaque de notre vision superficielle s'accompagne, dès 1934, dans un tableau comme *Prestige de l'air*, du symbole de l'œil: si l'œil gît sur un sol dont les damiers accusent la perspective illusionniste, les longues oreilles-cornes d'un animal extravagant placé au centre de l'image, percent le plafond pour pénétrer dans un espace sans limites ni frontières.

Cette métaphore visuelle s'impose et se précise dans l'œuvre de Victor

17. In « Terre des Arts », entretien télévisé.

Brauner dans l'année qui précède l'accident. Les cornes surgissent cette fois des orbites et percent la surface opaque du miroir ou du tableau. Les quelques tableaux de très petite taille, « tableaux de voyage » peints en Roumanie avant son départ définitif pour la France, font état de cette contrainte d'un espace fixe, ordonné, immobile, où les formes emblématiques parfaitement cloisonnées sont peintes d'une touche effacée dans une lumière égale.

À quelques mois d'intervalles les œuvres peintes après l'accident, présentent une toute autre vision : les formes mouvantes évoluent dans un espace sans angles ni arêtes, dominé par la douceur des spirales, exemplifiant ainsi d'une façon très évidente la théorie de Gaston Bachelard sur l'espace onirique où les symboles de la nuit sont commandés par les formes ovoïdes. La mobilité de l'image est accentuée par les contrastes d'ombre et de lumière; les formes ouvertes semblent en perpétuelle transformation. Surgi des pénombres, Eros fait triompher les pulsions de vie et prend une revanche éclatante sur la fixité, fût-elle celle du regard.

En présentant l'exposition du peintre en 1939, André Breton remarquait à juste titre que dans la peinture de Victor Brauner « l'apparition lutte crépusculairement avec l'apparence ».

Quand, après la guerre, l'œuvre de Victor Brauner évoluera vers une vision hiérarchique qui se déploiera dans un espace à deux dimensions, l'univers pictural prendra l'allure d'une complexe écriture chiffrée. L'artiste pourra enfin affirmer: « Dans mes deux dimensions je peux m'étendre pour vivre au-delà de toutes les dimensions ¹⁸. »

La *vision* a définitivement triomphé de la *vile*. dans l'œuvre prophétique de Victor Brauner.

Université de Paris J.

18. *Dialogue illérier* in Catalogue de l'exposition Victor Brauner. Galerie Iolas. 1965.

UN POINT DE VUE JAPONAIS SUR LE SURREALISME EUROPÉEN

Takio EITŪ

Après plus de deux siècles et demi d'isolement international, le Japon de l'empereur Meiji - qui venait de reprendre le pouvoir à la suite de la restauration de la monarchie absolue (1867) - dut faire face à l'impérieuse nécessité de se moderniser avec de très faibles moyens et dans les meilleurs délais. Se détournant des réformes institutionnelles et économiques consolidant l'absolutisme, l'intense curiosité des intellectuels depuis longtemps opprimés se tourna vers l'Occident chargé d'inconnu. Dès lors, malgré les guerres et les crises, d'impétueux courants d'« -ismes » ne cessèrent de déferler sur le pays, importés pêle-mêle de l'étranger.

En 1925, un groupe de trois jeunes poètes fonda, en signe de protestation véhémement contre la domination du naturalisme et du symbolisme, la petite revue *Bungei Tambi* 1 (*L'Esthétique littéraire*) et y publia des poèmes d'Aragon, de Breton et d'Éluard traduits en japonais. Puis un an après *La Révolution et les intellectuels* et *Légitime Défense* en France, et conjointement à la publication d'une autre revue *Fukuikutaru kafu yo (Oh! Chauffeur embaumé)* - sous-titrée « Collection surréaliste » - au Japon, ces mêmes poètes publièrent dans leur nouvelle revue *Rose, Magie, Théorie* « A Note December 1927 » 2 (« Le manifeste du surréa-

1. À partir de novembre 1927, la nouvelle revue *Bara, Majutsu, Gakusetsu (Rose, Magie, Théorie)*.

2. « A note december 1927 » (Le Manifeste du surréalisme au Japon).

« Nous avons changé l'éloge du surréalisme pour avoir donné libre cours au désir dans l'art pour avoir multiplié les capacités de perception.

« Nous voici au moment du baptême. Nous avons reçu une technique qui, à travers la

lisme au Japon ») en 1928, où le mot « surréalisme » se joignit aux autres « -ismes » d'avant-garde, à côté du futurisme et du constructivisme. Mais les auteurs du manifeste japonais ne connaissaient encore ni Rimbaud ni *Une Saison en enfer*, dont la traduction en japonais par Hideo Kobayashi ne sera publiée qu'en 1930. Malgré leurs origines sociales aisées, ces poètes ignoraient presque complètement l'existence du courant révolutionnaire en Europe et dans leur propre pays, où la police allait pourtant procéder à une arrestation massive des communistes.

Le maître de jeune poètes, Junzaburô Nishiwaki (1894-1982) est considéré comme le premier poète qui ait introduit le surréalisme au Japon. Dès son retour de Londres, après quatre années consacrées à l'étude de la littérature anglaise du Moyen Âge, il présenta des œuvres surréalistes à un groupe de ses étudiants de l'université Keio (Tokyo) ; il leur fit éprouver un choc à la lecture d'Aragon, Éluard, Breton, Desnos, Yvan Goll et Reverdy, et les incita à publier *Fukuikutatu kafu yo (Oh! Chauffeur embaumé)*, un recueil collectif de poésie regroupant des textes de ses jeunes adeptes. Dans la préface qu'il donna à ce recueil, on peut lire :

Cerebrum ad acerram recidit. *Le monde des réalités n'est que le cerveau. Abolir le cerveau, telle est la fin de l'art surréaliste. L'art sublime sous toutes ses formes, voilà le surréalisme. C'est pourquoi la poésie sublime est surréaliste par définition. La poésie est un moyen de créer dans mon cerveau le désert du vrai vide et, à force d'y déverser tout ce qui est tributaire de mon expérience de la réalité - sensations, sentiments, idées - de purifier mon cerveau. Voilà la poésie pure. Mon cerveau devient limpide comme un verre couleur ultra-pêche. Et la poésie brise le cerveau comme s'il était du verre. Le cerveau brisé embaume aussi fort qu'une citerne de parfums renversée* 3.

perception, mais sans se plier aux contraintes de la perception, nous apporte la matière première.

« Dans une condition complètement détachée de l'humaine condition, nous montons une *Poetic Operation* fondée sur une maîtrise souveraine. Cette condition nous rend conscients de notre état sensoriel de l'indifférence pareil à l'exercice d'une technique.

« Nous nous reconnaissons une analogie avec la condition du *Poetic Scientist* qui, dans ses limites, détermine la nature des objets.

« Nous n'éprouvons ni mélancolie, ni allégresse. Cette sensibilité humaine qui n'appelle pas de sentiments humains est celle d'une rigueur, d'un sang-froid sans excès. Au moment même où nous montons notre *Poetic Operation*, notre seule excitation est dans l'accord retrouvé avec nous-mêmes. Nous assurons la continuité du surréalisme. « Nous prisons la vertu de la saturation.

« Kitasono Katue, Ueda Tosio, Ueda Tamotu », in *Bara, Majutsu, Gakusetsu (Rose, Magie, Théorie)*, vol. 2, n° 1, janv. 1928. Traduction en français de Véra Linhartová, in « Dada et surréalisme au Japon », *Publications orientalistes de France*, 1987.

3. Une version française par Nishiwaki de la Préface et du texte-poème *Le Cerveau combustible* fut publiée dans *L'Hommage à Paul Éluard*, édité par Tiroux Yamanaka, Kôbe, Éditions de L'Étoile de Mer, 1934.

Rassemblant ses études sur la poétique surnaturaliste, Nishiwaki publia en 1929 *Chôgenjitsu-shugi siran (Poétique du surréalisme)*, dont la rédaction du dernier chapitre « De Dada au surréalisme » fut confiée à Shûzô Takiguchi, et en 1930 *Surréalisme bangaku ron (La Littérature surréaliste)*. D'ailleurs, selon le vœu de l'auteur, le titre original du premier ouvrage était « La Poétique du surnaturalisme » au sens baudelairien du terme, et le changement de titre survint à la demande de Yukio Haruyama, poète d'avant-garde et éditeur. Ceci explique que dès 1930, le terme « surréalisme » ait été à la mode dans les milieux littéraires et artistiques japonais, même si le mot n'était pas défini avec précision.

Nishiwaki, ce poète-professeur qui connaissait plusieurs langues étrangères (latin, anglais, français...), sut lire correctement les textes surréalistes, mais n'accepta jamais l'étiquette « surréaliste ». Il garda obstinément son surnaturalisme personnel toute sa vie. Selon Nishiwaki, la poésie est une création de notre cerveau, et une action qui permet à notre conscience de s'exprimer ou donne libre cours à notre sentiment des choses de ce monde à travers la création. Pour lui, la poésie ne se trouve pas dans l'œuvre même, mais avant tout dans une disposition particulière de la conscience, dont l'action est analogue à la projection d'images dans une lanterne magique: plus on agrandit l'image, plus celle-ci devient floue avant de disparaître complètement. Telle est la méthode du surnaturalisme qui efface les contours de l'objet initial jusqu'à la dispersion. En revanche, lorsque la conscience se limite au champ précis où, sans changement d'échelle, l'image reflétée par l'appareil de projection reste claire et nette, on peut parler d'une méthode proche de la vision naturaliste. Et l'auteur reconnaît les vertus respectives de l'une et de l'autre approche. Pourtant, « j'aimerais observer, remarque-t-il, que la tendance surnaturaliste contribue à l'essor de la poésie dans le monde actuel ». Nishiwaki situe le surréalisme dans la dernière phase d'une longue lignée qui va du Lessing de *Laokoon* à Coleridge, Poë, Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, poètes qui selon lui, marquent les différentes étapes de l'évolution de la poésie surnaturaliste moderne.

Breton dit: « La valeur de l'image dépend de la beauté de l'étincelle obtenue; elle est, par conséquent, fonction de la différence de potentiel entre les deux conducteurs. »⁴ Nishiwaki déclare à son tour: « De la réalité claire au surréel obscur, c'est la marche de l'histoire. Le surréalisme bretonien crée un monde de la conscience obscure, mais fait surgir entre les images de belles étincelles en produisant de la différence de potentiel. »⁵ Il tient obstinément à la fonction du conscient, et témoigne donc sa méfiance à l'égard de l'automatisme:

Jusqu'à quel point l'expression inconsciente et automatique que l'on

4. In *Manifeste du surréalisme*.

5. In *Poétique du surréalisme*, 1929.

appelle l'écriture automatique est-elle praticable? Au moins, on peut donner une fausse apparence de celle-ci en écrivant au petit bonheur. En effet, ce n'est qu'une description des idées fragmentaires. Mais dans la pratique de l'écriture automatique, puisque l'acte d'écrire est déjà un acte conscient, elle ne peut parvenir à l'inconscient ⁶.

Le surréalisme cessa d'être le thème de ses recherches poétiques en 1929. Peut-être percevait-il l'approche d'un danger de censure fasciste. Sous le ciel lourd de menaces, il chercha refuge dans le monde mystique de la philosophie de Lao-Tseu nommé Huan (Xuan) :

Huan étant un monde, dit-il, où la logique est déjà détruite, il est impossible de l'expliquer scientifiquement ou logiquement. Il est en plus une relation dans laquelle deux objets différents s'harmonisent en Un. Ça c'est la poésie. Elle est le monde mystique et obscur de Huan ⁷.

Ce professeur érudit se contenta de parsemer ses écrits d'aphorismes déconcertants dont voici quelques exemples :

Le surréalisme d'aujourd'hui risque de périr par l'excès de passion, ce mauvais penchant français.

Le surréalisme de l'école bretonnienne est contradictoire à son appellation. Il est plus convenable de l'appeler universalisme supra-extérieur ou réalisme inconscient.

Étant donné qu'elle est un acte conscient, la pratique de l'écriture automatique ne sera jamais la dictée intérieure.

Dali est le grotesque excessivement évolué et le massacre radical de la beauté.

Le romantisme allemand a fini dans le grotesque du surréalisme. Il n'y a plus rien à faire ⁸.

Tandis que Nishiwaki s'adonne à son jeu familial, cantonné dans le petit monde privilégié de la littérature, indifférent au complot de l'armée en garnison de Mandchourie qui marqua la Guerre de Quinze Ans (1931-1945) ainsi qu'à la situation économique qui se dégradait de jour en jour, complètement sourd au cri de détresse de petits paysans obligés de vendre leurs propres filles, de même qu'à la marche nazie au pas de l'oie à l'étranger, un de ses anciens étudiants qui fondèrent *Oh! Chauffeur embaumé*, Shûzô Takiguchi (1903-1979) prend ses distances avec l'influence de son maître et s'engage dans des expérimentations poétiques conformes à

6. Junzabûrô Nishiwaki: *Surréalisme bungakuron (Littérature surréaliste)*, Éditions Tenjinsha. 1929 ; *Œuvres complètes*, tome IV, Éditions Chikuma-Shobo. 1971, p. 103.

7. Junzabûrô Nishiwaki : *Shatô no meishin (Superstition de la tour inclinée)*, Éditions Kenkyusha, 1957, *op. cit.*, pp. 564-656.

8. Junzaburô Nishiwaki : *Nashi no onna (La Muse en poire)*, Éditions Hôbunkan, 1955, *op. cit.*, p. 385.

la définition du surréalisme donnée par Breton dans son premier *Manifeste*.

En 1928, lorsqu'une nouvelle revue de tendance avant-gardiste intitulée *Ishô no taiyô*⁹ (*Le Soleil en habit*) vit le jour, tous les membres de *Rose, Magie, Théorie et d'Oh! Chauffeur embaumé* se montrèrent prêts à collaborer. Aussi se réunirent-ils, apparemment pour la première fois, pour y réaliser le collectif surréaliste japonais. Mais au sein de ce nouveau groupe s'annonçait déjà le conflit qui allait éclater entre Takiguchi, qui cherchait la vérité du surréalisme pur, et ses amis, que l'on devait qualifier de futuristes ou de formalistes. Après de vifs débats, Takiguchi adressa au groupe une lettre de rupture aux bons soins de Toshio Ueda, poète et un des co-signataires du *Manifeste du surréalisme* au Japon. Comme le dit Makoto Ooka dans le *Surréalisme international*¹⁰, pour Takiguchi « (•••) existaient des ennemis plus redoutables, dans la mesure où ils se cachaient dans le camp allié: ceux qui se proclamaient surréalistes, ceux qui se réclamaient de l'avant-garde ». Ooka tente d'expliquer la situation de l'époque au Japon dans son essai critique cité plus haut:

Les jeunes poètes encore étudiants pour la plupart furent avant tout séduits par l'originalité de la méthodologie poétique et picturale du surréalisme, qu'ils ne perçurent donc, dès le départ, que comme l'une des formes les plus nouvelles du modernisme. C'est là, ce qui constitue les limites de ce mouvement au Japon 11.

Je n'ai pas le temps de rapporter les vicissitudes des tendances avant-gardistes au Japon, Dada en tête. Mais je voudrais dire que, Takiguchi mis à part, personne parmi bon nombre de poètes et d'artistes se proclamant surréalistes, n'a hérité de l'esprit de révolte et de l'anarchie de Dada. Si bien que le mouvement éphémère et prétendument surréaliste au Japon est né de la rupture avec Dada. Critiquant la légèreté et l'impudence de ces jeunes surréalistes, Takiguchi affirmera:

Il faut reconnaître au dadaïsme une valeur historique, et cela, non dans le sens négatif, mais dans le sens positif du mot. Dada équivaut à une révolte globale sur le plan artistique, non à un état de relâchement. Que l'histoire des diverses visions du monde ait vécu l'anarchisme et Dada, est d'une importance ineffaçable. Même si l'on n'envisageait pas ici tous les domaines défrichés grâce à cette libération de l'« expression » suscitée soit par Dada soit par la nécessité qui a présidé à sa naissance, il ne pourrait nier au moins que c'est de cette libération qu'a surgi le surréalisme. Et l'on peut le

9. *Ishô no taiyô* (*Le Soleil en habit*), revue fondée en 1928 qui fit paraître six numéros entre 1928-1929.

10. Numéro spécial d'*Opus international*. 1991. n° 123-124.

11. Makoto Ooka, « Takiguchi Shûzô et le surréalisme au Japon », traduction de Dominique Palmé, in *André Breton et le Surréalisme international*, numéro spécial, 1991, *Opus international*, n° 123-124.

considérer, aussi, comme un acte de révolte. Mais pourtant, il ne s'agit pas d'une révolte absolue, visant à la négation de l'expression. Ce n'est pour autant ni le formalisme dont on a souvent abusé, ni une débauche de mots et d'images .. (Nous ne sommes pas encore libérés des causes qui rendaient et continuent à rendre nécessaires ces actes de révolte! Et nous gémissons sous le lourd fardeau des conventions et des formes. D'ailleurs, on ne peut attendre de conclusions de la « panlogique » humaine de nous fournir le moyen direct de nous libérer de tout cela) ¹².

« L'homme propose et dispose. Il ne tient qu'à lui de s'appartenir tout entier, c'est-à-dire de maintenir à l'état anarchique la bande chaque jour plus redoutable de ses désirs. La poésie le lui enseigne. Elle porte en elle la compensation parfaite des misères que nous endurons » ¹³.

Encouragé par la voix de Breton à travailler sa poésie: « Qu'on se donne seulement la peine de pratiquer la poésie » ¹⁴, à la fois lucide et hardie, Takiguchi poursuivit ses expérimentations, à savoir son écriture automatique et ses récits de rêve. Voici un fragment de son poème intitulé « Chikyu sôzô setsu » (La Création de la Terre), cité dans un article de Hisaki Matsuura ¹⁵ :

LA CRÉATION DE LA TERRE

*Des cigales à deux pôles grésillent au-dessus des cheveux frisés
d'Aphrodite
Hommes animaux se calment comme la mer
Aphrodite en été se métamorphose
Microbiologiquement
Ô toi fleur ruisselante
Tu deviens nerveuse comme les jeunes gens sous la lune
Les conspirateurs
Hissent leurs lanternes et éclairent les vagues
Près de leurs oreilles les rossignols chantent si bien
Cela ne présage pas une brise
Mais un orage
S'il arrive un miracle réel sur un pareil hortensia
Il finira par dépérir véritablement
Le vin du poignard*

12. «Chôgenjitsushugi kaiga no hôkô ni tsuite » (Propos sur les orientations de la peinture surréaliste). in *Shihô (L'Art poétique)*, n° 12, 1935.

13. Breton, *Manifeste du surréalisme*. in *Œuvres complètes*, tome J, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 322.

14. *Ibid.*

15. Hisaki Matsuura : « Shûzô Takiguchi et le surréalisme au Japon », in *Mélusine*, n° 3, Éditions L'Age d'Homme, 1982.

16. Les quinze premières lignes de la seconde version, in *Shi to shiron (Poésie et poétique)*, revue, n° 3, 1929.

Ivre de la phrase de Breton, « l'œil existe à l'état sauvage », Takiguchi, encore étudiant, entreprit en 1929 la traduction en japonais du *Surréalisme et la Peinture*. En ce temps-là, les milieux picturaux de son pays se trouvaient au point culminant du fauvisme, et par ailleurs, juste après la dissolution successive des groupuscules avant-gardistes (futurisme de tendance formaliste, constructivisme et dadaïsme), l'art prolétarien allait atteindre son apogée. Las d'entretenir des rapports avec ses amis du premier temps, Takiguchi tourna les yeux, à l'occasion de la publication de l'ouvrage de Breton qu'il avait traduit, vers les milieux de l'art plastique, dans lesquels il croyait trouver la possibilité éventuelle de préparer un mouvement de jeunes artistes révoltés, similaire au surréalisme en France. Bien que l'intervention d'un poète dans les milieux picturaux soit alors considérée au Japon comme une invasion du sanctuaire, il ne se permit pas de rester inactif et de s'en tenir au *sine die* alors qu'il s'agissait de créer un groupe, d'« avoir une société pour y tenir une pépinière d'un mouvement artistique spontané » ¹⁷.

Pendant qu'il se livrait à la traduction du *Surréalisme et la Peinture*, un événement de première importance eut lieu à Paris: en décembre 1929 parut le dernier numéro (numéro 12) de *La Révolution surréaliste* où Breton publia le *Second Manifeste*, titré *Pourquoi la Révolution surréaliste avait cessé de paraître*. Faisant face à la nouvelle étape du mouvement parisien, Takiguchi publiera en 1931 un essai critique intitulé « Shi to jitsuzai » ¹⁸ (La Poésie et le Réel) où il révélait le fondement de son concept matérialiste. « Je voudrais remarquer que le mouvement de la poésie lui-même est un phénomène de résistance entre l'esprit et la matière, l'action du poète sur le réel se limite à lui imprimer un élan pour susciter un mouvement (perpétuel?) de la matière ». De surcroît, il qualifie ce phénomène de théâtre moderne violent d'où naît la chimie de l'individu. Et si on lui demandait: pourquoi un théâtre moderne et la chimie de l'individu? l'auteur répondrait: parce que la modernité récuse tout ce qui appartient au passé et que la chimie s'oppose au symbolisme.

Ce texte, dans lequel Takiguchi voulait définir sa poétique, est interrompu au moment où apparaît cette proposition essentielle : « La poésie n'est pas une croyance. Ni une logique. Elle est un acte. Et un acte refuse un autre [acte] ¹⁹. C'est à ce moment-là que l'ombre du rêve ressembla à celle de la poésie ». À ce propos, Matsuura écrit dans son essai cité plus haut :

[...] dans ce texte extrêmement obscur, les modalités de cette conscience qui soutient son automatisme se résument, à mon sens, en

17. Shûzô Takiguchi, « Dix ans de surréalisme », in *Atorië (Atelier)*, janvier, 1940.

18. Shûzô Takiguchi, « Shi to jitsukai » (La Poésie et le réel), in *Shi to Shiron (Poésie et poétique)*, n° 10, janvier 1931.

19. Citation d'une maxime de Lao-Tseu? « Agir sans agir », *Lao-Tseu*, chap. 63.

trois postulats principaux: le premier, c'est que la poésie n'est pas le texte écrit, mais bien l'acte de l'écrire,. le second, que dans cet acte on n'agit pas sur l'esprit mais sur la matière, si bien que ses « expérimentations » appartiennent à une certaine chimie cosmique , le troisième, enfin, que cette poésie-chimie, matérielle plutôt que matérialiste, oscillant voluptueusement entre deux propriétés opposées l'une à l'autre de la matière, transparence lumineuse et impénétrabilité résistante, vise finalement à la rencontre de l'Absolu inaccessible ou, son synonyme éblouissant, le Réel. Acte, matière et réel, voilà la triade essentielle de la poésie takiguchienne.

Dans la première moitié des années 30, plusieurs peintres craignant de s'enliser dans la boue du modernisme éclectique organisent la première exposition de leur groupe « Shin zokei bijutsu kyokai » (Formes nouvelles) en 1935. Takiguchi poursuit son travail de critique d'art et de conseiller théorique dans la revue du groupe *Shin zokei*. Mettant tout son espoir dans ce groupe naissant, Takiguchi se proposait alors de le transformer en un organisme actif du surréalisme. De la situation de l'époque, il écrit dans son texte « Au Japon »²⁰ :

Aujourd'hui les romanciers qui sont les héritiers et les conservateurs du [Naturalisme], sont les rois féodaux du monde littéraire... Mais récemment, les jeunes poètes et artistes ont commencé à s'intéresser vivement au surréalisme et plusieurs revues de tendance surréaliste ont été fondées, où ont paru des traductions de textes surréalistes ainsi que des études sur ce sujet. Les traductions de textes tels que Le Surréalisme et la Peinture d'André Breton, La Peinture au défi de Louis Aragon, et des essais de Salvador Dali ont eu un grand retentissement et ont influencé des jeunes poètes et artistes malgré les difficultés que les conceptions surréalistes rencontrent au Japon, où les éléments surnaturels ont été considéré jusqu'à nos jours sous l'angle humoristique du non sens introduit par la littérature anglo-américaine... de même, les éléments réactionnaires luttent âprement contre la littérature révolutionnaire et la censure supprime partout le mot [Révolution]. Cela donne lieu à un certain comique, car beaucoup de textes paraissent remplis d'espaces blancs qui signifient presque toujours [Révolution].

C'est ainsi que la traduction du *Discours au congrès des écrivains* de Breton par Takiguchi fut également censurée. La censure éhontée a éliminé du texte bretonien « la société sans classe », « le moral de la classe ouvrière », « les révolutionnaires » et même « la patrie ».

En 1937, Takiguchi et Tiroux Yamanaka (1905-1977) organisent à Tokyo en collaboration avec leurs correspondants européens, Paul Éluard,

20. Shūzō Takiguchi, « Au Japon », *Cahiers d'art*, numéro spécial 5-6, 1935.

Georges Hugnet et Roland Penrose, une Exposition internationale du surréalisme dont le terme « internationale » est inadéquat, puisque c'était précisément l'exposition des œuvres surréalistes *de l'étranger* (c'est-à-dire, *européennes*).

Le temps presse. L'intervention japonaise en Chine est imminente. La guerre totale! Et dire que malgré ses efforts ultimes, le groupe Shin Zôkei se dissout sous le poids de l'impraticable cohabitation des deux familles : des abstraits et des surréalisants ! À ce moment-là, la quête du surréalisme par Takiguchi s'arrêta net, comme un fil extrêmement tendu se coupe brusquement. Désormais, toute sa vie, il gardera soigneusement le surréalisme au fond du coffret des souvenirs.

Juste après l'éparpillement de ses amis du premier temps, qui ne parlaient plus du surréalisme, « je vivais l'époque d'un isolement terrifiant », écrit-il dans « Dix ans du surréalisme » (« Surréalisme 10 nen no ki », *Atelier*, janvier 1940), et « les années autour de 1931 furent pour moi une époque de grande tension, où je fus obsédé par un désir violent de résoudre, au risque de sombrer dans la confusion, la question de la réalité », dira-t-il dans l'« Autobiographie », numéro spécial de *Hon no techô* (*Cahiers des livres*), numéro 4, 1969. Outre la question de la réalité, il amassa le long de ses dix ans de quête nombre de questions qui restèrent sans réponse. Pourquoi? À ce propos, je voudrais donner raison à H. Matsuura lorsqu'il dit:

[...] le surréalisme de Takiguchi est (...) dépourvu d'un élément bien primordial dont le surréalisme postulé par Breton ne pouvait pas se passer: la collectivité. « Il n'a jamais existé au Japon, admet-il, aucun groupe surréaliste proprement dit comme en France. » Isolé à chaque moment des courants de l'époque, ne pouvant jamais former un front commun, il en est venu à s'enfermer dans ce silence moins poétique que politique. Et c'est sur cet isolement qui l'a obligé à faire le bilan de ses activités surréalistes en tant qu'accomplies dans une époque révolue du passé ²¹.

Alors, pourquoi parler de Takiguchi ? Lorsqu'il s'agit de la quête du surréalisme au Japon, chacun parle de lui. En effet, même s'il ne s'est pas engagé jusqu'au bout, seul Takiguchi osa tenter la pratique du surréalisme autant qu'il était possible de le faire dans les conditions très défavorables de son temps. Takiguchi déclara dans un entretien:

En effet, les Manifestes de Breton contiennent des questions sérieuses... Pour les surréalistes, il reste encore à résoudre ce que le surréalisme a posé dès le début... Breton et ses amis n'ont pas cru que le surréalisme se soit réalisé de leur vivant ²².

21. Cf. note 8.

22. Cf. numéro spécial Takiguchi Shûzô, *Gendaishi techô*, *Cahiers de la poésie contemporaine*, octobre 1968.

Cinquante ans après la Seconde Guerre mondiale, le paysage du monde a incontestablement changé. Mais n'oublions pas que le surréalisme est né de la révolte et de la colère grandioses de quelques jeunes gens qui vivaient dans le contexte socio-culturel et historique de l'Europe, et qu'il est foncièrement européen de par sa naissance. Mais, comme l'a dit Takiguchi en 1975, cela n'empêche qu'« il survienne (un jour) sans se nommer comme une bourrasque », quelque part dans le monde. Et la formule qui clôt le *Discours au congrès des écrivains* demeure aujourd'hui plus valable qu'en 1935²³, à l'échelle globale. Car le surréalisme, qui a été *au XX^e siècle la seule tentative de repenser tout l'homme*, concerne chacun de ceux qui survivent au désastre inouï.

Université Sakushin-Gakuin.

23. « "Transformer le monde" a dit Marx; "changer la vie" a dit Rimbaud; ces deux mots d'ordre pour nous n'en font qu'un », in *Discours au congrès des écrivains*, Paris, juin, 1935.

VU DES ÉTATS-UNIS: UN SURREALISME EUROPÉEN? AMÉRICAIN? OU INTERNATIONAL?

Dominique BAUDOUIN

André Breton, pour l'ouverture de l'exposition «Art of this Century», qui inaugurerait la galerie Peggy Guggenheim à New York en 1942, entrevoyait l'aventure du surréalisme comme un voyage de découverte semblable à celui de Christophe Colomb *. Mais devant ce surréalisme venu d'Europe, les Américains, eux, eurent-ils l'impression d'une découverte considérable, tissant des liens nouveaux entre le vieux et le nouveau monde? Peut-être oui, pour quelques rares initiés; plutôt non, pour la plupart: la réponse est à nuancer. Julian Levy, qui fut autour de 1930 l'un des premiers champions du surréalisme à New York, rappellera en 1966 (Exposition «Surrealism : A State of Mind», Santa Barbara) ce qu'il avait déjà dit en 1936, qu'«il règne toujours en Amérique une incompréhension considérable du surréalisme... des efforts récents n'en ont éclairci que des aspects superficiels ou individuels, sans parvenir sous cette surface à un contact plus profond avec le surréalisme comme vision du monde. »

Il reste vrai, dans une large mesure, que prétendre cerner le point de vue américain sur un surréalisme européen reviendrait à développer des prolégomènes à un sujet fantôme, à moins de saisir ce quart de tour optique, ce glissement qui déplace le point de vue américain d'un regard en arrière sur un surréalisme plus français même qu'europpéen, à un regard en avant vers le surréalisme international 1.

• L'astérisque renvoie à l'Annexe II, infra.

1. Pierre Rivas rappelait: «Comme le dit Octavio Paz 'el surrealismo es uno' ; le surréalisme est un mouvement international [...]. Il n'y a donc pas de surréalismes nationaux

Pour saisir cette évolution, il faudrait reconstituer en arrière-plan toute l'histoire des relations littéraires, artistiques, culturelles, politiques même, entre les deux continents, entreprise déjà entamée par les spécialistes des deux bords, mais évidemment *hic et nunc* exclue¹. On se souviendra seulement qu'à New York une auréole de prestige et de curiosité avait tout de même, dans un cercle très restreint, précédé la venue des surréalistes en exil. Le même Julian Levy en 1936 dressait déjà la liste de vingt-deux expositions de peinture surréaliste à New York pour les années 1930-1936³. Et l'on se souvient aussi que cette histoire est jalonnée par deux grandes expositions au *Museum of Modern Art* (le M.O.M.A.) : celle d'Alfred H. Barr, « Fantastic Art, Dada, Surrealism », en 1936, qui fait scandale aux yeux de l'Amérique traditionaliste^{*} ; - et celle de William S. Rubin, « Dada, Surrealism, and Their Heritage », en 1968, qui souligne le dépassement du surréalisme européen par les Américains, assez fiers, au fond, de cette dépouille conquise. Cela pourtant ne saurait faire méconnaître, à partir de 1964-1966 jusqu'en 1978-1979 et au-delà, les débuts d'une *réévaluation* plus équitable de l'influence du surréalisme et les amorces de ce glissement d'une vision européenne à une vision internationale du surréalisme.

À peine est-il besoin de retracer ici l'aventure américaine de Breton, embarqué à Marseille en mars 1941, débarqué à New York en juillet, pour ne retourner à Paris qu'en mai 1946 : le temps d'animer des revues (*View, VVV*) ; d'inspirer diverses expositions (« First Papers of Surrealism » [Visa provisoire du surréalisme], oct. 1942, pour n'en citer qu'une) ; d'écrire diverses œuvres, dont *Arcane 17* ; d'établir des échanges avec de nombreux jeunes artistes et critiques d'art américains, les Nicolas Calas, Joseph Cornell, Enrico Donati, Arshile Gorky, Gerome Kamrowski, Robert Motherwell, et autres. Tout cela, déjà connu, n'intéresse pas directement notre propos. Mais, avant de quitter ces évocations, il faut prendre conscience de ce phénomène que j'appellerai le double *Melting Pot* : premier creuset, celui du Paris des années 20, qui est déjà, les critiques américains se le répètent, le point de convergence des mouvements d'avant-garde précédents - futurisme italien et russe, dadaïsme allemand et suisse - donc un lieu de concentration européenne ; second creuset, celui de New York des années 40 où une poignée de directeurs de galeries, conservateurs de musées et critiques, sait parfaitement bien que les jeunes artistes surréalistes sont d'origines ethniques multiples et que plusieurs sont déjà passés par le creuset parisien. Ainsi le peintre Matta, d'origine

ou géographiques (latino-américain par exemple). mais un ensemble de pratiques éthico-existentielles embrassant la sphère de la société globale et de la totalité anthropologique ». In « Périphérie et marginalité dans les surréalismes d'expression romane: Portugal et Amérique latine » Colloque *Surréalisme périphérique*, prés. Luis de Moura Sobral, Université de Montréal, 1984.

2. Voir plus loin, Annexes: Publications françaises.

3. Julian Levy, *Surrealism*, New York, The Black Sun Press, 1936.

chilienne, devient une sorte de représentant de la culture occidentale internationale. À New York, échanges et rencontres, esthétiques ou philosophiques, sont de règle si commune que l'on ne prête plus trop attention aux origines particulières, aux sources européennes ou autres. On va donc noter en passant: Bellmer, Allemand ; Brauner, Roumain; Delvaux, Belge; Dominguez, Espagnol; Léonor Fini, Argentin; Giacometti, Suisse; Gorky, Arménien; Kepenyes, Hongrois; W. Lam, Cubain; sous ce titre significatif « Surréalisme, un état d'esprit », visiblement international (catalogue cité, 1966) *.

Ce phénomène du «melting-pot-qui-va-de-soi» suggérait une démarche oblique, une démarche de pêcheur en lisière, cherchant non à présenter telle préface de catalogue, tel article de journal ou de revue, mais à pêcher à la ligne le terme « européen» ici et là, ou même à lire entre les lignes l'allusion européenne, le non-dit européen. Ce qui se révèle alors, tantôt plus discrète, en *underground*, tantôt plus évidente, c'est une sorte de manœuvre américaine oscillant entre les extrêmes de la reconnaissance loyale de l'influence surréaliste européenne et de sa valeur, ou de sa minimisation au profit d'un accaparement, d'une subordination du surréalisme à l'évolution américaine, à l'affirmation conquérante de l'avant-garde américaine.

Ici, nous rencontrons l'ouvrage récent de Guy Ducornet, *Le Punching-ball & la vache à lait: la critique universitaire nord-américaine face au Surréalisme* ⁴. Il réunit une certaine documentation touchant cette manœuvre américaine que je suggérais, passant en revue les positions de la critique académique: très *curieusement*, car je n'y trouve pas mention de tel entretien, peu connu, de S. A. Rhodes avec André Breton dans la *Sewanee Review* de 1933, quelques pages pleines de fraîcheur et de sympathie ⁵. Ensuite Guy Ducornet dénonce longuement les attitudes de la critique féministe sur le chapitre: André Breton, le surréalisme et les femmes. Aux amateurs/-trices de suivre ce Don Quichotte dans sa lutte contre les moulins du (post-)féminisme américain. Je regrette, par contre, de ne pouvoir que signaler l'ouvrage, beaucoup plus approfondi, de Serge Guilbaut, *Comment New York vola l'idée d'art moderne: expressionnisme abstrait, liberté et guerre froide*, traduction française en 1988 de l'original américain de 1983 ⁶. Serge Guilbaut y dresse le tableau fort circonstancié des conditions historiques, culturelles, diplomatiques, économiques même (au temps où s'élabore le plan Marshall) qui permettent aux artistes et intellectuels américains de prendre la relève de l'avant-garde française, vers la fin des années 40, faisant passer le foyer des arts de Paris à New York.

4. Angers. ACTuAL/Deleatur. 1992; 175 pp.

5. S.A. Rhodes, «Candies for Isis; A Symposium of Poetic Ideas among French Writers » [Suite d'interviews] : « The Moving Spirit of Surrealism : André Breton », *Sewanee Review* (Tennessee), vol. XLI, 1933, pp. 293-297.

6. S. Guilbaut, *Comment New York...* Univ. of Chicago Press, 1983; traduction française, Nîmes, Éd. Jacqueline Chambon, 1988 ; diffusion Harmonia Mundi ; 345 pp.

Mais il est temps de procéder à notre pêche «européenne», c'est-à-dire à quelques sondages illustrant les développements successifs ou parallèles de cette manœuvre américaine annoncée. Suivons donc les principales étapes du parcours, sans oublier que les tendances se chevauchent parfois et qu'un parcours complet est ici hors de question.

PREMIÈRE ÉTAPE: « UN VIRUS ÉTRANGER »

La curiosité sympathique de quelques-uns, comme Julian Levy ⁷, aboutit à l'exposition Alfred Barr de 1936, citée ci-dessus; laquelle provoque l'indignation de l'Amérique traditionaliste, attachée à son sérieux puritain, à son réalisme régional ou social: « Le Musée est en train de devenir un centre d'accueil pour aliénés mentaux ». Et *l'Art Digest* renchérit en réunissant, février 1937, un bouquet de réactions critiques confirmant les commentaires du *Washington Post*: « Il est à craindre que l'Amérique ne se trouve infestée par ce virus étranger, cet apport malsain du surréalisme européen. Il s'agit-là de l'exportation en gros de la camelote d'un charlatanisme dépassé dont l'Europe même n'a plus que faire. On a peine à comprendre comment le M.O.M.A. [...] a pu prêter ses galeries à un tel canular, depuis longtemps démodé sur le vieux continent. Car, que l'Amérique ne s'y laisse pas tromper: le mouvement surréaliste est absolument fini dans le pays de ses origines ». D'autres encore voient le surréalisme comme le produit de la décadence esthétique et morale de l'Europe en général et de la France en particulier. Après tout, la très parisienne *Nouvelle Revue française*, à l'époque, considérait elle aussi le surréalisme comme dépassé ou terminé ⁸. Ces réactions de type journalistique, on en retrouvera l'écho jusque chez un Norman Mailer qui, en 1964, assimile le surréalisme à la *Beat Generation* et, commentant *Les Nègres*, ironise sur les mystifications de Genet, destruction toute surréaliste des possibilités de sens et de communication même ⁹.

7. J. Lévy: voir note 3. Autre réaction favorable, celle de Stuart Gilbert, dans la revue *Transition*, d'Eugène Jolas, n° 22, fin 1932. Stuart Gilbert présente le surréalisme comme la version moderne du romantisme: « La valeur de pareils mouvements est de répondre aux exigences d'un instinct européen profondément enraciné, celui qui cherche à renouveler, à rajeunir l'art, lorsque celui-ci est devenu trop formaliste, trop banalisé ou anémique ». [Toutes les traductions sont nôtres.]

8. C'est ce que montre Yves Bridel dans *Miroirs du surréalisme*, Lausanne-Paris, L'Age d'Homme, 1988. Autre témoignage sur les réactions américaines dans les années 1942-1944: « Ce n'était pas seulement cette ignorance américaine remplie de bonnes intentions, ou un malentendu innocent qui accueillait les surréalistes en exil. L'attitude quasi-générale était plutôt faite de xénophobie caractérisée, de provincialisme jaloux, et même d'une variété de chauvinisme qui semblerait avoir été spécialement anti-surréaliste ». Fr. Rosemont, 1978 (voir Annexe J. B).

9. Norman Mailer, *The Presidential Papers*, New York, Putman, 1964. «The Tenth Paper: Minorities: Genet, *The Blacks*».

DEUXIÈME ÉTAPE: REGARDS CONDESCENDANTS

Alors même que la présence du surréalisme est reconnue à New York avec l'activité des surréalistes européens en exil, en 1942-1944 se fait jour chez les critiques d'art et de littérature américains un effort de réduction, de minimisation du surréalisme européen. C'est proprement le début de la manœuvre américaine, visible en particulier chez un Clément Greenberg observant, août 1944, que le surréalisme s'identifie avec la jeune génération de la bohème internationale: le nihilisme hérité de Dada « s'est trouvé être une bénédiction pour les riches insatisfaits, les expatriés, les esthètes-flâneurs incapables de s'intéresser vraiment à l'ascétisme de l'art moderne ». Suit une étude, mieux argumentée, sur la peinture surréaliste et ses deux courants: celui de l'automatisme primaire (Mirô, Arp, Masson, Picasso, Klee) rejoignant le grand mouvement moderne de la peinture; et celui de l'automatisme secondaire (Ernst, Tanguy, Roy, Magritte, Elze, Daif, et d'autres) transcrivant le rêve par des techniques picturales trop traditionnelles, réhabilitant un académisme à coloration littéraire. Les paysages volcaniques de Max Ernst, selon Greenberg, ont des airs de cartes postales panoramiques bien léchées ¹⁰.

Du côté littéraire, Wallace Fowlie fut l'auteur, en 1950, de la première étude universitaire notable : *Age of Surrealism* ¹¹. Il y reconnaît que le mouvement iconoclaste parisien est devenu assez vite international ; mais le surréalisme a un sens plus vaste, éternel peut-être, qui lui permet de placer un chapitre « Breton » entre Lautréamont, Rimbaud, Mallarmé, Apollinaire d'une part, et Cocteau, Éluard, Picasso de l'autre. En 1960, Wallace Fowlie récidive: les surréalistes clamaient haut, entre les deux guerres, que leur mouvement débordait les frontières. « Maintenant, après vingt ans écoulés, l'influence directe du surréalisme dans la plupart des pays apparaît superficielle ». Il reste essentiellement français.

En 1965, une longue introduction de Roger Shattuck présentait *l'Histoire du surréalisme* de Maurice Nadeau en traduction ¹² et donnait l'exemple des réductions sur un ton assez désinvolte: « L'usage couramment admis du terme "surréaliste" pour désigner quelque chose qui tient de la folie douce, du rêve, de la plaisanterie, se trouve curieusement proche de la vérité ». À ses yeux, les mots de passe, d'automatisme, de hasard objectif, de révolution sont démonétisés; la visée du point suprême n'est

10. Clément Greenberg, « Surrealist Painting », *The Nation* (New York), vol. 159, n° 7, 12 August 1944, pp. 192-193, et n° 8, 19 Aug. 1944, pp. 219-20.

11. Wallace Fowlie, *Age of Surrealism*, New York, Swallow Press, 1950 ; et « Surrealism in 1960: A Backward Glance » *Poetry* (Chicago), vol. 95, March 1960.

12. Maurice Nadeau, *The History of Surrealism*, New York, MacMillan, 1965. Introduction by Roger Shattuck : « Love and Laughter : Surrealism reappraised », pp. 9-36. Franklin Rosemont commenta: « Le pire défaut de cet ouvrage est assurément la prétentieuse et cynique introduction de Roger Shattuck, universitaire de la pire espèce », *New Politics* (New-York), IV-3, sept. 1965, p. 89.

que vaine grandiloquence; les valeurs qui survivent sont la conception surréaliste de l'amour et le sens du rire ou de l'humour. L'introduction du mouvement aux États-Unis n'a été qu'un épisode bâtard, qui n'a jamais réussi à fusionner les tendances indigènes et l'apport étranger.

TROISIÈME ÉTAPE: L'AMÉRICANISATION DU SURREALISME

Corollaire de l'opération précédente, ce pas en avant est celui de l'émancipation américaine. L'idée s'impose d'un dépassement proprement américain du surréalisme: bien entendu, ce dernier est une invention européenne, mais il devient une affaire américaine, plus artistique d'ailleurs que littéraire. Il apparaît dès lors comme un épisode passager, une parenthèse, située entre deux vagues: entre le cubisme européen et l'expressionnisme abstrait (« Lyrical abstraction »), art typiquement américain.

Le critique Clément Greenberg, dans *Les Temps modernes* sartrien de 1946, voulait bien reconnaître poliment: « Nous sommes toujours à la remorque de l'Europe et aucun des artistes américains qui ont acquis un certain renom depuis l'Exposition Armory ne compte pour beaucoup sur la scène mondiale ¹³. » En mars 1948, il a senti le vent tourner et franchit le pas: « Les forces qui faisaient l'art occidental ont émigré aux États-Unis » ; les artistes américains peuvent rompre avec Paris et occuper désormais une place déterminante dans la culture occidentale ¹⁴. Le *New York Time Magazine* renchérit en avril: « Nous pouvons désormais conquérir l'esprit de l'Europe » ¹⁵. Et Greenberg de mettre en avant les Arshile Gorky, Jackson Pollock, David Smith, comme représentants d'une « culture supérieure ».

En 1968, William Rubin hérite de cette tendance à la subordination et l'annexion du surréalisme. Pour le catalogue *Dada, Surrealism. and Their Heritage*, il souligne l'essoufflement du mouvement bretonien, incapable de renouvellement dès la « rétrospective historique » de la galerie Mæght de 1947. Il s'étend en revanche sur l'évolution des mêmes peintres américains: « La peinture de Pollock a dépassé les spéculations les plus effrénées du surréalisme dans son exploration de l'automatisme » ; la guerre a rompu la continuité de la peinture européenne, si bien que la progression remarquée chez Pollock ne s'effectuera que plus tard en Europe. Pour Rubin, en somme, l'Europe est désormais à la traîne. En 1978 encore, dans ses

13. C. Greenberg, « L'art américain au xx^e siècle », *Les Temps modernes*. vol. 11-12, août-sept. 1946, pp. 340-352.

14. C. Greenberg, « The Decline of Cubism », *Partisan Review* (New York). 15-3. March 1948, pp. 366-369 ; cf. « Irrelevance vs Irresponsibility ». *ibid.*. 15-5, May 1948, pp. 573-579.

15. Titre d'un article de Stephen Spender, *New York Time Magazine*, 25 April 1948.

entretiens avec Marcelin Pleynet ¹⁶, W. Rubin s'étonnera de la méconnaissance de la peinture surréaliste en France dans les années 1947 à 1960 environ: pourquoi le public, l'État, les peintres mêmes, en France, restent-ils si fermés au surréalisme, alors qu'en Amérique un Rothko, un Pollock avançaient sur la voie de l'expressionnisme abstrait, combinant des éléments cubistes et surréalistes en une abstraction poétique à pouvoir visionnaire ?

QUATRIÈME ÉTAPE: RÉVISION ET ÉLARGISSEMENT

Cependant dès 1964-1966, plus tôt parfois, s'est manifestée une tentative de réévaluation plus objective et plus équitable du surréalisme européen, de son influence aux États-Unis, de son rôle de catalyseur ou de levain indispensable. Un ton conciliateur sera bientôt de mise. Pour J. Weschler en 1977: «L'apport du surréalisme européen d'un côté, l'émergence et les accomplissements du nouveau style américain de l'autre, n'ont plus à être confrontés comme des tendances rivales *». » Cela entraîne plusieurs conséquences: d'une part la vision, syncrétique, d'un surréalisme qui n'est qu'un « "-isme" parmi les "-ismes" », qui prend place dans la suite des mouvements d'avant-garde, comme, au mieux, la forme la plus consciente ou la plus extrême de l'avant-garde européenne; mais aussi, d'autre part, la vision élargie d'un surréalisme moins européen qu'international. Un Sidney Janis l'avait pressenti dès 1944 : artistes en exil et artistes américains se rejoignent dans une culture internationale commune ¹⁷. Et W. Rubin en convient avec M. Pleynet (entretien cité ci-dessus, 1978) : le surréalisme se trouve englobé dans un contexte de culture moderne générale et d'histoire de la pensée; pour Rubin, il n'est qu'un des styles internationaux. De cette internationalisation, de cet élargissement va bénéficier, ou souffrir, la définition de la notion même de surréalisme, car elle y court le risque d'une certaine dilution ou de rapprochements compromettants, aussi bien que la chance d'un enrichissement. New York, *Blue Moon Gallery*, 1970 : « La définition du surréalisme ne réside pas dans les déclarations de Breton ou Duchamp - elle est, au contraire, la somme des diverses approches et intuitions des nombreux peintres ou écrivains qui ont participé au mouvement depuis des années *. »

Ces divers aspects signalés s'entrelacent les uns aux autres chez deux critiques universitaires qui fourniront ici nos derniers exemples. Le grand comparatiste Haskell M. Block ne craignait pas de le souligner en 1959 : presque tous les critiques se sont limités à présenter le groupe parisien

16. William Rubin, Marcelin Pleynet, *Paris-New York: situation de l'art*, Paris, Chêne, 1978 (Voir: débuts, pp. 16-19,28-29,40-41,73, etc.).

17. Sidney Janis, *Abstract and Surrealist Art in America*, New York, Reynal & Hitchcock, 1944.

d'André Breton. Une vue plus large suggère que le surréalisme est moins une chapelle littéraire qu'une technique d'expression commune à de nombreux modernes. Il n'a pas commencé avec le seul *Manifeste* de 1924, mais aussi bien avec Guillermo de Torre. Pour Block: «La poésie surréaliste est internationale par ses affiliations ; ses principaux représentants se trouvent non seulement en France, mais à travers tout le monde occidental, particulièrement en Espagne, en Amérique latine, aux États-Unis. Frederico Garcia Lorca, Pablo Neruda ou Hart Crane sont des poètes surréalistes, non nécessairement à la manière d'Éluard, mais par une affinité de principes et de techniques (...) ¹⁸. »

Dans les années 60, quelques chercheurs commencèrent à se soucier du surréalisme non francophone ou non anglophone. Significatif d'une vision plus large et plus libre, fut, en 1968, de Paul Ilie, *The Surrealist Mode in Spanish Literature* ¹⁹. Pour Ilie, une exploration plus souple des méthodes créatives du surréalisme a été permise aux Espagnols. Car la pratique surréaliste ne dépend pas de sa proclamation particulière dans l'histoire française, ni des prescriptions d'André Breton. Le surréalisme est la concrétisation de tendances irrationnelles apparues dans l'histoire esthétique de plusieurs nations, entre 1910 et 1935. Ainsi se justifie la recherche des traits espagnols du surréalisme cosmopolite, selon une loi bien connue: la greffe surréaliste ne « prend » que sur un terreau local bien préparé, prédisposé. Cette greffe se relie à toute une tradition de la violence, de l'absurde, en un mot de ce grotesque espagnol qui, à travers Antonio Machado et José Gutierrez Solana remonte à Cervantès et Goya. C'est pourquoi « l'on ne gagne rien ici à penser en termes d'écriture automatique, d'inconscient, de notions freudiennes. Et il n'avance pas à grand-chose de chercher des parallélismes avec l'école française ». Par exemple, les Espagnols « ne cherchaient pas à rejeter les valeurs de la société bourgeoise, ni à promouvoir une révolution marxiste », même s'ils étaient conscients des problèmes sociaux.

Paul Ilie est en bonne compagnie: il rejoint William Rubin, et bien d'autres, dans ce long parti-pris de la critique américaine en faveur de l'esthétique surréaliste, au détriment de tout ce qui est politique, donc

18. Haskell M. Block, « Surrealism and Modern Poetry : Outline of an Approach », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* (New York), vol. XVIII-1, sept. 1959, pp. 174-182. H.B. renvoie à G. de Torre, *Literaturas Europeas de Vanguardia*, Madrid, 1925. De H.B. voir aussi: « Furor Poeticus and Modern Poetry », *Transactions of the Wisconsin Academy of Sciences, Arts and Letters*, vol. 44, April 1956, pp. 77-90.

19. Paul Ilie, *The Surrealist Mode in Spanish Literature : An Interpretation of the Basic Trends from Post-Romanticism to the Spanish Vanguard*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1968. Pour un autre exemple européen, quelques sondages semblent n'indiquer chez les critiques américains que méconnaissance ou dédain du surréalisme tchèque, à peine signalé. Voir: René Wellek, *Essays on Czech Literature*, The Hague, Mouton, 1963. Et : *Czech Literature since 1956: A Symposium*, Éd. by E. Harkins, P. Trenskey, New York, Bohemica, « Columbia Slavic Studies », 1980.

subversif. Notons cependant, sans élaborer, que le lien surréaliste entre poésie et révolution a été exploré, hardiment en 1969, par Herbert Gershman, *The Surrealist Revolution in France*; puis dans une perspective très internationale par Charles Russell dans *Poets, Prophets, and Revolutionaries*, 1985²⁰. Il est vrai aussi que, dans les années 30, par une curieuse déviation, le surréalisme avait renforcé le fort courant du réalisme social aux États-Unis en autorisant l'emploi de la fantaisie ou de l'exagération au service de ces réalismes²¹. Il y eut même un post-surréalisme, qui émergea en Californie dès 1934, sous la houlette d'un Lorser Feitelson, qui fréquenta le Paris surréaliste. Commentaire rétrospectif de *Arts Week* à ce sujet en 1972 : « Ce nouveau développement était la première réponse américaine au surréalisme européen, lequel s'inscrivait dans le mouvement général de l'art continental. Par contraste avec le surréalisme qui essayait systématiquement de supprimer l'intellect, le post-surréalisme utilise l'inconscient mais pour affirmer l'ordre, plutôt que la confusion, travaille ses matériaux par manipulation consciente et explore le fonctionnement normal de l'esprit plutôt que l'idiosyncrasie des rêves individuels²¹. »

Sur cette note, pittoresque, se boucle le présent parcours, nécessairement schématique. André Breton, pressentant une analogie entre l'aventure américaine de Christophe Colomb et celle du surréalisme, ne pouvait en prévoir tous les développements : cette aventure apparaît plus riche de vicissitudes et de ramifications qu'on ne l'eût cru, mais toujours ambiguë. Le point de vue critique aux États-Unis a hésité selon les périodes entre une vision du surréalisme comme idiosyncrasie française (aux racines européennes), comme mouvement européen sans doute mais déjà dépassé, comme revendication ou conquête américaine, comme mouvement finalement international; cette dernière perspective renforcée, dans la décennie 1982-1992, par de nombreux colloques et travaux concernant le surréalisme international²². Empruntons à Édouard Jaguer une formule finale, qui appelle réflexion: «Le surréalisme, entre 1938 et 1948, ne s'est pas vraiment défini entre l'ancien et le nouveau continent. Il s'est défini, et remis en cause, *par-dessus* les continents²³. »

20. H. Gershman, *The Surrealist Revolution in France*, Ann Arbor, University of Michigan Press. 1969. - Charles D. Russell, *Poets, Prophets, and Revolutionaries: The Literary Avant-Garde from Rimbaud through Postmodernism*, New York, Oxford Univ. Press, 1985.

21. D'après Jeffrey Wechsler dans le Catalogue d'exposition, *Surrealism and American Art* de 1977. Voir ci-dessous, annexes.

22. À noter, l'important catalogue d'exposition: *El Surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo*, 4 Die. 1989-4 Febr. 1990. Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlantico de Arte Moderno (348 pp., dont 142 pages d'Introduction et textes divers). Ou encore le « Coloquio Internacional, Avatares del Surrealismo en el Perú y en America Latina » (Avatars du Surréalisme au Pérou et en Amérique latine), Lima, 3-4-5 de Julio 1990. Voir aussi note 1, supra.

23. *Opus International*, p. 88 ; v. Annexe 1, A.

ANNEXES

I. Références générales

A) Publications françaises:

Catalogue de l'exposition (avr.-juin 1986): *La Planète affolée, surréalisme: dispersion et influences, 1938-1947*. Musées de Marseille/Éd. Flammarion, 1986.

[« Aux États-Unis », par Martica Sawin, pp. 105-114.]

PIERRE, José. Chap. III « Les Amériques reconquises », in *L'Aventure surréaliste autour d'André Breton*. Paris, Art Curial, 1986, pp. 85-116.

BEHAR, Henri. *André Breton, le grand indésirable*. Paris, Calmann-Lévy, 1990. [Biographie majeure].

Catalogue de l'exposition: *André Breton, la beauté convulsive*. Paris, Centre Georges-Pompidou, 1991. [Abondante chronologie].

Opus INTERNATIONAL, n° 123-124, avr.-mai 1991 : *André Breton et le Surréalisme international*. [Textes de Robert Lebel, « Surréalisme, années américaines », pp. 76-81 ; Édouard Jaguer, « Le surréalisme par-dessus l'ancien et le nouveau monde », pp. 82-88.]

B) Publications américaines

Le Surréalisme en Amérique/Surrealism in the Americas, Actes du VII^e Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée. Ed. (DiT.) M. V. Dimic, Eva Kushner. Stuttgart, Eire Bieber, « Kunst und Wissen », 1979. [Voir pp. 235-264].

André Breton: What is Surrealism ? Selected Writings. Edited and introduced by Franklin Rosemont. New York, Monad/Pathfinder Press, 1978. 389 pages. [Franklin Rosemont a été le plus authentique apôtre du surréalisme au États-Unis. Il ouvre ce volume avec une considérable introduction de 147 pages serrées, comportant une histoire de la réception du Mouvement surréaliste aux E.-U.].

II. Catalogues d'expositions américaines

(Sélection de catalogues utiles)

1936 Barr, Alfred H. *Fantastic Art, Dada, Surrealism*. Essays by Georges Hugnet.

New York, The Museum of Modern Art.

[L'essai de Hugnet, « In the Light of Surrealism », contient déjà un paragraphe sur l'expansion internationale du surréalisme.]

1942 *Art of this Century: objects, drawings, photographs, paintings, sculpture, collages, 1910 to 1942*. Edited by Peggy [Marguerite] Guggenheim. New York, Art of this century, 1942.

[André Breton, « Genesis and Perspective of Surrealism », pp. 13-27. Il y compare d'abord à Christophe Colomb le peintre contemporain.]

1960 *Surrealist Intrusion in the Enchanter's Domain*. International Surrealist Exhibition. New York, D'Arcy Galleries, nov. 1960-janv. 1961. Directed by A. Breton, M. Duchamp; managed by E. Jaguer, J. Pierre.

[José Pierre dans «Surrealism, Jackson Pollock and Lyric Abstraction" revendique la primauté du surréalisme.]

1966 *Surrealism: a State of Mind, 1924-1965*. Santa Barbara, U. of California, March 1966.

[Introd. de Julian Levy.]

1968 Rubin, William. *Dada, Surrealism and their Heritage*. New York, The Museum of Modern Art, March-June 1968.

[Repris et développé :] *Dada and Surrealist Art*. New York, Abrams, 1968.- Trad. française: *L'Art Dada et surréaliste*. Paris, Seghers, 1975. Voir le compte rendu de José Pierre in *La Quinzaine littéraire*, n° 217, 16-30 sept. 1975, pp. 16-17 ; et Pascaline Mourier, «Histoire de J'art surréaliste ou histoire surréaliste de J'art? », *Mélusine*, 1, 1980, pp. 231-255.

1970 *The Generation of Surrealists : Drawings and Prints, 1925-1950*. New York, Blue Moon Gallery, Feb.-March 1970.

[Brève Introduction de L.M. Sapphire.]

1976 *Marvelous Freedom, Vigilance of Desire*. World Surrealist Exhibition. Chicago, May 1976.

[Introduction de Franklin et Penelope Rosemont.]

1977 *Surrealism and American Art, 1931-1947*. Rutgers University Art Gallery, March-April 1977.

[Textes de Jack Spector, «Surrealism in Europe,,; Jeffrey Weschler, « Surrealism and American Art », pp. 21-66 : une excellente mise au point.]

Université de Colombie Britannique
Vancouver

TABLE DES MATIÈRES

Henri BÉHAR, Pascaline MOURIER-CASILE : L'Europe surréaliste ou la crise de la conscience européenne au xx ^e siècle	9
Nicole RACINE, Michel TREBITSCH: L'Europe avant la pluie. Les intellectuelss et l'idée européenne dans l'entre-deux-guerres	23
Jean-Marie BAUDE: L'image de l'Europe dans <i>La Révolution surréaliste</i>	51
Viviane BARRY-COULLARD : L'image de l'Orient, antidade de l'image de l'Europe	63
Anne-Marie AMIOT : Racines et relances européennes du surréalisme ou, André Breton, fédérateur du surréalisme européen	73
Aimée BLEIKASTEN : Echos du surréalisme à Strasbourg	91
José VOVELLE : Une Europe surréaliste: dalinisme et daliniens...	111
Karlheinz BARCK : Berlin surréaliste - surréalisme(s) à Berlin	121
Georges BLOESS: Passages de Max Ernst et poétique de la rencontre	137
Robert SHORT: Internationalisme / Européanisme? Le contre-courant surréaliste dans l'Angleterre des années trente	151
Jean-Marie VALENTIN: Le surréalisme en Autriche, Max Hölzer et les « surrealistischen publikationen »	157
Vladimir Claude FISERA : Trop loin de Paris, trop près de Moscou : les surréalistes de Tchecoslovaquie et de Yougoslavie	177
Judit KARAFIÁTH: La tentation du surréalisme; le cas de la Hongrie	197
Ion POP : Surréalisme roumain et dialogue européen	209
Gérard ROCHE: Le surréalisme et le rejet du stalinisme en Europe (1935-1956)	221
Fernand DRIJKONINGEN : Une terre ingrate pour le surréalisme: la Hollande avant 1940	243
Albert MINGELGRÜN : La littérature et les arts dans le surréalisme européen: un œcuménisme bien tempéré	251
Claude MAILLARD-CHARY : Vampires surréalistes: un cas de transfusion du fantastique européen	261

Jan-Gunar SJOLIN : Surréalisme sous roche: la Suède après 1945	275
Nuno JUDICE : Le surréalisme: une référence souterraine dans la culture portugaise du xx ^e siècle	287
Edouard JAGUER: Zoom sur la photographie surréaliste en Europe	295
Marina VANCI-PERAHIM : Un hasard bien tempéré. Surréalisme et renouveau de l'image dans quelques pays d'Europe centrale (1928-1948) ..	307
Takio EITO : Un point de vue japonais sur le surréalisme européen	319
Dominique BAUDOIN: Vu des Etats-Unis: un surréalisme européen ? américain ? ou international?	329

ACHEVÉ D'IMPRIMER
EN FÉVRIER 1994
SUR LES PRESSES DE
L'IMPRIMERIE DU LION
90700 CHATENOIS LES FORGES
DÉPOT LÉGAL: 1^{er} TRIMESTRE 1994

IMPRIMÉ EN FRANCE

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

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

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

La prise en compte — et la mise en actes — des valeurs (ou contre-valeurs) que le surréalisme, en son temps et dans une Europe plus encore que la nôtre déchirée par les tensions idéologiques, et mutilée par les forces de la mort, a travaillé à promouvoir ou à revivifier, ne pourraient-elles pas constituer une alternative et un antidote, à celles que nous proposent, ou nous ont proposés, un capitalisme toujours menaçant, des totalitarismes heureusement défailants, des nationalismes qui un peu partout redressent leur muflè ? Pastichant jusque dans ses outrances une formule célèbre oserons-nous affirmer que « l'Europe sera surréaliste ou ne sera pas » ?

Contributions : A.-M. AMIOT, K. BARCK, V. BARRY-COULLARD, J.-M. BAUDE, D. BAUDOIN, H. BÉHAR, A. BLEIKASTEN, G. BLOESS, F. DRIJKONINGEN, T. EITO, V. C. FIŠERA, E. JAGUER, N. JUDICE, J. KARAFIÁTHI, C. MAILLARD CHARI, A. MINGELGRÜN, P. MOURIER-CASILE, I. POP, N. RACINE, G. ROCHE, R. SHORT, J.-G. SJÖLIN, M. TREBITSCH, J.-M. VALENTIN, M. VANCEPRAHIM, J. VOVELLE.

ISBN 2-8251-0464-7



9 782825 104644