

Le phénomène est bien connu des géologues: à la rencontre des plaques terrestres, le séisme se propage sous forme d'ondes qui, de plus ou moins longue durée et amplitude, provoquent à leur tour un bouleversement. Si nous revenons au plan humain, intellectuel, et plus spécialement aux espaces littéraires (ce qui n'exclut pas d'envisager les attitudes, les comportements), le séisme de première grandeur que fut le surréalisme provoqua un ébranlement initial chez de nombreux artistes et se répandit à la surface du globe en une série d'ondes de choc dont les échos nous parviennent encore.

Le caractère international du surréalisme, constitutif du mouvement, en quelque sorte, et dont il a pris aussitôt conscience, a été voulu et organisé par ses animateurs - témoin le Bulletin international du surréalisme, publié tour à tour à Prague, Santa Cruz de Tenerife, Bruxelles et Londres sous la responsabilité conjointe du groupe parisien et de l'homologue concerné¹. Mais, au-delà d'une collaboration précise et concertée, sur des bases claires et nettement discutées, le mouvement s'est répandu de façon telle qu'il a échappé à ses fondateurs. Breton, dès 1935 à Prague, s'insurgeait contre cette dépossession, et il y revenait dans ses prolégomènes au troisième manifeste : «Ce qui, en un sens déterminé, se fait, ressemble assez peu à ce qui a été voulu². » Avait-il, sans renier ses principes, le moyen d'intervenir et de distribuer des brevets d'honorabilité surréaliste, à moins de vendre un insigne comme l'avait suggéré Duchamp pour Dada, avec son ironie habituelle? Il était bon que le surréalisme, tel

qu'il avait été conçu à Paris, se répandit en des lieux où il n'avait pas de contacts, qu'il ne soupçonnait même pas, à la condition que chaque centre touché s'en imprègne et le dépasse. Dès lors l'emprunt nominal était justifié, l'étude des diverses formes adoptées en Europe Centrale, en Amérique Latine, au Japon ou ailleurs est légitime.

Mais la question n'est pas aussi simple. Il ne s'agit pas d'une marque et de ses contrefaçons plus ou moins subtiles. En toute bonne foi, certains ont cru implanter chez eux un surréalisme qui, par l'accent mis sur les formes, s'est retrouvé aux antipodes du mouvement localisé en France. Ainsi en est-il de la tendance abstractiviste dénoncée en Hollande, en Suisse, en Angleterre, par Breton. Ne peut-on en dire autant pour tous les groupes qui, hormis les Belge et Yougoslave, œuvrèrent avant tout sur le plan esthétique?

A l'inverse, des mouvements, des revues qui n'adoptèrent jamais le label surréaliste, comme le Poétisme tchèque, l'Avant-Garde de Cracovie, le Stridentisme mexicain, le Modernisme brésilien, le groupe Unu de Bucarest, la revue Konkretion au Danemark etc., n'ont-ils pas toutes les caractéristiques nécessaires pour être reconnus comme des mouvements-frères? Davantage, n'y a-t-il pas au plan individuel, en dehors de la référence précise au groupe originel, et sans qu'aucun contact, direct ou indirect, n'ait été pris avec ses membres, une présence diffuse du surréalisme, répandue par la critique, les journalistes, les traductions d'œuvres majeures ou, plus simplement, la lecture d'un numéro de la Révolution surréaliste? Qui pourrait s'arroger le droit d'en trancher? Certainement pas les poètes de second ordre, les criticaillons qui, ici ou là, fulminèrent, fulminent encore les exclusives, au nom de leur médiocrité collective.

Loin de ressasser les mêmes thèmes, de parodier en toutes langues et sous toutes les latitudes les définitions connues des Manifestes, le surréalisme authentique, dans son expression internationale, n'est pas celui qui, prenant en compte les conditions sodo-culturelles locales, la tradition esthétique, s'y adapte pour mieux les subvertir et parvenir à ses buts? Celui qui, par ses actes, violant la langue, refuse le plus constamment le pli et entraîne le plus grand monde sur les chemins de la liberté?

Rien n'est plus contraire à l'esprit fondamental du Surréalisme, me semble-t-il, que ce respect étroit des étiquettes, ce nominalisme absolu, qui ne verrait l'emprise libératrice du Mouvement que dans les groupements constitués portant sa marque. Faut-il dire Nadrealizam, Sobrerealismo, Superrealismo ou Surrealismo? En d'autres termes, faut-il emprunter, quitte à paraître colonisé, ou adapter selon l'usage linguistique du pays, au risque de ne plus s'y reconnaître? Qui ne voit combien ces querelles furent dérisoires, au regard des problèmes qui se posaient, au même moment, à l'individu face aux totalitarismes! Plus que le respect des mots compte l'attitude devant la vie,

la lutte contre « l'inacceptable condition humaine ». Plus que les références et les révérences répétées devant Breton, Péret et leurs amis nous intéresse le pouvoir d'émancipation exprimé par une revue telle que *Tropiques* dont Michel Hausser montrait, dans notre précédente livraison, comment elle adaptait le surréalisme à des fins toutes passionnelles³.

A l'instar d'André Breton déterminant les moments surréalistes de certains précurseurs, ne peut-on dire que les poètes islandais sont surréalistes contre l'atome comme Bousquet l'est dans l'extrait du silence et Fondane dans l'éthique crispée?

Face aux difficultés théoriques et pratiques que rencontre celui qui veut analyser et comprendre les groupements qu'à tort ou à raison on qualifie de surréalistes en ce vaste monde, on aimerait pouvoir recourir à quelques critères solidement établis. Las, ceux que le plus qualifié des surréalistes proposait sont purement externes et susceptibles de varier dans le temps, sinon dans l'espace, comme lui-même le montrait dans sa présentation à l'exposition internationale de Londres, en 1936⁴. Outre une attention extrême portée à « la tête de l'histoire » (1^e Front populaire, la guerre d'Espagne), y sont affirmés les principes invariables susceptibles d'unifier les divers groupes se réclamant du surréalisme. L'adhésion au matérialisme dialectique; l'action, au niveau des superstructures, pour un « réalisme ouvert » sous les espèces de l'humour, du hasard objectif; l'automatisme; l'abolition des antinomies, l'expression du « contenu latent » d'une époque, l'élaboration d'un mythe collectif sont les critères retenus. Que les termes aient changé au cours des années, que les traits formulés en dernier lieu aient pris le pas sur les premiers, que les contenus thématiques et objectifs immédiats ne soient pas exprimés, cela ne présente pas de difficultés. Je me demande seulement si ces éléments fonctionnent simultanément pour toute œuvre surréaliste, écrite ou peinte? S'appliqueraient-ils indifféremment au Paysan de Paris, à Nadja, Capitale de la douleur ou Arcane 17? Il est permis d'en douter. L'adhésion de principe, ici exigée, ne saurait qualifier systématiquement et globalement une œuvre particulière.

En bonne méthode, l'idéal serait de construire les objets d'étude répondant, dans tous les pays envisagés, à l'ensemble de ces critères, et de les comparer, ensuite, entre eux. Qui ne voit la pétition de principe ainsi posée? Confronter des objets semblables et homogènes, découpés artificiellement dans la complexité textuelle, ne présente aucun intérêt, même si cela satisfait la logique, au détriment d'un vécu mouvant et contradictoire. De plus, comment faire entrer la diachronie, cette histoire vacillante à quoi tenait tant Breton, à juste titre? Comment prendre en compte le contexte idéologique?

Devant de telles impasses théoriques, force nous est, à défaut de les surmonter, d'accepter une certaine souplesse dans la démarche investigatrice. Et parce qu'il n'est pas dans nos

habitudes d'imposer des consignes - à tort je le confesse - nous avons laissé nos collaborateurs libres d'aborder le sujet choisi à leur guise. Charge à eux de définir leurs méthodes, leurs critères d'identification, en leur demandant seulement de pointer ce qui, selon eux, à travers la diversité des ensembles retenus, en toutes langues, pourrait être qualifié d'invariant. Loin d'être prédéterminées, ces constantes apparaîtront donc à la lecture des études ici rassemblées.

*
**

Marges/frontières, marches-frontières, domaines limitrophes, extension en surface et en profondeur du surréalisme. La tentation était grande de reprendre, trente-six ans après, le panorama dressé par les Cahiers du Sud⁵ pour les compléter, marquer les creux, les disparitions et les saillies. Outre que cela s'est fait, avant nous⁶, nous n'avons pas voulu tomber dans le piège des palmarès - d'autant plus ridicules s'ils concernent des littératures étrangères - ni des anthologies nécessairement sélectives, encore moins des survols historiques. Prenant texte de certains articles publiés dans le précédent numéro de ces Cahiers⁷, nous avons multiplié les enjeux, souhaitant confronter, en un même lieu, des études portant sur des auteurs, atteints par le séisme surréaliste, et des groupements (ou même des individus) que les ondes de choc n'ont pas épargnés, fût-ce indirectement. Peut-être présentaient-ils, les uns et les autres, des facteurs d'identité? En somme, explorant ces territoires voisins, il nous semblait pouvoir relever quelques constantes communes qui, de l'intérieur, viendraient étayer, positivement ou négativement, les propriétés marquées par Breton. En aucun cas ces rapprochements ne sauraient être pris pour des classements ni des annexions. Ce qui frappe, lorsqu'on aborde les individus ou les groupes ici rameutés, c'est qu'ils ont tous été en contact avec le mouvement d'André Breton, à l'exception peut-être de Takiguchi le japonais et de Raymond Roussel pour qui le surréalisme était bien obscur (mais il ne lui était pas indifférent, puisqu'il se faisait informer par Michel Leiris, rencontrait Soupault et Vitrac et relevait la réplique devenue fameuse de Desnos à la représentation de l'Etoile au front). De sorte qu'ils apparaissent au premier chef comme des agents de liaison, des résonateurs. A l'intention des lecteurs roumains, Fondane présente, dans Unu, Aragon et ses camarades parisiens; pour les Suédois, Ekelöf traduit et introduit Eluard, Desnos, etc. Cela implique une bonne connaissance du français, dont témoignent pour leur part les formations égyptiennes, grecques et péruviennes. Inversement, le risque est grand, pour ces diffuseurs et interprètes, de passer, aux yeux de leurs compatriotes, pour des agents de l'étranger et, au mieux, pour d'aimables traducteurs, incapables de penser par eux-mêmes les problèmes

de leur propre pays. L'internationalisme, fût-il surréaliste, importé d'un seul lieu rencontrera nécessairement l'hostilité des mouvements nationaux, d'autant plus forte que ceux-ci auront conscience de lutter pour la reconnaissance d'une culture opprimée. Quand il ne s'agira pas, plus simplement, d'étouffer toute expression indépendante, et même toute trace de création autonome, comme on l'a vu pour l'Espagne franquiste.

Car les mouvements d'inspiration surréaliste s'implantant à l'étranger ne se sont pas contentés d'affirmer un certain modernisme, opposé à la sclérose traditionaliste. Ils ont tous introduit les germes d'une révolte spirituelle et temporelle, par leur référence avouée au matérialisme dialectique aussi bien que par la pratique de l'autonomisme (Takiguchi. Embirikos) que par l'expression imagée, affranchie de toute nécessité (G. Henein). En somme, la révolte contre les institutions et les puissances d'établissement est bien leur trait commun. Tous parlent le langage de la liberté, non point formellement mais pratiquement.

De la même façon, leurs créations revêtent un caractère expérimental, qui en fait des œuvres originales et non de simples calques. S'attaquer à la langue, la faire jouer, investir la poésie comme moyen de connaissance, que ce soit en se prêtant à l'association libre ou aux facultés investigatrices de l'image, c'est toujours attribuer un rôle actif au poète, le mettre au service de l'humanité, au même titre que le savant. Enfin il est un trait que révèlent ensemble les auteurs et les groupes dont nous traitons ici : c'est la crise du rationalisme, sérieusement ébranlé à l'aube de ce siècle par la physique contemporaine, la psychologie des profondeurs. Où que ce soit, l'idéologie positiviste est condamnée. L'erreur sera, me semble-t-il, pour le Grand jeu, Bousquet ou Takiguchi, d'aller chercher ailleurs, dans le passé, des modèles d'ordre spiritualiste et religieux ayant fait la preuve de leur inanité. Mais le mythe de l'orient n'avait-il pas été une des fortes tentations du surréalisme, dont certains ne sont toujours pas revenus?

On le voit, les divergences apparaissent dès qu'on tente de dresser un bilan impartial. Par delà l'identité de principe, hautement affirmée, c'est la conscience d'une différence qui maintient les groupes périphériques, faute de quoi ils dépérissent, éclatent ou viennent s'agréger au pôle français. Mais plus le contexte est oppressant, plus le risque encouru est grand à exprimer les données fondamentales du surréalisme, et plus celui-ci est vivace.

Les tendances centrifuges ne tardent pas à se manifester, dans le souci évident de traiter des problèmes locaux. Paradoxalement, le surréalisme s'est répandu, a imprégné les mentalités là où il s'est fondu dans la population, ou du moins l'a accompagnée dans ses épreuves, en Grèce, au Pérou. Le faible impact en Egypte d'un Georges Henein, d'un Takiguchi au Japon en est la preuve a contrario. Ceci implique une réévaluation critique constante

des thèmes mis en œuvre par le surréalisme. Breton en a donné l'exemple, le premier, au sujet de l'écriture automatique. Les suédois, les espagnols, les grecs, ne se sont pas fait faute de le suivre sur ce plan, de même qu'à Paris les auteurs rassemblés par Alejo Carpentier dans la revue Iman ou bien les collaborateurs du Grand jeu.

La pierre d'achoppement reste, non pas l'adhésion au matérialisme dialectique, mais la forme institutionnelle qu'elle revêt par l'entrée au Parti communiste. Le groupe s'y dissout (au Pérou, en Grèce) ou bien refuse d'y entrer et dérive vers l'individualisme. Reste que la critique lucide de Georges Ribemont-Dessaignes, de Benjamin Fondane, confirmée par l'histoire, n'a, hélas, rien perdu de sa pertinence.

En dehors de toute exclusive, il appartient désormais à la critique de procéder à un examen radical, soit, par un raisonnement a contrario, comme le fait Régis Boyer avec l'Islande pour montrer les raisons d'une équivoque; soit, à l'instar de Lucie Personneaux, pour retrouver les monuments du surréalisme espagnol à travers les variations d'une réception à peine déconditionnée, soit comme Anne-Marie Amiot, en déterminant les facteurs idéologiques sous-jacents à l'œuvre - ce qui nous permet de comprendre pourquoi le texte de Roussel a fasciné le surréalisme. Quel que soit le terrain choisi par nos collaborateurs, le Surréalisme ne peut que se flatter de la confrontation des cultures qu'il a provoquée, de cet échange incessant établi d'une capitale à l'autre, entre individus animés d'une volonté prométhéenne, remuant des idées, agitant le monde, et toujours créant. Ce dialogue parfois polémique, souvent retardé, n'est-il pas le meilleur moyen pour abolir les frontières, atteindre à l'universel? Si notre tâche de confrontation est rendue plus ardue par l'absence de repères stables, n'est-ce pas parce que, tout bien pesé, le mouvement surréaliste s'est méfié des étiquettes et, partout où il a séduit, a refusé toute forme d'organisation institutionnelle? Les individus ainsi marqués ne sont-ils pas une réponse concrète au mythe des Grands Transparents que Breton évoquait en prélude à un éventuel troisième manifeste du surréalisme?

NOTES

1. Voir l'étude d'Etienne-Alain Hubert: « Description et analyse du *Bulletin international du Surréalisme* (1935-1936) in *Revue et Tracts surréalistes*, Bulletin de liaison n° 8 (avril 1978).

2. A. Breton : *Manifestes du Surréalisme*, Idées/Gallimard, p. 162. A Prague, Breton déclarait : «Le plus grand danger qui menace peut-être actuellement le surréalisme est qu'à la faveur de sa diffusion mondiale, brusquement très rapide, le mot ayant malgré nous fait fortune beaucoup plus vite que l'idée, toutes sortes de productions plus ou moins discutables tendent à se couvrir de son étiquette... (Positions politiques du surréalisme...)»

3. Voir: Michel Hauser: « *Tropiques*: une tardive centrale surréaliste? », *Mélusine* n° 2, 1981, pp. 238-259.

4. Le texte d'André Breton «Limites non-frontières du surréalisme" publié d'abord en anglais dans : Herbert Read, *Surrealism*, Londres, Feber, 1936, pp. 95-116, est actualisé l'année suivante avec deux pages supplémentaires dans la *NRP* n° 281, fév. 1937, pp. 200-215, (recueilli dans *la Clé des champs*, Pauvert, 1967, pp. 14-28) pour traiter des circonstances politiques internationales de l'heure.

5. Voir le dossier « Surréalistes étrangers », *Cahiers du Sud*, n° 280, 1946 et spécialement le «Panorama" présenté par Claude Serbanne, pp. 395-407.

6. Entre autres dans *Opus International* n° 19-20, «*Le Surréalisme international* », oct. 1970, 176 p.; et dans *le Puits de l'Hermitte* n° 29-31, «Le domaine poétique international du Surréalisme», mars 1978, 184 p., sans parler des bibliographies, traités et thèses accumulés depuis 1946.

7. Voir, dans *Mélusine* n° 2, 1981, les articles de : Michel Hauser (cité à la note 3), Dominique Ollier : «Un roman initiatique : c *Un beau ténébreux* de Julien Gracq» pp. 138-151; Gloria Orenstein: « La nature animale et divine de la femme dans l'œuvre de Leonora Carrington » pp. 130-137.