

**Le Surréalisme
dans
la presse de gauche
(1924-1939)**

© Éditions Mélusine, Henri Béhar, décembre 2012

Première édition

© éditions Paris-Méditerranée 2002

**Le Surréalisme
dans
la presse de gauche
(1924-1939)**

Textes recueillis sous la direction
d'Henri Béhar

Au Palais des Miroirs

J'ai souvent entendu les surréalistes amis se plaindre du sort que la société leur faisait, et surtout de l'incompréhension des médias à leur endroit, particulièrement la presse de gauche. Ils en étaient d'autant plus amers qu'ils se sentaient naturellement de la famille. La chanson n'est pas nouvelle puisque André Breton déjà observait, au début d'un discours traitant de la « position politique de l'art d'aujourd'hui » : « C'est devenu, du reste, un lieu commun de souligner que les milieux politiques de gauche ne savent apprécier en art que les formes consacrées, voire périmées [...] tandis que les milieux de droite se montrent, en ce sens, remarquablement accueillants, étrangement favorables¹. » En bonne méthode, il conviendrait d'y aller voir de plus près pour s'en assurer véritablement.

C'est ce qu'ont fait tour à tour Elyette Benassaya² et Yves Bridel³, dont les travaux ont paru avec le concours du Centre de recherches sur le surréalisme.

La première publiait en 1982 un ouvrage intitulé *La Presse face au surréalisme de 1925 à 1938* qui avait l'immense mérite d'analyser le comportement d'un ensemble de dix journaux, couvrant la totalité du spectre politique de l'époque, face à cinq événements provoqués par le surréalisme. Il s'agissait du scandale surgi lors du banquet offert en hommage au poète Saint-Pol Roux (2 juillet 1925), des attaques contre la projection du film

1. André Breton, *Position politique du surréalisme* (1935), in *Œuvres complètes*, t. II, p. 419.

2. Voir : Elyette Guiol-Benassaya, *La Presse face au surréalisme de 1925 à 1938*, Paris, éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, centre régional de Meudon-Bellevue, 1982, 272 p.

3. Voir : Yves Bridel, *Miroirs du surréalisme*, préface d'Henri Béhar, Lausanne, L'Age d'Homme, 1988, 204 p.

L'Âge d'or de Buñuel et Dali (3 décembre 1930), du suicide de René Crevel coïncidant avec le Congrès des écrivains pour la défense de la culture (juin 1935), de l'Exposition internationale du surréalisme à Paris (vernissage le 17 janvier 1938). Comme on le voit, c'était l'aspect le plus spectaculaire du surréalisme parisien qui était examiné à la lumière des échos journalistiques. Il en résultait que le surréalisme n'était pas passé inaperçu, loin de là, et qu'avec le temps la presse s'était, globalement, arrangée à neutraliser un mouvement dont l'activité débordait le cadre littéraire ou artistique. En somme, plus il dérangeait, plus le discours de presse le classait dans des catégories reconnues.

Animé de préoccupations plus strictement littéraires, Yves Bridel portait son attention sur la *Nouvelle Revue française*, les revues de province, de Suisse, et cherchait à dégager les types de lectures que ce mouvement avait suscités, en fonction du lieu et de l'organe de réception. Avec une approche toute pragmatique, mais n'ignorant rien des théories de l'École de Constance concernant l'esthétique de la réception que je rappelais en préface, Yves Bridel mettait en évidence le rôle particulièrement actif de certains critiques comme Paulhan à la *Nrf*, André Gaillard aux *Cahiers du Sud* et Joë Bousquet dans *Chantiers*, Albert Béguin ou Denis de Rougemont dans les revues suisses. Certes, leur cas était isolé et ne rendait pas compte du mutisme ou de l'incompréhension de la plupart des journalistes devant un mouvement qui les dépassait. Reste que, dans la période considérée, le surréalisme avait bénéficié d'une attention scrupuleuse de la part de certains, et que les miroirs ainsi tendus ne déformaient pas fondamentalement l'objet reflété.

Le propos du présent recueil est tout autre et bien plus modeste (ou plus ambitieux à la fois) : il s'agit simplement d'offrir au lecteur un ensemble d'échos parus dans la presse de gauche entre 1924 et 1939. Ce sont là des «témoignages de lecture» avec lesquels chacun pourra, à son tour, bâtir sa compréhension et son interprétation des événements et des ouvrages considérés.

Par là même j'évoque la longue saga du Centre de recherches sur le surréalisme que j'anime depuis plus de trente ans à l'université Paris III Sorbonne Nouvelle. Au tournant des années

soixante-dix, soucieux de former les étudiants à la recherche et par la recherche, comme on disait alors, je leur proposais d'une part de s'instruire des méthodes d'analyse de la réception qui transmutaient la traditionnelle approche de la « fortune » des œuvres, et, d'autre part, de se livrer à un exercice pratique consistant à dépouiller systématiquement un périodique d'avant-guerre, à la recherche de toute information concernant le surréalisme. Il leur fallait donc affronter la Bibliothèque Nationale (qui n'était pas alors de France !), s'user les yeux sur des microfilms de mauvaise qualité ou, par privilège spécial accordé par un conservateur bienveillant, consulter une collection ancienne de grand format. Treize périodiques parisiens furent donc dépouillés (un sondage, effectué sur la presse de province avait montré qu'elle était d'un rendement nul, puisqu'elle se contentait, pour les rares exemples relevés, de reprendre les dépêches d'agences parisiennes ou même les articles parus à Paris). C'était :

- Six quotidiens : *L'Action française, Comoedia, Le Figaro, Le Temps, Paris-Soir, L'Humanité* ;
- Deux hebdomadaires : *Candide, Les Nouvelles littéraires* ;
- Cinq revues mensuelles : *Fortunio-Cahiers du Sud, Europe, Le Mercure de France, La NRF, La Revue européenne*.

Le dépouillement systématique des années 1924, 1925, 1926 (achevé en mai 1980) avait permis de recenser environ 450 articles faisant référence au surréalisme ou à ses membres. À noter que le chalut avait pu ramasser, au passage, des données concernant Rimbaud, Jarry, Lautréamont ou encore Apollinaire, Cendrars, Michaux, Reverdy, Delteil que nous n'intégrions, en aucune manière, au surréalisme mais, puisque nous trouvions une information, il nous paraissait tout simple de la relever et de la communiquer, en pur don, aux chercheurs travaillant sur ces auteurs. D'ailleurs, ce relevé n'est pas absolument gratuit puisqu'il y a, en quelque sorte, une réception critique de Rimbaud, Jarry, Lautréamont etc. par les surréalistes, que nous pouvons ainsi évaluer.

Feuilletant les pages de ces journaux, ils vérifiaient la grande loi de l'histoire des médias que j'avais posée au départ : *l'accessibilité d'un document est inversement proportionnelle à sa*

diffusion. Apprenant à repérer les feuillets critiques du rez-de-chaussée et les entrefilets des dernières feuilles, connaissant tout des grandes « affaires » de l'époque, ces étudiants prenaient référence ou copie des articles ayant trait à leur sujet et s'obligeaient ainsi à bien connaître l'histoire du surréalisme, à distinguer le Soupault d'après 1926 du co-fondateur du mouvement, le Delteil de *Jeanne d'Arc* (Grasset, 1925) de l'auteur de *Choléra* (Kra, 1923).

De mémorables séances de regroupement avaient lieu en fin d'année universitaire, où, à l'instar des premiers surréalistes selon Aragon, « nous réunissant le soir comme des chasseurs, nous faisons notre tableau de la journée, le compte des bêtes que nous avons inventées, des plantes fantastiques, des images abattues⁴. » J'ai indiqué, dans la préface à l'essai d'Yves Bridel le parti que l'on pouvait tirer de tels travaux, tant pour la chronologie interne du surréalisme que pour l'accueil qu'il reçut. D'autres en profiteront pour analyser les mœurs des diurnales de l'époque. On trouvera trace de ces approches enthousiastes dans la revue *Mélusine*⁵ et dans une brochure ronéotée que le Centre publia en 1983 : *Le Surréalisme dans L'Humanité des années vingt*⁶. Comme elle fait partie de ce que les documentalistes nomment douloureusement la littérature grise, la substance en est reprise dans le présent volume.

La présentation du dépouillement y était consignée par Ulrich Vogt. J'en reprends ici les termes. Elle démontrait assez clairement que le rôle des surréalistes – déjà négligeable à l'intérieur du Parti même – était quasi inexistant pour et dans l'organe

4. Aragon, *Une vague de rêves*, dans : *L'Œuvre poétique*, Tome I, 1917-1926, Paris, Livre Club Diderot, 1989, p. 568.

5. Voir : Elyette Benassaya, « Le surréalisme face à la presse », *Mélusine*, n° I, 1980, pp. 131-150 et « La réception du surréalisme par la presse en 1930 – Étude des titres » en collaboration avec Michel Carassou, n° III, 1982, pp. 233-243 ; Alain Delaunois, « Discours de presse et surréalisme en Belgique (1924-1950) », n° VII, 1985, pp. 236-245.

6. Henri Béhar, Hélène Dumas-Primbault, Dominique Talon, Ulrich Vogt, *Le Surréalisme dans L'Humanité des années vingt 1924-1930*, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1983, 84 p.

central communiste, après 1926. Au contraire, l'impact de la bolchévisation du Parti à compter de fin 1924 et du mot d'ordre « classe contre classe » à partir de 1927 ne restait pas sans répercussions « ouvriéristes » sur le rôle des surréalistes. Une statistique des « effectifs et [de la] composition sociale du Parti », publiée le 17 février 1929, est à cet égard assez explicite : sur un échantillon de 20 000 membres, soit 1 500 cellules, on ne compte que 0,38 % d'intellectuels ; le *Rapport politique au Congrès National 31/3-6 avril 1929*, qui cite les mêmes chiffres, se plaint du degré insuffisant d'organisation parmi les ouvriers et non parmi les intellectuels. Le geste triomphant, qui consistait à afficher, au bas des appels ou manifestes, les signatures de « jeunes intellectuels », le plus souvent surréalistes, n'a plus lieu d'être pour les gens du Parti : on ne compte plus avec les intellectuels désormais.

Si l'on examine en gros l'évolution de l'idéologie et des structures internes du Parti Communiste, on voit, sans pour autant vouloir en tirer des conclusions immédiates, que les contributions surréalistes à *L'Humanité* d'une part, et l'intérêt du périodique pour les surréalistes d'autre part, vont diminuant à partir de fin 1926-début 1927. Lorsqu'en 1929-1930 le groupe – et ses activités – ne sont pas tout simplement passés sous silence, on relève des commentaires plutôt réticents, voire hostiles.

Pour ce quotidien, l'importance des surréalistes dans la deuxième moitié de 1925 est, dans un certain sens, considérable. Quand paraît un manifeste ou un appel, signé par des intellectuels, la moitié des signataires fait alors partie du groupe surréaliste (cf. 2 juillet ; 28 août ; 17 octobre 1925) ; c'est peut-être le nombre qui fait le poids plutôt que la qualité particulière surréaliste, (Barbusse n'envoyait-il pas le 22 août 1925 son appel contre la guerre du Maroc « à 125 personnalités occupant toutes une situation notable même importante dans le monde des lettres ou des arts » ? ce qui, bien entendu, n'était pas le cas des surréalistes). Cependant, *L'Humanité* se penche aussi, à plusieurs reprises, sur ses rapports avec ces avant-gardistes qui, un jour, devraient faire de bons révolutionnaires (25 juillet ; 28 août ; 21 septembre ; 8 novembre 1925) ; la rédaction présentera

même, comme un acte exemplaire, la réponse d'Éluard à l'appel contre la guerre du Maroc (25 juillet 1925).

L'époque où des noms de surréalistes font le plus souvent leur apparition dans le quotidien de la Section française de l'Internationale communiste est également celle des chroniques cinématographiques de Péret (du 24 septembre 1925 au 30 janvier 1926) et des quelques articles de Marcel Noll dans la rubrique «Revue des Revues», où il donne un compte rendu assez positif sur... *La Révolution Surréaliste*, texte d'autant plus curieux qu'il répond à l'agression de Claudel contre les surréalistes en employant un «nous» collectif qui ne peut désigner que les surréalistes; en revanche, la présentation de *La Révolution Surréaliste* («nos surréalistes») se montre plutôt timide et retenue, comme un auto-portrait surréaliste face aux communistes et pour les communistes.

Si les premiers articles, de Péret par exemple, auraient pu aussi bien avoir été rédigés par n'importe quel autre rédacteur – des commentaires assez impersonnels sur un grand nombre de films aujourd'hui oubliés – c'est dans ses dernières contributions que s'affirme de plus en plus clairement un esprit indubitablement surréaliste.

Mais à partir de 1926 un changement s'opère. Alors que le lecteur de *L'Humanité* voit, le 19 mai 1925, les surréalistes faire scandale avec les communistes, lors de la représentation des Ballets Russes, il n'apprend même plus, une année plus tard (23 mai 1926), à propos de la réapparition de *Clarté*, que celle-ci provient de l'avortement du projet de revue mené en commun par les Clartéistes et les surréalistes sous le titre *La Guerre Civile*.

Tandis que le journal relate à plusieurs reprises en 1926, avec beaucoup de complaisance et un humour étonnant, le différend qui oppose Aragon à Roger Martin du Gard, alors qu'il prend dans cette situation ouvertement parti pour Aragon (2 janvier; 10 avril; 13 mai 1926), ce même Martin du Gard sera présenté le 29 avril 1929 comme «si l'on veut, un «esprit de gauche».

Alors que plusieurs publications surréalistes trouvent un écho dans les comptes rendus en 1925-1926, on relève le 31 octobre et le 11 décembre 1926 des critiques passablement réservées

(par exemple, à propos d'Éluard : « Nous lui rendons cet hommage de ne le recommander à personne ») jusqu'à ce qu'elles soient tuées presque complètement vers 1930. Notons encore la réaction lors des films de Man Ray et Buñuel le 6 octobre 1929 et le 7 décembre 1930 avec cette critique virulente du 13 décembre 1930, qui s'attaque aux surréalistes sans pour autant les nommer, ce qui aggrave encore le dédain manifeste.

Léon Moussinac a pris la relève de Péret pour la critique du cinéma (devenue entre-temps la rubrique « Cinéma-Radio »), tandis que le feuilleton s'intéresse presque exclusivement à la production culturelle soviétique.

Si *L'Humanité* trouvait, à l'époque, dignes d'intérêt les bagarres pittoresques que les surréalistes se plaisaient parfois à provoquer, la rédaction considérait, par conséquent, que le lecteur savait de quoi on parlait quand on employait le nom surréaliste et qu'il souhaitait des informations à son sujet. Mais l'indifférence et l'hostilité grandissantes des années suivantes témoignent du contraire.

Par la suite, le dépouillement du même périodique s'est poursuivi jusqu'à son interdiction en 1939, sans que la glane contredise les observations précédentes, bien au contraire. Pour compléter ce panorama de la presse communiste, ont été dépouillées tout aussi systématiquement deux publications liées au même Parti, *Monde* et *Commune*, sur lesquelles se penchait, simultanément, une équipe de recherche du CNRS qui m'avait fait l'honneur de me placer à sa tête, dans le but de définir la terminologie de la critique littéraire à l'aide de l'outil informatique⁷.

Monde est un hebdomadaire fondé et dirigé par Henri Barbusse de 1928 à sa mort, en 1935. Le traitement réservé aux surréalistes y subit à peu près les mêmes fluctuations qu'avec *L'Humanité* et le Parti communiste, d'autant plus que son directeur était une des figures honorées par celui-ci.

7. Voir : Françoise Pérus, *Recensement analytique des articles de critique littéraire dans Commune*, t. I, 1933-1935, t. II, 1936-1939, t. III, 1938-1939, CNRS-Meudon, 1981-1983, et Jean Relinger, *Recensement analytique des articles de critique littéraire dans Monde*, t. 1928, t. II 1929, t. III 1930, Presses universitaires de Reims, 1984-1987.

De fait, *Monde* connut deux phases nettement différentes. Dans sa première période, c'est-à-dire jusqu'en 1932, il se voulut indépendant, ouvert à tous les courants favorables à la vérité dite «révolutionnaire». Il se fit connaître par une enquête sur la littérature prolétarienne, à laquelle les surréalistes apportèrent leur contribution, Breton avec le plus grand sérieux, Péret d'une façon plus polémique. Puis vint une malencontreuse enquête sur «la crise doctrinale du socialisme» pour laquelle ils ne furent pas interrogés, dont ils étrillèrent joliment les réponses (4 janvier 1930). Par la suite, *Monde* fut l'objet de vives critiques lors du Congrès des écrivains réuni à Kharkov en 1930, où Aragon et Sadoul se flattaient, non sans motifs, d'avoir fait condamner sa ligne politique. Rappelé à l'ordre par le Parti sur injonction de Moscou, l'hebdomadaire se rangea sur une ligne plus orthodoxe en éliminant l'opposition de gauche en la personne de Victor Serge ou de Léon Werth.

Comme on l'a vu ci-dessus, les surréalistes apposèrent leur signature au bas de divers textes lancés par le quotidien communiste, souvent à l'initiative de Barbusse : l'Appel aux travailleurs intellectuels (2 juillet 1925), le Manifeste des intellectuels (8 août 1925), la Lettre ouverte aux autorités roumaines (28 août 1925), le télégramme au Président du Conseil de Hongrie (17 octobre 1925). Mais les rapports s'envenimèrent quand le Parti rejeta les surréalistes. Breton refusa l'invitation de Barbusse, directeur des pages littéraires de *L'Humanité* à y écrire. Ce dont il rendit compte dans l'article «Légitime défense?» (*La Révolution surréaliste*, déc. 1926), lors de sa rupture avec le Parti, en le disqualifiant totalement : «M. Barbusse est, sinon un réactionnaire, du moins un retardataire, ce qui ne vaut peut-être pas mieux.»

Les surréalistes qui n'avaient pas été conviés au Congrès international pour la paix dit Amsterdam-Pleyel annoncèrent leur intention d'y figurer dans le tract «La mobilisation contre la guerre n'est pas la paix» (juin 1933), mettant en cause la qualification des deux promoteurs, Romain Rolland et particulièrement Barbusse qui, selon eux, s'efforçait de concilier les deux classes ennemies de la bourgeoisie et du prolétariat, citant des exemples de littérature particulièrement lamentable publiés dans

L'Humanité, faisant état des motifs de sa condamnation à Kharkov, ajoutant d'eux-mêmes : « *Monde* a été depuis sa fondation la tribune de cette littérature spécifiquement réactionnaire, organe des éléments indésirables ou dissidents de droite du Parti Communiste et des éléments gauchistes des partis socialiste et radical socialiste, il a toujours tenté de dériver par-là les mots d'ordre et l'idéologie de la III^e Internationale au profit de la II^e. »

Dès l'origine les surréalistes furent considérés avec méfiance du moment qu'ils refusaient de rejoindre les masses prolétaires (voir l'article d'Habaru, 23 juin 1928), et à plus forte raison s'ils se voulaient marxistes. Le même Habaru s'en étrangle et crie à l'imposture en signalant le *Second Manifeste du surréalisme* de Breton. Le comble pour le surréalisme fut sans doute atteint lorsque *Monde* accueillit la prose amère de Jacques Baron, un renégat du mouvement. Puis ce fut le congrès des écrivains en juin 1935. Dans le tract « Du temps que les surréalistes avaient raison », ceux-ci relevaient « Nous ne nous étonnons pas, après cela, de voir porter par le journal de M. Barbusse, dans le compte rendu des travaux du Congrès, cette assertion scandaleuse : « Éluard se prononça contre le pacte franco-soviétique et contre une collaboration culturelle entre la France et l'U.R.S.S. » ».

La création de *Commune*, revue de l'Association des écrivains et artistes révolutionnaires (A.E.A.R.), en juillet 1933, coïncide avec l'exclusion des surréalistes de cette organisation prise en main par le Parti communiste, sous la houlette de Paul Vaillant-Couturier. Aragon et Paul Nizan en furent les secrétaires les plus actifs. C'est dire que Breton et ses amis ne pouvaient en attendre un écho très favorable, encore que le lancement de cette revue correspondît au moment où le Parti pratiquait une politique d'ouverture sur le plan culturel.

René Crevel étant le seul surréaliste à n'avoir pas quitté l'association, on ne s'étonne pas de lire dans le premier numéro une notule somme toute favorable sur *Les Pieds dans le plat*, dont G. Serveze dégage la « critique révolutionnaire ». En revanche, les deux premières livraisons du *Surréalisme au service de la révolution* y sont fraîchement accueillis, à l'exception des contributions de Thirion et Breton. Quant à *Minotaure*, Nizan

s'insurge de voir les surréalistes couvrir une telle production bourgeoise. Malgré tout, Aragon rend implicitement hommage aux compagnons de sa jeunesse lorsqu'il lance l'enquête « Pour qui écrivez-vous ? », écho manifeste de la première enquête de *Littérature*. En décembre 1934, une longue recension de *Point du jour* est l'occasion d'une mise au point sur les relations d'André Breton avec l'AEAR. N'avait-il pas siégé au jury du concours de littérature prolétarienne organisé par *L'Humanité* ? Relever les passages supprimés de son discours est de bonne guerre, mais devait-on parler de son incompréhension du marxisme sans expliquer les désaccords fondamentaux apparus au cours des rencontres tumultueuses avec le Parti ? Plus équilibré est le compte rendu de Georges Sadoul sur *L'Afrique fantôme* de Leiris, mentionné pour sa « prise de conscience révolutionnaire ».

En juin 1935, *Commune* publie les interventions des orateurs intervenus au Congrès des écrivains (sauf, bien entendu, celle de Breton lue par Éluard) en regrettant la disparition de Crevel. Sur quoi s'insurgent les surréalistes, dans leur tract « Du temps que les surréalistes avaient raison » :

« *Commune*, organe de l'A.E.A.R., se fait forte, bien entendu, de dégager « la leçon d'une vie, interrompue par le seul désespoir de ne pouvoir physiquement se maintenir au niveau de cette « actualité immédiate » à laquelle René Crevel entendait donner toute son attention ». Nous laissons à ses auteurs anonymes la responsabilité de cette affirmation toute gratuite, grossièrement pragmatique, foncièrement malhonnête. Quelle « leçon » contraire ne nous autoriserait-elle pas à tirer du suicide de Maïakovsky ! »

Néanmoins, l'enquête « Où va la peinture ? » sera l'occasion de donner la parole à deux peintres surréalistes, et non des moindres, Max Ernst et Yves Tanguy, et une apparentée, Valentine Hugo. Par la suite, les divers collaborateurs de la revue passés par le surréalisme comme Sadoul ou Pierre de Massot s'efforcent d'expliquer qu'ils n'ont rien renié de leur passé pour en arriver à soutenir le réalisme socialiste prôné par Aragon.

Ainsi, malgré tous leurs efforts et, parfois, d'importantes concessions, les surréalistes ne purent être reconnus par les

instances du Parti communiste et leurs publications culturelles comme des partenaires à part entière. Loin d'être considérées comme des matériaux susceptibles d'approfondir la notion de superstructure, leurs œuvres, après 1926, furent tenues pour de nouvelles modulations de l'art bourgeois et non pour ce qu'elles voulaient être, des contributions révolutionnaires. Les évolutions (pour ne pas dire le retournement) du Parti, sa politique de la main tendue et même l'avènement du Front populaire les laissèrent loin du compte. En était-il de même du côté du Parti socialiste (SFIO) et des publications apparentées ?

S'inspirant de notre publication interne sur *L'Humanité des années trente* et voulant en donner la contrepartie sur l'autre versant de la gauche, Alain Vuillot, étudiant en Histoire qui préparait un mémoire de maîtrise sur les rapports des socialistes français avec les surréalistes⁸, en profita pour dépouiller à son tour la presse socialiste selon le même protocole. Très libéralement, il me confia les articles récoltés dans *Le Populaire*, *L'Europe nouvelle*, *Marianne*, pour l'édification des générations futures. On les trouvera ci-après, ainsi que dans l'appendice. J'ai repris ces matériaux, sélectionnant les articles ou fragments significatifs pour notre propos.

Il est fort dommage que les travaux souvent pointus des apprentis chercheurs ne donnent pas lieu à publication, ne serait-ce que sous la forme d'un article. Je ne peux mieux faire que lui céder ici la plume pour présenter sa contribution et son analyse de la réception du surréalisme dans les milieux socialistes.

L'élément central de notre corpus est, comme on peut s'y attendre, représenté par *Le Populaire*, organe du Parti socialiste Section française de l'Internationale ouvrière. Il faut reconnaître toutefois la pauvreté des articles consacrés au surréalisme dans ce journal militant. S'il y a bien une présence du surréalisme

8. Alain Vuillot, *Surréalistes et socialistes français (1924-1939)*, mémoire de maîtrise présenté à l'Université Paris IV-Sorbonne sous la direction de Jean-Marie Mayeur, 1992, 177 p. ronéotées.

dans la presse socialiste, une attention portée à ses manifestations, un travail critique consacré à ses publications, il faut en chercher les traces dans le réseau des petites publications «parallèles» – périodiques à la diffusion réduite, à la parution irrégulière ou éphémère⁹: ainsi la revue *Masses*, «revue mensuelle de culture socialiste et d’action révolutionnaire» à laquelle collaborent Maurice Nadeau, Daniel Bénédite, René Lefeuve, ou encore Jean Audard – noms que nous retrouvons fréquemment au bas des tracts surréalistes au cours des années trente¹⁰. Ainsi la revue *Révolution*, «organe des jeunesses socialistes de la Seine», qui publie des poèmes de Prévert, reproduit en première page la couverture de *Clé* dessinée par André Masson... Ainsi *juin 1936*, Organe de la Fédération socialiste de la Seine puis du Parti Socialiste Ouvrier et Paysan de Marceau Pivert – qui, à plusieurs reprises, ouvre ses colonnes au groupe surréaliste, lequel y publie plusieurs tracts à l’époque de la FIARI (1938-1939). Aussi avons-nous jugé utile d’ajouter à la série d’articles publiés par *Le Populaire*, un appendice réunissant les articles publiés dans ces revues «parallèles».

Notre corpus est le suivant (chaque titre étant intégralement dépouillé):

– *Le Populaire de Paris*, Organe central du Parti socialiste SFIO 1927-1940.

Appendice:

– *Masses*, Revue mensuelle d’action prolétarienne, avril 1931-mars 1932: puis bulletin mensuel d’information du groupe d’étude, janvier 1933-mars 1934. Nouvelle série: revue mensuelle de culture socialiste et d’action révolutionnaire, 1935-1937. Nouvelle série: revue de pensée et de critique révolutionnaire, 1939.

– *L’Étudiant socialiste*. Organe de l’Internationale des étudiants socialistes. Mensuel 1929-1937.

9. Précisons que notre recension s’étend au-delà des manifestations et publications du groupe surréaliste officielles et, sur un mode non restrictif, recouvre, de Georges Bataille à Jean Cocteau en passant par les divers « exclus », les « marges » du surréalisme.

10. Nous renvoyons ici à notre étude *Surréalistes et socialistes français*, *op. cit.*

– *Révolte*, Revue mensuelle d'éducation et d'action sociale, 1931-1934.

– *Révolution*, Organe hebdomadaire des jeunesses socialistes SFIO de la Seine, puis des Jeunesses socialistes révolutionnaires. 1936-1939.

– *Essais et combats*. Organe mensuel de la Fédération nationale des étudiants socialistes, puis de la fédération des étudiants révolutionnaires. 1937-1939.

– *La Flèche*, organe hebdomadaire du parti frontiste 1937-1939.

– *Juin 1936*, Organe bimensuel de la Fédération socialiste de la Seine puis du PSOP, février 1938-mars 1940.

L'ajout de ces documents permet de corriger l'impression d'un désintérêt envers le surréalisme qui se dégage de la lecture d'un journal comme *Le Populaire*. Il y a bien une présence dans les *marges* du Parti socialiste en particulier dans les courants trotskistes et l'opposition de gauche (en particulier le PSOP). La liste des revues socialistes présentées ici est loin d'être exhaustive (nous avons collecté des dizaines d'articles sur le surréalisme en dépouillant intégralement pour notre période les revues littéraires de gauche). Aussi étendons-nous notre sélection d'articles à *Marianne*, *La Critique sociale* et *L'Europe nouvelle*, sans pour autant assimiler ces périodiques à des organes socialistes. Bien que restreinte, elle permet d'affiner sensiblement l'analyse de la réception du surréalisme par les socialistes, sur deux plans : le discours esthétique (comptes rendus d'exposition, d'ouvrages, de films surréalistes) et le discours politique («scandales» surréalistes, évolution politique du groupe, pétitions et engagement au Comité de Vigilance des Intellectuels Antifascistes [CVIA], à l'Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires [AEAR], la Fédération Internationale des Artistes Révolutionnaires Indépendants [FIARI], etc.). Une typologie des articles publiés met en évidence la persistance, dans le discours de presse, d'un double registre qui n'est pas sans révéler le trouble que le mouvement surréaliste produit auprès des contemporains qui tentent de le comprendre. Nous rejoignons donc très largement les conclusions de la thèse d'Elyette Guiol-Benassaya : au terme de son travail, il apparaît que la presse en général (et la presse socialiste en particulier),

inquiétée par la nature du mouvement, s'en est servi auprès de ses lecteurs pour conforter ses propres positions afin d'éliminer le déviant, le marginal. De 1924 à 1939, la grande presse est parvenue à «neutraliser» le surréalisme en l'assimilant, pour finir, à une quelconque avant-garde. Reste à rappeler la spécificité des rapports entre surréalistes et socialistes et leur évolution – au plan politique et au plan artistique – au cours de l'entre-deux-guerres dans la mesure où la presse socialiste en donne, au fil de ses articles, un reflet relativement fidèle.

Dans l'ordre politique, les socialistes et les surréalistes affirment des positions idéologiques dont les divergences et les convergences se sont tour à tour manifestées au cours de l'entre-deux-guerres. Divergences exacerbées dans les années vingt et encore au début des années trente dans la mesure où les surréalistes entendaient se rapprocher du Parti communiste et reprenaient à leur compte les attaques de ce dernier contre les «social traîtres» assimilés à la bourgeoisie. Convergence affirmée de plus en plus au cours des années trente face à la nécessité d'une mobilisation commune des gauches contre le fascisme mais aussi en raison de l'évolution propre des deux courants : rupture des surréalistes avec le PCF et rapprochement (sans adhésion toutefois) avec les courants trotskistes, développement au sein de la SFIO de nouvelles tendances dynamiques sur son aile gauche (*La Bataille socialiste* de Zyromski, le groupe *Que Faire?* d'André Ferrat, le courant *Gauche révolutionnaire* de Marceau Pivert, le courant planiste inspiré d'Henri de Man...) qui se réclament du marxisme et regroupent de nombreux intellectuels dont beaucoup sont des transfuges du PCF. Ces évolutions respectives amènent des socialistes et des surréalistes à se rapprocher, notamment dans la dénonciation et la condamnation du stalinisme.

D'une manière générale, il apparaît, à travers le dépouillement de la presse socialiste, que les relations entre socialistes et surréalistes ont fortement évolué entre le début et la fin de notre période, passant de l'hostilité déclarée, de l'incompréhension mutuelle à une attention réciproque croissante aux évolutions politiques qui s'affirment de part et d'autre. Si on peut situer le tournant de cette évolution au moment du 6 février 1934, (et

dans une moindre mesure au moment du congrès des écrivains pour la défense de la culture, en 1935) on peut dire que les rapprochements entre surréalistes et socialistes se sont dès lors placés sous le signe de la nécessité stratégique (constitution d'un front uni contre le fascisme), puis, de plus en plus, sous le signe d'une entente idéologique (place croissante du trotskisme et des courants « gauchistes » au sein de la SFIO comme au sein du groupe surréaliste, relations étroites entre le courant « Gauche révolutionnaire », puis le PSOP, et l'engagement politique du groupe – dans l'opposition au stalinisme notamment). Toutefois, il demeure que ce rapprochement n'a à aucun moment abouti à une adhésion officielle du groupe surréaliste à une tendance « socialiste de gauche » comme cela a pu se produire entre le groupe surréaliste et le Parti communiste à la fin des années vingt. Les adhésions – quand il y en a (André Thirion, Adolphe Acker...) – demeurent ponctuelles, et n'engagent que le membre du groupe concerné. S'il y a bien une présence socialiste dans le cadre des activités politiques du groupe (pétitions, déclarations collectives...), cette présence n'est jamais revendiquée comme telle. Elle est acceptée dans la mesure où elle participe de l'engagement des surréalistes dans le courant de l'Opposition de Gauche. Si le rapprochement progressif entre intellectuels socialistes et surréalistes reste en ce sens avorté, partiel, à la veille de la Deuxième Guerre mondiale, c'est parce que le groupe surréaliste entend, depuis sa rupture avec le PCF, conserver toute son autonomie à l'égard des organisations politiques quelles qu'elles soient (y compris à l'égard des partis trotskistes).

Toutefois, les relations entre surréalistes et socialistes ne sauraient se réduire à des relations d'ordre purement politique, ne serait-ce qu'en vertu de la nature même du mouvement surréaliste.

À cet égard, est significative l'évolution de la réception du surréalisme dans les milieux socialistes, dont le discours de presse constitue la source principale. Il y a en effet entre socialistes et surréalistes tout un débat culturel qui se superpose au débat politique, au cours des années vingt et trente. D'une manière générale, l'évolution des relations entre surréalistes et socialistes, sur ce plan, est analogue à celle qui s'est développée

sur le plan politique. Au début du mouvement surréaliste, la presse socialiste exprime, dans sa grande majorité, soit son indifférence soit son incompréhension (doublée de mépris) à l'égard des manifestations du groupe. Les rares articles que j'ai trouvés dans *Le Populaire* des années vingt trahissent une réelle défiance envers une avant-garde qui, l'année de sa naissance, s'est illustrée par une attaque mémorable portée à l'encontre d'une figure tutélaire du patrimoine culturel socialiste : Anatole France. Si *Le Populaire* occulte le surréalisme à ses débuts, c'est également parce qu'il demeure à l'évidence étranger à ses enjeux. En dépouillant la presse socialiste de l'époque, on constate que les rares articles consacrés au surréalisme sont peu politisés, mais en revanche spectacularisent les manifestations du groupe. Il semble d'une manière générale que la presse socialiste tendait à réduire le surréalisme à un mouvement artistique quelque peu tapageur et à le couper de la politique et de l'idéologie communistes auxquels les surréalistes (par la voix de *Clarté* notamment) entendaient se rattacher. Certes, on relève, dans *Le Populaire* du 2 mars 1924¹¹, la présence d'un article favorable de J.-B. Séverac consacré à une anthologie de textes « subversifs » du docteur Toulouse publiée et préfacée par Antonin Artaud – encore faut-il préciser qu'aucune référence n'est faite au surréalisme. Du reste, Artaud n'adhérera officiellement au groupe de Breton que sept mois après la parution de cet article. Quoiqu'il en soit, il fait figure d'exception. Si l'on en juge par la lecture de la presse, il ne semble pas que les socialistes aient manifesté un véritable intérêt pour les avant-gardes (le surréalisme en l'occurrence) au cours des années vingt. Dans les rubriques culturelles, on trouve plus volontiers une culture populaire (romans d'aventures et d'évasion, romans « sociaux », pages « cinéma »...) et des références à la culture classique et humaniste (Montaigne, Zola, Anatole France...).

Toutefois, l'attitude des journaux et revues socialistes se modifie sensiblement à la fin des années vingt et au cours des années trente. Les créations surréalistes sont de plus en plus

11. J.-B. Séverac, « Docteur Toulouse — au fil des préjugés ; textes choisis et assemblés par Antonin Artaud », *Le Populaire de Paris*, 2 mars 1924, p. 3.

souvent mentionnées et sont de plus en plus reconnues pour leur qualité artistique (en particulier dans *L'Europe nouvelle*, dans *Marianne*, dans *Europe*). Ainsi, Léon Pierre-Quint publie en 1928 dans *L'Europe nouvelle* un long article sur *Nadja* au titre significatif : « Les œuvres classiques dans le surréalisme : *Nadja* par André Breton ». Et lors de la Grande Exposition Internationale du Surréalisme, l'hebdomadaire radical-socialiste *Marianne*, dirigé par Emmanuel Berl, consacre à cette occasion plusieurs articles au mouvement. Le surréaliste Maurice Henry collabore à la revue, y publie articles et dessins¹². L'écrivain Edmond Jaloux « de l'Académie française », consacre dans le numéro de septembre 1937 un long article à la personne d'André Breton¹³.

Le surréalisme ne fait pas l'unanimité, loin s'en faut, au sein de périodiques comme *Europe* ou *Marianne* qui, de surcroît, décrètent de manière récurrente au cours des années vingt et trente que le surréalisme est mort, qu'il n'a « plus rien à dire ». De leur côté, les surréalistes refusent de se voir opposer, dans les revues de gauche, une culture « prolétarienne » qui serait une culture populaire, contrairement au surréalisme qui serait une culture « d'élite ». De plus, ils dénoncent le conformisme et le conservatisme dont les pages « culturelles » des revues de gauche ne sont pas exemptes (ils s'attaquent à ce titre à des écrivains encensés comme Anatole France, Henri Barbusse, Romain Roland, etc., qui incarnent à leurs yeux une culture classique, humaniste, pacifiste...).

Enfin, plus que tout autre, un épisode particulier de l'histoire du surréalisme permet de saisir dans toute sa complexité et toute son ambivalence la nature du rapport que la presse socialiste entretient avec le groupe surréaliste : il s'agit de l'affaire de *L'Âge d'or*. Fait remarquable, on ne dénombre, entre décembre 1930 et février 1931, pas moins de six articles dans *Le Populaire* consacrés à cette péripétie qui voit s'opposer le film subversif de

12. Maurice Henry, « Gradiva, magasin surréaliste », *Marianne*, 11 août 1937, p. 6 ; dessins publiés dans *Marianne* : 28 avril 1937, p. 2, février 1937 p. 24...

13. *Marianne*, 8 septembre 1937, p. 5.

Buñuel et Dali à la censure et aux ligues d'extrême droite. La position qu'adoptent les socialistes à cette occasion est des plus intéressantes¹⁴ : prenant la défense des surréalistes par sympathie de combat, la presse socialiste « utilise » cette affaire pour défendre sa position politique – en l'occurrence la condamnation des ligues d'extrême droite. Sur le surréalisme lui-même, il est beaucoup moins loquace. Si *Le Populaire* prend fait et cause pour les surréalistes, il parle très peu du film qu'il qualifie précautionneusement « d'ouvrage fort curieux et remarquable », de « film outrancier certes, choquant parfois, mais qui apporte au cinéma de précieuses indications ». Quant au surréalisme, il n'est que très peu évoqué : on se borne à préférer Breton à Henri Bordeaux, et Buñuel à Baroncelli. Le contenu de ces six articles s'attache en fait presque exclusivement à condamner d'une part la censure et le préfet de police Chiappe, d'autre part les Camelots du Roy, auteurs du saccage du Studio 28. Ce que *Le Populaire* retient de cette manifestation, c'est avant tout la collusion du pouvoir et des ligues d'extrême droite : il insiste sur le fait que le préfet de police a suspendu la projection sur l'injonction des Jeunesses Patriotes. S'intégrant dans sa position politique d'opposition au régime en place¹⁵, le scandale du Studio 28 est l'occasion de critiquer Chiappe publiquement : si le film a été interdit, ce n'est pas à cause de son contenu révolutionnaire et choquant, mais bien à cause des violentes bagarres qu'il a provoquées. Par là, il laisse entendre que la violence fait la loi et que l'État est débordé par les ligues. Selon *Le Populaire*, le pouvoir en place se sert des troubles de l'ordre public pour étouffer toute expression de la liberté en France et faire taire les surréalistes. C'est contre cette atteinte aux libertés les plus fondamentales que s'élève *Le Populaire*, s'érigant par là en défenseur de ces libertés que le pouvoir bourgeois bafoue sous la menace des fascistes.

14. Pour une analyse approfondie de ces articles et les détails de l'« affaire », je renvoie à la thèse d'E. Guiol-Benassaya, *op. cit.*, et à mon étude *Surréalistes et socialistes français, op. cit.*

15. De 1929 à 1932, André Tardieu est Président du Conseil. Partisan d'un État fort, critique à l'égard du régime parlementaire, il ne cache point son hostilité envers la gauche française, socialiste et communiste.

Ainsi, *Le Populaire* se montre prêt à défendre les surréalistes dans la mesure où ils servent de cible à la réaction, au nom des valeurs humanistes : honneur, liberté, tolérance. On mesure l'ambiguïté d'un rapprochement conjoncturel entre un parti politique et une avant-garde : si le discours militant et la subversion surréaliste se rejoignent, leur compréhension mutuelle est loin cependant d'être accomplie.

En d'autres termes, si elle n'a aucune raison de partager les mêmes sentiments que la presse communiste, sa consœur socialiste ne témoigne pas d'un grand enthousiasme pour les œuvres surréalistes, qu'elle regarde du même œil que toute la littérature bourgeoise, sauf à se servir de quelques événements apportant de l'eau à son propre combat politique¹⁶.

Pour faire bonne mesure, j'ai ajouté à ce florilège les articles qui faisaient partie de notre collecte initiale parus dans *Europe*, revue de culture internationale fondée en 1923 par les amis de Romain Rolland. Dirigée tour à tour par René Arcos (un ancien de l'Abbaye), Jean Guéhenno, puis Jean Cassou jusqu'à son sabotage volontaire en août 1939, elle était alors (et encore aujourd'hui) le pendant de gauche de la *Nrf*, un lieu d'asile pour la littérature témoignant de valeurs républicaines, laïques, internationalistes¹⁷.

Dans les premiers temps, les écrivains anciens combattants affichèrent une attitude condescendante à l'égard de leurs jeunes confrères qu'ils considéraient comme des casseurs d'assiettes, un peu trop turbulents à leurs yeux. Mais ils surent très vite distinguer le ton de certaines œuvres en cours d'élaboration, l'inquiétude manifestée par Reverdy ou Soupault, qu'ils se gardèrent d'étiqueter. Ce dernier, animateur de *La Revue européenne*, après avoir quitté le mouvement surréaliste, confia lui-même de nombreux articles à *Europe*. Sa recension de *Céleste Ugolin* de Georges Ribemont-Dessaignes explique en profondeur la communauté de certains esprits passés par Dada.

16. En regrettant l'extrême focalisation sur le Parti communiste au détriment de la SFIO, on lira à ce sujet la thèse de Carole Raynaud Paligot, *Parcours politique des surréalistes 1919-1969*, CNRS éditions, 1995, 339 p.

17. Voir à ce sujet les actes du colloque organisé par Henri Béhar, *Europe*, n° hors série, 1998, 144 p.

La poésie est toujours à l'honneur dans *Europe*, et les articles ici reproduits montrent que ses animateurs surent, d'emblée, reconnaître les plus grands, particulièrement Éluard. Et, parmi les essayistes, Jean Guéhénno lui-même a distingué la pertinence des analyses de Marcel Raymond, si attentif à la poésie de son temps. Néanmoins, il ne peut s'empêcher d'exprimer un point de vue politique sur l'aventure surréaliste : « La révolte n'est jamais qu'une fantaisie individuelle. La révolution, qui intéresse tous les hommes, seule importe. Et la révolution poétique, comme l'autre, ne se fera qu'à l'intérieur de la prison, là où sont tous les autres, tous ceux qui ne sont pas poètes. » À partir de 1936, sous la direction de Jean Cassou, lui-même hispanisant, *Europe* milite en faveur des Républicains espagnols. C'est l'ère des « compagnons de route », et le souci de reconstituer l'héritage, de préserver le patrimoine, entraîne la disparition du surréalisme en tant que tel des pages de la revue, ce qui n'empêche, toutefois, d'être attentif aux œuvres individuelles, de Tzara et d'Éluard notamment. Il est vrai que ces derniers sont sortis du mouvement.

Je viens d'examiner les propos de la presse au sujet du surréalisme en fonction de la « couleur » de chacun de ses organes. D'autres parcours seraient possibles et tout aussi légitimes, à commencer par une lecture strictement chronologique, telle que la propose le tableau final. Mais, tout compte fait, quelle image donne-t-elle du mouvement ?

En premier lieu, on observera la présence des surréalistes eux-mêmes, comme rédacteurs salariés (Benjamin Péret, Marcel Noll, Victor Crastre) ou critiques littéraires d'occasion, payés à la pige. Journalistes à *L'Humanité* ou ailleurs, sont-ils encore à ce moment-là surréalistes ? À peine, dirons-nous. Certes, la fonction permet à Péret de faire état de ses obsessions anticléricales, ou de dire son admiration de jeunesse pour le personnage de Charlot, mais on ne saurait en dégager les principes d'une critique surréaliste du cinéma¹⁸. Tout au plus permet-elle à Noll,

18. À tel point qu'on n'a reproduit ici qu'un certain nombre de ces chroniques, dont on trouvera l'entier dans ses *Œuvres complètes*, Corti, 1992, t. VI, pp. 231-266.

on l'a déjà noté, de glisser un mot favorable sur les textes des amis du groupe ! Il n'en va pas exactement de même dans les revues, où un Georges Henein peut dire son fait à Aragon et défendre le point de vue du groupe auquel il adhère. Quant aux transfuges du Mouvement, accueillis dans *Monde*, *Europe* ou *La Critique sociale*, leurs propos apparaîtront plus que nuancés, dans la mesure où il s'agit le plus souvent de rendre compte d'une œuvre individuelle plus que des gestes collectifs.

À cet égard, il convient de faire un sort à part aux notices de *La Critique sociale*. Cette revue (onze livraisons de 1931 à 1934) à tirage confidentiel¹⁹ était animée par Boris Souvarine, ancien membre de l'Internationale communiste, partisan de Trotski, fondateur du Cercle communiste démocratique. Il s'était entouré de plusieurs transfuges du surréalisme tels que Jacques Baron, Raymond Queneau, Michel Leiris, et de Georges Bataille, l'opposant principal de Breton. Rien d'étonnant à ce que le surréalisme soit «rageusement porté en terre, André Breton y compris, par un Jean Bernier qui voulait se borner à constater que «ni intellectuellement ni moralement, le surréalisme n'était viable»» comme l'observe Maurice Nadeau²⁰. Les six livraisons du *Surréalisme au service de la révolution* y subissent un feu roulant de critiques, dès lors que cette revue s'est «ralliée au Bolchevisme de la III^e Internationale». Selon Bataille, les surréalistes (à qui il trouve un ancêtre au siècle précédent, inventeur de la «surintelligence») interprètent mal Hegel, ils n'ont rien compris à Marx et à Lénine, et ne sont en somme que de pauvres littérateurs qui «se disputent les faveurs de l'État soviétique». Outre leur «nullité prétentieuse», ils se permettent, comme Thirion, de publier des notes de Lénine dépourvues de valeur. La «luxueuse revue» *Minotaure* subit la même critique, à l'exception d'un article de Lacan et des travaux de Maurice Heine sur Sade (sa deuxième livraison, entièrement rédigée par des ethnologues et par «notre

19. Les éditions de La Différence en ont procuré une réédition fac-similé en 1983.

20. Maurice Nadeau, « Préface » à *Boris Souvarine et La Critique sociale*, sous la direction d'Anne Roche, Paris, Éditions de la Découverte, 1990, p. 9.

collaborateur Michel Leiris» est évidemment à l'abri de tels jugements).

Pour Jean Bernier, l'auteur du *Second Manifeste du surréalisme* reste «un idéaliste impénitent». Le mot «dégénérescence» est celui qui qualifie leur faible production poétique, démontrant, chez Breton comme chez Tzara, l'impasse mallarméenne, quand elle n'est pas hors de la poésie, avec Éluard ! De fait, sous la plume de Jacques Baron, les notes sur la poésie ne sauvent que des marginaux comme Fondane ou Voronca parce qu'ils expriment la révolte des poètes qui n'adhèrent pas à «la Raison d'État soviétique»²¹.

Dans toute la presse de gauche, de tels jugements positifs qualifient surtout ce que l'on pourrait nommer les «para-surréalistes», ceux qui n'ont pas encore épousé les thèses du mouvement, ceux qui l'ont quitté de bonne heure, ceux enfin qui n'ont fait que le côtoyer : Artaud, Soupault, Picasso, Ribemont-Dessaignes dans *Le Populaire* ; Reverdy, Soupault et Ribemont-Dessaignes encore dans *Europe*, Picasso dans *Marianne*, etc. On exalte les uns au détriment des autres, comme si l'on voulait montrer ce qu'ils perdaient à les exclure, ou encore pour démontrer la loi d'entropie affectant tout groupement littéraire et artistique.

Ce qui n'empêche pas les attaques frontales : Léon Moussinac les traite de «fils à papa» (l'expression reviendra sous la plume de Sartre dans «Qu'est-ce que la littérature») dans *L'Humanité*, organe selon lequel ils reflètent bien les contradictions internes du capitalisme. À ces «littérateurs infatués d'eux-mêmes», *Monde* oppose la réalité des masses en lutte et dans *Commune* Louis Parrot juge leur position politique indéfendable. Au bilan, ce sont bien les petites revues socialistes (après la brève période euphorique de *L'Humanité*) qui leur laissent le plus la parole en publiant leurs manifestes dans *juin 1936*, *La Flèche*, etc. ou qui épousent leur point de vue, tel Pierre Berger sur l'Aragon communiste.

Comme l'avait pressenti Elyette Benassaya, ce sont bien les

21. Sur la critique littéraire dans cette revue, voir : Jean-Maire Gleize, «L'impasse littéraire », dans *Boris Souvarine et La Critique sociale*, *op. cit.*, pp. 162-180.

provocations, les scandales et les polémiques surréalistes qui font les choux gras de la presse de gauche, toutes tendances confondues, du pamphlet contre Anatole France (1924) au suicide de René Crevel (juin 1935) en passant par l'affaire Sadoul-Caupenne, le scandale de *L'Age d'or*, les corrections infligées à Maurice Martin du Gard puis André Levinson par Aragon...

Pour autant, les œuvres elles-mêmes ne sont pas totalement négligées, et l'on observera un certain nombre de comptes rendus particulièrement attentifs, sinon toujours laudatifs.

Passée l'incompréhension des débuts, qui caractériserait toute nouveauté (voir ce qu'écrivent d'abord *Le Populaire* et *L'Humanité* sur Éluard: « nous lui rendons cet hommage de ne le recommander à personne »), on se garde de juger et l'on se contente d'attendre les œuvres à venir: le Crevel d'*Êtes-vous fous?* les films de Man Ray et Buñuel vus par Moussinac, *Les Dernières Nuits de Paris* de Soupault lues par Gabriel Marcel. Puis viennent les articles positifs (non dénués, parfois, d'arrière-pensées partisans): ceux d'un Georges Altman dans *L'Humanité*, puis du même Moussinac enfin opéré de la cataracte par *L'Age d'or*, de Nizan par *Les Vases communicants*, de Gabriel Marcel et de Léon Pierre-Quint sur *Nadja*, de Jean Cassou sur les peintres Man Ray, Dalí, Miró, jusqu'à la reconnaissance quasi officielle de Breton par Edmond Jaloux, de l'Académie française!

La franche réprobation, on l'a vu ci-dessus avec *La Critique sociale*, est surtout dictée par une pensée politique qualifiant les œuvres surréalistes, selon le point de vue du rédacteur, d'anarchistes (Marc Bernard dans *Monde*), stalinienne (Bernier dans *La Critique sociale*), gauchistes (Nizan et Louise Périer dans *Commune*).

Certes, le surréalisme a souvent été perçu par la presse de gauche à travers ses propres lunettes, je veux dire un filtre idéologique. Comment pouvait-il en être autrement, dès lors qu'il s'agit d'une presse d'opinion? Je dirais même que le contraire eût été surprenant. Outre qu'une telle lecture est toujours instructive, la somme d'articles ici reproduits révèle bien des nuances, non seulement selon les organes de presse mais encore selon les critiques qui interviennent, avec la caution, nul ne peut

en douter, du rédacteur en chef. En somme, ce mouvement qui déclarait «L'approbation du public est à fuir par-dessus tout. Il faut absolument empêcher le public d'entrer si l'on veut éviter la confusion²²» peut se flatter d'avoir bien fait parler de lui.

Nul ne prétend impunément à l'exhaustivité. Les textes que l'on va lire résultent d'un choix que j'assume entièrement. Je remercie les cohortes d'étudiant(e)s qui au long des années ont collecté ces articles et particulièrement Ulrich Vogt et Alain Vuillot qui en ont, chacun pour leur part, analysé le contenu. Blaise et Benjamin m'ont vaillamment suppléé quand il s'est agi de rechercher les originaux.

22. André Breton, *Second Manifeste du surréalisme*, Gallimard, Idées, p. 170.

Le Populaire

LE POPULAIRE, n° 1314, 2 mars 1924, p. 3, 160 l.

LES LIVRES

DOCTEUR TOULOUSE/AU FIL DES PRÉJUGÉS/TEXTES CHOISIS

ET ASSEMBLÉS PAR ANTONIN ARTAUD (PARIS, ÉDITIONS DU PROGRÈS CIVIQUE, Sd).

M. Antonin Artaud a eu l'idée de publier une anthologie des œuvres du docteur Toulouse. Il nous en donne aujourd'hui le premier livre sous le titre de «Au fil des préjugés».

On y trouve une soixantaine de textes d'inégale longueur – les plus courts ont quelques lignes; les plus longs quelques pages – rangés sous les six chefs suivants: préjugés de sexualité, préjugés des sexes, préjugés sociaux, mensonges conventionnels, préjugés de croyance et préjugés d'interprétation.

Je ne chicanerai pas M. Artaud sur sa classification: il est trop facile de montrer l'arbitraire de toute tentative de ce genre. L'essentiel est que les cadres qu'il a choisis lui aient permis de donner quelque ordre – fût-il artificiel – à des pages suggestives et intéressantes, ce qui est le cas.

Le Docteur Toulouse critique les mœurs, les institutions, les opinions courantes avec une très grande liberté d'esprit, au nom du bon sens et aussi de la science. Beaucoup de ses critiques expriment des façons de voir qui sont familières aux milieux socialistes. De ce nombre sont celles qui touchent à l'inégalité des sexes, l'insuffisant libéralisme des lois sur le divorce, l'union libre, aux préjugés de race, aux pudeurs ridicules de l'enseignement sur le chapitre des fonctions de reproduction [...]

Le chapitre consacré aux préjugés sociaux n'est pas moins digne de retenir notre attention. Le Docteur Toulouse y critique quelques-unes des objections courantes au socialisme et tire ses arguments de l'expérience de la guerre... «Les partis bourgeois parlaient du communisme comme d'une utopie et de toute tentative dans ce sens comme d'un brigandage. La société devait s'écrouler si l'on portait un jour une main sacrilège sur le droit qu'a l'argent d'acquérir toute propriété». Or, poursuit le Docteur Toulouse, nous avons mis en commun le sucre, le pain, le charbon, le pétrole et cela ne nous a pas empêchés de vivre. La mobilisation civile, la réglementation de la production nationale ont montré que la liberté anarchique de l'économie capitaliste n'est pas nécessaire à l'existence de la société.

Bien des choses sont mises à la disposition de tous par l'État, qui, autrefois devaient être payées par ceux qui s'en servaient : routes, ponts, canaux, lumières, etc. Le Docteur Toulouse en fait argument pour montrer la possibilité d'une socialisation totale des richesses, et il n'a pas tort.

L'idée de la patrie n'est pas plus sacro-sainte que l'idée de la propriété. «L'ouvrier qui ne possède rien que son outil peut être incité à penser que sa situation économique ne deviendrait pas sensiblement différente s'il changeait de statut national. La même pensée est aussi capable de toucher quelquefois ceux qui dans les activités supérieures de l'industrie, du commerce, de la science, supposent – sans doute à tort – qu'ils pourraient toujours continuer leur même travail de production ou d'exploitation. Et en définitive le patriotisme est sapé aux deux extrémités de l'échelle sociale par l'indifférence des intérêts». Aussi, le Docteur Toulouse n'hésite-t-il pas à prévoir la fin des «patries» actuelles. [...]

Comme on le voit sans doute par ces citations, la lecture du livre du Docteur Toulouse est de nature à aider à la libération des esprits. Elle ne donnera pas de grandes lumières sur les causes sociales profondes des préjugés «au fil» desquels M. Artaud nous entraîne. Elle ne donnera davantage ni les moyens de s'en départir, ni les raisons d'espérer que les hommes s'en départiront : les pages que M. Artaud a choisies et rassemblées se bornent à

marquer des erreurs et à en préciser les contours. Mais cela déjà est une louable besogne et par quoi il faut, en effet commencer.

J.-B. SÉVERAC

LE POPULAIRE, n° 1416, 15 octobre 1924, p. 1, col. a,
100 l.

ANATOLE FRANCE ET LE SOCIALISME

[À l'occasion de la mort d'Anatole France, une défense
contre ses détracteurs]

Dans un article du *Journal* du 13 octobre, M. Lucien Descaves prétend qu'Anatole France en adhérant au parti socialiste a cédé à d'assez misérables mobiles. Ayant passé de l'antimilitarisme révolutionnaire à des doctrines sociales de tout repos, M. Lucien Descaves ne croit pas à la sincérité d'une évolution de pensée faite en sens contraire de la sienne. C'est tant pis pour lui. Ses idées viennent de trop bas pour atteindre la grande et pure mémoire du sage qui vient de s'éteindre.

Il est vrai que l'entrée d'Anatole France dans la politique militante fut un scandale pour la bourgeoisie. Comment le délicat artiste des *Noces corinthiennes*, le sage avis du *Jardin d'Épiqueure*, le maître écrivain de *Thaïs* et du *Lys rouge*, avait-il pu se muer en défenseur obstiné de la Justice et du Droit et mettre son immense talent au service des doctrines sociales qui condamnent les régimes capitalistes et annoncent la fin du règne de la bourgeoisie ?

Comment celui qui paraissait faire profession d'ironiste et de dilettante avait-il pu s'attacher fortement aux idées et aux croyances qui semblaient les plus éloignées de tout ce qui avait jusque-là sollicité sa curiosité ?

La vérité est que l'adhésion de France au socialisme n'a pas été une « conversion », mais la fin logique d'un travail intellectuel dont il est possible de trouver la trace dans la suite de ses ouvrages. On ne peut certes pas songer à le démontrer ici. On signalera seulement que le prétendu scepticisme d'Anatole

France n'a jamais ébranlé sa foi en la valeur de la raison humaine; que l'auteur de *Thaïs* et du *Jardin d'Épicure* n'a jamais donné dans le piège d'aucun mysticisme; enfin que la fine ironie du grand romancier ne l'empêche jamais d'être sensible à la souffrance des hommes.

C'est avec ce goût de la clarté, cet amour de la liberté et cette générosité du cœur qu'il aborda le problème posé par l'affaire Dreyfus. Aussi ne pouvait-il le résoudre autrement que par une protestation contre l'injustice et la décision de travailler au triomphe de la Vérité et du Droit.

Une fois sur cette voie, les étapes qui le séparaient du socialisme devaient être promptement franchies.

Libre à la bourgeoisie et à M. Lucien Descaves son porte-parole de s'en étonner. Cette surprise marque seulement leur peine à comprendre l'évolution d'une haute pensée et les routes d'un grand esprit.

Celui qui vient de disparaître appartient, par son art, à tout le monde; mais par ses espérances sociales et son amour de la justice, il n'appartient qu'au monde du travail.

J.-B. SÉVERAC

LE POPULAIRE, n° 1552, 5 mai 1927, p. 4, col. E et F,
120 l.

ART ET TRAVAIL – *LE DOUANIER ROUSSEAU*

[Extrait du livre de Philippe Soupault sur le Douanier Rousseau aux Éditions des Quatre Chemins]

LE POPULAIRE, n° 1558, 11 mai 1927, p. 4, col. C, 8 l.
CINÉMA ET TSF

À PROPOS D'*ENTR'ACTE* DE RENÉ CLAIR

[...] Ce soir mercredi lundi à 9 heures précises, à la Maison des centraux, 8 rue Jean-Goujon, la Tribune Libre du Cinéma présentera des films originaux: *Entr'Acte* de René Clair; *Rien que les heures* d'A. Cavalcanti et des films d'Henri Chomette et de Fernand Léger.

LE POPULAIRE, n° 1579, 1^{er} juin 1927, p. 4, col. A, B,
130 l.

CINÉMA ET TSF

PUBLICATION DE QUELQUES RÉPONSES À L'ENQUÊTE SUR
LE CUIRASSÉ POTEMKINE, OUVERTE PAR *LA REVUE EUROPÉENNE*

Réponse de Germaine Dulac :

À mon avis, *Le Cuirassé Potemkine* est l'un des plus beaux films. Il a réussi à faire planer sur des faits exacts le grand lyrisme d'une âme collective. L'inspiration qui a présidé à la réalisation du *Potemkine* est de haute qualité et la technique du film dans sa simplicité et son dépouillement est en tous points remarquable. C'est le Ciné-Club de France, dont je suis la secrétaire générale, qui a présenté pour la première fois le *Cuirassé Potemkine* à Paris. La projection de cette œuvre soviétique n'a provoqué que de très légères protestations, la valeur artistique du film ayant fait taire les opinions politiques.

Le *Cuirassé Potemkine*, je crois, n'a pas été interdit, les représentants de l'URSS ne l'ayant pas encore présenté à la censure en vue d'une exploitation possible. Quoi qu'il en soit il serait utile pour l'enseignement d'un cinéma artistique ainsi que pour les cinéastes et les intellectuels.

LE POPULAIRE, n° 1595, 17 juin 1927, p. 4, col. F, 42 l.

EN FEUILLETANT – LIVRES REÇUS

PHILIPPE SOUPAULT – *LE CŒUR D'OR* (PARIS, GRASSET,
1927 – 12 F.)

LE POPULAIRE, n° 1637, 29 juillet 1927, p. 4, col. C,
17 l.

EN FEUILLETANT. CARNET DU LECTEUR

PHILIPPE SOUPAULT – *LE CŒUR D'OR* (PARIS, GRASSET,
1927 – 12 F.)

L'ancien fondateur de *Littérature*, qui fut l'organe de l'École Dada, présente lui-même en ces termes le roman qu'il vient de publier : « Le sujet de ce roman – écrit-il – pourrait se résumer en

un seul mot: solitude. Le jeune homme qui raconte ce récit essaie en vain de fuir la solitude; il cherche et se sent toujours plus seul; alors dégoûté, il se saoule, fréquente les mauvais lieux et finit par abandonner le monde des vivants pour se réfugier dans le monde du silence où il rencontre des fous, des sages et des amis, mais il a pris le goût de la solitude et il la préfère désormais à l'agitation.»

N. S.

LE POPULAIRE, n° 1727, 24 octobre 1927, p. 2, col. E, 29 l.

UNE CÉRÉMONIE EN L'HONNEUR DE BAUDELAIRE...

On a célébré hier matin au cimetière de Montparnasse le souvenir du grand poète Charles Baudelaire. Après des discours de MM. Victor-Emile Michelet et Paul Bourget, discours élégants, aristocratiques et académiques à souhait et tels que les eût détestés Baudelaire, Mme Nivelles, de l'Odéon récita des vers.

ET UNE EN FAVEUR DE RIMBAUD

Hier à Charleville, ont eu lieu les cérémonies en l'honneur du poète Arthur Rimbaud né à Charleville. Elles comprenaient d'abord l'inauguration du buste de l'écrivain remplaçant celui qui fut enlevé par les Allemands. Plusieurs discours ont été prononcés, notamment par le maire de Charleville, par le délégué des écrivains belges, par M. Lucien Hubert, sénateur des Ardennes, qui retraça l'œuvre du poète.

Après l'inauguration, une visite a été faite à la maison natale du poète, à l'exposition Rimbaud, au musée et enfin à la tombe où un panégyrique a été prononcé par M. Henry Dacremont.

N. S.

LE POPULAIRE, n° 1733, 2 novembre 1927, p. 4, col. A, B, 50 l.

CINÉMA ET TSF

POUR DE MEILLEURS FILMS

[À propos du désintéressement souhaitable des auteurs. Sont mentionnés entre autres films :]

...*La Coquille et le Clergyman* de Germaine Dulac d'après un scénario d'Antonin Artaud, *L'Initiation au voyage* de Germaine Dulac, René Clair, Chaplin...

LE POPULAIRE, n° 2284, 8 mai 1929, p. 4, col. C, 20 l.
LIVRES ET REVUES, POÈTES

On vous avertit, au seuil du livre *L'Amour, la poésie*, que les vers de M. Paul Éluard sont «difficiles à comprendre». Cela suffit-il ?

Au risque de passer pour sot, j'avoue ne rien entendre à des pièces du genre de celle-ci, qui porte le numéro VII de la série intitulée «Comme une image» :

*Où mettez vous le bec seul
Vos ailes qu'éveillent-elles seul
Des boules de main le pouvoir absolu seul
Et le prestige des rapaces par-dessus seul
Ruines de ronces seul
L'œuf des mains enchantées inépuisables seul
Que les doigts fassent le signe du zéro seul
Les lambris des cascades l'eau tend la main seul
Au loin la neige et ses sanglots seul
La nuit fanée la terre absente seul*

J'avoue même n'y pas trouver ce qui pourrait rendre indulgent à l'incohérence des images et au désordre des mots : le plaisir qui viendrait d'un rythme heureux ou d'une suite musicale de syllabes bien choisies.

M. Éluard aurait-il simplement voulu mystifier ses lecteurs ?

J.-B. SÉVERAC

LE POPULAIRE, n° 2284, 8 mai 1929, p. 4, col. D, 10 l.
LIVRES ET REVUES – CARNET DU LECTEUR
RENÉ CREVEL : *ÊTES-VOUS FOUS ?* (GALLIMARD 12 F.)

Ne pourrait-on pas retourner à l'auteur la question qu'il pose à ses lecteurs en manière de titre ? Oui, s'il n'y avait dans ce livre que le décousu de sa trame et l'incohérence de ses situations. Mais comme on y trouve aussi quelques pages sensées, animées de fine satire ou de saine gaieté, on attendra la suite de la production de M. Crevel pour juger plus gravement de son équilibre mental.

J.-B. SÉVERAC

LE POPULAIRE, n° 2680, 9 juin 1930, p. 2, col. F, 20 l.
TROIS MOIS DE PRISON POUR UNE LETTRE SURREALISTE

[L'article rapporte l'affaire Sadoul-Caupenne. Deux surréalistes, hommes de lettres, Georges Sadoul et Jean Caupenne, ont écrit une lettre d'insulte à monsieur Keller, reçu premier à Saint-Cyr. Cet élève montra la lettre à son supérieur et exigea réparation. Jean Caupenne fit amende honorable devant les élèves de Saint-Cyr en revue. Mais Sadoul refusa et fut inculpé pour menaces sous condition. Au cours du procès, il y eut un échange verbal assez vif entre l'avocat de Sadoul et le jury ; Sadoul fut condamné à trois mois ferme et cent francs d'amende. *Le Populaire* s'élève contre la sévérité de la peine et le fait que cette affaire soit passée en justice : pour le journal, Keller et son supérieur auraient dû ignorer la lettre puisque le renom de l'armée ne pouvait guère souffrir d'une lettre privée.]

LE POPULAIRE, n° 2823, 30 octobre 1930, p. 4, 11 l.
EXPOSITIONS

Le Salon des Surindépendants, qui en est à sa troisième manifestation, présente des bonnes toiles de Gleize, de Jean Lurçat, d'Ozenfant, Mané-Katz, Renoudin, Campigli, Bouchart, Tessier, Adam, Viris. Salon très jeune. Des jeunes, oui, mais pas

toujours sincères. Des jeunes, oui, mais si volontairement jeunes : surréalistes, constructivistes, etc. Et tant d'autres influencés par Picabia, Chirico, Rousseau, Léger.

LE POPULAIRE, n° 2858, 4 décembre 1930, p. 3, 4 lignes.

GRÂCE AUX CAMELOTS DU ROY UNE RÉUNION DÉGÉNÈRE EN BAGARRE

Hier soir avait lieu une réunion, 15 rue Tholozé. Mais bien-tôt, celle-ci fut transformée en bagarre. Il y avait de nombreux dégâts matériels occasionnés par les Camelots du Roy. Dix arrestations ont été opérées.

LE POPULAIRE, n° 2859, 5 décembre 1930, p. 4, 25 l. col. F.

LE CINÉMA

UN CINÉMA SACCAGÉ PAR UNE TROUPE DE JEUNESSES PATRIOTES

[Photo colonnes C et D – légende:]

Une surprenante expression de Gaston Modot dans *L'Âge d'or* de Buñuel – ou une manière peu convenable de baiser les mains des dames.

Mercredi soir, peu après le début de la séance du studio 28, un groupe de jeunes écerclés des jeunes femmes patriotes et des antisémites se sont livrés à un violent chahut.

Des bouteilles d'encre furent répandues sur l'écran, des boules fumigènes furent lancées dans la salle. Un second groupe venu de l'extérieur vint alors porter main-forte au premier.

Aux cris de « Mort aux juifs » (on ne sait trop pourquoi), une quarantaine de ces Apaches en bourgeois brisèrent toutes les vitrines, crevèrent les peintures suspendues aux murs, frappèrent les spectateurs, démolirent le comptoir bibliothèque et tentèrent de couper le fil téléphonique.

Évidemment la séance avait été interrompue.

Mais elle reprit dès que la police eut expulsé la bande de malfaiteurs. Après leur départ, on constata qu'ils avaient emporté divers objets, notamment des livres de la bibliothèque.

Nationalistes et voleurs... Allons, la jeunesse réactionnaire se montre sous le jour qui lui convient ! Quelques arrestations furent opérées, mais le commissariat des Grandes Carrières relâcha peu après ce joli monde. Le Studio 28 passe actuellement *L'Âge d'or*, ouvrage fort curieux et remarquable de Buñuel, le metteur en scène surréaliste, auteur du *Chien andalou*, le film sans doute le plus original de la saison dernière. Il faut croire que le surréalisme ne plaît pas aux lecteurs de M. Coty et aux petits thuriféraires de M. Taittinger. Il est tout de même permis de préférer un film de Buñuel à un film de Baroncelli, et un livre d'André Breton à un roman d'Henry Bordeaux.

Si de telles mœurs continuent, il se trouvera bien assez de jeunes démocrates et socialistes pour calmer le zèle intempestif de ces fils à papa, brutaux, imbéciles et vauriens.

ROGER DOMBATS

LE POPULAIRE, n° 2865, 11 décembre 1930, p. 2, col. F.

LE CINÉMA

LA PROJECTION DE *L'ÂGE D'OR* EST SUSPENDUE

Nous avons relaté les violents incidents provoqués par les Apaches d'organisations fascistes et antisémites au cours de la projection du film intitulé *L'Âge d'or* dans un cinéma de Montmartre, le Studio 28.

Nous avons dit tout le bien qu'il fallait penser du film étrange de Luis Buñuel, film surréaliste, outrancier certes, choquant parfois, mais qui apporte au cinéma de précieuses indications.

La Commission de Censure, avec raison (pour une fois) avait laissé passer *L'Âge d'or*. Mais M. Chiappe veillait. Il a suffi qu'une quarantaine de jeunes voyous casse les vitres d'un établissement et renouvelle leur menace pour que notre préfet de police demande au président de la Commission officielle d'examen des films, d'intervenir pour que certains passages soient supprimés. Des coupures furent opérées et le préfet de police fit, en outre, modifier le texte du programme.

Mais, depuis, de nouvelles protestations et manifestations se

sont produites au Studio 28 et des mesures de police ont dû être prises pour que le spectacle ne soit pas troublé. Le préfet de police a estimé qu'il y avait lieu dans ces conditions de saisir à nouveau la Commission d'Examen. Il a demandé que *L'Âge d'or*, soit revu d'urgence par elle, ou soumis à la commission d'Appel. En attendant les résultats de cet examen, le préfet de police a décidé dans l'intérêt de l'ordre public de suspendre les représentations. Et voilà.

On avait une Commission de Censure dont les milieux cinématographiques et tous les citoyens épris de liberté regrettaient l'aveuglement, la pudibonderie et l'ignorance. M. Chiappe la juge encore trop audacieuse. Attendons.

ROGER DOMBATS

LE POPULAIRE, n° 2866, 12 décembre 1930, p. 3, 10 l.
COURRIER DU CINÉMA
LE FILM *L'ÂGE D'OR* EST INTERDIT

Le Ministère de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts communique le texte suivant : «La Commission d'examen des Films du Ministère de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts s'est réunie pour une nouvelle vision du film intitulé *L'Âge d'or*. Elle a constaté que dans la version présentée au public, il n'avait pas été tenu compte des coupures exigées et que des scènes qui, certainement n'auraient pas été admises, avaient été ajoutées. En conséquence, la Commission a proposé au Ministère le retrait de l'autorisation qui avait été donnée. »

N. S.

LE POPULAIRE, n° 2866, 12 décembre 1930, p. 4, 5 l.
COURRIER DU CINÉMA

[Photo représentant Max Ernst, jouant dans *L'Âge d'or* – Légende:]

Le peintre Max Ernst dans le rôle du Chef des brigands qu'il

interprète dans le film de Luis Buñuel, *L'Âge d'or*, dont le préfet de police vient de suspendre la projection, sur l'injonction des jeunesses patriotes.

LE POPULAIRE, n° 2873, 19 décembre 1930, p. 4, 10 l. col. F.

LE CINÉMA

COURRIER DU CINÉMA

Le Studio 28 nous communique: «En raison de l'erreur d'interprétation par de nombreuses personnes de la note passée dernièrement au sujet de l'interdiction de *L'Âge d'or*, rappelons que ce film, retiré de l'affiche, a été remplacé par un autre film sonore, que la première partie du spectacle reste inchangée et que les représentations du Studio 28 n'ont jamais été interrompues.»

N. S.

LE POPULAIRE, n° 2922, 6 février 1931, p. 4, 150 l. col. C et D.

CINÉMA

FILMS INTERDITS

[Article sur l'interdiction du film *À l'Ouest rien de nouveau* en Allemagne. L'affaire est comparée à celle de *L'Âge d'or* en France.]

On fait beaucoup de bruit autour de l'interdiction en Allemagne du film tiré du roman de Remarque *À l'Ouest rien de nouveau*. Nous pouvons, heureusement, le voir en France. France, dit-on, pays de liberté, Paris, auberge du monde. Là-dessus, à Paris même, «on» interdit sans bruit la projection de *L'Âge d'or*, film surréaliste qui passait dans une petite salle d'avant-garde de Montmartre. Apparemment, il n'y a aucun parallèle à établir entre ces deux films. [...]

[Suit un compte rendu du film *À l'Ouest rien de nouveau*].

L'Âge d'or, c'est un film surréaliste. On peut y voir, au cours d'une soirée élégante, Gaston Modot gifler magistralement la maîtresse de maison qui lui verse par mégarde quelques gouttes de thé sur la main. Au milieu de l'indifférence générale, un tombeau traverse le salon. Une femme suce activement le gros orteil d'une statue de marbre. Tout cela est d'une cocasserie irrésistible, et cocasse avant toute chose pour le spectateur profane. Quel peut donc être le motif de la suspension de cette farce ?

C'est légitimement, nous semble-t-il, que nous nous indignons de l'interdiction de *À l'Ouest...* en Allemagne ; d'autant que nous la savons due à des manifestations hitlériennes. Mais des manifestations similaires n'ont-elles point provoqué celle de *L'Âge d'or* ? Quelle que soit la différence de portée et de nature de ces démonstrations, il n'en reste pas moins qu'elles sont également dues à des minorités organisées, qui ont également réussi à obtenir l'abdication des pouvoirs publics, au nom de convictions nationalistes ou « bien pensantes ».

Certes, *L'Âge d'or* est une violente satire contre la société actuelle, contre l'ordre factice établi par la police et la religion, contre l'hypocrisie sociale et sexuelle qui règne présentement sur le monde organisé. Certes *L'Âge d'or* est, au fond, un film révolutionnaire. Mais empressons-nous d'ajouter que les idées qu'il contient en puissance ne sont à aucun moment exprimées comme dans le film allemand, qu'elles se dégagent plus ou moins nettement de symboles et d'images dont la qualité essentielle est d'être humoristique. Sous l'incohérence apparente des images, seuls les initiés de la chapelle surréaliste auraient pu dégager les symboles révolutionnaires. D'autre part, la salle où passait ce film est spécialisée dans ce genre de spectacle et perchée rue Tholozé, près du Moulin de la Galette. Le public y va en pleine conscience ; il sait ce qui l'attend. Il est donc surprenant que l'ostracisme qui a frappé *L'Âge d'or* n'ait point, dans ces conditions, provoqué chez les Français une stupéfaction au moins égale à l'indignation qu'a spontanément déclenchée chez eux le geste de la censure du Reich.

Beaucoup, et surtout ces nationalistes intransigeants qui ont

protesté contre ce geste, ont applaudi à la suspension du film de Buñuel ; les autres ont laissé faire.

[...] Souhaitons que soient levées toutes les interdictions, qu'*A l'Ouest...* soit projeté dans toutes les salles du monde et que *L'Âge d'or* reprenne sa petite carrière au Studio 28, souhaitons que les films soviétiques commencent la leur en France et que le cinéma, par son langage universel, concoure au rapprochement des peuples et à leur mutuelle compréhension.

RAOUL CACCIA

LE POPULAIRE, n° 2942, 26 février 1931, p. 4, 20 l.
col. E.

PHILIPPE SOUPAULT : BAUDELAIRE (RIEDER)

Ce n'est pas une nouvelle vie de Baudelaire que M. Philippe Soupault a tenté d'écrire. Aussi bien les bonnes biographies de l'auteur des *Fleurs du mal* ne manquent-elles pas. Ce que M. Philippe Soupault nous offre, c'est un essai analytique sur l'œuvre du poète, sa place dans l'histoire des lettres et son influence qui ne fait que grandir : « Baudelaire est devenu en un siècle à peine, un des plus grands poète de tous les poètes ». À cet essai est jointe, comme dans tous les livres de cette excellente collection des « Maîtres des Littératures », une documentation abondante et choisie. De nombreux dessins et croquis du poète y trouvent une place, et aussi les deux beaux portraits peints par Courbet.

LE POPULAIRE, n° 3266, 17 janvier 1932, p. 3, 50 l.

UN SURREALISTE INculpé DE PROVOCATION AU MEURTRE

On ne saurait dénier au surréalisme d'avoir apporter à la littérature en particulier et à l'art en général un élan et un renouvellement dignes d'estime. On peut le discuter, on peut le haïr, il n'en a pas moins existé.

Mais qu'est-il devenu ? Il s'est attelé en remorque au communisme ou plutôt à ce que le communisme a de plus dégradant, la volonté de démoralisation et la pratique outrancière de l'injure et du sarcasme.

Les surréalistes se font un risible devoir de citer Karl Marx dans chaque phrase de leurs écrits ce qui ne suffit pas à prouver qu'ils connaissent l'auteur du *Capital*. Ils croient encore fort original d'outrager le socialisme et ses chefs. Quelle fidélité garderont-ils eux-mêmes au parti auquel ils viennent d'apporter leur malsaine recherche de l'« épate » et le témoignage désolant de leur immoralité puérilement étudiée ?

Un de ces jeunes surréalistes, certainement un des plus intelligents et des mieux doués, M. Louis Aragon, a publié dans une revue de Moscou un poème intitulé *Le Front Rouge*. On en excuserait la violence si le poème était bon. Rien en effet de plus boursoufflé et de plus plat. Point n'est besoin de se dire surréaliste pour se montrer aussi romantique et désuet. M. Aragon écrit :

*Feu sur Léon Blum, feu sur Boncour,
Frossard, Déat !
Feu sur les ours savants de la social-démocratie !
Feu vous dis-je ! etc.*

Comment ne pas sourire !

Or le Parquet de la Seine, prenant au sérieux ces roulades poétiques, vient d'inculper le malheureux poète de provocation au meurtre. M. Benon, juge d'instruction, a été commis pour s'occuper de cette petite affaire.

Tout de même, de qui se moque-t-on ? M. Louis Aragon revendiquant la responsabilité de son acte, se couronne des épines du martyr. Il a choisi comme avocat Me Berthon. Il essaiera d'exploiter sa petite mésaventure. Est-ce cela que veut la Justice, cette pauvre dame un peu gâteuse et décrépète ?

ROGER LESBATS

LE POPULAIRE, n° 3305, 25 février 1932, p. 4, 5 l. col. E.
CARNET DU LECTEUR
G. RIBEMONT-DESSAIGNES : *ÉLISA* (GRASSET).

Une pauvre vie contée simplement, ce qui ne veut pas dire sans émotion ni sans art.

[N. S.]

LE POPULAIRE, n° 3443, 12 juillet 1932, p. 4, 200 l. col. A-C.

LES ARTS

LE CAS ÉTRANGE DE PICASSO

C'est la première fois que dans un tel ensemble nous est donnée l'œuvre de Picasso. Les immenses salons de Georges Petit se sont ouverts, un soir récent, à une foule odoriférante et caquetante, en robes de soirée et en fracs, à ce qu'on est convenu d'appeler l'« élite », ou le « grand monde ». Ce fut, en vérité, une brillante soirée que le vernissage de l'exposition Picasso, une soirée qui donne un sens regrettable à la manifestation artistique elle-même.

Je sais bien que la gloire du peintre espagnol, chantée par les poètes, universellement acceptée, habilement exploitée, ne laisse plus personne de nos contemporains insensibles. Mais comment expliquer cette hautaine et enthousiaste considération, ce rendez-vous mondain dans la plus belle galerie de Paris, soudain transformée en galerie de monstres de cauchemars, en succursale de l'Enfer ?

De jeunes et jolies femmes promènent leur joyeuse émotion là où cependant rien ne repose, rien ne charme et ne sourit. Des hommes d'esprit et de goût contemplent avec admiration cet art de suicide et de catastrophe. De toutes ces toiles exposées, il n'en est aucune qui ravit, tandis que toutes nous étonnent. Nous voudrions donner notre foi, notre amour ; hélas notre élan est resté sans réponse. Notre sensualité n'est même pas troublée. Mais nous ressentons un malaise inexprimable, une inquiétude

sans nom. Après avoir inépuisablement créé, ce peintre, qui s'est cru Dieu, a successivement brisé toutes ses créations, il les a écrasées, détruites, anéanties, comme cet enfant dont parle Glatigny, un poète oublié, qui vidait le son du ventre des poupées.

Et c'est cet art mégalomane, démoniaque, désespéré, que d'innocents et crédules bourgeois viennent adorer, leur curiosité congrûment excitée et le cœur froid.

L'énorme apport que les amis et les thuriféraires de Picasso ont amassé au cours de ces vingt dernières par leurs poèmes, leurs discours et leur ferveur, voilà bien la vraie gloire du peintre.

Ajoutez-y la fureur de spéculation et les entreprises adroites des marchands de tableaux qui ont estimé les œuvres de Picasso à des prix astronomiques, et vous vous expliquerez l'auréole qui ceint la tête de l'artiste et le mythe qui entoure sa vie.

Son génie solitaire et révolté, son inépuisable ardeur créatrice, son incomparable activité, sa prodigieuse virtuosité et son infatigable puissance de renouvellement ont maintes fois été loués sans que son secret cependant ait pu être percé. Quel est donc ce trouble secret, ce serpent redoutable endormi dans le rêve et qu'un événement imprévu pourrait réveiller?

En dépit de la grande renommée, de l'influence indiscutable de Picasso sur son époque, il a fallu je pense cette rétrospective où sont alignées, pour la première fois, les métamorphoses, les coups d'audace, les diaboliques mensonges et les recherches dans les zones interdites, pour qu'on pût surprendre, à la faveur d'une telle expérience, l'étrange cas du Prométhée moderne.

Tant qu'on n'a pas sous les yeux l'ensemble de ses œuvres, on ne peut dégager Picasso des influences qu'il a subies celles qu'il a imposées.

Maintenant, une soudaine révélation vient ébranler la plupart de nos convictions antérieures. Devant quelques toiles, Ingres vient envahir notre souvenir; devant plusieurs autres, c'est Toulouse-Lautrec, ou encore c'est l'art grec, c'est l'art florentin, c'est l'art nègre. Mais chassons ces insistantes apparitions et laissons approcher tous ceux qui, sur les traces de Picasso,

tournèrent leur regard vers les grands modèles. J'entends bien, tous ces suiveurs regardaient leur nouvelle religion, tandis que Picasso allait à d'autres dieux. Il n'en est pas moins rare qu'ils ont de leur mieux exploité des formules et qu'ils ont donné des œuvres quasi parfaites.

À peine s'est-il aperçu qu'il était suivi, Picasso abandonne brusquement son chemin et en prend un différent. Mais les autres continuent et atteignent le but. Un jour, il quitte la terre qui ne lui offre plus de routes et il saute dans le vide. Un suicide ? Non. Il prend pied sur un monde abstrait. Enfin, on ne le suivra pas jusque-là ! Vaine témérité. Bientôt le cubisme est l'objet d'une ruée et vers ce nouvel Eldorado accourent les chercheurs d'or... Il faut repartir. Le ciel, le beau ciel tendre et bleu est loin, les sources se tarissent, les fleurs ont perdu leur parfum et voici le peintre révolté abordant le premier cercle de l'Enfer : les lignes droites s'arrondissent, les formes se gonflent, les chairs sont atteintes d'hydropisie et d'éléphantiasis. Alors, traversant successivement les sept cercles infernaux, il nous présente des compositions linéaires analogues à celles des aliénés, puis des êtres couronnés, des convulsionnaires, des monstres, enfin des créations hurlantes de couleurs et statiques comme des objets, sortes d'organes ou de viscères se détachant en pleine lumière sur un ciel de défi et de scandale.

Les portraits aux regards si troubles de « l'époque bleue », les adolescents si inquiétants de « l'époque rose », les arlequins mélancoliques de 1905 semblent oubliés, profanés, recouverts par le surgissement démoniaque de ces trois dernières années.

Et que reste-t-il de ces surprenantes métamorphoses, de ces évasions retentissantes ? Certes, Picasso a été le générateur du cubisme, Juan Gris et Braque ont acquis mieux que lui le sens des volumes, de la matière et de l'équilibre. Toutes ces figures, ces tâches, ces arêtes vives, le peintre espagnol paraît les avoir disposées au hasard. Plus loin, ces couleurs ne donnent pas l'harmonie proposée. Enfin, toutes les œuvres exposées ne suggèrent-elles pas la sensation désagréable de l'à-peu-près ? Ce peintre qui a voulu être tous les peintres n'en a été aucun. Alors on se fait une réflexion désolante : « Si l'on ignorait qu'il fut à

l'origine de certaines formes modernes de l'art, on ne croirait plus en lui, il n'appellerait plus l'admiration, il serait bientôt oublié.»

Ses efforts, ses audaces, ses révolutions, il n'en a point profité. Elles n'ont pas été vaines puisqu'elles ont rayonné, mais lui-même a trouvé toutes les routes bornées. Il n'a jamais découvert la sortie de secours. Il a touché la limite de chacune de ses tentatives, il croit s'approcher des sources de la vie, il penche vers le néant.

Jamais fidèle à lui-même, toujours seul, en proie à la folie divine de l'invention, anarchiste, agitateur sans cesse en haleine, prestigieux créateur de langage, surhumain tentateur, voilà le vrai génie de Picasso et son dramatique destin.

Peut-être l'avenir considérera-t-il ce génie-là comme bien dérisoire. L'art, en effet, exige un moment de repos, une certitude, la fin des aventures. Il ne recherche pas tant les problèmes que les solutions. Picasso nous apparaît, au contraire, comme dévoré du doute, en perpétuelle révolte, à la poursuite acharnée de son moi. Il n'a pas la notion du temps. Il ne sait pas plus ce qu'est la jeunesse que la vieillesse. Il a des dons extraordinaires, mais une impuissance foncière l'empêche d'en tirer parti. Léonard de Vinci a tout tenté, rien achevé, Picasso a tout tenté, tout détruit.

Au terme de ses inventions, de ses inquiétudes, de ses visions successives, Picasso subirait-il la sanction de son fol orgueil? Car, selon la parole si profonde de Faust, l'Enfer même a ses lois. Et comment n'y songerait-on pas en considérant ses dernières œuvres si décevantes? On se dit en effet: «Après tout, ces égarements sont voulus, ces révoltes ne sont qu'apparentes, cette folie est feinte. Ce démon est un «malin», ce farouche taciturne se livre aux joies faciles, ce briseur de chaînes est attaché et se rachète d'être un homme en figurant les martyrs!»

Qui ne sort, en vérité, de l'exposition Picasso sans un malaise au cœur? On chasse les idées préconçues, on abandonne toute indulgence et l'on juge avec sévérité. Eh bien, oui, cet art est commercial, cet art n'est que duperie, comme n'est que duperie cette société qui vient parader et sabler le champagne devant tant

de toiles surprenantes, qui magnétisent la curiosité et découragent l'amour.

Voilà, en somme, à quelle injustice peut conduire le raisonnement, tant d'adulations le sollicitent ailleurs et tant de déceptions le découragent. L'exposition actuelle produit un effet contraire à celui qu'on pouvait attendre. Tant que les œuvres n'ont pas été séparées de leur ordre dans le temps, de la surprise et des tentations qu'elles entraînaient dans leur sillage de feu, on croyait à leur grandeur. Maintenant que les voici toutes, si dissemblables et pourtant si incertaines, enlevées à leur continuité temporelle, à leurs adorateurs, à leur éclosion retentissante, à leur simulacre d'originalité, elles nous apparaissent comme des essais non réussis ou des réussites sans lendemain. On en aperçoit trop les limites et la vanité.

ROGER LESBATS

[Trois photographies représentant des toiles de Picasso : *Nature morte à la guitare* (1922), *Le marchand de gui* (1904), *La Femme au fauteuil rouge* (1931)]

LE POPULAIRE, n° 3481, 19 août 1932, p. 4, 200 lignes.

QUATRE ÉTAPES DE LA CULTURE BOURGEOISE

IV. LA DÉCADENCE BOURGEOISE : PICASSO

Les querelles sempiternelles entre réalisme et idéalisme, qui rajeunissent à toutes les époques les arts, ne causaient guère de soucis au commencement du siècle aux peintres et aux écrivains «sur la Butte», auteurs de cette longue suite hâtive d'essais artistiques dont on prétendait qu'ils avaient créé un monde supérieur à celui du naturalisme et de l'impressionnisme. On se moquait de Zola et de Manet, qui ne voulaient se représenter que ce qu'ils voyaient et n'acceptaient que le monde accessible et perceptible¹.

La nouvelle génération ne trouva pas, comme la grande bourgeoisie des salons, les sujets de la peinture naturaliste ou

1. *Le Populaire* des 8,12,17 août.

impressionniste « laids » ou trop terre à terre ; elle n'attaque pas sa technique ou ses couleurs et elle ne voulut pas remplacer ses sujets par des scènes plus passionnées et plus émouvantes ou par un monde mieux choisi et embelli. Ni une réforme, ni une révolution de l'art n'étaient le but de ces artistes « sur la Butte » ? Ce qui les travaillait, c'était l'horreur de la vérité, le désir de l'inconnu. Remplacer le monde réel par un monde purement fictif, même au risque de contrarier les habitudes millénaires des yeux humains, tel était leur idéal. Tout le monde prenait cela pour de la blague. Mais ces jeunes étaient plus audacieux que les titans de la Grèce, qui ne donnaient l'assaut qu'au ciel lointain.

Les Picasso et les Max Jacob eux, affectaient de faire de la blague une nouvelle réalité et une nouvelle vérité qu'ils imposaient à tous les bons bourgeois !

Pourquoi pas ? Est-ce que les chefs de l'industrie qui dirigeaient non seulement les affaires mais aussi toutes les nations, tous les peuples, n'avaient pas, eux aussi, sans souci de la réalité et de la vie commune, dressé une nouvelle construction vraie et réelle d'apparence, qui n'était pourtant qu'un monde purement fictif ? Ce Fordisme, si fameux, tellement vénéré et considéré comme le nouveau salut de l'humanité, n'était-il pas, tel le cubisme, la réalisation d'une blague colossale ?

On connaît la jolie légende de l'origine du « cubisme ». Picasso montra à Max Jacob un losange, affirmant que c'était là le portrait d'une maîtresse acariâtre. Ce losange amusa beaucoup Max et, pour parfaire la ressemblance, il compliqua les choses et, selon le témoignage de Francis Carco, suscita la découverte du cube. C'était bien de la blague, de même que la dissociation des objets selon le principe picassien : si tu peins un portrait, tu mets les jambes à côté du corps, sur la toile.

Mais pourquoi la Butte n'aurait-elle pas conquis le monde bourgeois avec ses fariboles, quand les Kreuger, les Deterding, avec leurs énormes « concerns » non moins bouffons, étourdisaient et exploitaient non seulement le grand public, mais aussi les financiers les plus finauds. Qui s'y retrouva ? Qui savait où était la tête et où les jambes de ces organismes économiques prétendus vivants ?

Et Ford lui-même, le nouveau Sauveur, n'a-t-il pas culbuté tout sens économique? En tout temps, la production s'était efforcée de s'accommoder à la consommation. [...] Mais Ford, en blagueur économiste de grand style, prit ce sujet d'horreur, la surproduction, pour base de son système. Il la porta à son apogée et alors seulement il envoya dans toutes les directions de la rose des vents ses agents à la quête des consommateurs. On chercha vraiment quelque part, « mis à côté », les jambes et les bras du colosse construit par le Seigneur de Detroit : on ne les trouva pas. Le Fordisme dut donc sombrer, se réduire à une blague économique qui enrichissait bien son propagateur mais mettait le monde, pour des années, dans la misère.

Grâce au ciel, la blague de la Butte ne faisait pas de victime, à l'exception de quelques snobs collectionneurs de la haute bourgeoisie, qui donnent encore au cubisme le genre de l'« art vivant » par des expositions sans visiteurs, et exceptés aussi les artistes cubistes eux-mêmes, dupes de leur imagination, victimes d'avoir évité la vérité et créé un monde fictif. Il n'y a rien pourtant, rien hors de la réalité, qui est pour nos sens la seule vérité et l'imagination la plus abondante, la plus fertile, la plus excessive, la plus extravagante, n'a encore jamais enrichi la nature d'un trait qui n'y fût et qui n'y fût déjà dans notre esprit par l'aperception oculaire. L'imagination n'est que le don de combiner les manifestations, et le cubisme n'était que le retour à l'art monumental un peu compliqué et pénétré d'un certain mysticisme, du reste bien ordonné, et ainsi affranchi de toute mystique, en résumé : rien que de la blague.

Si le néo-impersonnisme et le néo-naturalisme eurent vite disparu, parce que la nouvelle génération n'y voyait que les « déliquescences académiques » de Manet, Monet etc., de même l'expressionnisme ne dura guère. Mettre en évidence, par leur exagération, les parties constitutives des corps, bien qu'en négligeant les parties des prédécesseurs, les recherches scientifiques touchant aux effets de la lumière sur les surfaces, n'était-ce pas encore du naturalisme, bien que plus disgracieux pour l'œil bourgeois, toujours épris de l'art bien pensant, des formes et des couleurs académiques de son temps?

Pour éviter de telles répétitions péjoratives, on inaugura sur la Butte une suite d'«ismes» où un nouvel art chassait l'autre aussi vite que dans la vie économique se succédaient les différentes formes de concentration capitaliste. C'est ainsi que, dès le commencement du siècle, se remplaçaient et s'entrelaçaient, s'opposaient l'un à l'autre et se mêlaient le Fauvisme, le Futurisme, l'Éclectisme, trois courants considérés encore toujours comme surgis du naturalisme et strictement opposés à l'idéalisme qu'incarnent le cubisme et ses dérivés : le Purisme, le Dadaïsme, le Scepticisme, le Surréalisme et le ciel sait combien d'autres «ismes» nés et morts avec les caprices intellectuels ou seulement imbéciles, d'un ou de quelques peintres de talent et, plus souvent encre, sans talent.

À quoi aboutira cette décadence bourgeoise des arts ? De même que dans l'économie, l'effondrement des nouvelles constructions est déjà chose faite dans l'esthétique. Les jeunes sont inquiets faute de directions sûres. On pourrait imaginer, et l'on aimerait à croire que, de même que la fin de l'économie bourgeoise du capitalisme, c'est aussi la fin de l'art bourgeois, de l'individualisme, et que nous verrons bientôt surgir la nouvelle économie harmonieuse du collectivisme et le nouvel art monumental inspiré par l'enthousiasme de la totalité des hommes.

Hélas, nous ne sommes pas encore au bout de notre calvaire. Bien qu'il n'y ait au chevet du capitalisme malade que des rebouteux et des rabâcheurs, il ressuscitera quand il aura fait table rase des constructions fictives des dernières dizaines d'années et redeviendra le capitalisme dont Karl Marx a trouvé et fixé les lois d'évolution.

Et alors, on verra aussi un nouveau retour aux luttes pour la nature qui, quoique chaque génération la voit et la verra autrement, fut toujours et restera à jamais la base, la substance et le sommet de l'art.

JOSEPH DINER-DENES

LE POPULAIRE, n° 3599, 15 décembre 1932, p. 4, 2
lignes.

ARTS

EXPOSITIONS :

[...] Picabia – Chez Léonce Rosenberg, 19 rue de la Baume.

LE POPULAIRE, n° 3599, 15 décembre 1932, p. 4, 2
lignes.

ARTS

Au sommet du dernier numéro des *Cahiers d'arts* [...] la
suite de l'étude de Georges Huguet [*sic*] sur l'esprit dada.

LE POPULAIRE, n° 3599, 15 décembre 1932, p. 4, 2
lignes.

ARTS

EXPOSITIONS :

[...] Man Ray (photographies) – Galerie Vignon, 17, Rue
Vignon (jusqu'au 16 décembre).

LE POPULAIRE, n° 4519, 27 juin 1935, p. 4, 10 l.

LE CONGRÈS INTERNATIONAL DES ÉCRIVAINS A TERMINÉ SES
TRAVAUX – COMPTE RENDU DU CONGRÈS

[...] La discussion s'ouvrit ensuite sur le thème «La dignité
de la pensée» par un noble discours de Heinrich Mann, vigou-
reusement applaudi et fut suivi d'interventions de Klaus
(Allemagne), Fürtwangler (Allemagne), de Tristan Tzara et se
termina par un courageux discours d'André Breton et de Paul
Éluard, lu par ce dernier, Breton n'ayant pas été autorisé à
monter à la tribune.

L'Humanité

L'HUMANITÉ, n° 9704, 5 juillet 1925, p. 2, col. G

LE MARIAGE FRANCO-ALLEMAND ET LES MÉSAVENTURES D'UNE
ANCIENNE FOLLETTE

Un journal, *Comoedia*, et une feuille, *La liberté*, mènent grand bruit autour d'une bagarre qui s'est produite jeudi au café de la *Closerie des Lilas*. Un banquet par souscription était offert ce soir-là à un vieux poète d'avant-garde, M. Saint-Pol-Roux. Des jeunes gens s'y trouvaient mêlés à de vieux professionnels de la littérature. On notait la présence parmi ceux-ci de Mme Rachilde, qui voisinait avec M. Lugné-Poë, le fameux comédien.

Ces réunions ne s'achèvent jamais sans tumulte car le mauvais vin qu'on y boit rend l'humeur querelleuse. Ici pourtant l'on se disputa dès le potage. Mme Rachilde avait, en effet, cru devoir deux jours auparavant, faire à un journal du soir des déclarations odieuses, condamnant l'éventualité du mariage entre un Français et une Allemande. Sa présence au «banquet Saint-Pol-Roux» mit en fureur quelques jeunes écrivains «surréalistes» (comme ils s'appellent) qui, par fortune, répugnent à la stupidité nationaliste. D'ailleurs, il déplaisait à ces bons esprits de banqueter avec M. Lugné-Poë qui, on s'en souvient, fut volontaire dans les services de contre-espionnage pendant la guerre. C'est pourquoi, par des cris, les deux indésirables furent sollicités de vider les lieux, ce qu'ils firent.

Aujourd'hui, Mme Rachilde parle de coups, elle plaint sa robe tachée etc. Des personnes qui assistaient au banquet nous affirment qu'il n'y eut aucune violence. La vérité, c'est que des hommes jeunes, bien placés après tout pour avoir une opinion

sur les convenances du mariage franco-allemand, ont donné une leçon à une ancienne follette, confite en patriotisme comme d'autres le sont en dévotion. Quant à M. Lugné-Poë, qu'il s'informe «à la Maison»: être engueulé, c'est le moindre risque du métier.

ANONYME

L'HUMANITÉ, n° 9722, 23 juillet 1925, p. 1, col. B

LES INTELLECTUELS FRANÇAIS AUX CÔTÉS DU PROLÉTARIAT

UN APPEL À LA RÉVOLUTION DE PAUL ÉLUARD

Nos lecteurs ont eu des échos des récentes manifestations d'un groupe de jeunes écrivains : les surréalistes, qui en diverses occasions et notamment lors d'un banquet littéraire récent ont provoqué volontairement parmi les lâches gens de Lettres attablés pour célébrer la beauté française [*sic*], un scandale qualifié «abominable» par toute la presse bien pensante. Les surréalistes ont osé crier «À bas la guerre ! Vive la révolution !»

La virulence qui anime ce petit groupe est d'ailleurs bien significative. Maintenant, honnis par toute la littérature officielle, menacés de mort et d'expulsion *hors de France*, les Surréalistes persistent courageusement dans leur attitude. Le groupe entier d'ailleurs a signé le manifeste de Barbusse et les réponses qu'il a envoyées à *Clarté* pour son numéro spécial sont des plus nettes et des plus catégoriques.

Voici celle de Paul Éluard dont le livre de poèmes : *Mourir de ne pas mourir*, a été accueilli même par les plus sceptiques comme une des œuvres les plus étonnantes de l'époque.

Réponse de Paul Éluard :

«La France est un pays canaille qui rit, qui rit toujours, bassement, de toute grandeur, de toute violence, de toute nudité. Que ses ennemis triomphent, qu'ils l'humilient, qu'ils la contraignent à demander les coups qui l'achèveront, je ne puis en attendre que la liberté ! Toute guerre suppose une défaite, toute défaite une révolution.»

PAUL ÉLUARD

L'HUMANITÉ, n° 9724, 25 juillet 1925, p. 1, col. A & B
LES INTELLECTUELS, LA GUERRE ET NOUS

Paul Éluard appelle avec joie les conséquences possibles de la guerre prolongée et élargie. Il souhaite l'écrasement de la France impérialiste ; car de cette défaite, « il ne peut attendre que la liberté ». « Toute guerre, dit-il, suppose une défaite, toute défaite une révolution ».

Tous ces intellectuels ne sont pas des phénomènes littéraires isolés. Ils expriment les courants d'opinions qui traversent les classes moyennes.

[suit : critique de certaines positions, sauf – explicitement du moins – celle d'Éluard]

ALBERT TREINT

L'HUMANITÉ, 21 septembre 1925, p. 2, col. E
GUERRE À LA « PENSÉE FRANÇAISE » ! GUERRE À LA « CIVILISATION
OCCIDENTALE » ! UNE DÉCLARATION DES JEUNES INTELLECTUELS EN
FAVEUR DE LA RÉVOLUTION

À l'heure où la bourgeoisie impérialiste et guerrière se défend par l'entremise de ses « artistes » et de ses « écrivains » domestiques contre toute subversion sociale, en ce moment qui nous ramène aux plus sombres jours du bourrage de crâne de la guerre, il se trouve tout de même une jeunesse ardente exaspérée pour vomir l'hypocrite « pensée » bourgeoise des dogmes étouffants d'État et de Patrie, rejeter bien loin « les honneurs qui déshonorent » tous les petits et gros profits de la prostitution littéraire.

C'est du moins ce qui ressort de la lecture du manifeste qu'on lira plus loin.

Pour nous, communistes, qui ne cessons de dénoncer l'importance dans l'histoire capitaliste contemporaine de l'ignoble guerre marocaine, les circonstances dans lesquelles il a été rédigé ne manquent pas d'être significatives.

C'est en effet poussés par le dégoût qu'ils ressentaient devant cette France de la finance internationale « championne du droit

et de la civilisation» contre le barbarisme musulman, comme l'écrivait un crétin du *Matin*, que des jeunes intellectuels de la revue *Clarté*, de la petite publication belge *Correspondance*, de la revue *Philosophie* et de la revue *La Révolution surréaliste*, se réunirent et mettant en commun, comme ils disent, «le sentiment de la révolte», décidèrent de rédiger et de signer une déclaration où, affirmant leur «amour de la Révolution», ils rompaient avec la soi-disant pensée nationale et la soi-disant civilisation occidentale et déclaraient «dans le domaine tout restreint qui est pour l'instant le leur une guerre acharnée aux «intellectuels patriotes»».

C'est volontiers que nous prenons acte des affirmations de ces jeunes gens.

Sans doute ceux-ci sont, par certains côtés, très individualistes. D'extraction bourgeoise pour la plupart, ils sont venus d'instinct à la Révolution. Leur pensée mûrira et se précisera. Beaucoup, espérons-le, persévéreront dans la voie où les engage un enthousiasme et un désespoir romantiques. D'autres – ne sommes-nous pas payés pour le savoir? – obéissant aux suggestions de leurs intérêts, retourneront sans doute à leurs origines. La foi révolutionnaire doit être raisonnée, systématique, elle doit s'étayer sur les lois économiques généralement formulées par Marx et par Lénine.

Acceptons donc aujourd'hui le concours que cette poignée de jeunes intellectuels nous apporte dans notre lutte contre la guerre du Rif et dans la dénonciation prolétarienne de la culture bourgeoise. Nous savons bien que telle de leurs formules sur «la Révolution sanglante» n'est que la paraphrase du «Soyons durs» de Nietzsche, et au surplus la Révolution, par suite même de la résistance des exploités bourgeois, ne sera pas une berquinade. Nous savons bien que, quoi qu'ils fassent, ces jeunes hommes ne peuvent être plus révolutionnaires que la partie consciente de la classe ouvrière qui souffre quotidiennement dans les géhennes du capital.

En lui rappelant ce à quoi elle s'engage, le prolétariat tend la main à cette jeunesse qui vient à lui du camp ennemi. Contre l'exploitation capitaliste, contre la guerre marocaine, contre

l'abrutissement bourgeois, pour la révolution russe et la révolution mondiale, il n'y aura jamais trop de combattants.

[Suit le manifeste «La Révolution d'abord et toujours!» reproduit *in* : TRACTS, pp. 54-56 ; le «chapeau» de la rédaction n'y est repris qu'en partie, p. 398].

L'HUMANITÉ, 24 septembre 1925, p. 4,

LE CINÉMA

RAFFLES

L'ATTAQUE DE ZEEBRUGE

SOUVENT HOMME VARIE

AU BORD DU GOUFFRE

Ce «gentleman-cambrioleur» ne me dit rien qui vaille. Cambrioleur mondain et philanthrope. Raffles s'est introduit dans la haute société londonienne. Aux uns il dérobe un bijou – collier de perles ou brillants – aux autres le contenu de leur coffre-fort, mais nul ne soupçonne l'élégant gentleman qui incite le volé à promettre une récompense à celui qui lui fera retrouver son bien. À ce moment l'objet volé reparait mystérieusement avec un mot demandant à son propriétaire d'envoyer la somme promise à la caisse de l'Association des anciens combattants. Un jour cependant les soupçons se portent sur lui et Raffles est démasqué, mais il prouve qu'il n'a jamais profité de ses vols.

Là-dessus se greffe une intrigue amoureuse. Au cours d'une de ces «opérations» chez un membre de l'aristocratie anglaise, Raffles fait la connaissance de la fille de son oncle. Il en est bientôt amoureux et au moment où il va être arrêté il s'enfuit avec elle.

C'est un film digne d'être français, tant par son sujet que par le manque d'intelligence des interprètes, car ce qui est remarquable dans tous les films français, c'est précisément le sujet toujours du même ordre, le manque total d'invention et de vie et le jeu des acteurs qui, pour la plupart, sont des acteurs de théâtre, habitués aux planches et qui, même devant l'objectif, jouent

comme s'ils étaient en face du public, avec les mêmes conventions, la même routine.

Je ne dirai rien du sujet de *L'Attaque de Zeebrugge*. Ce film documentaire, édité par les soins de l'Amirauté anglaise, tend à nous prouver que les Anglais et les Alliés en général étaient de bons petits cœurs et les Allemands d'affreux soudards, des pillards et des barbares. Les sous-titres de ce film sont tous dans le genre «Le pirate s'apprêtant à couler un malheureux voilier... Les bandits à la recherche d'une nouvelle victime...»

L'héroïsme de malheureux poussés à la boucherie sous la menace des revolvers des officiers y est exalté à tout moment comme si dans un cas semblable ils pouvaient agir autrement. Pris entre les balles de leurs chefs et celles de l'«ennemi», que pouvaient-ils faire ? Ce n'est donc pas assez d'avoir vécu à cette époque, il faut que ces gens nous en montrent des reconstitutions ! Peut-être est-ce simplement pour nous indiquer sournoisement que ce n'est pas fini. Comme si nous ignorions que là-bas, sous le soleil d'Afrique, des malheureux tombent chaque jour pour la défense d'intérêts qui leur sont aussi étrangers que possible.

Souvent homme varie nous ramène au vaudeville le plus vulgaire celui qui, de France, est allé en Amérique où après avoir été modifié au goût américain on a ensuite essayé de lui rendre sa couleur locale primitive. Article d'exportation, il reste ce qu'il est une marchandise frelatée dont le seul intérêt est de nous montrer ce dont est capable un imbécile qui veut faire de l'esprit.

Souvent homme varie n'est rien autre que la paraphrase du proverbe français *Souvent femme varie*. Il n'a pas plus d'intérêt que ce lieu commun sentimental.

Je ne puis pas parler sans émotion de *Au bord du gouffre*. Le sujet, pour ne point être tout à fait neuf, est des plus touchants : Un « fils de famille » qui ne répond en rien aux espoirs de son père, fait une noce carabinée. Au cours d'une nuit d'orgie, ou plutôt après, il s'empare d'une voiture de livraison, la démolit,

renverse un agent. Aux reproches de son père il rit. Celui-ci furieux lui coupe les vivres. Il s'en va à San Francisco où il continue à faire la fête. Il s'enivre chaque soir. Une danseuse de l'établissement qu'il fréquente assidûment devient amoureuse de lui, et l'adjure de cesser cette vie. Au moment où touché par les paroles de la jeune fille, il va partir avec elle, deux hommes envoyés par son père l'enlèvent et l'emmenent en bateau à Chang-hai où ils l'abandonnent. La jeune fille est désespérée et tente de se suicider en se noyant dans le port mais elle est repêchée et emmenée par des matelots. Elle réussit à s'enfuir lorsque le navire qui la transporte arrive dans un port. Ce port est Chang-hai. Là elle s'adonne à l'opium et c'est dans une fumerie où le jeune homme vient vendre sa montre pour boire quelques verres de gin qu'ils se rencontrent, lui à moitié ivre et elle abrutie par la drogue. Ils tombent dans les bras l'un de l'autre, et désormais ne se sépareront plus, malgré diverses tentatives sournoises faites pour les séparer. La beauté des interprètes et leur jeu remarquable font de ce film une œuvre impressionnante. Le caractère terriblement fatal de toute passion y est dépeint avec une minutie qui ne nous rebute pas un instant. Mais comment parler des facteurs impondérables grâce auxquels un geste, une attitude nous touchent jusque dans notre être le plus intime ? Et ce film est plein de ces facteurs impondérables. Il faudrait le prendre en détail, tableau par tableau, pour en rendre, et avec combi en d'imprécision, toute l'atmosphère sensuelle, tumultueuse et passionnée comme la vie. Car ce qui caractérise le mieux ce film c'est le côté vivant. Une vie intense, bouillonnante circule entre chaque scène et fait de l'ensemble un grand corps ardent.

BENJAMIN PÉRET

L'HUMANITÉ, 1^{er} octobre 1925, p. 4, col.

LE CINÉMA

L'HOMME DU PASSÉ

LE NÈGRE BLANC

TRICHEUSE

LE VAINQUEUR DU RODÉO

Voici quatre films. Les deux premiers témoignent d'un petit effort, mais retombent ensuite dans ce que j'appellerai la « banalité industrielle ». Quant aux deux autres, ils ne s'en évadent pas un seul instant.

Dans *L'homme du passé* deux explorateurs, derniers survivants d'une expédition polaire, sont perdus dans l'immensité glacée. L'un d'eux à bout de forces, supplie son compagnon de l'abandonner. Au moment où celui-ci va s'y résoudre, il aperçoit à l'horizon la silhouette d'un navire. Il hisse son compagnon sur le traîneau et se dirige vers le bâtiment. Hélas ! C'est un vaisseau abandonné depuis longtemps. Au pied d'un mât ils distinguent le visage d'un homme mort recouvert d'une épaisse couche de glace. Dans l'entrepont, les livres du bord leur apprennent que ce navire est bloqué par les glaces depuis plus d'un siècle. Ils remontent sur le pont, délivrent l'homme de sa carapace de glace et redescendent avec lui à l'intérieur. Ils placent le cadavre debout contre une cloison. Et, tout à coup, voilà le cadavre qui glisse, qui s'effondre...

La rigidité a disparu. Les paupières battent. L'homme vit. Ranimé, l'inconnu raconte son histoire: au début du dix-neuvième siècle, il avait quitté l'Angleterre avec sa fiancée, Jenny, à destination du Nouveau Monde. Pendant la traversée il avait été en butte aux brimades du capitaine qui, au cours d'une tempête, l'avait fait mettre aux fers. Depuis... Il ignore naturellement que ces événements se déroulaient un siècle auparavant et son premier mouvement est de courir à la recherche de sa fiancée. Ramené en Angleterre, il arrive, accompagné de ses sauveurs chez le frère de l'un d'eux, au moment où l'un de ses parents va épouser une jeune fille qui, à leur arrivée, se détourne. L'« homme du passé » la reconnaît. C'est sa fiancée. Elle s'ap-

pelle également Jenny. Il se précipite, lui parle de son amour. Mais le fiancé croit avoir affaire à un fou et le rescapé est arrêté, transporté dans un asile d'aliénés, d'où malgré la camisole de force, il réussit à s'échapper. Il revient chez Jenny à qui il raconte sa vie. Une mystérieuse sympathie la pousse vers lui. C'est alors qu'on apprend son origine, sa grand-mère n'était autre que la sœur de la Jenny disparue et naturellement les deux jeunes gens se marient.

L'Homme du passé, frère de *L'Homme à l'oreille cassée* de feu About est un très ancien film dont la reprise nous montre les grandes imperfections. Le début est assez curieux et lorsque les explorateurs découvrent le cadavre sous sa carapace de glace on attend un peu une *révélation* cinématographique. Hélas ! On s'aperçoit bientôt qu'il n'en est rien.

La plus désolante platitude, l'absence totale d'imagination caractérisent le reste du film qui ainsi demeure banal, comme on peut s'en rendre compte à la lecture du résumé ci-dessus. Les interprètes n'ont pas compris qu'ils mimaient une scène devant un objectif. Ils semblent d'un bout à l'autre du film attendre les applaudissements du public.

Le même phénomène se produit dans le *Nègre blanc*. Le début semble nous promettre un film de tout premier ordre. Il s'agit d'un contrebassiste et d'une choriste du même théâtre qui sont voisins de palier. Le contrebassiste lit et relit : *Cent moyens de faire fortune*. Il en oublie l'heure du théâtre. Il arrive en trombe au moment précis où le chef d'orchestre saisit sa baguette. Il fait fausse note sur fausse note, promène son archet à tort et à travers sur sa contrebasse, car il est plus occupé de sa voisine de palier que de la partition. Au baisser du rideau, un milliardaire américain qui a remarqué son amie, lui fait remettre deux corbeilles de roses à la grande fureur de la principale interprète qui menace de quitter le théâtre. Pour éviter cela le directeur congédie la choriste. Le contrebassiste l'assure de son dévouement et de son aide affectueuse, cependant que le chef d'orchestre, qui se propose de le supplanter auprès de la belle, l'entraîne dans un café. Le contrebassiste les y rejoint et gifle son chef. Celui-ci le renvoie.

Un jour, le musicien reçoit une lettre l'invitant à venir jouer chez un châtelain des environs. Il se rend à la gare et dépose sa contrebasse aux bagages. Au moment où le train va partir il s'aperçoit que l'instrument est resté sur le quai. Il saute du train et entreprend de faire la route à pied. Après avoir marché longtemps, il arrive sur les bords d'une rivière et décide de s'y baigner. Rendu au milieu de la rivière, il voit des voleurs s'enfuir avec ses vêtements et sa contrebasse, ne lui laissant que l'étui. Il revient sur la rive, se vêt de feuillages et reprend sa route.

Passe une auto. Le voyageur qu'elle transporte a pitié de lui et l'emmène à son château. C'est l'Américain, cause du renvoi de son amie et du sien. Le châtelain lui fait servir un repas, à l'issue duquel il s'endort et rêve : pour faire son bonheur, l'Américain a résolu de le présenter comme un phénomène rare, un « nègre blanc ». Vous devinez toutes les pitreries idiotes auxquelles cette transformation donne lieu. Et naturellement on ne nous fait pas grâce du savant et ridicule anthropologiste qui vient mesurer la longueur du crâne du nègre blanc.

Mais la réalité est toute autre. Un valet réveille le contrebassiste pour lui remettre une enveloppe contenant cent mille francs. Il épousera sa voisine.

Le début de ce film, la scène du théâtre surtout, est du meilleur comique, mais on voit vite où le scénariste a voulu en venir : à une plate sottise où sa vulgarité d'esprit puisse s'étaler à son aise.

Les interprètes sont moins mauvais qu'à l'ordinaire dans les films français. Le contrebassiste a tiré de son rôle tout le parti qu'il pouvait en tirer... Mais c'est déjà trop d'avoir si longuement exposé ce film, dont la majeure partie est sans intérêt.

Gloria Swanson incarne dans *Tricheuse* la jeune et espiègle Tessie, vendeuse d'un grand magasin de New York. Tessie est fiancée à un mécanicien, inventeur d'un nouveau carburateur qui doit lui valoir une fortune. Un jour le jeune homme est convoqué à Détroit pour assister aux essais de son carburateur. Tessie, la veille de son départ, a fait ses débuts dans le « monde

où l'on s'amuse». Son espièglerie a séduit un sculpteur, un romancier, un couturier et le fils de son patron qui tour à tour essaient de la conquérir. Pour y parvenir, ils la comblent de robes et de bijoux, mais Tessie se dérobe toujours au dernier moment. Elle a quelque difficulté à échapper aux entreprises du fils de son patron, et rentre un soir chez elle les bras meurtris. Son fiancé est revenu. Il a découvert en son absence les toilettes de Tessie et croit qu'elle ne l'aime plus. Mais les inscriptions dont sa fiancée à couvert son calendrier le rassurent et, comme on s'y attendait, tout s'arrange.

Ce scénario, bien banal, vaut surtout par le jeu des interprètes. Je ne veux pas dire par là qu'ils réussirent à en faire un chef-d'œuvre, mais les acteurs américains ont le don de nous faire accepter sans bâillement les films les plus médiocres. La rapidité avec laquelle les scènes se succèdent et leur multiplicité dans un même film sont un des facteurs grâce à quoi cet ennui nous est évité.

Le vainqueur du rodéo est aussi une production américaine. Les acrobaties hippiques occupent la plus grande partie de ce film. Là-dessus se greffe une intrigue amoureuse sans des nombreux émules de Tom Mix, mais – en temps qu'émule, précisément – il lui est nettement inférieur.

BENJAMIN PÉRET

L'HUMANITÉ, 24 octobre 1925, p. 4

REVUE DES REVUES

LA NOUVELLE REVUE FRANÇAISE.

LA REVUE HEBDOMADAIRE.

LA RÉVOLUTION SURREALISTE

Jean Giraudoux, toujours prêt à seconder la politique d'un gouvernement dont il est le plat fonctionnaire, après avoir salué pour les midinettes l'entrée en guerre de l'Amérique (*Amica America*), après avoir fait le panégyrique de la France aux

dépens de l'Allemagne (*Siegfried et le Limousin*), a cru trouver un bon moyen d'avoir de l'avancement au Quai d'Orsay. C'est en effet de son supérieur hiérarchique, Philippe Berthelot, qu'il fait le portrait dans *Bella*, roman dont la *Nouvelle Revue Française* publie ce mois-ci le début. Cela aurait peut-être été plus courageux si cette apologie avait paru pendant la disgrâce du bras droit de M. Briand. Mais aujourd'hui cela ne peut passer que pour un honteux léchage. On apprend donc de Philippe Berthelot qu'il «était, si l'on excepte Wilson, le seul plénipotentiaire de Versailles qui eût recréé l'Europe avec générosité, et le seul, sans exception, avec compétence. Il croyait aux traités, à leur vertu, à leur force. Neveu de celui qui amena la synthèse dans la Chimie, il jugeait possible, surtout à cette chaleur, de créer des Etats nouveaux».

Surtout à cette chaleur, M. Giraudoux veut parler de la guerre, sans doute !

Et voyez comment il magnifie André Berthelot, l'homme de la Banque Industrielle de Chine : «il apportait dans les finances une méthode d'audace et d'innovations qui froissait aussi violemment les dynasties bancaires protestantes que les juives et les catholiques...». «Il révisa ces catéchismes d'avarice et d'usure. On n'avait jamais vu cela, un banquier contre le veau d'or...». Belle façon de faire l'éloge de la banqueroute !

Il fait même pour l'occasion entrer le général Berthelot dans la famille, bien qu'il lui soit étranger, et il faut voir comme il se complait à décrire toute cette famille bourgeoise si bien dévouée à la bourgeoisie : «Ce fut le rôle de Philippe Berthelot à Versailles de fondre les mots archi-saints de Question Balkanique, de Question du Rhin, de Question d'Autriche en des termes plus humains et plus simples.

«Contre tout ce qui prenait la forme d'une granulation dans l'air, d'un fibrome dans l'organisme, d'une entité dans l'état, on pouvait être sûr que l'oncle présent, suivant sa spécialité, y allait carrément. On s'en aperçut quand l'oncle Émile fut préfet de police, à propos de certains groupements communistes et du simple docteur Macaura... Mais le vulgaire pardonne difficilement à la cohorte qui fonce avec cette vigueur et cette simplicité

contre le Putsokón, l'Offensive et l'Or... «Pour une fois, M. Giraudoux est clair, et nous jugeons de sa belle âme.

Tous ces gens se tiennent : diplomates, littérateurs et valets. Nous ne saurons aucun gré à ce dernier de faire en 1925, sous le nom de Rebendart, le portrait de Poincaré la guerre dont il a accepté pendant des années les ordres. C'est une mauvaise caricature qui est incomplète puisqu'il n'y est pas dit que l'original de cette caricature est le principal responsable de la guerre de 1914.

À ce spécimen de l'intelligence de gauche (!), le même numéro joint un monument de la sottise de droite. C'est signé Paul Claudel. Ça traite du vers français, sujet actuel. Le pathos n'en est pas si complet qu'on n'y puisse démêler une incroyable prétention mêlée à une bassesse incroyable. On apprend que les *Chansons des Rues et des Bois* de Victor Hugo «ne sont ni une polissonnerie sénile (tu parles!) ni encore moins «le plus bel animal de la langue française», mais un triste bouquet de quelques fleurs fanées mêlées à d'autres artificielles».

Toute la littérature moderne, il l'expédie en un paragraphe : «Nos romans réalistes sont remplis d'une espèce de haine patiente et attentive pour l'humanité, de railleries et de calomnies pour les pauvres, on dirait que les auteurs éprouvent une joie sadique à voir l'âme vaincue, humiliée, déçue, foulée sous les pieds des animaux. Les peintures les plus écœurantes semblent avoir un attrait auquel on ne peut s'arracher.

«Les livres que je viens à ouvrir aujourd'hui ne sont remplis que d'exhibitionnistes et d'obsédés, de misérables créatures avachies et détrempées, sans vertu, sans os, sans nerfs, sans volonté, sans intelligence et surtout sans cœur, *sine affectione*, inextricablement occupées à d'imbéciles disquisitions [*sic*] érotiques. C'est la fin de l'expérience païenne que nous avons recommencée une fois de plus. Et cette fin n'est autre que le terme fatal de tous les paganismes et de toutes les religions de la nature, c'est l'antinature, ce n'est pas le Jérusalem des visionnaires, c'est Sodome, ainsi qu'il est écrit dans l'Épître aux Romains. Nous y sommes. *Jam Foetet*. Autrement dit, hors de l'Église, pas de salut ! Si nous ne lisons pas les bondieuseries de

M. Claudel, c'est que nous sommes des pédérastes ou des aliénés. Non, monsieur. C'est simplement que quand nous lisons des vers, nous ne gazouillons pas :

Tarata tatata tarara tatata

Tarara tatata tarara tatata

Tarara tatata tarara tatata

Diane de Poitiers, comtesse de Brézé !

comme vous faites interminablement. Nous ne dirons rien, d'ailleurs, de votre ridicule correspondance avec Jacques Rivière, que vous semblez avoir bien crétinisé de son vivant.

Nous n'aurions pas si longuement parlé de cette revue où c'est un ancien secrétaire de rédaction de la royaliste *Revue critique des Idées et des Livres* qui est chargé d'esquinter, en passant, Tailhade, si nous n'y avions lu d'admirables poèmes de Paul Éluard, dont nos lecteurs se rappellent l'émouvant *Appel à la Révolution*.

Ce n'est pas M. Thibaudet qui nous l'aurait fait lire.

La *Revue Hebdomadaire* du 10 octobre, toujours soucieuse de calmer ses lecteurs et de leur présenter la situation européenne sous un jour favorable (tout va pour le mieux dans le meilleur des mondes possibles), publie une interview de M. Paul Boncour par Henri Ruffin. Tout serait à citer...

Mais extrayons simplement ces paroles par lesquelles le traître Paul Boncour entend rassurer la France (la sienne) :

Rassurez hardiment les patriotes de chez nous qui appréhenderaient un affaiblissement de notre puissance militaire. Et que nos amis et alliés voient bien plutôt dans une réorganisation de l'Armée française une garantie de tranquillité pour notre sécurité et la leur.

Quant à ceux qui pourraient être tentés d'exploiter contre nous la vieille légende du militarisme, expliquez-leur que notre réorganisation militaire ne s'inspire que de desseins défensifs, qu'elle ne vaut que par rapport à une guerre défensive. Par le fait même que le statut nouveau de l'armée française reposera fondamentalement sur le

concours simultané de toutes les forces de la Nation, toute pensée d'agression doit être écartée.

Et voici la conclusion de M. Ruffin :

Nous reverrons la guerre. Le doute n'est plus possible. Nous la reverrons si, dans un délai que les plus optimistes fixent à moins de dix ans, nous n'avons pas su instaurer une paix solide sur des fondements d'airain.

Nous la reverrons parce que les causes des conflits sont aussi nombreuses que les cailloux de la mer, aussi vastes que la mer elle-même.

En effet, ce ne sont pas des Socialistes-démocrates inféodés à la Haute Finance, comme Paul-Boncour qui sauront refuser à celle-ci, le cas échéant, la petite guerre dont elle aura besoin, et à laquelle on se résigne facilement à la *Revue hebdomadaire*.

Le même vent balayera tout ça, malgré les desseins défensifs de nos S.F.I.O. à la solde de l'impérialisme.

La *Révolution Surréaliste*, numéro cinq, paraît sous une couverture qui semble indiquer une évolution nouvelle du groupe surréaliste et la liquidation de son passé. Dans ce numéro, nous retrouvons le manifeste : *la Révolution d'abord et toujours* que nos lecteurs ont pu lire dans notre numéro du vingt et un septembre dernier. À sa suite est reproduit un appel en faveur de l'emprunt par le Cardinal Dubois qui s'effare de ce manifeste. Mais nos surréalistes ont commenté cette lettre en la flanquant d'une réclame extraite du *Journal de Genève* par laquelle la Maison Fichet propose à MM. les curés des troncs, tabernacles, coffrets et coffres-forts.

Signalons particulièrement l'article d'André Breton sur le *Lénine* de Trotsky. Il y fait l'apologie de la Révolution Russe et de ses chefs :

Voici donc ces hommes de qui nous avons tant entendu médire et qu'on nous représentait comme les ennemis de tout ce qui peut encore trouver grâce à nos yeux, comme les fauteurs de je ne sais quel encore plus grand désastre utilitaire que celui auquel nous assistons. Voici que

dégagés de toute arrière-pensée politique, ils nous sont donnés en pleine humanité qu'ils s'adressent à nous, non plus en exécuteurs impassibles d'une volonté qui ne sera jamais dépassée, mais en hommes parvenus au faite de leur destinée, de la destinée, et qui se comptent soudain, et qui nous parlent, et qui s'interrogent.

Citons encore une émouvante lettre de Joë Bousquet, grand mutilé de la guerre impérialiste, qui s'indigne du ton de la presse bourgeoise à propos des incidents de la « Closerie des Lilas ».

[...] Il me sera très agréable un jour d'avoir ma part des injures qu'on vous adresse. Un instinct secret m'a toujours guidé sans doute puisque je n'ai jamais accepté de faire partie d'une société d'anciens combattants. Je ne suis même pas inscrit à l'Office des Mutilés. Peut-être sentais-je qu'il allait s'établir dans ces milieux une manière de religion, terriblement vivace, puisqu'elle regroupe dans une idée qui a ses dévots toutes les vanités puériles d'hommes qui n'auraient rien été et à qui une blessure, ou le souvenir d'un esclavage, peut donner l'illusion qu'ils se sont affirmés.

Une curieuse lettre émanant d'un abbé défroqué ouvre le numéro. Elle relate une tentative de suicide à laquelle le signataire avait été poussé par la discipline de l'Église ! « C'est justement parce que j'ai été ecclésiastique que je veux que l'on sache ce que les gens d'Église ont fait de moi : un désespéré, un révolté et un nihiliste... »

Les surréalistes n'ont cependant pas abandonné cette activité d'exploration de l'inconscient qui a toujours été la leur et qui les fait à tort passer pour des littérateurs.

Signalons de ce chef des textes surréalistes de Pierre Brasseur, Paul Éluard, Raymond Queneau, Dédé Sunbeam, Monny de Bouilly ; des rêves de Michel Leiris, Max Morise ; une *Lettre aux Voyantes* d'André Breton, une *Nouvelle lettre sur moi-même* par Antonin Artaud et des illustrations d'André Masson, de Max Ernst, de Juan Miró, de Picasso, etc.

L'HUMANITÉ, 25 octobre 1925

CHRONIQUE CINÉMATOGRAPHIQUE

DEUX FILMS DE CHARLOT : *LE PÈLERIN* – *LA RUÉE VERS L'OR*

Voici le vrai Charlot qui nous revient après avoir essayé de se transformer dans *Le Gosse*. On retrouve dans ces trois films la même veine que dans *Charlot soldat*, *Une vie de chien* et *Charlot s'évade*.

Dans *Le Pèlerin* Charlot a réussi à quitter la prison de Sing-Sing et une prime de mille dollars est offerte à quiconque facilitera sa capture. Il arrive dans une gare, vêtu en pasteur protestant. Un jeune homme et une jeune fille qui a fui la maison paternelle arrivent. Ils veulent se marier. Un pasteur ! Ils courent après lui, mais Charlot qui a déjà vu un policeman pense qu'on veut l'arrêter et s'enfuit. Le père de la jeune fille arrive et, l'emmenant, délivre Charlot. Le hasard décide de l'endroit où Charlot doit se cacher. Quoique muni de son billet, Charlot croit plus prudent de voyager sur le ballast, mais un employé l'a vu et l'oblige à s'installer dans un compartiment.

Au village que Charlot a choisi comme refuge on attend un nouveau pasteur et, à sa descente du train Charlot est accueilli comme tel par toute la population pieuse du pays. On lui fait un accueil chaleureux. Il est arrivé juste à l'heure de l'office. On le conduit au temple où, tant bien que mal il arrive à conduire l'office et fait son prêche. Mais il est continuellement tenté de fumer ou d'applaudir comme au spectacle. On fait la quête et lorsque les quêteurs reviennent avec les tronc Charlot se précipite, mais il se ressaisit et attend la fin de l'office. Hélas ! toutes les portes sont fermées, il ne peut s'enfuir que par la fenêtre. Déjà il l'a enjambée lorsqu'il aperçoit le shérif. Il cueille une rose et rentre. On le loge chez une vieille bigote mère d'une jeune fille (Edna Purviance) qui plaît beaucoup à Charlot. Pendant le trajet, il rencontre un camarade de la prison de Sing-Sing, évadé comme lui sans doute et passe très digne, mais celui-ci ne songe, qu'à le revoir.

Pour fêter son arrivée, la famille qui le loge offre le thé aux notables du pays. Un monsieur arrive avec sa femme et son fils,

un enfant insupportable qui nous change bien du «gosse». Cet enfant n'a qu'un plaisir: donner des coups de poing dans la figure de tous les gens présents. Après sa mère, il s'en prend à son père qui le renvoie à Charlot, lequel à son tour le renvoie à sa mère puis à son père. Charlot s'en va retrouver à la cuisine la fille de la maison, occupée à préparer un énorme pudding. L'enfant arrive et recouvre le gâteau du chapeau de son père. Charlot verse de la crème dessus et le recouvre complètement, et lorsqu'on sert le gâteau, il n'arrive pas à faire la part de chacun, et ce n'est qu'à la faveur d'un coup de fourchette qu'il s'aperçoit de ce qui s'est passé.

Dans la soirée, Charlot est fort occupé à faire la cour à la jeune fille lorsque son camarade de prison arrive. Charlot malgré sa répugnance est bien obligé de le présenter comme un «ami de collègue». Il est invité à passer la soirée chez ces gens en compagnie de Charlot et essaie de voler tout le monde. Charlot l'empêche à chaque fois. Cependant, il réussit à s'emparer d'une certaine somme appartenant à la maîtresse de maison.

Charlot court après lui et le rejoint dans un tripot au moment où des bandits ont obligé l'assistance à faire «hands up». Il prend l'argent volé et revient le rendre à sa propriétaire, mais le shérif de la localité est avisé de l'identité de Charlot et l'arrête. Il le conduit à la frontière et là lui ordonne d'aller cueillir des fleurs de l'autre côté du poteau. Charlot s'exécute sans comprendre, revient, mais le shérif est déjà parti. Il court après lui. Le shérif le reconduit à la frontière et l'abandonne là. Charlot comprend enfin et ne se tient plus de joie.

Plus minable que jamais, Charlot est en route vers l'Alaska, le pays de l'or. Il est pris dans une tempête de neige. Par bonheur une maison est à l'horizon. Charlot entre, mais le locataire ne tient pas à recevoir. Il ouvre la porte opposée et le courant d'air chasse Charlot qui, grâce à son obstination, finit par être reçu. Justement un autre voyageur, Jim, arrive et, bon gré mal gré, est reçu à son tour. La tempête se prolongeant, tous trois souffrent de la faim. Charlot prend un de ses souliers et le fait cuire, pendant que le premier occupant est parti à la chasse. Les deux autres font un repas pantagruélique avec le soulier de Charlot.

Ce dernier mange les lacets comme des nouilles et suce les clous jusqu'à les rendre brillants. Leur camarade ne revient pas. Il a rencontré des policemen qui le recherchaient et les a tués. Après quoi il est parti à l'aventure avec le ravitaillement des policiers. Il arrive à la mine d'or qu'exploite Jim et s'y installe. Pendant ce temps-là Charlot et Jim souffrent toujours de la faim. Charlot, pour ne pas que son compagnon soit tenté de le tuer, cache le fusil sous la neige, mais Charlot lui apparaît sous la forme d'un poulet bien gras et bien dodu, et il a toutes les peines du monde à résister à la tentation de le tuer.

Un beau matin Charlot est réveillé par une secousse. La baraque semble se balancer. Charlot commence à se sentir mal. Son compagnon se réveille et, à son tour, s'étonne de ce balancement. Pendant la nuit le vent a poussé la baraque sur le bord d'un précipice. Elle est retenue simplement par une corde calée entre deux rochers. Charlot ouvre la porte pour voir ce qui se passe et se trouve suspendu au-dessus du précipice. Il rentre. Mais le glissement s'accroît et les deux hommes sont à plat ventre à peu près incapables de rejoindre un terrain plus sûr...

Après maints efforts ils y arrivent au moment où la baraque disparaît dans le précipice.

Ils se séparent. Jim retourne à sa mine et Charlot à l'aventure. Lorsque Jim arrive à sa mine il la trouve occupée. C'est son compagnon de la baraque qui y est installé et le frappe d'un coup de pelle à la tête. Jim reste sur le sol et son meurtrier s'enfuit avec l'or récolté par sa victime.

Une nuit, Charlot arrive à un village de chercheurs d'or. Un «saloon» est devant lui. Il entre. Tout de suite il remarque une femme, Virginia, dont il devient du même coup amoureux. Elle est en froid avec son ami Jean, refuse de danser avec lui et fait signe à Charlot. Ils dansent ensemble sous les regards furibonds de Jean qui veut se venger de Charlot, et s'apprête à le corriger d'importance. Charlot se défend. Un pot de fleurs tombe du balcon sur la tête de Jean et l'assomme. Charlot se croit vainqueur et s'en va fièrement.

Il n'a pas d'argent et erre à l'entour du village. Il arrive à une cabane et, regardant à la fenêtre, il voit à l'intérieur un homme

qui prépare son dîner. Charlot se recule, pousse un cri et tombe dans la neige. L'homme sort, voit Charlot et le recueille. Il devient son employé, il garde la cabane en son absence.

Quelques jours plus tard, Charlot étant seul, Virginia et quelques-unes de ses amies, en se promenant, passent près de la cabane. Charlot sort sur le seuil. Virginia le voit et veut lui causer, et avant de partir promet de revenir dîner le dernier jour de l'année.

À cette occasion, Charlot a préparé un menu succulent et des surprises pour chacune de ses convives. Il attend. Personne ne vient, il s'endort et rêve qu'elles sont arrivées, qu'elles dînent avec lui. Au dessert, chacun y va de sa petite chanson et Charlot, incapable de chanter, joue le ballet des petits pains avec deux petits pains munis chacun d'une fourchette, pour la plus grande joie de son assistance imaginaire.

Soudain, il se réveille. La bougie tire à sa fin, le rôti est calciné. Personne n'est venu. Il fait nuit noire. Tristement, Charlot sort. Il va au dancing où il a connu Virginia. Là, la fête bat son plein. Un groupe d'Irlandais chante des chansons du pays, mais Virginia n'est pas là. Elle s'est souvenue soudain de son rendez-vous et est partie pour surprendre Charlot avec Jean et ses amies. Elle est désolée de ne pas le trouver et repousse brutalement Jean qui voulait l'embrasser.

Le lendemain Jean va au dancing. Virginia est là. Elle vient de faire remettre un billet à Jean : « Pardonne-moi ma conduite d'hier soir, je t'aime ». Jean le fait remettre à Charlot. Celui-ci fou de joie, veut se précipiter vers Virginia, mais Jim qui s'était remis du coup de pelle qu'il avait reçu et errait depuis ce moment-là, ayant perdu la mémoire, à la recherche de sa mine, reconnaît Charlot et l'emmène pour l'aider à la retrouver.

Ils ont réussi et retournent en Europe. Sur le bateau, les reporters et les photographes les assiègent. L'un d'eux veut photographier Charlot dans ses vêtements de chercheur d'or. Charlot y consent, mais pendant que le photographe prépare son appareil, Charlot aperçoit Virginia et va la retrouver. On recherche en même temps un passager sans billet. Virginia pense que ce passager est Charlot et au moment où passent les officiers du bord

elle le cache. Il est découvert. On va le mettre aux fers, mais tout s'arrange et on photographie Charlot en compagnie de Virginia sa fiancée.

Ces deux films nous restituent la vraie physionomie de Charlot que *Le Gosse* nous avait fait quelque peu oublier. On ne trouve plus dans ces films cette sentimentalité ridicule qui fait partie de l'esprit français. C'est le vrai Charlot qui nous revient tel que nous l'aimons tous, naïf, roublard et farceur. Dans ces deux films, il nous dépeint à sa manière la vie des malheureux opprimés par le capitalisme.

La ruée vers l'or, n'est-ce pas là, synthétisé, l'effort de chacun pour échapper à sa manière et dans la mesure du possible à l'épouvantable obsession du pain quotidien ?

Tenter sa chance. Quoi de plus humain ?

La fin du *Pèlerin* nous montre un Charlot traqué par la police, qui a eu, à maintes et maintes reprises, affaire aux valets du capitalisme. Une fois de plus, on va l'emprisonner. Charlot est résigné, mais le policier qui le conduit, pour une fois est un homme et non pas une brute. Est-ce que ça existe des hommes dans la police ? Charlot ne peut pas y croire : aussi quand le shérif l'envoie de l'autre côté de la frontière, Charlot revient-il bien vite. On le renvoie de nouveau. Charlot est inquiet de ce geste inaccoutumé chez ces gens qu'il connaît si bien. Soudain il comprend et ne se tient plus de joie.

C'est la pureté primitive de l'âme humaine que Charlot a tenté de nous restituer dans ces films. Tous les sentiments du prétendu « sauvage » tel que le « civilisé » l'a vu pour la première fois, nous sont dépeints avec une acuité qui montre la puissance de l'imagination de Charlot. C'est pourquoi, malgré leur réalisme apparent, ses films ressortent plus encore de la poésie que de la psychologie mais j'entends de la vraie poésie comme elle était, comme elle a toujours été, et non pas de cet insipide « ersatz » que les pédagogues bourgeois voudraient nous faire passer pour la fine fleur de l'esprit humain.

BENJAMIN PÉRET

L'HUMANITÉ, 14 novembre 1925, p. 4

LE CINÉMA

LA PRINCESSE NADIA

LE VOYAGE IMAGINAIRE

LE COEUR DES GUEUX

LES LOUPS DE LA FRONTIÈRE

FANFAN LA TULIPE

LE ROI DE LA PÉDALE

Il s'en faut d'un rien pour que *La princesse Nadia* soit un film réussi. Il s'en faut d'une intrigue un peu trop embryonnaire.

Une émigrée russe, princesse authentique dit-on, joue dans un des plus grands théâtres de New York où elle remporte succès sur succès. Ses deux principaux admirateurs sont Hubert Clarke et Jim Morton. Mais tandis que le premier est débordant d'enthousiasme et d'amour, les applaudissements du second indiquent une certaine réserve. Un soir, la princesse Nadia, comme on l'appelle, les reçoit tous deux dans sa loge. Morton loin de la courtiser lui fait des reproches véhéments. Son ami lui, avoue qu'il l'aime.

Peu après, ils se marient.

Cependant, la princesse Nadia n'a qu'un titre d'opéra-comique et elle ne songe à sa vie passée qu'avec terreur.

Fille d'un moujik, elle a reçu dans son enfance plus de coups que de caresses. Son père a voulu la marier à un homme d'âge mûr qu'elle détestait. Elle a refusé et a été rouée de coups de fouet, puis chassée. Elle a erré à l'aventure à travers la Russie et, une nuit, dans un cabaret où elle venait danser pour gagner sa vie, un homme a voulu la violer, elle l'a frappé d'un coup de couteau au visage, s'est enfuie puis elle a émigré en Amérique. Nous avons oublié qu'elle avait une sœur, Zita, qui, plus tard émigrera comme elle. Sur les tréteaux elle fait la connaissance d'un homme balaféré, qui lui dit connaître sa sœur et lui propose de l'aider à retrouver Nadia. Cet homme n'est autre que celui qu'elle a frappé et qui a juré de se venger.

Jim Morton est devenu le familier de Nadia et de son mari. Nadia décide de donner une fête russe. Jim Morton se charge de

découvrir des produits d'origine russe. En fait, il découvre Zita et la fait venir à son hôtel. Elle se trouve face avec Nadia qui refuse de la reconnaître.

Le hasard permet au balaféré d'identifier la soi-disant princesse Nadia. Il lui remet un billet lui annonçant que sa sœur est en danger et qu'elle seule peut la sauver. Affolée, Nadia quitte la fête pour voler au secours de Zita. Au lieu de sa sœur elle trouve le balaféré qui se fait reconnaître et veut se venger. Elle se défend, et Jim Morton qui l'avait suivie arrive à temps pour la protéger, cependant que des policemen, attirés par le bruit, arrivent à la rescousse.

À leur entrée, un coup de revolver part et Nadia tombe. Les policemen tirent et tuent le balaféré. Cependant le mari a trouvé le billet informant Nadia du péril couru pas sa sœur et arrive à son tour, juste pour recueillir le dernier soupir de Nadia.

Et peu de temps après Jim Morton épouse Zita.

Maë Murray qui incarne à la fois Nadia et Zita est parfaite en princesse et nulle dans son second rôle. C'est une cause du déséquilibre de ce film, qui sans cela, eût été mieux que le *Mort Vivant* dont nous avons parlé ici-même, voici quelques semaines.

Il y a des scènes très réussies comme celle du cabaret où danse Nadia. Les hommes qui la regardent sont ivres et dans leurs regards on sent renaître l'homme primitif, la brute, le mâle en rut. Quelques autres scènes : Nadia au théâtre, dans sa loge, etc., ne manquent pas d'une certaine séduction.

Je ne m'étendrai pas sur le film de René Clair *Le Voyage imaginaire*. Il est trop bête.

Un jeune employé de banque souvent timide aime une jeune fille : une vieille femme lui prédit qu'il épousera celle qu'il aime. Il s'endort sur son bureau et rêve : la vieille femme est une fée et fait ce que toutes les fées traditionnelles ont coutume de faire. Il se réveille, sa timidité a disparu. Il s'impose à la jeune fille et l'épouse.

C'est comme on le voit le sujet d'un film bien français. Il a tous les défauts des films de ce pays. Prétentieux, imbécile, vulgaire et terne. Il est de plus d'un esprit pédérastique, comme tout

ce que fait Jean Borlin le principal interprète de ce film qui, d'ailleurs ne semble avoir été fait que pour lui permettre d'esquisser quelques figures de danse. C'est un ramassis de trucs cinégraphiques pris un peu partout dans les films américains, allemands et suédois. Toute la pauvreté d'un esprit entaché de snobisme s'y déploie à grands frais. Si seulement René Clair avait *inventé* un conte de fées, mais ce n'est pas le cas. Pour inventer un conte de fées, il faut de l'imagination et René Clair n'en est pas là, il en est à la littérature de la bibliothèque rose qu'il se contente de copier, de plagier, dirai-je.

Encore un film français *Le Cœur des Gueux* ! C'est une histoire vaudevillesque de fille-mère d'enfant volé et puis retrouvé grâce à l'intervention d'un chimpanzé. Je me sens incapable de raconter ce film par le détail. Il est macaronique. Il s'apparente aux plus mauvais romans de nos pires romanciers. Il respire l'ennui.

Je n'ai pas cessé de serrer des poings et maugréer pendant toute la durée du film. Le ton pleurnichard des films français y est porté à son summum. On dirait une production de *L'Intransigeant* : un aggloméré de ses échos qui sont parmi les plus crétinisants que je connaisse.

C'est un film «pour jeunes filles» au pire sens de cette expression, en tenant compte de tous les préjugés que le bourgeois s'ingénie à inculquer à sa progéniture – le pire de ces préjugés étant le sentimentalisme qui s'étend ici, suivant toutes les traditions romanesques de l'esprit français et ce qui nous est le plus antipathique dans l'esprit français, c'est le scepticisme et la sentimentalité.

On peut dire que toute sentimentalité est une faiblesse et qu'en cette matière la France, les Français sont purement sentimentaux. Peuple léger, sentimental et gouailleur les définit-on, en dehors des frontières artificielles tracées par les gouvernants de l'Europe capitaliste. Cette définition générale est sujette à révision car elle s'applique essentiellement à la classe bourgeoise qui considère le scepticisme et la sentimentalité comme sa meilleure sauvegarde.

Si le prolétariat a pu s'abuser sur ces deux idées, nous suppo-

sons que seule l'influence sur lui et le prestige d'écrivains prétendus réalistes et libéraux mais d'essence purement bourgeoise en est la cause.

Les Loups de la Frontière nous arrivent tout droit des studios des Etats-Unis.

Un jeune berger quitte le troupeau qui lui est confié pour aller voir celle qu'il aime. Pendant ce temps *Les Loups de la Frontière* viennent, tuent ses compagnons et emmènent le troupeau. Il est chassé par son patron qui décide de rechercher les voleurs. Chacun de leur côté, son amie (Betty Compson) et Tom Moore, s'en vont à la recherche des bandits. Elle part avec le patron de son fiancé, mais ils ne tardent pas à rencontrer les loups.

Leur chef tue le patron et garde la jeune fille prisonnière.

À quelque temps de là, le fiancé rencontre dans un bouge un affilié à la bande des *Loups* qui l'emmène au quartier général. Il est accepté. Mais là, il voit sa fiancée et décide de la sauver.

Au cours d'un combat presque tous les *Loups* sont tués. Seul le chef et un de ses acolytes, une redoutable brute, ont survécu. Le chef offre à Betty de l'épouser. Celle-ci refuse. Il la tire au sort avec son acolyte et la perd. Au moment où ce dernier s'en empare, le fiancé arrive, mais déjà le chef s'est battu avec son rival et tous deux se sont blessés mortellement.

Si les Américains déploient peu d'imagination dans le scénario de leurs films, ils les animent d'un mouvement intense. De tels films se voient, sinon avec plaisir, du moins sans ennui. L'action se déroule rapidement et le scénariste ne s'appesantit nullement sur les détails sentimentaux. La succession rapide des tableaux permet d'aller jusqu'au bout, sans lassitude.

Deux bandes qui comptent parmi les plus stupides d'un bout à l'autre. Ils sortent bien entendu des studios français. Ils sont à siffler.

Tous les lieux communs qui traînent dans les romans-feuilletons les plus vulgaires et les plus bêtes ont été recueillis et mis dans ces films.

Le premier, *Fanfan la Tulipe*, n'est rien d'autre qu'un film de propagande destiné à faire valoir à l'étranger les qualités du

militaire français. L'armée y est exaltée de mille manières et l'esprit français le plus bas y trouve son compte. En répandant à profusion ce film dans les cinémas de quartiers, on n'a pas d'autre but que de lutter contre ce que la bourgeoisie appelle « le danger communiste et antimilitariste ».

Quant au *Roi de la Pédale*, c'est comme son titre l'indique, un film prétendument sportif, d'une admirable imbécillité.

Nous sommes bien loin avec ces deux romans-cinéma, des *Mystères de New York* qui enchantèrent notre jeunesse. Ce genre qui florissait au début de la guerre, sombre de plus en plus dans l'industrie. Pour le roman-cinéma, tout est bon : les pires sottises, la vulgarité et le romanesque le plus rococo, sont maintenant de mise. Un industriel du cinéma bâtit un scénario qu'il confie à ses « nègres ». Chacun fait son petit chapitre, le patron revoie le tout – s'il a le temps – et va porter le manuscrit au directeur d'un grand quotidien bourgeois en proposant d'en faire un roman-cinéma.

Justement, je connais Un tel de la Comédie-Française qui serait parfait dans ce rôle suggère l'auteur.

Et le tour est joué. On va chercher un acteur prétentieux et ridicule, un Signoret ou un Aimé-Simon Girard pour tourner, alors qu'un acteur de la Comédie-Française – comme de tout autre théâtre – convient autant au cinéma qu'un curé pour l'éducation des enfants.

Il est vrai que ces messieurs, auteur et metteur en scène s'en moquent : c'est pour le peuple et le peuple avale tout, croient-ils. Et l'essentiel, n'est-il pas qu'on donne leur film dans beaucoup de salles à la fois pour qu'ils gagnent beaucoup d'argent ? À nos camarades, il convient de faire à de telles insanités de propagande bourgeoise l'accueil qu'il convient.

BENJAMIN PÉRET

[...]La grande fureur de quelques bons apôtres qui se sont donné la mission de sauvegarder cette Civilisation Occidentale qui est le fin du fin, la preuve éclatante de la supériorité de la race blanche sur les autres, la seule garantie du bonheur humain sur cette planète, la Civilisation qui remplace peu à peu les divers Bons Dieux en faillite.

Depuis trente ans on n'a pas vu le bout du nez d'un poète de droite, les peintres tous des anarchistes, les philosophes pas un qui croie à la royauté de droit divin. Alors, on s'arrange : On fabrique des célébrités [...].

Ce qu'on peut retenir de cette citation, c'est que les hommes les *plus marquants* de la jeune génération ne sont pas du bord de l'Occident. Nous enregistrons cet aveu. Nous en trouvons un autre dans le même texte. M. Heitz reconnaît (in : *L'Ermitage*) que la lettre adressée à Claudel par les surréalistes est signée des « plus illustres de nos jeunes écrivains, ceux qui sont partout et à juste titre considérés comme les chefs de file des générations montantes ».

Une fois de plus sous le prétexte de défendre l'âme française il se forme une coalition de médiocres contre tout le mouvement de l'Esprit.

MARCEL NOLL

L'HUMANITÉ, 6 décembre 1925, p. 4
CHRONIQUE CINÉMATOGRAPHIQUE

LA FEMME DE QUARANTE ANS

LA DUCHESSE DE LANGEAIS

LA DEUXIÈME JEUNESSE DE M. BRUNNEL

L'HACIENDA ROUGE

Il y a un certain proverbe français aussi peu intéressant que les autres proverbes : *Qui se sent morveux se mouche*. La lettre que M. René Clair m'a envoyée en réponse aux quelques lignes commentant son film *Le Voyage imaginaire*, et qui ont paru dans une de mes dernières chroniques, m'y fait songer. La voici *in extenso* :

Monsieur,

J'ai lu l'article que vous avez écrit dans l'Humanité sur mon film, Le Voyage imaginaire.

Vous avez le droit incontestable de penser que ce film est « trop bête » mais j'ai, moi le droit de vous demander :

1° A quel endroit du film se manifeste l'esprit pédérastique que signalez ?

2° A quel endroit du film vous avez pu découvrir les danses de M. Borlin ? Je vous serais obligé de me donner ces renseignements. Votre silence me prouverait que vous n'avez pas vu le film dont vous parlez. Et je serais obligé, en ce cas, de vous classer parmi les critiques dont la suffisance n'est même pas tempérée par la plus élémentaire honnêteté.

J'aime à croire que M. René Clair est simplement comme ces mères qui regardent avec des yeux ronds d'admiration leur fils bancal, rachitique et bossu et n'hésitent pas à le présenter à un prix de beauté, quitte à déclarer par la suite que le jury a fait preuve de la plus révoltante partialité en ne lui accordant pas le premier prix.

Le scénario du *Voyage imaginaire* ne révèle nullement cet « esprit pédérastique » dont il est question, mais la présence et le

jeu de M. Jean Borlin, principal interprète de ce film – et pédé-raste notoire – suffisent à lui donner ce caractère.

De même que les vieux militaires, après trente années passées à commander des corvées de quartier, demandent encore, à l'âge de 70 ans leurs pantoufles sur le ton de «présentez... armes!». M. J. Borlin n'oublie pas devant l'objectif qu'il est... ce qu'il est et fait continuellement la «petite gâcheuse» si j'ose dire. Se peut-il que M. René Clair ne l'ait pas remarqué et que veut-il de plus pour que son film ait l'air d'être créé pour la «Petite Chaumière»?

M. René Clair a-t-il aussi oublié que son héros, au cours de son rêve, suit la fée dans la campagne et danse dans une clairière et comment n'a-t-il pas vu que M. Borlin semble continuellement faire des efforts désespérés pour ne pas se livrer à des entrechats incongrus? Et cette façon de marcher toujours sur la pointe des pieds!

D'ailleurs, tout cela n'a que très peu d'importance. M. René Clair sait très bien que mes reproches sont fondés et que si le *Voyage imaginaire* avait valu *Entr'acte*, j'en aurais parlé différemment. Je ne suis pas éloigné de penser que sa lettre n'avait d'autre but que de m'inciter à y répondre ici-même afin qu'il puisse s'engager une controverse au sujet de son film, malheureusement je n'y suis pas du tout décidé. Je pensais et pense encore que ce film est très mauvais, pire que le plus banal des films français, car il en a la vulgarité et la pauvreté, et de plus il est mal interprété, et par-dessus tout il témoigne d'une prétention à l'effort artistique, à la nouveauté qui est de mauvais aloi.

Lors d'*Entr'acte*, j'avais pensé que M. René Clair nous apporterait quelque chose de vraiment nouveau, mais par la suite je suis allé de déception en déception, les deux bandes qui ont suivi étaient de plus en plus mauvaises et celle-ci est absolument ridicule. Il est vrai qu'avec un acteur comme M. Jean Borlin, le meilleur scénario serait sans intérêt.

C'est Pauline Frédérik qui incarne *La Femme de Quarante ans* et Laura La Mare, sa sœur.

Une jeune femme a succédé à son père dans la direction de

l'usine de confection créée par ce dernier. Grâce à la clairvoyance de Jane, les ateliers se sont considérablement agrandis. Elle apporte dans les affaires les méthodes de son père. Jusqu'ici personne ne lui a résisté. Seul, un jeune contremaître, qui lui a présenté un rapport tendant à modifier les procédés de fabrication et qui a vu repousser ses suggestions, ose protester contre une décision qu'il estime absurde. Cette protestation l'incite à réfléchir et elle lui confie la direction d'une partie des services. Mais les voilà amoureux l'un de l'autre... Ils décident de se marier. Un jour arrive Lizzie, la jeune sœur de Jane. Son futur beau-frère lui est très antipathique. Cependant son aversion tombe et voilà qu'au cours d'une villégiature dans les montagnes, Robert s'aperçoit que ce n'est pas Jane qu'il aime, mais Lizzie. D'un commun accord ils décident de tout lui dire, mais la crainte de la rendre malheureuse les en empêche et le mariage a lieu.

L'amour a transformé Jane. Chaque matin, elle se lève avant son mari pour se maquiller, afin qu'à son réveil elle ait «réparé du temps l'irréparable outrage». Cependant, Robert n'a pas oublié Lizzie. Il l'aime toujours. Et peu à peu elle s'en rend compte, alors elle cède la place à sa sœur.

Ce drame qui n'a rien en soi de nouveau, ne manque cependant pas d'émotion et ceci tient plus au jeu de Pauline Frédérik qu'au scénario. Cette dernière dans son rôle de «femme de quarante ans» amoureuse est des plus touchantes.

L'action qui se déroule au sein même de la société capitaliste en montre tous les vices. On y voit les ouvriers sous la fêrule du patron et chacun en voyant les scènes de l'atelier pensera à sa propre vie, sa vie misérable qu'il souhaite améliorer.

La duchesse de Langeais est une jeune femme veuve qui entraîne à sa suite tout un cortège d'admirateurs. Parmi eux, M. de Menjuc est particulièrement épris. Mais personne n'a obtenu ses faveurs. Un jour il lui avoue son amour, mais elle réussit à le ridiculiser. Il jure de se venger et au cours d'une soirée, il enlève la duchesse et la conduit dans une maison inhabitée où avec la complicité d'un ami, il veut la marquer au front

avec un fer rouge, mais au dernier moment, le courage lui manque. Le lendemain, la duchesse lui écrit pour lui demander de venir la voir, mais il ne répond pas. Pendant trois semaines elle écrit ainsi en lui avouant qu'elle l'aime, mais il oppose à ses lettres d'amour, le silence le plus obstiné. Enfin elle écrit en lui disant que si à 8 heures du soir il n'est pas venu chez elle, elle se tuera. Il reçoit la lettre trop tard, l'heure est passée. Néanmoins il se précipite chez elle. Elle a disparu. Il la recherche une année durant et la découvre enfin dans un couvent de Sicile où elle s'apprête à prendre le voile. Il réussit à l'y faire renoncer et partent ensemble.

Quel besoin avait-on de nous présenter ce scénario dans un décor ancien? Quel goût grotesque de l'antiquaille chatouille depuis la guerre, les metteurs en scène des deux mondes. Ce film, au demeurant très banal, ne gagne bien entendu rien à être présenté dans un décor romantique, au contraire, il est un peu plus fatigant. Rudolphe Valentino qui interprète le rôle de M. de Menjuc, se croit, à cette occasion, tenu de prendre des attitudes de sociétaire de la Comédie-Française, ce qui le rend un peu plus vaniteux et un peu plus insupportable qu'à l'ordinaire.

M. Brunnel – Georges Brunnel est le type parfait du bourgeois bedonnant qui a doublé le cap de la quarantaine, sans incartades, au milieu d'une famille très paisible, composée d'une épouse modèle, c'est-à-dire un peu ennuyeuse et d'enfants insupportables.

Toutes ses fantaisies n'existent que dans ses rêves nocturnes. Aussi, les réveils sont-ils décevants.

Mais ce matin, avec le printemps qui éclate dans les arbres (l'occasion fait le larron, comme dit l'autre), et une jolie cliente, son existence va changer, le rêve de ses nuits va se réaliser.

En effet, la belle Tania Judith, femme d'une situation sociale assez incertaine, bien qu'elle se fasse passer pour professeur de diction, est venue solliciter un charmant appartement que ses moyens hélas, ne lui permettaient pas de s'offrir. Elle manœuvre si bien qu'à la fin du compte, ce sera le brave Brunnel qui l'installera «paternellement».

Elle a si bien su l'enjôler qu'il voudrait même transformer sa femme, l'amincir à l'image de l'affriolante Tania, qui représente pour lui le paradis terrestre.

Profitant d'un voyage de sa femme, il veut s'enfuir avec elle, mais au moment où le train va partir, son fils vient lui apprendre le retour de sa femme très malade. Alors, délaissant Tania, il revient vers sa fidèle épouse.

Ceci voudrait être une comédie, hélas. C'en est peut-être une pour ceux qui sont faits à l'image de Brunnel et qui croient à la toute puissance à la sainteté de l'argent, mais je n'ai vu cela qu'avec le plus grand ennui.

C'est une caricature banale du monde bourgeois, qui a du moins l'avantage de nous faire toucher du doigt – si on peut dire – une des plaies les plus purulentes de l'humanité, car ce film est non seulement une caricature de ce monde décomposé mais il est d'esprit essentiellement bourgeois ; l'auteur de ce film appartient à la classe qu'il dépeint, et il est tout imprégné de ses préjugés vulgaires et de son impudente sottise.

L'hacienda rouge : Nous sommes dans les pampas de l'Argentine, dans une hacienda où vivent de père en fils, depuis la conquête espagnole, les descendants d'une noble famille castillane qui a jalousement conservé les traditions ancestrales. Le père a projeté, dès l'enfance, de marier son fils Alonso à Julietta Valdez, la fille d'un de ses amis. Les deux fiancés ne se sont jamais vus. Julietta arrive de Buenos-Ayres, escortée par tous les caballeros de la région, mais dans l'hacienda Carlotta, la fille du majordome aime le jeune Alonso, son camarade d'enfance.

Un moment elle a espéré que ce mariage ne serait qu'un accord de raison entre deux riches familles, mais Alonso s'est épris éperdument de sa fiancée et Carlotta jure de se venger.

La nuit du mariage, après la fête somptueuse à laquelle ont pris part toutes les danseuses et tous les caballeros de l'endroit, Carlotta introduit dans l'hacienda un bandit redoutable auquel ses méfaits et sa férocité ont valu le surnom de « Tigre ». Le tigre, aidé de toute sa bande, enlève la jeune mariée, blesse

Alonso et incendie l'hacienda.

À l'aube, parmi les ruines, Alonso revient à la vie. Il ne souhaite qu'une chose : reprendre au Tigre Julietta. Après une journée de cheval, il pénètre dans le repaire de la bande, mais c'est pour voir entre les bras du bandit, se pâmer une femme vêtue de la robe de Julietta Alonso croit à une trahison de sa part car il ne sait pas que c'est Carlotta qui a revêtu la robe de sa femme.

Alonso s'enfuit, fou de douleur et désormais il haïra toutes les femmes. Nous le retrouverons deux ans plus tard dans un bar à matelots d'un grand port sud-américain où le Tigre fut jadis garçon.

Dans ce café se trouve une ancienne danseuse, Estrella, enlevée autrefois par le Tigre et qui a fait évader Julietta la nuit qui suivit le drame.

Un soir, Alonso se trouve dans ce bar en même temps que le Tigre, mais c'est Carlotta qu'il aperçoit tout d'abord. Un ami d'Alonso se jette sur le Tigre et l'étrangle. Pour se venger, Carlotta prétend que lui seul connaissait le refuge de Julietta et que sa mort anéantit le secret. Mais Estrella connaît aussi la retraite de la jeune femme et, faisant taire sa propre passion pour Alonso, elle le conduit au couvent où Julietta était sur le point de se faire religieuse, car elle croyait son mari mort.

Ce film s'apparente aux bandes documentaires. Il nous montre un peuple gouverné par des préjugés féodaux, encore que je sois persuadé qu'il entre là-dedans une grande part de légende issue des réminiscences du romantisme, ou plus exactement du fameux romantisme et que toutes ces coutumes tendent à disparaître de plus en plus sous la poussée des idées nouvelles. C'est que dans ce régime l'influence des anciens seigneurs et des curés est encore très grande, elle tient bien entendu à l'ignorance quasi totale du peuple que nul n'a intérêt à instruire sinon le peuple lui-même et le jour où il le comprendra, c'en sera fini d'une domination séculaire.

BENJAMIN PÉRET

L'HUMANITÉ, 30 janvier 1926, p. 4.

CHRONIQUES CINÉMATOGRAPHIQUES

LA SORCELLERIE À TRAVERS LES ÂGES

La sorcellerie à travers les âges n'est autre qu'un film documentaire, une « reconstitution » d'après des documents de l'époque. On nous fait assister à un procès en sorcellerie à l'époque de l'Inquisition.

Une femme, dont le mari, Jesper le Requiem, est malade, consulte un magicien qui lui montre à l'aide du plomb fondu que son mari a été envoûté par une sorcière.

Justement, une vieille mendiante frappe à la porte. Elle est un peu plus hideuse que de coutume et toute la famille est persuadée que c'est la pauvre qui a jeté un sort au mourant, et la belle-sœur de ce dernier va prévenir les juges de l'Inquisition. Au couvent, elle voit un moine qui prie devant une statue. Elle lui saisit le poignet et lui demande aide, mais il n'a pas le droit de lui répondre. La pauvre est arrêtée et emmenée dans une cage. À la prison, on lui change ses vêtements et on lui coupe les cheveux, toujours de crainte que des maléfices y soient dissimulés. Puis la torture commence sous l'œil des juges qui pouffent de rire aux révélations de la malheureuse à qui la douleur fait raconter toutes les légendes transmises de génération en génération. Elle avoue avoir participé au sabbat, mangé de la chair de pendu, embrassé le postérieur du démon et dénonce les gens qui l'ont fait arrêter si bien que peu à peu, toute la famille est sous les verrous. Seule, la veuve de Jesper le Requiem, malgré toutes les tortures se réclame innocente, et les inquisiteurs ont recours à un épouvantable subterfuge. Ils lui rappellent que son fils va être seul et considéré comme l'enfant d'une sorcière et l'un des inquisiteurs vient lui demander, comme un service, un secret magique. Après bien des hésitations, elle raconte une histoire qu'elle a jadis entendue, mais le prieur était caché et écoutait, si bien que la malheureuse sera brûlée vive, comme toute la famille.

On nous montre aussi des femmes « possédées du démon » : Une religieuse, au cours d'une crise nerveuse, poignarde une

hostie, une femme vole à une statue de la vierge, l'enfant Jésus qu'elle tient dans ses bras et crache dessus devant les inquisiteurs. Et c'est un ingénieux rapprochement de ces exemples avec l'hystérie moderne : Une femme, en proie à un délire nocturne, voit un homme qui entre par la fenêtre, tente de l'étrangler et, plus tard, dans une bijouterie, elle vole une bague après avoir dérobé un livre en russe, langue qu'elle ignore.

La Sorcellerie à travers les âges dresse un impitoyable réquisitoire contre l'abjection de l'Église. Ses excès sont étalés au grand jour, rendus sensibles en quelque sorte pour tous. Pas plus qu'aujourd'hui, certes, la foi n'animait ces hommes (les curés). Le délire mystique n'a jamais engendré le sadisme. Et ce sont proprement des scènes de sadisme qui se déroulent sous nos yeux. Il faut voir l'un des moines flageller son confrère pour comprendre comment ils « s'entraînaient » à infliger les plus effroyables supplices à quiconque était l'objet de la plus fragile suspicion de sorcellerie. Il faut un instant se replacer à l'époque pour se rendre compte de l'élément révolutionnaire qu'était la sorcellerie, car ce n'est rien moins qu'une tentative pour secouer le joug impitoyable que l'Église faisait peser sur une grande partie de l'Europe – joug autant spirituel que matériel –, celui-ci n'est-il pas le plus durable puisqu'il opprime encore des millions d'hommes qui croient « dur comme fer » que les curés sont les représentants de leur dieu sur la terre et que celui-ci les attend... « dans le tournant » pour les récompenser ou les punir. Ah ! je leur en foutrai un dieu et des curés... à coups de bottes.

BENJAMIN PÉRET

L'HUMANITÉ, 10 avril 1926, p.1

LES PLAISANTERIES DE M. MARCEL ARLAND

[...]

Aussi, M. Arland se trompe-t-il radicalement lorsqu'il écrit :

Les réactions qu'elle provoque [cette inquiétude] sont diverses, mais fort significatives. Elle pousse les surréalistes au rêve et au cours de la révolte pour la révolte, elle

les pousse aussi à s'allier au groupe Clarté et à adhérer au communisme, ce qui me semble aussi fâcheux pour le communisme que peu en accord avec leur littérature d'esthètes (??).

Pour ne pas aimer le pathos amphigourique de M. Arland, les surréalistes sont traités «d'esthètes», mais peu importe. Ce qui est encore plus décidément faux c'est d'attribuer à une *inquiétude* l'adhésion au communisme des surréalistes. J'ai déjà dit ce qu'il fallait penser de cette inquiétude, jamais ce joujou morose n'a entraîné personne à adhérer au communisme et si les surréalistes se sont ralliés à l'I.C. c'est qu'ils ont jugé que seule elle représentait une force de subversion capable d'accomplir la révolution dans le monde. Ce sont de ces choses qui échapperont toujours à un esprit aussi profondément *conservateur* que celui de M. Arland.

Esprit conservateur et esprit confusionniste [*sic*]. Pour lui il ne distingue guère de différence entre le catholicisme et le communisme; pour lui, fabricant de médecine psychique, il ne voit qu'un remède à sa fameuse inquiétude: les surréalistes communistes et Cocteau catholique tout le monde est guéri; tout le monde, sauf M. Arland qui continuera à souffrir noblement du mal du siècle dans sa tour d'ivoire qui ne s'ouvre que pour recevoir Frédéric Lefèvre.

VICTOR CRASTRE

L'HUMANITÉ, 19 mai 1926, p.1, col. G

LA PREMIÈRE DE GALA DES BALLETS RUSSES EST SIFFLÉE, DE VIOLENTES BAGARRES DANS LA SALLE

Hier soir avait lieu, au théâtre Sarah-Bernhardt, la première de gala des ballets russes, de Serge de Diaghilev, spectacle où le tout-Paris mondain se donne rendez-vous.

Un ballet dit «surréaliste», par suite de la participation des peintres Ernst et Miró qui en avaient brossé les décors, et intitulé: «*Roméo et Juliette*» devait être représenté.

Dès le lever de Rideau, une bordée de coups de sifflet reten-

tit dans la salle. Les surréalistes tenaient à prouver qu'ils n'étaient pas tous «achetés» par la plus vile forme de mercantilisme artistique. Une pluie de tracts (une protestation signée Breton et Aragon) s'abattit sur l'orchestre. La représentation fut interrompue.

Mais aussitôt, la salle presque entière dressée contre une poignée de courageux jeunes gens, réclama les agents – des protecteurs naturels des snobs et de la haute noce. Une escouade de flics envahit la salle, expulsant sans ménagement les surréalistes auxquels s'étaient joints quelques communistes. Ils crient : «Vive les Soviets ! Vive la Révolution Russe !».

Bagarre, mêlée, les coups pleuvent. Un à un, communistes et surréalistes sont expulsés. On se bat ferme. Un de nos collaborateurs, Jean Bernier, se défend avec acharnement. Dix lâches se jettent sur lui et les agents l'emmènent au poste de police.

Cette protestation vigoureuse portera, il faut l'espérer, ses fruits. Elle prouve, en tout cas, qu'il se trouve encore en France une poignée d'intellectuels assez courageux pour se dresser contre l'abject avilissement de toutes les formes de cet art bourgeois destiné à périr avec le régime tout entier, balayé au grand souffle de la révolution prolétarienne.

ANONYME

L'HUMANITÉ, 29 mai 1926, p.2, col. B

UN BEAU SCANDALE DANS LA «LITTÉRATURE» – LE DIRECTEUR DES
NOUVELLES LITTÉRAIRES SE FAIT CORRIGER

Dans un récent article des *Nouvelles littéraires*, la feuille de publicité des grandes maisons d'édition, M. Maurice Martin du Gard mettait en cause Louis Aragon, écrivain appartenant au petit groupe surréaliste.

Celui-ci jugeant ce texte injurieux et diffamatoire vint demander des explications à son auteur.

Martin qui ne brille pas par le courage, promet de rectifier et de faire même des excuses publiques à Aragon.

Malheureusement le dernier numéro des *Nouvelles littéraires*

permet de constater l'entière mauvaise foi de M. du cazGard [sic], car il ne contenait bien entendu aucun texte rectificatif.

Aragon résolut alors de corriger ce monsieur sans parole. À toutes fins utiles, il s'adjoignit trois de ses amis, André Breton, Philippe Soupault et Benjamin Péret.

Tous quatre s'en vinrent donc frapper à la porte du directeur des *Nouvelles Littéraires*. Dès qu'il les aperçut Martin voulut fuir, et ce fut à travers les bureaux des *Nouvelles* une poursuite non dénuée de pittoresque, avec bureaux renversés, portes enfoncées, etc. Finalement Aragon administra au personnage une belle volée, tandis que ses amis s'occupaient de personnages subalternes.

La bataille devint vite générale, au grand dommage du mobilier. Des carreaux furent cassés. Des agents mandés d'urgence intervinrent.

L'affaire se termina au Commissariat de Police de la rue du Mail où Martin du Gard et son associé Jacques Guenne déposèrent une plainte contre ceux qu'ils nomment leurs « agresseurs ». L'affaire aura donc une suite en correctionnelle.

ANONYME

L'HUMANITÉ, 31 octobre 1926, p. 4

NOTES BIBLIOGRAPHIQUES

Parmi les livres récemment reçus, citons :

Paul Éluard : *Capitale de la douleur* (N.R.F.), livre de poésie qu'il nous serait difficile de recommander à nos lecteurs, Paul Éluard s'en doute. C'est un vrai poète, un pur poète, de la lignée des poètes hermétiques (fermés) qui commence par certains prophètes obscurs du romantisme, se transmet par Rimbaud, Lautréamont, Tristan Corbière, puis Mallarmé, puis certains fantaisistes dont P.J. Toulet et Pellerin, puis Supervielle... Assurément Paul Éluard nous méprisera de n'avoir pas senti que son livre fût vraiment la « capitale de la douleur », c'est-à-dire l'image centrale et sublimée d'un monde en révolte.

Nous lui rendons cet hommage de ne le recommander à personne.

Louis Aragon : *Le paysan de Paris* (N.R.F.). Ce livre, dit le communiqué de la librairie – auquel nous souhaitons que Louis Aragon soit tout à fait étranger – « *ce livre a plu et déplaira* ». Quel présomptueux communiqué ! Nous nous demandons à qui ce livre a pu jamais plaire et nous confessons qu'il nous plaît beaucoup. À tel point nous plaît par les belles pages dont il est fait, que nous en citerons bientôt des extraits si Louis Aragon ne nous l'interdit pas, ce qui pourrait arriver, après tout ! Mais qui est-il ce Louis Aragon ? Le communiqué nous réplique poliment : « *Ma vie ne vous regarde pas* ». Ceci, probablement, ne s'adresse qu'au public dont les communistes ne sont point.

Il suffit que ce communiqué impersonnel énumère les œuvres de Louis Aragon.

Louis Aragon est un merveilleux lyque [*sic*] en prose.

Nous lui rendons en attendant l'hommage de le recommander à certains.

L'HUMANITÉ, 11 décembre 1926, p. 4

LES LETTRES ET LES ARTS.

NOTES BIBLIOGRAPHIQUES

[...]

René Crevel : *La Mort difficile* (Simon Kra). – C'est une belle prétention que de se dire audacieux et de suivre tout simplement la mode mondaine ; ceci est le livre malsain, spécialement confectionné pour des malades qui pullulent, pour les snobs du vice, pour les oisifs et les esthètes. Prétexte, celui de toutes les époques de décadence : l'observation de mon temps. M. René Crevel a du talent.

C'est malheureux pour lui.

MAURICE PARIJANINE

L'HUMANITÉ, 15 octobre 1927, p. 4, col. D
CINÉMA-RADIO
UN RÊVE À L'ÉCRAN

Les recherches les plus neuves de la psychologie ont établi que loin d'être un amas informe et chaotique d'images, le rêve tendait toujours à s'organiser selon des règles très définies, qu'il avait donc sa logique, mais une logique affective et symbolique. Par conséquent, le rêve d'un autre, si nous pouvions le voir, serait capable de nous émouvoir autant que n'importe quel spectacle, en s'adressant non plus à notre logique ou à notre compréhension intellectuelle, mais à cette sensibilité obscure et inconsciente qui, en nous même, élabore des rêves du même ordre.

Telle est la tentative hardie qu'a proposée le poète Antonin Artaud avec un scénario fait d'un rêve : *La Coquille et le clergyman* et qu'a réalisé Germaine Dulac, le metteur en scène de *La folie des Vaillants*.

Il s'agit d'un *rêve* qui n'est inclus dans aucune histoire et que chacun devra comprendre, ou, mieux, sentir selon les seules ressources de sa sensibilité personnelle.

ANONYME

L'HUMANITÉ, 11 juin 1928, p. 4
LES LIVRES
ROMANS DE JEUNES ESSAIS SUR LA RUSSIE NOUVELLE

Parmi les écrivains d'aujourd'hui, quelques jeunes, heureusement, ne regardent pas le monde avec les yeux de certains de leurs « aînés » – pour qui tout va pour le mieux et qui fabriquent en série des romans au goût du jour et de l'époque.

Quel flot de livres, romans, essais, critiques, voyages, qui tous, à de rares exceptions, tournent autour des mêmes « problèmes », traitant sous des formes différentes, mais sans vigueur nouvelle, des thèmes qui pourraient être grands, mais que la littérature bourgeoise d'aujourd'hui rapetisse à sa mesure.

Aussi, rares sont les livres qui portent en eux cette marque d'évasion, ces échappées nouvelles et rafraîchissantes qui donnent vie et jeunesse à l'œuvre littéraire. Evasion de cette littérature plate et vieillie, image d'une époque sans grandeur, évasion par le goût de poésie autre que le «réel» quotidien, et par la révolte amère contre cette réalité qui ne peut être éternelle, marquée qu'elle est du signe de la décadence et de la mort.

En France, comme dans tous les pays bourgeois, quelques écrivains seulement donnent place, dans leur œuvre, à ces préoccupations d'avenir, à cette révolte contre le passé et le présent, sans qu'il se crée, pour cela, une littérature et un art qui puisse vraiment appeler un renouvellement dans la pensée ou dans l'expression littéraire. En Russie seulement apparaissent déjà, confus mais réels, les premiers signes d'une littérature qui, même si elle s'appuie sur le passé, s'en libère par un essor nouveau. Ici, en France, nous en serons donc réduits à chercher et signaler les quelques jeunes écrivains qui, sur le plan individuel, et presque toujours esthétique, affirment, certains avec sincérité, leur révolte contre le monde qu'ils décrivent.

Le danger est là : ces œuvres qui portent en elles un caractère vraiment moderne, et qui échappent à bon droit à la banalité officielle de la «grande production» littéraire, manquent de ce grand souffle humain et nettement révolutionnaire qui leur donneraient une puissance profonde et collective. Elles restent dans un domaine à dessein limité – jeux d'images, de rythmes et d'idées, dont l'intérêt leur vaut même l'attention de critiques bourgeois, plus avertis que d'autres, et qui pardonnent la révolte quand elle est criée avec art.

Voici, par exemple, *Babylone*¹ roman d'un jeune écrivain, René Crevel. Chez Crevel, comme chez quelques autres de son âge, et qui aiment le domaine encore peu exploré de la fantaisie et du merveilleux, il y a, certes, une sorte de spontanéité ingénue dans la façon de parler des êtres et des choses. Alors que tout semble attendu, prévu, connu d'avance dans la plupart des romans d'aujourd'hui, il est quelques auteurs qui nous donnent

1. Kra éditeur

encore parfois le bonheur de la surprise.

Une phrase enfin, une idée, une image qui semblent peut être ne pas encore avoir été dites ! Cela, quoi qu'on en pense, est déjà quelque chose et comporte, tout de même, quelque espoir, surtout quand l'art s'applique à une vision souvent cruelle et juste d'un monde ou d'un milieu donné. *Babylone* : une famille bourgeoise, qui a dans son sein, le « scandale » dont on parle, avec une colère sourde, à la table de famille, devant l'enfant qui écoute et qui, seul, la nuit, en médite et en rêve.

Dans la vie grise et terne de ce milieu, une femme Cynthia, a donné l'élément de trouble, en s'enfuyant avec le père. Et cela nous vaut des tirades pontifiantes du chef de la famille, savant psychologue qui parle avec une onction indignée du fugitif, « cheville ouvrière de ce douloureux branle-bas », ou autres formules d'une ironie assez dure dans leur platitude voulue, faisant ressortir d'autant plus les phrases fougueuses et fraîches d'images et de rythmes que Crevel fait dire à l'enfant seul élément de pureté et de poésie dans cette atmosphère frelatée et factice.

Au jardin bien ordonné et trop connu de la grand-mère extasiée devant « ses fleurs », l'enfant préfère le salon « Louis Philippart » où elle trouve « l'asile d'ombre, le cube de fraîcheur où elle peut oublier l'insulte flamboyante du jour ».

Et tout le livre n'est que le récit de cette recherche de solitude, dans une nuit de rêve, d'une âme qui fuit le jour trop connu, brutalement banale, de la vie apparente et superficielle qui anime, soi-disant, cette famille.

En cela, quelques images et quelques surprises qui donnent à *Babylone* un accent de jeunesse et de révolte reposant des tisanes habituelles.

Cette révolte, elle s'exprime nettement sous forme de satire violente, dans le livre d'un autre jeune G. Ribemont-Dessaignes, *Le Bourreau du Pérou*². Sous l'aspect d'une bouffonnerie cruelle, écrite dans la forme du dialogue du théâtre ou plutôt de la farce, avec certains accents et procédés qui rappellent,

2. Éditions Au Sans Pareil.

quoique différents, la virulence du Père-Juillet de Vaillant-Couturier, paru dans cette même collection, Ribemont-Dessaignes raille et fouaille la société bourgeoise, synthétisée par des types symboliques, comme M. Victor le bourreau, qui devient le chef de l'État, parce qu'il possède le «paraphe» qui confère l'autorité comme les ministres, présidents, hauts fonctionnaires que l'auteur fait évoluer dans le domaine d'une poésie âpre, violente et d'une satire vengeresse, où d'abord apparaît une révolte profonde qui cherche, pour s'exprimer, les plus durs accents.

GEORGES ALTMAN

L'HUMANITÉ, 6 octobre 1929, p. 4, col. A & B
CHRONIQUE CINÉMA
SUR TROIS FILMS DITS «D'AVANT-GARDE»

L'avant-garde est une expression facile vulgairement employée pour désigner les films les plus divers et parfois les plus opposés de tendance. En réalité, on veut qualifier ainsi des œuvres conçues et réalisées en dehors de l'industrie cinématographique proprement dite et qui, du point de vue technique surtout, s'essaient à quelque originalité.

Les Mystères du Château du Dé, de Man Ray, confirme sans plus, ce que savions déjà de ce peintre, photographe, cinéaste grâce à *Euraka-Bakia* et *l'Etoile de mer*. C'est l'aspect plastique des images, l'expression intime de celles-ci qui intéresse tout spécialement Man Ray, admirable photographe. Plan de ce qui fait une composition cinématographique, de ce qui commande au rythme d'un film, rien des rapports mathématiques des images entre elles ne semble le retenir. C'est une architecture au jugé, qui garde le charme de son incertitude, mais qui ne manque pas, souvent, d'être un peu lassante, et nous apparaît comme un divertissement inutile. Seule la séduction agit sur l'aspect plastique des images, la volonté et l'esprit qui s'y révèlent, mais ça n'est pas suffisant en cinématographie.

Le Chien andalou de l'Espagnol Buñuel mérite une plus vive attention, parce qu'il s'y révèle un tempérament certain de cinéaste. Le film est qualifié de surréaliste. Je crois que le surréalisme vaut mieux que cela. Tout au plus pourrait-on dire que l'œuvre de Buñuel est d'inspiration freudienne et qu'une virtuosité originale de cinéaste est quelque peu un sadisme de mode beaucoup plus qu'une critique bourgeoise. Ce film qui révèle chez son auteur une certaine puissance laisse une impression malsaine. On regrette tant de qualités poétiques, d'imagination au service d'un divertissement décadent de mauvais goût. M. Buñuel a cédé à un caprice. On devine qu'il a assez de personnalité pour ne reprendre et réaliser une œuvre plus sincèrement humaine par le jeu d'une fantaisie non moins incisive que celle des images du *Chien andalou*.

Ce qui fait de ce film une œuvre très près du cinéma véritable, beaucoup plus près que ne l'est le film de Man Ray, c'est que le montage, quoique fait au «jugé», est la plupart du temps heureux. Luis Buñuel sait répartir les valeurs, pour tout dire il a le sens cinéma, il sait instruire.

Ces trois films par des moyens divers et une vertu même très contestable, nous apprennent plus sur le cinématographe et son destin que les grandes machines à vedettes et à publicité des grandes firmes internationales. Le seul fait qu'ils méritent d'être discutés suffit pour qu'on les signale à l'attention.

LÉON MOUSSINAC

L'HUMANITÉ, 2 février 1930, p. 4

UNE FOIS POUR TOUTES

Il s'agit de dissiper une équivoque malhonnête.

Depuis quelques mois, dans diverses feuilles spécialisées ou non, quelques jeunes gens, pour la plupart évadés du cotillon maternel, mais encore solidement attachés aux cordons de la bourse – si j'ose dire – de Monsieur leur papa, se sont fait, non un jeu, ce qui ne serait rien, mais un système pratique, une tactique de manier l'insulte, l'injure, le faux témoignage à l'égard

d'une critique qui n'a d'autre ambition que celle de servir le mieux possible la révolution et le cinéma. Cette critique c'est la nôtre.

De telles attaques n'auraient aucune importance si elles n'étaient faites « au nom de la révolution ».

Les jugements de ces messieurs sont naturellement définitifs. Les nôtres sont moins prétentieux. Sans doute, à une époque où il y avait quelque courage simplement et quelque audace à mettre debout des films comme *J'accuse*, *Villa Martin*, *Fièvre*, *La fête espagnole*, *Cœur fidèle*, pour ne citer que les Français, avons-nous jugé urgent de soutenir ce courage et cette audace contre la Boutique. Toute réaction du public était alors salutaire. Ceux de l'industrie le savent bien qui ont cherché à nous muse-ler par tous les moyens et qui déclarent avec une touchante unanimité que je suis « l'homme qui a fait le plus de mal à l'industrie cinématographique avec ma critique ».

On me reproche aujourd'hui de ne pas soutenir suffisamment l'effort des jeunes, parce que j'ai formulé des réserves sur les films de Man Ray, de Buñuel et n'ai pas parlé de quelques petits travaux de vacances ignorés du public.

Il s'agit de distinguer, en effet, parmi les jeunes, les vrais des faux. Les « vrais » ce sont ceux qui s'efforcent avec réflexion, patience, étude à s'exprimer avec franchise ou à chercher les lois d'un mode nouveau d'expression. Leurs œuvres sont réussies ou ratées, mais j'ai toujours tenté d'en dégager le sens, le caractère, la portée. Ainsi notamment pour René Clair, Cavalcanti, Grémillon, Ivens, Buñuel, Lloyd et Kauffmann. Les « faux » ce sont ceux qui, au nom de l'ignorance de toutes choses, dénigrent systématiquement tout ce qui ne vient pas de leur groupe, n'est pas le fait des petits amis.

En résumé, il y a les jeunes qui se sont associés pour « arriver » et ceux qui ont refusé la combine.

Notre sympathie pour ces derniers est réelle, parce que j'ai la conviction que, seuls, ils peuvent sauver ce qui reste à sauver contre le mercantilisme et la surenchère américaine. Stroheim et King Vidor mis à part, Sternberg et Pejos semblent déjà déçus, je reste convaincu que les cinéastes de ma génération, en France

ont fourni en leur temps tout leur effort et n'ont plus qu'à choisir désormais un nouveau métier, victimes de la performance, de leur invention littéraire et artistique au plus mauvais sens du mot, et vieillards à quarante ans !

Ils ont marqué quelques étapes : c'est déjà ça...

Quant aux petits jeunes gens qui masquent de publicité révolutionnaire leur insuffisance et leurs étroites perspectives d'esprit, ils sont déjà des ratés, à la façon dont nos pères, petits-bourgeois, contre qui nous fûmes en révolte violente dès la première heure, furent aussi des ratés. Ils ont déjà des manies, des habitudes et particulièrement le goût du scandale. La génération qui nous précéda avait ce goût du scandale : nos pères se plaisaient à mettre leur culotte à l'envers pour épater les bourgeois de leur famille et à crier « À bas la guerre ! » ou « Mort aux flics ! » Après quoi, ayant jeté leur gourme, comme on disait, ils devenaient de « braves » pères de famille, de « bons » patrons radicaux-socialistes et Francs-maçons exploités et massacrés.

Pour bien saisir la qualité de l'esprit révolutionnaire de ces jeunes vieillards, il n'y a qu'à retenir la réflexion de l'un d'entre eux, entendue il y a quelques jours : « Je me sens de plus en plus révolutionnaire : c'est à ce point que je voudrais construire une grande chose pour pouvoir ensuite la détruire ! Crétin ! ».

Pelote-fesses et torche-morve, fainéants par-dessus tout, anarchistes intellectuels sans vertu comme sans courage. Ils travaillent sournoisement à satisfaire des ambitions personnelles qui ne leur viennent pas plus haut que le nombril. Nos camarades ne sauraient se laisser abuser par les déclamations bruyantes de ces associés intéressés et provisoires qui s'entre-dévoreront tout aussi bien naturellement le premier jour où l'un d'entre eux « réussira » ou lorsque ceux qui ont tout de même quelque chose dans le ventre – s'il y en a – et qui se sont égarés là auront flairé la chausse-trappe.

LÉON MOUSSINAC

L'HUMANITÉ, 26 février 1930, p. 4
CHRONIQUE CINÉMA
RÉPONSE D'EISENSTEIN

«[...] L. Moussinac : «Il a exprimé (Eisenstein) comment le surréalisme n'aboutissait qu'à un jeu intellectuel, sans prolongements sociaux possibles.

[...] ses répliques ont fait rentrer dans la gorge des plus hostiles les sarcasmes et l'ironie facile à propos de la censure soviétique et de l'indépendance de l'art ! [...]»

LÉON MOUSSINAC

L'HUMANITÉ, 30 juin 1930, p.1
FAITS DIVERS
UN INSULTEUR DE MAJAKOWSKY REÇOIT UNE VISITE DÉSAGRÉABLE

Dans les *Nouvelles Littéraires*, un nommé André Levinson vient d'écrire, sous le titre : «La poésie chez les Soviets; le suicide de Majakowsky», un ignominieux article [...]

À propos de la lettre où l'infortuné poète explique sa décision, il ose écrire : «Il avait fait sienne la cause des étranglements [...]»

Ce débordement d'injustices a provoqué la légitime indignation de l'écrivain Aragon, ami du poète, qui a résolu d'infliger à l'insulteur la leçon qu'il méritait. Il se rendit au domicile de Levinson. Ce dernier, craignant pour ses os [...] prétendit qu'il ne pouvait se défendre «s'étant cassé le bras récemment». Aragon, devant tant de lâcheté, s'en prit à la vaisselle qui alla valser par la fenêtre. On appela la police, Et c'est en présence des agents qu'Aragon mit son poing dans la figure du critique [...].

ANONYME

L'HUMANITÉ, 7 décembre 1930, p. 4
CINÉMA-RADIO
NOTRE POINT DE VUE SUR L'ÂGE D'OR

Il n'est pas question d'ouvrir, ici, un débat sur le surréalisme, d'acquiescer ou de condamner cette «révolution de l'esprit». Cela

dépasserait l'objet de notes qui ne visent qu'à constituer, en quelque sorte, une fiche de renseignements à l'usage de nos camarades sur *L'Age d'or*, le film de Luis Buñuel et Salvador Dali, actuellement projeté à Paris avec scandale.

Et justement.

Parce que jamais encore, au cinéma, et avec une telle vigueur, un tel mépris des «convenances», la société bourgeoise et ses accessoires – la police, la religion, l'armée, la morale, la famille, voire l'État – n'ont reçu une telle volée de coups de pieds au derrière.

Quoique placé sur le plan intellectuel et bourré de littérature, on ressent facilement la violence directe de la plupart de ces images, images qui ne se racontent point. Car, si l'on dit, par exemple, qu'elles montrent un aveugle jeté par terre, une vieille dame giflée, un évêque jeté par la fenêtre, un fils tué par son père, Jésus-Christ revenant quasiment d'une partouse, on n'en signifie pas l'expression réelle.

Je n'ai pas ici à parler du thème pathétique de l'amour, dans le film, sinon pour dire qu'il ne ressemble en rien à une romance cinématographique franco-germano-américaine...

De toute évidence, en réalisant *L'Age d'or*, les auteurs ont voulu que les snobs et les gens du monde, qui avaient admiré gratuitement *Un Chien andalou* et leur avaient ainsi fait injure, ne se méprennent pas, cette fois, sur leur pensée et ressentent le dégoût dans lequel ils les tiennent.

Et du moment que le reste des spectateurs, venus au cinéma pour digérer et se moquer, grince des dents au spectacle de *L'Age d'or*, on peut dire que Buñuel et Dali ont atteint leur but.

C'est pourquoi un tel film échappe à notre critique. Nous l'admettons comme un élément de destruction sociale de la bourgeoisie, et de son esprit. En regrettant que la personnalité si forte de Buñuel dans *Un Chien andalou* ne se manifeste qu'en de brefs instants cette fois, et qu'on y sente plus le souci du scandale que l'explosion de la haine. La raison en est sans doute dans le fait que le cinéaste n'a pu aller jusqu'au bout de sa pensée et de son sujet sans risquer de réussir un film qui n'eût pas trouvé grâce devant la censure...

L'Age d'or n'est pas un film pour le prolétariat, mais on peut affirmer que, dans une certaine mesure – si j'ose dire – il sert les desseins révolutionnaires de celui-ci.

Jeu sans doute, mais jeu de massacre.

À l'heure où tout reste à détruire, c'est assez pour applaudir.

LÉON MOUSSINAC

L'HUMANITÉ, 13 décembre 1930, p. 4

LES ARTS : DALI-PICABIA

Nous avons dit récemment qu'il nous paraissait que la tendance primordiale des arts plastiques d'aujourd'hui, celle par laquelle ils doivent justifier leur intérêt, était une tendance morale. Non pas «moralisatrice» mais crevant le plafond des convenances, retournant notre prétendue morale pour en éclairer cyniquement les bosses, les creux cachés, les lâchetés, les vices. C'est dans ce sens que doit se poursuivre la révolution accomplie dans les arts depuis vingt-cinq ans et non à des fins «techniques». Au cours de cet article, nous avons incidemment cité le nom du peintre Salvador Dali. Qu'on me permette une petite incursion hors du domaine pictural simplement pour signaler qu'un film – mais le cinéma est aussi un art plastique – extrêmement touchant et troublant, vient par ses préoccupations morales, illustrant le conflit de la conscience humaine et de la vie sociale, et mettant en vedette l'attitude de révolte qui doit en résulter dans notre société bourgeoise, de provoquer à un point particulièrement violent le public, les esthètes, les snobs, tous les petits rats musqués qui veulent abriter leurs rentes, leur «avenir» et leur couche de crasse au moyen de la dictature du sabre, de la matraque et du goupillon imposée aux classes travailleuses.

Il s'agit de *L'Âge d'or* de Buñuel, dont notre camarade Moussinac nous a dit la valeur dans sa dernière chronique et dont le scénario a été justement écrit par le peintre Dali en collaboration avec Luis Buñuel. La grave sérénité avec laquelle Buñuel et Dali ont adopté de mener ce film par le plan moral à

un point de vue révolutionnaire intégral, les personnages en question en ont senti passer autre chose qu'un souffle de plaisanterie. Les Camelots du Roy, une compagnie de camelots, a entrepris de défendre l'ordre et la société et est venue saccager le Studio 28 où le film était projeté. Depuis, à la demande de *L'Ami du Peuple* excitant à la répression contre ce film «d'inspiration bolchévique et révolutionnaire», commissions et sous-commissions se sont réunies et l'ignoble Jean Fesse a interdit la projection de *L'Age d'or*.

Ce qu'il faut signaler ici dans cette rubrique, c'est qu'une exposition de peintures et œuvres surréalistes qui ornait les murs du Studio 28 a été saccagée: les toiles de Max Ernst et de Salvador Dali ont été particulièrement lacérées et mises rageusement en pièces. On peut en conséquence se demander si la censure et la police ne vont pas tarder à s'attaquer aux œuvres d'art plastique autrefois si inoffensives dans leurs cadres dorés, jugées trop révolutionnaires et pernicieuses. La police a déjà fait depuis 10 ans quelques incursions dans ce domaine, aux «Salons» et même aux vitrines, mais à quand l'interdiction pour un peintre comme Dali d'exposer ses œuvres au public?

Francis Picabia, meneur du mouvement «Dada» en 1920, suscitait autrefois le scandale. Depuis quelques années, il habite loin de Paris; cet esprit qui est l'un des plus curieux et les plus versatiles d'aujourd'hui se livre à des manifestations esthétiques d'un ordre moins provocant s'il est plus subtil. Il semble bien que son dernier coup de chapeau au public, du moins en ce qui concerne les actes capables de faire rire jaune ce public par leur aspect scandaleusement fumiste, mais d'une si intelligente désinvolture d'esprit, ait été en 1924 son ballet *Relâche* en collaboration avec Satie et son film *Entr'acte* souvent projeté depuis à Paris. (Au fait, *Entr'acte* recevrait-il aujourd'hui l'approbation de la censure? Sa projection, l'an dernier, au théâtre des Champs-Élysées, n'a-t-elle pas été accompagnée des cris: «A Charenton! À Moscou!»).

Une magnifique exposition d'ensemble des œuvres de Picabia («Trente ans de peinture») se tient ce moi-ci à la galerie Léonce Rosenberg, 19 rue de la Baume (8^{ème}) et je conseille

d'aller la voir. Picabia nous explique lui-même le ton « sérieux » de ses œuvres récentes dans la préface du catalogue :

« On a fait trop de blagues avec la peinture de Picabia ! Mon inquiétude a été transformée en plaisanterie », etc. « Maintenant c'est MA nature que je copie, que je tâche d'exprimer. J'ai eu la fièvre des inventions calculées, maintenant c'est mon instinct qui me guide... Je n'ai pas pris mes confrères au sérieux, ayant considéré leur absurde morale comme un manque absolu de naturel, les faisant s'exprimer contre leur nature même. »

L'artiste se réclame donc maintenant entièrement de lui-même. « Anarchiste, aristocrate de l'esprit », c'est l'appellation par laquelle certains seraient tentés d'expédier une bonne fois Picabia et sa peinture ; nous ne l'adopterons pas. Depuis trois ans, Picabia peint, peint sans arrêt des œuvres d'un même esprit, d'une même conception esthétique – et technique. Mais lui qui de 1906 à 1913 fut un des premiers à ouvrir à l'art plastique de nouveaux horizons, il se révèle, aujourd'hui qu'il exprime « sa » nature, un véritable artiste si parfait et si pur qu'il faut lui garder une admiration entière : ce n'est pas tant « sa » nature qui nous intéresse que les éléments d'intelligence, de sensualité, de liberté et de jeunesse qui s'expriment aujourd'hui dans les adorables gammes de couleurs de ses toiles. Les images, objets, éléments humains, feuilles, se superposent, se mêlent dans chacune de ces toiles, et si ce dynamisme sans contrainte est l'expression pleinement assouvie des instincts de spontanéité, d'« instantanéisme » manifestés depuis longtemps par Francis Picabia, celui-ci est capable de s'arrêter net de peindre et de produire le jour où il sentira la moindre tendance au rabâchage et à la répétition risquant d'aliéner sa liberté d'intelligence. [...]

ANONYME

L'HUMANITE, n°12012, 3 novembre 1931, p. 4,

LES LIVRES

LA RÉOLUTION DE KHARKOV

Nous avons donné il y a quinze jours le début de la résolution

concernant la littérature prolétarienne en France, résolution adoptée en novembre 1930, à Kharkov, par la deuxième conférence internationale des écrivains révolutionnaires, et publiée dans la *Littérature de la Révolution mondiale*.

La résolution de Kharkov s'ouvre par la constatation du retard considérable de la France dans ce domaine, – comme dans d'autres. Pourtant, grâce à l'action du Parti Communiste et au rayonnement de la Révolution russe, le prolétariat français rénove, au cours de ses luttes de classe, son idéologie révolutionnaire. L'heure d'une littérature prolétarienne, qui serait pour la classe ouvrière une arme de combat puissante, a sonné en France.

Dans les conditions d'une lutte de classe intensifiée, une partie des écrivains petits-bourgeois qui étaient le plus près du communisme abandonnent une position prolétarienne et passent par la voie du trotskisme dans le camp de la contre-révolution (Parijanine, classé dans cette catégorie par la conférence de Kharkov, proteste par lettre et nous informe : 1° qu'il n'est pas petit-bourgeois. 2° qu'il n'est pas contre-révolutionnaire. Dont acte).

Sous la pression de la grande bourgeoisie déployant une large offensive sur le front intellectuel, des groupements intellectuels apparaissent qui ont pour but d'égarer et d'affaiblir l'idéologie révolutionnaire du prolétariat.

La résolution de Kharkov condamne le populisme et le groupe de Valois, puis elle passe à l'examen du mouvement surréaliste et de l'activité du groupe représenté par la revue *Monde*.

Elle indique les moyens les plus sûrs de favoriser l'éclosion d'une littérature prolétarienne en France.

Ces conseils ne seront pas perdus.

Quelles que soient les lacunes ou les insuffisances de la résolution de Kharkov, l'analyse qu'elle donne, dans ses grandes lignes, de la situation française reste exacte. Elle peut, elle doit nous servir de point de départ et de point d'appui. La voie qu'elle indique est la seule juste.

Contre l'offensive bourgeoise sous toutes ses formes, nous devons dresser un front littéraire prolétarien et révolutionnaire.

Il faut créer, et rapidement, une section française de l'Association internationale des écrivains révolutionnaires. Il faut susciter, seconder de toutes nos forces le mouvement des rabcors. Il faut, dans notre agitation et notre propagande quotidiennes, prêter une attention accrue au travail culturel, théorique et pratique.

Organisons-nous en vue des prochaines batailles. L'attaque des intellectuels « de gauche » contre le Parti communiste redouble. Cela signifie que nous avons adopté la bonne ligne. Accentuons notre effort. La lutte ingrate et obscure que nous menons aujourd'hui contre les déviations de droite et de gauche aura des lendemains victorieux.

JEAN FREVILLE

Surréalisme. Ce mouvement constitue une réaction des jeunes générations d'intellectuels de l'élite petite-bourgeoise, provoquée par les contradictions du capitalisme dans la troisième phase de son développement. Les surréalistes, n'ayant pas été capables dès le début de procéder à l'analyse marxiste approfondie de cette réaction culturelle contre laquelle ils s'élèvent, cherchent une issue dans la littérature en se formant une méthode de création spécifique. Les premières tentatives de lutte au moyen de cette méthode contre l'individualisme bourgeois, tout en se confinant encore aux conceptions idéalistes, ont facilité à quelques membres du groupe le passage à l'idéologie communiste, qui se traduit, quoique encore d'une manière insuffisamment nette, dans les interventions des surréalistes en politique. L'acuité de la lutte de classe s'est fait sentir, même dans ce groupe, par l'élimination de ses rangs des éléments à tendance bourgeoise. Le véritable visage de « l'opposition intérieure », visage réactionnaire, s'est dévoilé après la dislocation du groupe et le passage déclaré de l'opposition dans le camp de la bourgeoisie, tandis que le noyau central, qui avait conservé l'appellation surréaliste, continuait à évoluer, non sans tâtonnements et sans à-coups, vers le communisme. Ce développement permet d'espérer que la meilleure partie du groupe surréaliste

actuel, tout en continuant d'évoluer vers le matérialisme dialectique, passera définitivement à l'idéologie prolétarienne, après avoir révisé sa théorie sur «la décomposition de la bourgeoisie, conséquence du développement de ses contradictions intérieures», ainsi que toutes les erreurs qui ont trouvé leur expression dans le «*Second manifeste du surréalisme*».

L'HUMANITE, n° 12066, 26 janvier 1932, p. 4.

LES ARTS.

AU SUJET DE LA SECTION FRANÇAISE DES ARTISTES RÉVOLUTIONNAIRES.

Il est caractéristique que l'appel lancé, ici même, il y a quinze jours, en faveur de la création d'une section française des artistes révolutionnaires nous ait valu une abondante correspondance et, déjà, des échanges qui dépassent nos prévisions. Ainsi nous sont démontrées la nécessité et l'urgence du groupement. Il n'est pas une lettre reçue qui n'approuve l'organisation des artistes et n'en souligne le besoin. Il existe seulement une foule de questions touchant à la fois aux principes mêmes qui doivent diriger le groupement et servir de base à son travail pratique pour lesquelles les réponses ont besoin d'être discutées.

[Le journal reproduit une lettre d'Aragon]

« En commentant les thèses de Plekhanov, le camarade Peyralbe, dans l'*Humanité* du 14 janvier, place à l'extrême pointe de l'individualisme le surréalisme qu'il représente ainsi comme l'aboutissement de *l'art pour l'art* dans l'absurde. Je crois devoir rectifier pour les lecteurs de notre journal ce qui me paraît non conforme aux faits dans cette assertion. Premièrement, elle se base sur l'opposition de deux termes (*poésie moyen d'expression* et *poésie activité de l'esprit*) qui ont bien été employés par un surréaliste, mais qui restent des hypothèses personnelles à celui qui les a employés dans le cadre même où il se place, et ne sauraient servir à définir le surréalisme. Deuxièmement, le surréalisme a été une réaction violente contre la théorie de l'art pour l'art. Il n'est aucunement partisan

de l'individualisme que les surréalistes ont toujours combattu. L'individualiste, d'ailleurs, comme le marque Peyralbe, ne peut avoir qu'un dégoût invincible pour les luttes sociales. Or, on sait que les surréalistes se préoccupent ardemment de ces luttes sociales et qu'il n'y a pas d'autre issue de leur évolution que la reconnaissance active de la lutte des classes sous la conduite du Parti communiste. On me permettra de faire allusion à mon cas personnel : je pense que c'est l'évolution nécessaire et conséquente du surréalisme dans le cadre du matérialisme dialectique qui m'a amené au point où j'en suis actuellement, c'est-à-dire à être inculqué d'excitation au meurtre et de provocation de militaires à la désobéissance *pour un poème*, et c'est pourquoi je pense qu'il n'est pas juste de considérer le surréalisme comme une rupture de tout « contact spirituel entre les hommes ».

Il ne s'agit pas, ici, de reprendre cette rectification et de la commenter : ce sera l'objet d'une des discussions de notre association (elle mérite mieux qu'une réponse en quelques lignes, nécessairement incomplète). Ce qui nous paraît aujourd'hui essentiel c'est qu'Aragon souligne que « l'évolution » de tous les surréalistes n'a pas encore atteint le même degré et que tous, non plus, ne sont pas également convaincus que « l'issue » à l'évolution du surréalisme reste, comme Aragon le déclare et le manifeste, « la reconnaissance active de la lutte des classes sous la conduite du Parti communiste ». Nous apprécions l'effort déjà fait, mais nous combattons ce qu'un tel effort peut marquer encore d'incomplet, non pas à l'égard d'une adhésion au Parti *que nous n'exigeons pas*, mais à l'égard même d'une activité qui doit répondre exactement à des buts révolutionnaires ni faire des artistes, comme des écrivains révolutionnaires, les compagnons de route du prolétariat.

C'est pourquoi, afin de dissiper toute équivoque (la rectification d'Aragon prouve que ses amis et lui ne sont pas tous d'accord sur la qualification du surréalisme), la mise au point de l'esprit et du rôle de la revue : *Le Surréalisme au service de la révolution*, telle qu'elle se présente aujourd'hui, même « évo-

luée», nous paraît aussi indispensable, et préalable, que la mise au point de *Monde*, de *Plan*, de *Nouvel-Age*. [...]

JEAN PEYRALBE

L'HUMANITE, n° 12159, 29 mars 1932, p. 4.

LES LIVRES.

LE MANIFESTE DE L'ASSOCIATION DES ÉCRIVAINS ET ARTISTES RÉVOLUTIONNAIRES

[...] À côté, et collaborant avec cette «littérature prolétarienne», la revue *Monde* dont la ligne contre-révolutionnaire a été dénoncée par la Conférence Internationale des Écrivains révolutionnaires réunis à Kharkov, en novembre 1930, poursuit la même tâche et sert, dans le domaine de la littérature comme dans celui de la politique, les intérêts de la bourgeoisie. Sur toutes les grandes questions de l'homme, *Monde* a pris une position objectivement contre-révolutionnaire. La position de «l'indépendance à l'égard des partis politiques», ne cache que sa soumission à l'idéologie de la classe dominante. Cette soumission à la bourgeoisie apparaît clairement dans la falsification de la littérature prolétarienne tentée par *Monde*, dans ses sarcasmes contre «la mystique de classe», dans sa négation des possibilités d'une littérature de classe, dans son mépris pour les correspondants ouvriers.

La résolution de Kharkov qui condamne à juste titre la base idéaliste du surréalisme a fait confiance à certains surréalistes pour abandonner leurs conceptions, et se rallier au matérialisme dialectique. Mais le surréalisme, en tant que méthode généralisable et que conception du monde, ne saurait être accepté par le prolétariat révolutionnaire ni accueilli dans nos rangs. [...]

L'HUMANITE, n°12421, 16 décembre 1932, p. 4.

NOTES DE LECTURE.

A. BRETON : *LES VASES COMMUNICANTS* (LES CAHIERS LIBRES)

A. Breton publie un livre sur les rêves. Cet effort pénètre assez loin. Breton pose des problèmes dont quelques-uns sont

des problèmes réels. Il n'y a pas de raisons pour se refuser à l'étude du rêve, de l'amour: le matérialisme dialectique ne doit rien laisser en dehors de son activité. Le livre de Breton mérite qu'on engage au moins la discussion: son honnêteté ne paraît pas douteuse.

P. NIZAN

L'HUMANITE, 27 février 1933, p. 2.

SUR LE CONCOURS DE LITTÉRATURE PROLÉTARIENNE

André Breton, délégué par le bureau de l'Association, a défini la littérature prolétarienne et a étudié ses possibilités de développement en France. Le concours ouvert par *L'Humanité*, a dit André Breton, répond victorieusement à la question posée. Une littérature prolétarienne est possible avant la prise de pouvoir du prolétariat, mais seule la victoire du prolétariat, et son accession à la culture permettront à la culture prolétarienne de s'épanouir pleinement. André Breton, s'appuyant sur des citations d'Engels et de Lénine, démontre la justesse de la ligne suivie par l'A.E.A.R.

L'HUMANITE, n°12611, 26 juin 1935, p. 2.

SUR LE CONGRÈS INTERNATIONAL DES ÉCRIVAINS

[...] Aragon adresse alors l'hommage du Congrès à l'écrivain René Crevel, que la mort vient de nous enlever. Crevel devait prendre la parole à ce Congrès, à la préparation duquel il travailla. Aragon lit le beau discours que Crevel prononça au nom de l'A.E.A.R., le 1^{er} juin dernier devant les ouvriers de Boulogne sur Seine, ardent appel à l'action qui se termine ainsi: «Et si, camarades, le triomphe du socialisme en URSS nous est une raison chaque jour péremptoire de dire et redire l'admirable mot d'ordre: «Prolétaires de tous les pays unissez-vous, les dangers qui menacent la culture dans la société capitaliste pourrissante, nous décidant aujourd'hui à crier: «Intellectuels de tous les pays, unissez-vous aux prolétaires de tous les pays».

L'HUMANITE, n°12611, 26 juin 1935, p. 2.

L'ÉCRIVAIN RÉVOLUTIONNAIRE RENÉ CREVEL EST MORT

L'écrivain René Crevel vient de mettre volontairement fin à ses jours à l'âge de 35 ans. Depuis de longues années il était malade. Dans les deux dernières semaines la maladie avait reparu sous des formes diverses et déprimantes. René Crevel n'a pu supporter cela.

Il était l'auteur d'une série de livres qui resteront parmi les plus caractéristiques de la jeunesse tourmentée de l'après-guerre. C'est seulement l'hiver dernier qu'il avait rompu avec le groupe surréaliste. Au fond du désarroi qui marque ses romans : *Mon corps et moi*, *Babylone*, *Etes-vous fous*, *La Mort difficile*, etc. on pouvait percevoir une volonté violente de satire de la société bourgeoise, volonté qui dans son dernier ouvrage *Les Pieds dans le plat* aboutissait à cette admirable description de la rue du Château-des-Rentiers qui a été publiée dans l'Almanach Ouvrier-Paysan.

Dans les derniers mois de sa vie, René Crevel, qui depuis longtemps était un militant du Comité Thaelman, s'était entièrement dévoué à la cause ouvrière. Il était entré à l'A.E.A.R. Il était devenu le collaborateur régulier de *Monde* et de *Commune* où il avait dirigé l'enquête *Où va la peinture ?*

Ce clairvoyant écrivain, cet homme de grand talent, avait su placer au premier rang de ses préoccupations la lutte pour un monde meilleur. Il avait tenu récemment à prendre une part active à l'organisation du Congrès International de la Culture. Mais c'est surtout à militer parmi les travailleurs qu'il apportait une passion ardente. Les ouvriers de Boulogne l'avaient accueilli avec enthousiasme le 1^{er} mai dernier dans un meeting où il avait parlé. «C'est maintenant, disait-il alors, que je commence à vivre». Il avait trouvé dans le mouvement ouvrier des raisons d'espoir que la maladie lui a fait perdre.

Europe

EUROPE, n° 15 du 15 mars 1924, p. 341.

LE ROMAN ET LA SENSIBILITÉ D'APRÈS GUERRE

[...]

Il y a eu aussi le dadaïsme, que l'excellent Vlaminck se vante d'avoir tué, prêtant ainsi beaucoup de sa vie à ce qui n'en eut guère. J'ai vu naître le dadaïsme en Suisse, à Zurich. Son promoteur, un jeune balkanique, un « macaque », disait-on méchamment là-bas, s'amusait alors à tirer des coups de revolver sur la Bahnhofstrasse dans l'espoir chimérique d'attirer l'attention de quelques lourds buveurs de bière. Inutile de dire que notre simulateur tirait à blanc. Est-ce que tout le dadaïsme ne tira pas à blanc ? Les compagnons du meilleur temps de Laurent Tailhade avaient au moins le mérite de lancer de vraies bombes. Et ils acquittèrent sans sourciller la note plutôt salée que la société ne tarda pas à leur présenter. Nous avons déjà connu avant la guerre les mots en liberté de Marinetti, les poèmes en forme de chameau, de comète et de poêle à frire. Pareillement, pendant le conflit, on proposa à notre admiration le portrait du généralissime confectionné par un artiste capillaire avec des cheveux prélevés exclusivement sur les têtes de sa parentèle. On peut dire que le dadaïsme a manqué d'imagination. Rien de banal [*sic*], de morne aussi, comme l'exhibitionnisme. Ces jeunes gens ont sans doute cru être ceux qui osaient. Que nous les avons trouvés dociles, bourgeois ! [...]

RENÉ ARCOS

EUROPE, n° 18 du 15 juin 1924, p. 252.

PHILIPPE SOUPAULT. – *À LA DÉRIVE*. UN VOL. IN-16 ; COLLECTION COLETTE (FERENCZI, ÉDIT.).

Le premier roman de Philippe Soupault était un apologue, difficile à déchiffrer seulement parce que le héros se cachait sous un nom d'emprunt et qu'ainsi Philippe Soupault se dédoublait à bon marché. *Le Bon Apôtre* était atteint du mal du siècle. L'apologue était dans les faits, la vérité morale dans cette histoire sans conclusion, sans conclusion comme ces jeux de hasard où finalement gains et pertes se compensent, se détruisent, s'annihilent : il suffit de convenir de ne pas jouer sérieusement. Cela n'enlève au jeu ni son âpreté, ni sa passion, mais espoirs, désespoirs, accords, désaccords, ne sont plus que des expériences gratuites et sans finalité. La vie comme un jeu, ce n'est ni le scepticisme, ni l'épicurisme, attitudes raisonnables, c'est une soupape de sûreté un peu plus bruyante chaque fois que la perte l'emporte sur le gain. À la fin, il arrive que la machine éclate : le bon apôtre fuit aux Amériques.

La fable est plus nue dans *À la dérive*, parce qu'elle se réduit à l'aventure et que l'analyse y fait défaut, ou plutôt parce qu'il faut toujours lire l'analyse entre les lignes de l'aventure. C'est pourquoi sans doute, le premier étant la clef du second, il faut connaître *Le Bon Apôtre* avant d'aborder *À la dérive*. *À la Dérive* est d'abord et surtout un excellent roman feuilleton, c'est-à-dire que le mythe y emporte la conviction (ce n'est pas en vain que M. Philippe Soupault dans un récent article, en appelait à Zévaco et à Ponson du Terrail). Le souci psychologique, qui dominait dans *Le Bon Apôtre*, grâce aux notes intimes de Jean X., passe ici au second plan. Le héros d'*À la Dérive* est un fruste : merveilleux personnage, silhouette de prédilection pour Philippe Soupault ; par lui, le romancier échappe précisément à cet « arrangement heureux de lettres et de mots autour d'un sentiment ou d'une idée déjà connus, déjà conquis par le sujet écrivain¹ ». Choix, cependant, plus significatif encore. Un spécialiste de l'aventure, comme Mac-Orlan, s'il déçoit assez

1. Jacques Rivière, « La Crise du concept de littérature » (*Nouvelle Revue Française*, 1^{er} février 1924).

rapidement, c'est que ses héros ne sont jamais simples ; c'est qu'ils sont bacheliers, qu'ils ont des lettres et que les souvenirs les encomrent, scrupules, indécisions, points d'orgue inexplicables dans cette gamme pathétique. Facilités aussi, petites roueries, échappatoires mesquines dont l'arbitraire, toutefois n'échappe pas au lecteur. *À la dérive* tient cette gageure d'être vraiment pour nous un roman d'aventure, le roman-type de l'aventure, celui où l'aventure ne fait pas plus de concessions que le jeu. C'est une leçon. C'est bien aussi une réussite, à quoi le style de Philippe Soupault aide d'ailleurs singulièrement : net, dépouillé, aride, presque plat, dénué d'images, et néanmoins poétique, dépouillant l'objet jusqu'en ses arêtes, l'allégeant, le simplifiant, double miroir miraculeux qui porte toutes choses à leur plus haute puissance et les prolonge à l'infini.

Voici donc un homme qui se fuit, qui fuit ses souvenirs – il appartenait, écrit Philippe Soupault, *à cette race d'hommes qui ne peuvent qu'abandonner* – qui ne consent à s'éprouver que dans la réalité la plus urgente, et qui cependant « fait une fin ». Un beau jour, David Aubry rencontre Dieu. C'est un pis-aller. « Et pourtant, j'ai besoin, s'écrie-t-il, d'un être que mon orgueil admette, un maître que je puisse respecter ». Dieu sera t-il le dernier voyage ? C'est, en tout cas la suprême aventure. Étant un départ et un aboutissement, elle est aussi plus et moins mystérieuse que les autres. David Aubry rencontre Dieu quand il est près de mourir. Histoire banale ; symbole évident, symbole de la génération à laquelle appartient M. Philippe Soupault. Déjà, M. Marcel Arland, dans un récent article de *La Nouvelle Revue Française*, qu'on n'a pas, selon nous, suffisamment relevé, reconnaissait que « toutes questions se ramènent à un problème unique, celui de Dieu ».

L'absence de Dieu, ajoutait-il, est le non-sens de toute morale. Sont-ce la forme politique d'un pays, des questions humanitaires ou économiques, qui pourront remplacer en nous l'ancien fondement ? Jusqu'à ce que nous ayons pris l'habitude de ce nouvel état, toutes choses nous apparaîtront dérisoires, et nous-mêmes d'abord. Esprits désaxés, bâtissant par convenance ou par raisons pratiques des garde-fous auxquels nous n'accor-

dons nulle confiance, nous sommes condamnés à de perpétuelles occupations ; occupations, et rien d'autre, chacun s'y adonnera selon sa sensibilité, sa fatigue et son ennui : il y a les voyages, le mariage, les passions ; être riche, être Lauzun, être député des Halles ; il y a certaines tentatives dangereuses, certaines anomalies, certains crimes ; il y a aussi la littérature.

Un David Aubry, un Philippe Soupault, quand ils rencontrent Dieu et qu'ils le suivent, c'est qu'ils rentrent dans la vie commune, c'est qu'ils renoncent à l'aventure, au scandale, au dadaïsme, à la littérature. Mais Dieu a d'autres mystères, ceux d'une certitude que la raison ne fonde pas. Né de l'aventure, il y retourne. Cercle vicieux. Chez un Montherlant qui pose Dieu en fonction de son corps, chez un Soupault qui le pose en fonction de son orgueil, même inquiétude, même lassitude, même « mal du siècle ».

JACQUES ROBERTFRANCE

EUROPE, n° 26 du 15 février 1925, p.238.

PIERRE REVERDY. – *LES ÉPAVES DU CIEL*. UN VOL. IN-16 (N.R.F. ÉDITEUR)

Il ne convient pas de penser toujours à Mallarmé. Il ne convient pas de penser surtout à cette exégèse de Mallarmé, tentée par Valéry, reprise par Thibaudet, à quoi Mallarmé se prête, qui l'enferme tout entier, à laquelle il se plie, semblable à ces prisonniers qui s'accoutument à leur geôle, à ces oiseaux qui chantent en cage. Quel silence émeut-il, celui que tout explique et que les mots gouvernent ? Il n'est pas taciturne. Il fuit tous les secrets. Il est pareil à ces figures géométriques, trop rigides et trop pures, trop égales, trop parfaites. Il n'atteint jamais Dieu par ces sentiers étroits entre deux infinis, et l'harmonie du monde, elle est toute assurée,

Temple du Temps, qu'un seul soupir résume,

dans cette ample confiance, ce repos affirmé, cette âpre certitude que n'ébranlent point le doute, la colère, les passions. Ce poète sans erreurs, sans faux-pas, sans embûches, est-il plus près de nous que Baudelaire, que Rimbaud, ces deux grands mysté-

rieux harcelés par le mal ? Ces roseaux terrifiants sont remplis de pensées et de contradictions. L'eau trouble qu'ils agitent est le miroir de l'homme. Ils ne sont pas certains. Ils cherchent en gémissant et leur vie est une méditation passionnée de la mort. En eux, tout se sépare, et l'ombre et la clarté sont ces deux cavaliers qui s'affrontent et se battent sans jamais se mentir et sans s'exterminer. Mais roulé par les siècles, quel doute n'est point fécond ? On pense à l'aventure des *Pensées*, à ce pain nourricier qui n'aurait pas levé, si Port-Royal n'avait assemblé ces débris, jusqu'à ces mots de feu qui brûlaient sur Pascal et par quoi

*S'il venait seulement un peu d'air
Si le dehors nous permettait encore d'y voir clair
On étouffe
Le plafond pèse sur ma tête et me repousse
Où vais-je me mettre où partir
Je n'ai pas assez de place pour mourir
Où vont les pas qui s'éloignent de moi et que j'entends
Là-bas très loin
Nous sommes seuls mon ombre et moi
La nuit descend*

Ne voir dans la poésie de Reverdy qu'un effort dépouillé, qu'une prise sur le réel, un goût pour le concret, pour les données des sens, aussi peu résolues, aussi peu subjectives que possible, c'est vouloir s'attacher à Reverdy lui-même, se confondre avec lui, se refuser volontairement à la synthèse d'une analyse que Reverdy présente à l'état brut, telle qu'il a ressentie dans sa diversité jamais élaborée. Nous n'avons pas, nous ne pouvons pas avoir le même souci. Si l'expérience de Reverdy a quelque valeur, c'est que sa sincérité n'est, si l'on veut, jamais en jeu. En présence d'une association d'idées, même d'images, et que rien ne rapproche, nous n'en cherchons pas le sens, mais la direction. Cela aide à comprendre pourquoi Baudelaire, Rimbaud, n'ont pas eu d'exégètes¹, pourquoi tous leurs poèmes sont demeurés

1. Patern Berrichon a constamment trahi Rimbaud, et nous, qui n'avons pas ses préoccupations, qui ne nous soucions pas de retrouver le catholicisme dans Rimbaud, ne sommes pas stupéfaits qu'un visage et un nom n'apportent rien de plus à ces poèmes sans noms, sans visages et sans date.

chargés de leurs virtualités. S'ils ne sont jamais nus, c'est que nous leur prêtons l'allure de nos pensées ; si, toujours ils s'échappent c'est qu'un vêtement si pur n'épouse pas notre taille. Il faut penser à tous les livres sur Rimbaud qui n'ont pas expliqué Rimbaud, à tous les livres sur Pascal qui n'ont pas expliqué Pascal, au seul livre qu'on ait écrit sur Mallarmé et par quoi Mallarmé fut soudain épuisé. Ainsi, la poésie n'est même pas définie, et nos forces contraires se partagent un terrain qui reste illimité. Ni Baudelaire, ni Rimbaud, ni Reverdy lui-même n'échappent à l'illusion ; dans le sol qu'ils labourent, ils dessinent un sillon, ébauchent une prosodie, mais aussitôt s'évadent, n'érigent pas en prison les lois de leur raison. Si grands et si sensibles, leur vie est plus ardente, leur passion plus aiguë ; et c'est pourquoi le monde où Pascal a vécu a moins compris Pascal que Suarès, que Péguy qui ne lui devaient rien.

Il faut songer enfin que Rimbaud a brûlé *Une saison en enfer*, que les *Épaves du Ciel* réunissent dix plaquettes, qui toutes avaient paru à cinquante exemplaires. Il n'y aurait pas besoin de maudire le silence, s'il ne couvrait jamais que de tels témoignages, s'il ne nous réservait que ces graves surprises, ces miroirs où notre inquiétude se joue, comme un étang perdu qui reflète le ciel.

JACQUES ROBERTFRANCE

EUROPE, n° 40 du 15 avril 1926, p. 544.

CHRONIQUES

APRÈS « BELLA » L'ORIENTATION DE LA GÉNÉRATION ACTUELLE

[...] Reportons-nous aux derniers temps de la catastrophe : tension démesurée, efforts prodigieux qui soudain se montrèrent ce qu'ils étaient, stériles. L'amas de munitions entassé par la guerre dans les parcs, abandonné au long des chemins plâtreux et sanglants, toute une génération désabusée, lasse et dilettante, semble s'être appliquée à le dépenser en feux d'artifice. Toutes les contraintes à la fois rejetées, les règles de la syntaxe avec celles du salut à l'officier, la ponctuation avec le coup de coupe-ret qui, le matin, rationnait le pain chez le boulanger. Toutes les

charnières rompues. Ce n'est, dans le vers et la prose de ce temps-là, que tourbillon de poussières, d'ailleurs brillantes. Le grand miroir de Rimbaud cassé en morceaux; le feu de Lautréamont réduit en étincelles; mots; concetti; confettis. La plus longue contention de la pensée, c'est alors le hakaï. D'ailleurs à travers tout cela, les dons les plus certains: fantaisie, intuition, raison même par éclairs, sensibilité verbale et sensualité universelle. Bref, l'une de ces éternelles «tables rases» par laquelle toute génération se doit de commencer (au regard de l'art, les générations de bons élèves ne comptent pas). Or cette «étape nécessaire» certes, mais où il est dangereux de ralentir le pas, se prolongea pendant des années, menaça de se suffire à elle-même: c'était à ce moment-là que le cubisme brisait à son tour la phrase peinte, retournait à l'alphabet des formes et des combinaisons. Toute une génération, prenant les vieilles négations pour autant de découvertes toutes neuves, n'en finissait vraiment pas avec les erreurs indispensables. *L'à quoi bon, le n'importe comment, le n'importe quoi*: ce terrain mouvant subsiste toujours sous n'importe quelle construction, mais n'importe quelle construction vaut mieux que le désert. Soulignons, bien entendu, que tout ceci ne concerne que la jeune génération d'après guerre: à côté d'elle, les aînés réchappés de la tourmente s'efforçaient, au contraire, de rebâtir les «régions dévastées» de l'esprit européen, de rétablir ponts, routes, demeures humaines. [p.544-545]

[Heureusement, selon Durtain, Morand est arrivé, il est l'un des premiers à construire ses textes.]

Or le cas de Morand n'est nullement isolé dans la jeune littérature. Mesurez l'intervalle entre le Cocteau des débuts et ce *Rappel à l'Ordre* au titre significatif qu'il vient de faire paraître; recherchez l'évolution d'un Supervielle, d'un Aragon, d'un Soupault; constatez vers quelle direction se tournent les initiateurs eux-mêmes, Tzara, Breton, et la distance qu'il y a déjà du dadaïsme au surréalisme. Si presque aucun des nouveaux écrivains n'a commencé par penser construit (le cas de Drieu la Rochelle, et, plus nettement encore, celui de Paulhan sont peut-être les seules exceptions), tous, aujourd'hui, sont attirés par les

tâches de la composition. Après le sable, l'aggloméré; après l'aggloméré, la pierre à bâtir taillée à même le monde, la matière compacte, difficile, durable. Dépasser «l'expression de soi-même», cette besogne qui n'est pas plus haute que celle de tordre un linge imbibé, pour envisager la vraie difficulté de l'art, ce déménagement de soi-même dans autrui : le passage de tant de pensées à travers la porte d'une autre conscience, dont il ne s'agit pas de crocheter le vestibule, mais de meubler les étages... Il fallait s'attendre à cette volte-face de l'esprit littéraire : rien ne s'use si vite que l'imprévu, il n'est qu'une fois. Ainsi, l'esthétique du dispersé et de la surprise a déjà figure de passé, non seulement aux yeux du public, mais à ceux des écrivains eux-mêmes. [...]

LUC DURTAÏN

EUROPE, n° 47 du 15 novembre 1926, p. 382.

GEORGES RIBEMONT-DESSAIGNES. – *CÉLESTE UGOLIN*.

UN VOL. IN-16 (KRA, ÉDITEUR).

Une des questions qui occupent le plus l'esprit des hommes de ce temps est sans aucun doute celle de la personnalité. Rien ni la guerre, ni la paix, ni l'ombre majestueuse et tragique du bouleversement mondial, ni l'orage précurseur de la révolution ne peuvent détourner l'esprit du moi, ce moi qui fut, dit-on, haïssable et qui apparaît aujourd'hui perclus, générateur de souffrances. On a appris à ceux qui ont commencé la vie par la souffrance, par l'injustice flagrante, par la lâcheté et l'idiotie, à s'analyser jusqu'à se faire mal, à se connaître jusqu'au sang.

Placés à un point donné, ceux qui vécurent les sombres années de 1914-1918 devaient nécessairement chercher à se connaître et d'autre part à bouleverser et à détruire ce qui les entourait.

Il restait un troisième moyen, un de ces moyens qu'on appelle moyen terme, c'est-à-dire à s'évader.

Combien de livres avons-nous lus depuis 1918 qui n'étaient que des récits de ces tentatives d'évasions où l'on constatait

toujours ou presque, l'avortement de ces expériences.

Quelques-uns, pratiques, cherchaient dans l'amour à oublier, d'autres regardaient du côté des affaires, d'autres se tournaient vers la politique, d'autres enfin bondissaient comme des taureaux vers les stades exaltant le sport.

Beaucoup de lecteurs et le plus grand nombre des critiques haussaient les épaules et se moquaient de ces écrivains qu'ils qualifiaient de velléitaires sans vouloir comprendre qu'ils assistaient à un drame dont le premier acte évoquait l'assassinat de quelques millions d'hommes.

Au contraire ceux qui avaient perdu leurs amis ou leurs pères, plusieurs années de leur vie ou une partie d'eux-mêmes comprirent qu'il s'agissait d'autre chose que de littérature. Qu'on ne s'y trompe pas : les romans qui ont été publiés depuis huit ans ne sont pas en effet des réussites littéraires plus ou moins brillantes mais des cris de terreur et d'inquiétude.

Tout de même ceux qui vivaient encore refusaient et rejetaient le scepticisme à l'eau-de-rose d'un Anatole France ou le nationalisme meurtrier d'un Barrès. Ils ne pouvaient plus respecter ceux qui prétendaient ou avaient prétendu les conduire. Ils ne pouvaient s'en mettre qu'à eux-mêmes.

J'imagine que ce sont les plus forts, les plus lucides qui comprirent les premiers que la littérature n'était qu'un moyen et qu'ils ne pouvaient souhaiter qu'une révolution. Cette révolution ils ne la conçoivent pas seulement extérieure, mais davantage intérieure.

Le livre que Georges Ribemont-Dessaignes vient de publier est le premier roman qui donne une idée exacte et forte de cette nécessité. Son héros *Céleste Ugolin* ne veut plus admettre l'Univers. Nous assistons aux efforts d'un homme pour s'évader du monde, pour créer une réalité qui corresponde aux symptômes de la vie.

Céleste Ugolin s'attaque d'abord à la morale courante forgée par une bourgeoisie cupide (ridicule aussi) mauvaise et égoïste, par cette même bourgeoisie qui refuse à leurs semblables les quelques avantages que peut apporter le progrès. Le héros de Ribemont-Dessaignes en se plaçant contre les maximes du

temps présent fait le procès le plus acharné de cette étrange « civilisation » que l'on nomme encore pour quelque temps la civilisation européenne. Céleste Ugolin n'est pas un ennemi des lois c'est un négateur des lois. On ne peut pas l'induire en erreur, on ne peut pas l'amuser et le distraire, on n'arrive pas à l'abrutir avec des jeux, avec les devoirs. En présence des grandes théories bien établies il refuse même de se révolter : il commence d'abord par ricaner puis il les attaque à leur base.

Ribemont-Dessaignes a, pour plus de sûreté, fait jouer la folie à son héros et le voilà qui, lancé dans la rue, bouleverse tout.

Cette folie supposée lui apporte une lucidité peut-être, peut-être ironique, on ne sait (Ribemont-Dessaignes ne le sait peut-être pas lui-même ; bien souvent c'est lui qui parle par la bouche de son héros). L'esprit n'est plus qu'un crible où passent les idées reçues. Il y a chez Céleste Ugolin un immense désir de ne pas se duper et pour cela il juge nécessaire de duper les autres, ceux qui veulent attenter à son intégrité.

Ce personnage agité je n'ai pu le comparer qu'à Don Quichotte. Je m'excuse d'avoir recours à ces comparaisons littéraires mais puisqu'il s'agit encore de littérature, elles sont nécessaires. Céleste Ugolin est un Don Quichotte qui au lieu de lire les romans d'aventure et de chevalerie a étudié de près les théoriciens du moi et quelques métaphysiciens. Mais il a la grandeur du chevalier à la Triste Figure et son désintéressement. Ce n'est pas pour lui qu'il agit : dans les dernières pages nous assistons à l'exécution capitale de Céleste Ugolin et il avoue qu'il a peur. Il a pourtant souhaité cette mort, il l'a désirée. Au dernier moment, devant l'échafaud, il tremble. Ribemont-Dessaignes n'a pas voulu faire de Céleste Ugolin un héros littéraire, il en a fait un être humain, un homme qui se contredit.

On ne peut raconter un livre de ce genre puisque les péripéties ne sont que des exemples. Il faut le lire avec toute l'attention qu'il mérite.

J'ose dire, parce que je ne le dis pas souvent, que ce livre est un des plus importants, un des plus lucides, sinon le plus important et le plus lucide que l'on puisse lire. C'est aussi le meilleur témoignage, le plus dur et le plus achevé de toute la génération

qu'on nomme la génération d'après-guerre. Sans doute dans une vingtaine d'années on le placera à côté de ces *Chants de Maldoror* du comte de Lautréamont, un des seuls livres parmi ceux que peuvent comprendre les hommes qui refusent la servitude de l'esprit.

Céleste Ugolin libère, il apporte de l'air et de la lumière et si l'inquiétude qu'il communique est féroce elle n'est pas stérile. Elle grandit et réveille ceux qui étaient tentés de s'endormir dans le vacarme.

Ribemont-Dessaignes n'a pas admis que le tumulte soit une excuse. Il a dressé une figure grimaçante comme un totem de l'Alaska qui rafraîchit la mémoire et les yeux.

PHILIPPE SOUPAULT

EUROPE, n° 49 du 15 janvier 1927, p. 102

CHRONIQUE DE POÉSIE

MOTS SONNANTS ET SENS SONORE.

[...] Un exemple curieux de la suggestion musicale ou du sens sonore des mots, qu'on peut appeler vraiment sens second, nous est fourni par les langues étrangères. Il constitue un des secrets de l'exotisme, non seulement dans la littérature mais dans la mode qui, à chaque époque fait une si grande consommation de mots d'outre-mer ou d'outre-mont, dont elle corrige au besoin la prononciation dans le sens de sa propre euphonie, quand elle ne les détourne pas de leur sens ou qu'elle ne les forge pas tout entiers à la manière des Anglais ou des Espagnols, comme *palace*, *sombrero*, *footing*, *dancing*, *flirt*, etc. Et voici des vers de Paul Éluard, où les noms des *Gertrude Hoffmann Girls*¹ sont tressés pour le seul plaisir évocatoire :

*Gertrude, Dorothy, Mary, Claire, Alberta,
Charlotte, Dorothy, Ruth, Catherine, Emma,
Louise, Margaret, Ferral, Harriet, Sara,
Florence, toute nue, Margaret, Toots, Thelma.*

1. N. R. F. 1^{er} octobre 1925.

Enfin, le cas le plus frappant nous paraît être celui du latin. Des milliers de fidèles, qui ignorent le sens, le récitent, le chantent avec un goût évident. Seul le titre, – ainsi fait-il sur un programme de concert, – oriente leur esprit : le reste est l'œuvre des belles sonorités, d'autant plus belles peut-être que mystérieuses...

Mais après toutes ces paisibles constatations, nous allons entrer dans la zone des orages, dès qu'interviennent la logique, cette maîtresse d'école qui commence par prier chaque mot sonnant de se taire et d'être tout oreille à ce qu'elle veut strictement lui faire dire, dans la hiérarchie syntaxique, et l'habitude, cette dévoratrice, qui use même les dieux, à plus forte raison les mots. [...]

PIERRE GUEGUEN

EUROPE, n° 79 du 15 juillet 1929, p. 473

LA CHRONIQUE DES IDÉES

LES CARACTÈRES RELIGIEUX DU COMMUNISME.

[Léon Pierre-Quint analyse les théories communistes, en prenant comme point de départ la lecture d'une brochure de François Arouet, derrière lequel il voit Politzer, *La Fin d'une Parade Philosophique : le Bergsonisme.*]

La majeure partie de la jeunesse d'aujourd'hui a le besoin ardent de croire à un absolu transcendantal et merveilleux : les surréalistes croient à la seule réalité profonde du rêve et de la Poésie, les adeptes du Grand Jeu à une tradition ésotérique et panthéiste, d'autres, composant avec le dogme, s'enfoncent dans le mysticisme catholique. [...]

En fait, ce qu'il y a de caractéristique dans la jeunesse contemporaine, c'est, autant que la recherche d'une foi, la haine pour l'optimisme béat de certains penseurs du siècle dernier, la haine pour ceux qui sont satisfaits de l'état des choses présentes, la haine (chez d'autres le mépris) pour les formes de notre société et de sa civilisation. Justice, parodie de justice. Nations, guerres, sombres folies. Morale, hypocrisie. Or dans cette

affreuse organisation, un certain nombre d'hommes, les plus haut placés, les plus respectables, prêchent : tout est pour le mieux. Le sentiment de révolte est tellement puissant chez beaucoup de jeunes gens que, plusieurs groupes, qui ont des aspirations positives très différentes, ont cherché à s'entendre pour une action commune sur un programme minimum révolutionnaire. Ils étaient prêts, au besoin, à sacrifier, provisoirement au moins, leurs croyances mystiques ou poétiques par amour désespéré de la lutte contre la société actuelle. C'est ainsi qu'il y a deux ans, on a vu des surréalistes entrer dans des cellules communistes. Ils se rattachaient jusqu'alors à l'idée d'une «révolution perpétuelle», idée anarchiste, attachement à une liberté de rêve dans une société où tout ordre serait supprimé, où l'individu pourrait exalter suprêmement ses forces. Mais bientôt ils ont voulu donner à cette idée, un commencement de réalisation. Dès lors, le communisme leur est apparu comme le parti le plus proche d'une véritable révolution possible. Ils ont donc voulu le soutenir dans son action, quitte à l'abandonner après le «grand soir». Double jeu héroïque. D'autre part, ceux qui ont voulu adhérer complètement au communisme se sont rendu compte combien leur individualisme, leur goût du merveilleux de la poésie considérée comme la seule réalité profonde, s'opposaient à l'attitude de ceux qui déniaient toute réalité, sauf au fait économique et à la discipline collective marxiste : impasse que crée tout élan trop sincère...

LÉON PIERRE-QUINT

EUROPE, n° 80 du 15 août 1929, p. 640.

PAUL ÉLUARD. - *L'AMOUR, LA POÉSIE*. UN VOL. IN-16 (N.R.F., ÉD.).

L'homme qui a écrit cette strophe :

*À haute voix
L'amour agile se leva
Avec de si brillants éclats
Que dans son grenier le cerveau
Eut peur de tout avouer*

est un poète.

Et je ne dis pas seulement à cause de cette musique brève, habilement contenue, et de l'intensité essoufflée des passions qui se découvrent en cinq vers, je considère aussi les trouvailles sensibles à l'oreille, la brusque rupture du mot *éclats* au milieu du motif prosodique, entre quatre tons adoucis par le chuchotement des *v* dans *voix, leva, cerveau, et avouer*.

Ce sont peut-être là des vers blancs, mais Jules Romains approuverait ces vers blancs pleins de ressources, où, pour suppléer à la rime classique, au battement rythmique traditionnel, tant d'effets doivent être aménagés, qu'un obscur instinct magique inspire à l'artiste !

Paul Éluard a un don très neuf de renouvellement des images. Chaque poète, s'il n'emprunte les clichés usuels (auxquels il peut, quand il a un tempérament apoplectique, donner une vigueur hugolienne) doit apporter dans l'expression de ses sentiments et de ses perceptions, une façon de faire *sui generis*, on pourrait presque écrire un procédé, qui, lorsqu'il est grossier apparaît seul, lorsqu'il est mystérieux comme certaines amours très pures se traduit dans la strophe à l'insu de l'artisan.

De même que Paul Éluard hache, syncope la mélodie prosodique – en bon ouvrier du temps du jazz – il disloque, abrège les liaisons du vers, les images. Voyez : à *haute voix l'amour agile...* L'amour pris dans son sens idéal est encadré par deux attributs concrets, sans aucun terme de rapprochement. Paul Éluard affectionne ces passages brusques : *l'avenir roué de baisers* (avenir abstrait, suivi d'un verbe plastique et de baisers charnels). Lorsqu'il reste dans le domaine du concret il associera une image visuelle à une image sonore : *les herbes de ton rire*. Ou bien s'il ne sort pas du visuel il obtient l'effet par la comparaison de deux apparences opposées : *la terre est bleue comme une orange*. Encore il liera le général au particulier, l'universel au local : *l'aube se passe autour du cou un collier de fenêtres* ; l'animé à l'inanimé, dans : *les lèvres de l'horizon* ; il modifie même l'acception de ses qualificatifs par la façon dont il les juxtapose : *les corbeaux du sang* (corbeau devient un mot synthétique, valant surtout par son sens symbolique, l'ensemble

de l'image est repoussée vers des ténèbres rouge cramoisi !).
Que de beautés lorsque l'accent est juste :

*Révolte de la neige
Qui succombe bientôt frappée d'un seul coup d'ombre
Juste le temps de rapprocher l'oubli des morts
De faire pâlir la terre
avec l'angoisse du dernier vers, ce parfum d'irréel, ce
cri de blessé à mort.*

Il ne s'agit pas chez Paul Éluard, d'exercices de style. Tout l'art des ellipses, toute l'insolence des recherches du verbe, toute l'outrance des faiseurs de vers sont là.

Paul Éluard fait rudement avancer la poésie.

La poésie, avec l'auteur de *Capitale de la Douleur*, a un son authentique.

DOMINIQUE BRAGA

EUROPE, n° 133 du 15 janv. 1934, p. 105.

NOTES DE LECTURES

FIN DE SIÈCLE.

À lire le livre de M. Marcel Raymond¹, j'ai éprouvé le même plaisir que j'avais trouvé, il y a quelques mois, à lire le livre de M. Yeans, *Le merveilleux univers*. Le merveilleux univers, c'est nous-mêmes. À propos des astres, M. Yeans ne nous parlait que de nous. C'est aussi ce que fait M. Raymond, à propos des poètes. Tous les plus grands livres traitent du même sujet. Le livre de M. Raymond est un beau livre tragique. Ce n'est pas que le sang ni les larmes y coulent. À peine quelquefois entrevoit-on, qui passent comme au-delà des pages, des fantômes douloureux. Mais tout témoigne que M. Raymond a voulu ramener l'aventure humaine aux traits de la plus simple épure. Sous le prétexte de dégager les lignes de force du mouvement poétique contemporain, c'est une sorte d'histoire de l'esprit en France dans la

1. Marcel Raymond, De Baudelaire au surréalisme. Essai sur le mouvement poétique contemporain. (Éditions R.A. Correa.)

seconde moitié du XIX^e siècle qu'il se trouve avoir esquissé. Et, s'il a évité les récits trop pathétiques, les portraits faciles, les cris, c'est que la conscience ne le quitte jamais, que le plus grand drame est le plus secret.

Cette poésie, dont je viens de marquer quelques traits essentiels – explique-t-il à la fin de son livre – tenons-la pour un mythe plutôt que pour une réalité historique. Plus d'une œuvre en suggère l'idée, en aucune elle ne s'incarne positivement, rêve aérien, mirage, attirant vers l'horizon des pèlerins sans bourdon ; voyons en elle un de ces signes des temps en qui les hommes d'autrefois croyaient lire le destin de leur siècle. Quelques critiques répètent volontiers qu'elle n'a que peu d'influence, de nos jours que sa place est restreinte dans l'ensemble de la littérature. C'est être aveugle devant une évidence : que le poète, depuis le romantisme, et en particulier de 1912 à 1927, a fait maintes fois l'office de veilleur de proue. Qu'il ait peu de lecteurs, cela est vrai, et il lui arrive de les décourager, mais c'est lui dans la plupart des conjonctures qui enregistre les plus faibles modifications de l'atmosphère, qui fait le geste que d'autres imiteront, développeront (dans des œuvres qui seront lues et récompensées), c'est lui qui prononce le premier la parole attendue.

C'est excellemment parler. Tout au plus pourrait-on discerner dans ces lignes quelque optimiste. Quant à moi, j'ai grande peine à découvrir dans la poésie contemporaine le chant de l'avenir. M. Raymond a, de toute évidence, composé son livre avec beaucoup d'amour, et l'amour rend généreux. Mais on serait d'accord avec lui pour reconnaître dans la poésie moderne, dans ses incertitudes, ses bégaiements, sa confusion, son angoisse, le meilleur signe des temps présents et de nos misères. Quelques cris épars dans les œuvres si généralement illisibles des poètes d'aujourd'hui sont bien mieux assurés de durer que tant de livres bavards et faciles, que leurs auteurs composent pour notre divertissement, et que la publicité rend célèbres.

Absolument incapable de prendre mon parti du sort qui m'est fait, atteint dans ma conscience la plus haute par le déni de justice que n'excuse aucunement, à mes yeux, le péché originel, je me garde d'adapter mon existence aux conditions dérisoires, ici-bas, de tout existence...¹.

Qui de nous ne souscrirait une telle déclaration : « *Absolument incapable de prendre mon parti du sort qui m'est fait...* ». Ce sont de ces cris qui sauveront peut-être notre honneur.

De ce qu'est aujourd'hui le problème de la création poétique, je ne dirai rien. Je renvoie seulement nos lecteurs au livre de M. Raymond. Les tentatives des poètes, leurs échecs, leurs réussites, de Baudelaire à Aragon, y sont caractérisées dans les formules les plus rapides, les plus justes et les plus heureuses. Comme M. Raymond nous y invite, je ne veux considérer les poètes que comme des témoins, les plus sensibles et les plus vrais qui soient.

Les poètes et les écrivains de la première moitié du XIX^e siècle, toute foi perdue, avaient exploré la condition humaine, sa solitude et ses limites. Ceux que tout de suite le sentiment de ces limites accabla, Senancour, Vigny, ne tentèrent pas pourtant d'échapper à la « détresse de la terre ». Ils vécurent stoïquement et n'eurent de cesse qu'ils n'eussent fait de ce qu'ils savaient être une mauvaise plaisanterie un assez grand drame. À d'autres, Michelet, Hugo, cette solitude même fit éprouver de la fierté. L'aventure prodigieuse d'une humanité, qui leur apparaissait seule maîtresse de ses destinées, leur inspira leurs chants, et ils en vinrent à concevoir comme une religion de l'homme.

Mais tout se passe comme si, vers le milieu du siècle, l'air de la prison désormais explorée et reconnue devenait aux prisonniers irrespirable. Les plus grandes oeuvres poétiques de la seconde moitié du XIX^e siècle et de l'époque moderne, presque toutes, sont comme des journaux d'évasion. M. Raymond, dès qu'il les résume, donne à son propre ouvrage un caractère tragique. Voici Baudelaire :

Les conditions « normales » de la vie terrestre ne sau-

1. André Breton, *Confession dédaigneuse*. Cité par M. Marcel Raymond p. 314.

raient lui apporter désormais aucune jouissance qui ne se change bientôt en douleur et l'oubli seul d'un monde relatif déplorablement peut l'élever un moment au-dessus des terres grises de l'ennui. Son histoire s'inscrit entre les premiers vers du Voyage et le vœu qui l'achève : « Au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau ! »

Et voici Mallarmé :

*C'est la vie qui est la grande ennemie :
Je fuis et je m'accroche à toutes les croisées
D'où l'on tourne l'épaule à la vie et, béni,
Dans leur verre lavé d'éternelles rosées,
Que dore le matin chaste de l'Infini
Je me mire et me vois Ange... !*

Un catholique dénoncerait ici le « péché d'angélisme », le péché de l'homme qui refuse l'existence et se voudrait semblable à Dieu. Le triomphe serait de composer enfin l'Œuvre, le Livre – le seul – de vaincre pour cela les fatalités et les lois du monde, tout ce que la pensée ne peut pas soumettre à son empire, le Hasard.

Quant à Rimbaud – et je continue à suivre les admirables analyses de M. Marcel Raymond :

Le temps des assassins a commencé pour lui... Il « se fait voyant... » Le « long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens » qu'il préconise, l'obligation pour le poète d'épuiser « toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie », doit lui donner les moyens d'arriver à l'inconnu. Il s'agit toujours, pour lui et pour tous ceux qui l'ont écouté, d'outrepasser les possibilités qui semblent dévolues à l'homme et ne sont au vrai que le pauvre fruit de ses habitudes et de sa paresse.

Aventures de l'orgueil humain. Ces poètes « font le Dieu », selon le mot de Pascal. Après eux, on a seulement cherché d'autres plans d'évasion. Esthétisme symboliste. Romanisme ronsardisant... Tous les jeux sont possibles. Tous les refuges sont essayés. Sous le signe de Minerve, ou sous le signe du

Christ. Il y a M. Paul Claudel et Péguy. Ces chrétiens à leur manière eux aussi ont abandonné le monde moderne, notre monde. Une seule exception peut-être, celle des poètes de l'Abbaye, qui, à la suite de Whitman, n'ont rien demandé «de meilleur ou de plus divin que la vie réelle». À peine moins orgueilleuse que l'aventure de Mallarmé est celle de M. Paul Valéry. Il lui est arrivé de «tenter de vivre», mais toujours le retour à la vie lui est comme un retour au chaos.

Quel péril ce mépris, cette horreur du monde font courir à la poésie et à l'expression poétique, c'est ce que M. Marcel Raymond, en divers endroits de son livre, a indiqué avec une grande justesse. Le poète tombe dans une sorte de contradiction : il fuit les choses et ne peut vivre que de son attachement aux choses.

Un esprit, écrit M. Marcel Raymond, tente de se libérer des choses et aspire à rejoindre une partie infiniment lointaine. C'est là l'espoir qui commande toute l'activité des mystiques. Mais le poète ne peut se déprendre tout à fait des choses. Sans doute même ne faut-il pas qu'il le fasse, s'il doit rester poète... Seul, le goût de la chair et un attachement voluptueux à ses sensations lui permettront d'ensemencer sa mémoire et de préparer dans le silence la moisson d'images qui peupleront son œuvre. Le vrai mystique, au contraire, s'efforce de mourir au sensible, de mourir à soi-même, et de susciter dans un royaume intérieur, et fermé, des illuminations.

Il se pourrait que ce fut là tout le principe des difficultés où la poésie moderne se débat. Nous avons des poètes, de grands poètes, peut-être, mais point ou peu de poésie. Ces poètes ne parviennent à découvrir ni leur langue, ni leur chant. Serait-ce qu'il n'est possible de chanter que ce qu'il est possible d'aimer, si peu que ce soit ? Rimbaud voulait «changer la vie». Peut-être faut-il que la vie soit déjà «changée», avant que les poètes de nouveau la chantent.

D'où vient que la révolte dadaïste ou surréaliste elle-même laisse l'impression d'une évasion encore et d'une fuite ? d'un

jeu, le plus tragique des jeux quelquefois, mais d'un jeu ? C'est qu'après tant de « voyages » et d'avanies, il faut peut-être que les poètes, bon gré mal gré, reviennent à notre prison. Rien n'exige un plus grand courage. Comme le dit M. Marcel Raymond, il faut sans doute qu'ils acceptent « d'être imparfaitement, chétivement, toujours soumis aux conditions de toute vie humaine ». La révolte n'est jamais qu'une fantaisie individuelle. La révolution, qui intéresse tous les hommes, seule importe. Et la révolution poétique, comme l'autre, ne se fera qu'à l'intérieur de la prison, là où sont tous les autres, tous ceux qui ne sont pas poètes. On ne gagne rien à en sauter les murs. Pour « changer la vie », il faut d'abord la reconnaître. Mais je gage qu'il n'y aura jamais eu de plus beaux chants que les chants que nous chanterons en chœur dans la prison enfin reconnue, acceptée, mais par cela même vaincue, surmontée, détruite.

JEAN GUEHENNO

EUROPE, n° 171 du 15 mars 1937, p. 426.

PAUL ÉLUARD, *LES YEUX FERTILES* (GUY LEVIS-MANO, ÉDITEUR, PARIS).

S'il est vrai que le poète est celui qui inspire plus que celui qui est inspiré, on pourra mesurer la portée réelle d'une œuvre poétique telle que celle d'Éluard au nombre, et dans ce nombre, à la qualité de ceux qu'elle atteint et finit en quelque sorte par transformer. De fait, depuis *Capitale de la douleur*, la poésie de Paul Éluard n'a cessé d'exercer cette fonction d'inspiratrice secrète dont la lente et profonde influence peut se retrouver aujourd'hui chez la plupart des jeunes poètes : comme à l'époque du symbolisme, il est dans chaque ville de province un jeune lecteur à qui cette poésie apporte la consolation « du malheur d'être un homme ». Les poèmes de Paul Éluard ont éveillé autour d'eux tout un monde d'inspirés. Son dernier livre, *Les Yeux fertiles*, en éveillera de nouveaux.

La poésie est difficile, mais la critique de la poésie est plus difficile encore. Les commentateurs d'Éluard, guettés par le

poème en prose où le sens critique s'envase en des effusions lyriques que leur nature même entraîne « hors du sujet » n'ont point encore dégagé l'intérêt véritable de ses poèmes et la source de leur émotion. La nature, les arbres, la femme aimée encore imprécis dans ses premiers poèmes « se mêlaient encore à leur ombre ». « *Je m'obstine à mêler des fictions aux redoutables réalités* », écrivait-il en 1932, dans *Nuits partagées*. Or, ces fictions donnaient prise jusqu'ici à l'analyse ; aujourd'hui, elles sont trop intimement liées à ces redoutables réalités – les seules véritablement poétiques – pour que nous puissions les isoler. Toutes ces ravissantes images qui surprisent tant autrefois et donnèrent naissance à un poncif irritant, tout ce que ces poèmes contenaient, si l'on ose dire, de trop amoureuxment recherché, est disparu. À mesure qu'elle gagne en profondeur, la poésie de Paul Éluard tend à oublier ses admirables ressources verbales et ce don des images dont elle est si riche. Plus elle nous touche, plus elle devient inexplicable. Et c'est pour tout ce qu'elle contient de vraiment inexplicable que nous l'aimons, lorsque nous nous apercevons que sa plus réelle qualité n'est autre chose qu'une simplicité, acquise au prix d'une douloureuse obstination. Simplicité qui nous montre cette nature, ces arbres et cette femme aimée, non plus ce qu'ils étaient pour le poète, mais tels qu'ils sont dans leur objective et nue « évidence poétique ».

Dans le nouveau livre qu'il publie aujourd'hui chez Guy Levis-Mano – et nous devons louer sans réserve cet éditeur à qui les bibliophiles sont redevables de livres de poèmes remarquablement présentés et à la typographie parfaite – on est frappé par l'apparition de « mots nouveaux », fait symptomatique si l'on tient compte de la valeur privilégiée que le poète accorde aux mots et de cette désespérante difficulté d'en retrouver de nouveaux qui est le propre de toute recherche tentée par le langage poétique. Ce renouvellement est particulièrement sensible dans *Les Yeux fertiles* (qu'illustrent un portrait et quatre eaux-fortes de Picasso). Mais dans ce livre où les mots sont plus mats, les phrases plus simplifiées et souvent privées d'images toutes prêtes – si cruellement parfois que nous en venons à regretter les délicieuses pages de *L'Amour, La Poésie* – le ton est resté le

même et cette mélodie qui se joue en un octave plus sourd indique dans quelle voie le génie de Paul Éluard s'est engagé aujourd'hui : un accent pitoyable, grave, plus humain, a succédé à celui qui animait le souriant désespoir de ses anciens poèmes. Il est fort révélateur de ses préoccupations actuelles qu'il nous prévienne que «le pain est plus utile que la poésie» et qu'il écrive :

*À remuer la terre
Et son odeur de rose éteinte
Mains courageuses je travaille
Pour une nuit qui n'est pas la dernière
Mais sûrement la première sans terreurs
Sans ignorance, sans fatigue.*

*Une nuit pareille à un jour sans travail
Et sans soucis et sans dégoût
Toute une vie toute la vie
Ecoute-moi bien
Tes deux mains sont aussi chaudes l'une que l'autre
Tu es comme la nature
Sans lendemain*

Nous sommes réunis par-delà le passé.

Mais où la perfection est atteinte chez Éluard, c'est dans ses poèmes consacrés à l'amour, à l'«amour-passion»; je fais allusion à cette admirable suite *Facile* (publiée au début de cette année, illustrée de photos de Man Ray et reproduite à la fin de son dernier livre). Cette œuvre, l'une des plus simples et des plus limpides d'Éluard, contient d'inégalables beautés, dignes des meilleures pages de ce poète dont l'œuvre est une des rares consolations que nous procure la poésie à notre époque détestable.

LOUIS PARROT

EUROPE, n° 181 du 15 janvier 1938, p. 142.

PHILIPPE SOUPAULT, *POÉSIES COMPLÈTES*. (ÉDITIONS G.L.M.)

On y retrouve tous les recueils publiés par Philippe Soupault depuis vingt ans, à travers Dada, le Surréalisme, et aujourd'hui en dehors de toute école : *Aquarium*, *Rose des Vents*, *Westwego*, *Georgia*, et aussi un grand nombre de poèmes inédits. On regrette seulement de n'y pas trouver des extraits des *Chants Magnétiques*, écrits jadis en collaboration avec André Breton, et qui sont un des plus purs témoignages d'un moment décisif de la poésie. Telles quelles, ces *Poésies complètes* nous permettent de juger l'apport de Philippe Soupault à la poésie moderne, qui est important, en même temps qu'elles offrent un panorama documentaire de la sensibilité de l'après-guerre. La lecture de ce livre est indispensable à qui veut connaître un des visages essentiels de la littérature moderne. Miroir d'un moment, miroir d'une époque, que ces poèmes écrits au jour le jour, ces poèmes de tel instant et de telle heure, dont la plupart valent surtout d'être la notation fugitive de l'immédiat. Poésie qui n'est pas faite pour durer, qui se refuse à s'inscrire dans la durée, mais qui se hâte vers sa destruction en même temps qu'elle s'engendre ; poésie de hasard et de rencontre, qui naît du choc rapide de cette partie de la conscience la plus extérieure au contact de la réalité la plus accidentelle. Rien n'est important ou plutôt, si l'on veut, tout est important. Le moi profond se dérobe et se fuit ; il ne faut pas penser, il faut aller vers la vie – la vie de ce matin ou de ce soir, les yeux fermés, les mains ouvertes, au hasard des rues, des visages, des affiches, à la rencontre de ce que chaque instant porte en lui de bouleversant et d'essentiel ; surtout il faut abattre toutes les barrières intellectuelles afin que se mêle au courant de la conscience le courant de la vie : au point d'intercession jaillit la poésie, éclair rapide, puis retombe à la cendre, au néant. On reconnaît là l'attitude d'une époque pleine à la fois de jubilation et de drame, d'ardeur et de renoncement, que poignarda Dada comme un couteau tranchant. La poésie de Philippe Soupault, si simple, si dépouillée, si peu « littéraire », si directement jaillie, si « hot » pour tout dire, représente sans doute le document le plus

fidèle de la poésie surréaliste – de ce qu'elle aurait dû être et de ce qu'elle n'a pas toujours été. Les grandes ombres d'Apollinaire et de Reverdy y planent parfois, mais pour nous faire mieux sentir la personnalité originale et irréductible de Philippe Soupault, témoin émouvant d'un monde en proie aux douleurs paniques de la métamorphose.

RENÉ BERTELÉ

EUROPE, n° 154 du 15 avril 1939

PAUL ÉLUARD, LA POÉSIE

S'approcher d'une œuvre poétique qu'on aime, c'est connaître les conséquences de cette pensée : on ne peut pas vraiment parler de poètes. Nous savons qu'un fleuve de silence peut soulever notre vie. Où retrouver la parole, si celle-ci doit nous retenir d'écouter ce qui la change ? Jamais nos yeux n'auront su recommencer le travail intérieur, le fatal imperceptible éboulement par lequel un nuage devient un autre nuage et c'est ainsi qu'une voix devient notre passage, une métamorphose dont nous ne sommes plus le témoin. Le seul regard, le seul témoin, c'est en nous le poème lui-même, et il ferme les yeux, il se dérobe dès qu'il a repris à notre cœur le sang dont il s'épuise et se nourrit. Ce n'est pas parler par symboles : un nuage est aussi réel que l'eau des pluies, que l'eau des larmes. Un poème d'Éluard est la plus vraie des voix de tous les jours, de ces jours dont nous ne pourrions jamais recommencer l'insensible effondrement. Le poète est dans sa voix. Toute notre vie n'aura tant réclamé de silence que pour savoir un jour qu'elle écoute un poème avec la foudroyante simplicité de deux regards qui se rencontrent. Mais sait-elle si elle écoute ou si c'est elle qui parle ? Elle qui murmure : Devenir cet inconnu que le poète suit dans son jour et dans sa nuit jusqu'à l'approcher enfin dans la révélation d'un langage ignoré ; et que cette heure soit le feuillage de la graine de vie qu'est le poème ; loin en nous comme un noyau d'amour et de Mort, jaillissant en racines et en rameaux, que la forme rencontrée ne ressemble enfin à rien de ce qui fut ; mais que tout ce

qui a été soit en elle comme les baisers font encore la forme d'une bouche endormie. On ne s'égare jamais que tout près de soi. Le seul amour véritable est celui qui élargit les limites de notre solitude. Entre deux êtres qui s'aiment, la terre s'étend comme une infinie et pénétrable chair, trésor où gisent les fables ; leur imagination devient le sang même des jours, des nuits, des gestes et des songes qui sont la nécessité de l'espace où ils se rejoignent. Absence est amour. Car cet espace, ils vont le nier puisqu'ils sont l'un dans l'autre et que rien au monde, pas même eux, ne les sépare. Ainsi le poème absorbe autour de nous cette matière qu'il vient de découvrir, pleine comme celle d'un fruit, et vertigineuse. C'est si simple. Un enfant cueille une fleur sur la route et dans ce geste vacille toute la grâce du paysage. Il n'y a rien qui puisse désormais dénouer le désir de l'enfant, la main, la fleur, le buisson, la couleur du ciel. L'instant périssable n'était qu'une fraction de seconde cette avance de la sensation sur la conscience d'elle-même. Tout le poids d'un poème est dans ce passage qui éveille les rivières jusqu'à leur source, jusqu'à la terre profonde où elles ne sont pas encore l'eau. Un soir, vous regardez l'ombre, vous écoutez la pluie, ou une chanson, et tout à coup vous avez froid ; vous sentez votre cœur comme une poignée de vide dans votre poitrine ; une question grande comme l'angoisse boit toutes vos pensées « Qu'est-ce que le cœur ? » dit la question. Alors, il semble qu'on rêve car la réponse était avant la question dans la nuit : « Ce n'est rien » a dit la nuit. Mais quelque chose veut naître qu'aucune pensée ne peut contenir ; un visage auquel nul ne croit encore ; une terre, à l'intérieur, qui serait le regard même... Et dans ce vide, dans cet amour, dans cette absence, dans cette plénitude, un poème, depuis toujours, vous attendait... « Ce n'est rien. » La vie, la mort, ce n'est rien. Mais nous voulons, nous voulons tout. Le bouleversement d'un horizon se regarde sans répit dans l'attention alertée dont nous avons fait la matière même de notre temps, qui a perdu le temps. Ici, nous devons baisser la voix. Notre vie aura connu le miracle d'une poésie qui nous apprend à entendre avant elle. Qui a préparé son silence. C'est celle de Paul Éluard, et elle est seule. À côté d'elle, celles que nous

aimons le mieux montrent leur départ, leur arrivée; elles ont des intentions, un but, tout un bagage d'admirables hasards, ou d'actes; tout un passé qui leur demeure étranger, un avenir dont elles ont eu la volonté, un langage trop particulier pour l'intime, l'incommunicable liberté de notre angoisse, de notre joie, de notre amour. Mais celle-là est seule, à laquelle on peut obéir lorsqu'elle ordonne :

Le souvenir de mes paroles exige le silence.

Il y a des groupes, des liens, des amitiés, des séparations, des influences, des oublis, un réseau compliqué qui joue dans l'histoire de la poésie un rôle visible ou souterrain et que, plaçant l'écrivain dans son temps, les lecteurs futurs ne détachent plus de la pensée qu'ils donnent à son œuvre. Mais Lautréamont ne laisse nulle mémoire de son visage; ainsi ce visage devient l'espace de sa voix. Parler d'Éluard? Ce serait fuir ce visage invisible où nous savons que ses yeux traversent le monde, Si nous tentions de l'éclairer ailleurs qu'en nous-mêmes, au cœur de la recherche là plus proche, de la plus chancelante défaite, ou de cet égarement de tous les jours qui est la seule clef du Château enchanté où il n'y a pas de seuil.

C'est parce que tout nous échappe que le poème est éternité.

Un homme rêve d'architectures. Qu'il bâtit dans l'espace nu avec les coups et les traits d'une truelle d'or. Une femme, quelques jours plus tard, refait ce rêve, avec l'achèvement d'un palais mystérieux, celui de la peinture qui l'émut le plus au monde. Le rêve de l'homme a ainsi habité, dans le rêve de la femme, cette demeure qu'on atteint en mourant à toute chose. Où fut leur rencontre? Où se survit-elle? C'est un fait réel que je raconte ici, pour qu'on veuille bien, si la pensée y est docile, comprendre qu'un de ces rêveurs, l'homme ou la femme, ou les deux ensemble, n'eurent qu'à ouvrir au hasard un livre d'Éluard, lire tout bas deux vers :

*Dehors tout est mortel
Pourtant tout est dehors*

pour que, dans l'éclat et les ténèbres des infailibilités, apparaisse l'unité si simplement inconcevable de leur aventure.

Quand j'aurai un très grand chagrin, je crois que les poèmes d'Éluard seront les seuls à pouvoir m'approcher.

*Je me suis séparé de toi
Mais l'amour me précédait encore
Et quand j'ai tendu les bras
La douleur est venue s'y faire plus amère
Tout le désert à boire
Pour me séparer de moi-même.*

(L'Amour, la poésie, N.R.F., 1929)

La poésie éveille l'homme à une tactilité intérieure. Là, toute découverte ne peut s'avérer que fugitive, insolite. Elle n'a ni passé, ni avenir, mais sa trace est dure, aiguë, lisse comme le couteau de l'assassin sûr de lui. Chaque poème est une blessure admirable qui abreuve notre ombre. De tels échanges appartiennent à la physique des corps, à une substitution élémentaire. Il y a réalité quand les choses nous apparaissent dans l'éclair où nous échappons à ce que nous ne sommes plus et à ce que nous ne sommes pas encore. La transe et l'ivresse de sa pensée ouvrent à la voix du poète des horizons naturels. Alors, « il parle comme il pense ». La vérité, a dit Éluard, se dit très vite, sans réfléchir, tout uniment, et la tristesse, la fureur, la gravité, la joie ne lui sont que changement de temps, que ciels séduits. Quelles qu'aient été la longue patience d'un poète, ses reprises, ses luttes, ses étreintes avec une forme qui le fuit et qu'il fuit toujours, il a ce caractère de soudaineté pour nous prendre, à plein corps, dans l'eau vive de ses mystères où notre pesanteur devient une métamorphose ailée, dangereuse, amoureuse, libre.

*Peut-il se reposer celui qui dort
Il ne voit pas la nuit ne voit pas l'invisible
Il a de grandes couvertures
Et des coussins de sang sur des coussins de boue.*

Sa tête est sous les toits et ses mains sont fermées

*Sur les outils de la fatigue
Il dort pour éprouver sa force
La honte d'être aveugle dans un si grand silence*

*Aux rivages que la mer rejette
Il ne voit pas les poses silencieuses
Du vent qui fait entrer l'homme dans ses statues
Quand il s'apaise*

*Bonne volonté du sommeil
D'un bout à l'autre de la mort.*

(À toute épreuve. Corti, 1930)

Notre enfance est avant nous dans tous nos songes. Aimer, c'est retrouver, sans qu'il y eut jamais rien entre lui et nous, ce temps où notre imagination ne faisait qu'un avec notre vie.

Paul Éluard étant le poète de l'amour est celui dont notre enfance avait déjà faim dans ses tristesses, ses peurs, ses tendresses, ses audaces aux sources de la volupté, ses larmes sans raison. Alors, rien n'était séparé. Une petite ville du Nord, si nous l'avons habitée avant d'avoir six ans, peut nous être rendue tout entière, avec nos troubles et notre pureté, dans le sillage fumeux, en plein Paris, d'un marchand de marrons chauds. Ce qui est vraiment perceptible perd le temps, perd le lieu, perd tous les liens glacés où la vie sans images, la vie sans poésie suit épouvantablement son cours d'aveugle.

*De tout ce que j'ai dit de moi que reste-t-il
J'ai conservé de faux trésors dans des armoires vides
Un navire inutile joint mon enfance à mon ennui
Mes jeux à la fatigue
Un départ à mes chimères
La tempête à l'arceau des nuits où je suis seul
Une île sans animaux aux animaux que j'aime
Une femme abandonnée à la femme toujours nouvelle
En veine de beauté
La seule femme réelle
Ici ailleurs
Donnant des rêves aux absents*

*Sa main tendue vers moi
Se reflète dans la mienne
Je dis bonjour en souriant
On ne pense pas à l'ignorance
Et l'ignorance règne
Oui j'ai tout espéré
Et j'ai désespéré de tout
De la vie de l'amour de l'oubli du sommeil
Des forces des faiblesses
On ne me connaît plus
Mon nom mon ombre sont des loups.*

(Comme deux gouttes d'eau. Corti, 1933)

Comme deux gouttes d'eau, la poésie d'Éluard et le visage qu'on aime se ressemblent. Tant de poèmes d'amour sans objet réuniront, un beau jour, des amants. Des courants sont dans l'air comme une chanson des rues qui vous laisse subitement, les genoux tremblants, au pied d'une haute montagne de nuit enivrante. Dans la chambre la plus secrète du monde, les livres de Paul Éluard apportent des mains de femme, des boucles, des bouches, et des baisers; des étoiles, des filles fraîches, des coquilles, des herbes et des fantômes; des paupières, une folle, une enfant, des avalanches et une source; des miroirs, la rosée, des caresses, une nuque, la prairie, l'envie de partir et l'envie de rester.

*Un bonheur par poème,
Un couple illimité par silence,
Une attente par attente.*

*Facile est beau sous tes paupières
Comme l'assemblée du plaisir
Danse et la suite.*

*J'ai dit la fièvre.
Le meilleur argument du feu
Que tu sois pâle et lumineuse*

*Mille attitudes profitables
Mille étreintes défaites
Répétées vont s'effaçant
Tu t'obscurcis tu te dévoiles
Un masque tu l'apprivoises
Il te ressemble vivement
Et tu n'en parais que mieux nue*

*Nue dans l'ombre et nue éblouie
Comme un ciel frissonnant d'éclairs
Tu te livres à toi-même
Pour te livrer aux autres.*

(Les Yeux fertiles. *G.L.M.*, 1936).

Il neige aujourd'hui et le visage de la ville est changé. Quelqu'un, dans la rue, s'écrie : « Il y a de la pureté dans l'air ». Que signifie cette petite phrase ensoleillée, sinon que deux ailes se sont ouvertes dans l'espace d'une poitrine humaine ? Car le seul espace que nous puissions concevoir, c'est celui que notre corps s'invente avec les choses : la réalité de ce que nous sentons est exactement le cœur de notre pensée. Comme avec notre cœur de chair, cette circulation nous parcourt...

Si l'expression d'un poète arrive jusqu'à nous, son poids de chute l'ayant nécessairement détachée de ce système d'abîme, tout devient possible à la pureté de ce langage, à sa nouveauté. Chaque mot est à la place de sa croissance, à sa saison, à son ciel, à sa source. Expression d'autant plus insolite qu'elle est naturelle, parce qu'elle ne se prévoit d'autre fin que ce détachement de feuille dorée, que cet accomplissement qui la dénude en préparant d'autres horizons. Le dernier livre d'Éluard : *Cours naturel* porte un titre qui s'accorde au visage même de son auteur, à ces yeux où le vent et la mer pourraient se répondre, à cette belle voix saisissante qui semble en interroger une autre, lointaine, à laquelle elle serait unie...

L'APPARITION

*Après une apostrophe et un galop pour rire
Le cavalier brisé perd conscience*

*Mille engins pleins de vie
Commencent une chanson
Étonnante.*

*Au premier pas dehors
Tempête de Lilas
Et la maison s'écroule
Pyramide d'un cri
L'écho détruit*

*Pour se bâtir un soleil
Un corps de flammes persistantes
Il n'a pas tout son cœur*

*J'ai si souvent rêvé que j'étais partagé
Femme habillée et mâle dépouillé
Que je ne sais si j'aime ou si je suis aimé.
(Les Mains libres. Jeanne Bucher, 1937).*

«En unissant son corps à l'action élémentaire, l'homme peut arriver à s'unir à la lumière par son intérieur», disait Balzac dans *Louis Lambert*. Lire un poème, c'est unir son corps à une action élémentaire, jamais on ne pourra définir la poésie qu'en tournant autour de cette vérité. Nous avons la lumière et nous avons la nuit ; elles ne sont que les deux apparences d'un même désir et ce désir ne s'arrache de nous que pour nous montrer, plus loin, notre pensée faite de lui. Tous les chemins sont là, pour nos yeux ouverts, pour nos yeux fermés. Et ce qui n'a pas de chemins est pour toujours dans la vie des voyants, comme une main pour toutes les caresses, comme un regard pour toutes les rencontres, et pour la seule.

Notre époque aura donné un poète aux hommes, et ce poète est à l'aurore d'autres voix, et ces voix portent déjà l'enchantement et le poids d'un monde. Ce temps est le nôtre, dont Paul Éluard est le poète.

*Sur quel mur me suis-je gravé
Si profond que le jour y passe*

*Toutes les couleurs du printemps
Tous les mourants rebelles
Et leur chaleur muette
Jette leurs sages ombres
Aux orties des gros rires
Aux heureux frénétiques*

*Sur quel grabat suis-je couché
Quelle verdure naît en moi
Où sont les ruines qui m'inspirent
De vivre malgré toute ruine.*

(Cours naturel. Sagittaire, 1938)

Je ne voulais, ici, que laisser la place aux poèmes d'Éluard. Ceux que j'ai cités ne sont pas choisis, élus. Je les aime tous. Alors, j'ouvrais ses livres, et l'un d'eux se posait. Quel prétexte à se taire au plus vite ! Et pourtant ils donnent, entre tous, le désir de s'aventurer dans ce qu'ils nous ont appris à entendre : que la voix pouvait avoir sa transparence dans le sommeil des choses. Ce sommeil qui dort en nous...

YANETTE DELETANG-TARDIF

Monde

MONDE, n° 3, 23 juin 1928, p. 4

MONDE

LA CRISE DU LYRISME EN FRANCE

Ni les dissertations savantes sur la poésie pure, ni l'exhumation périodique, sur Japon impérial, de l'œuvre de M. Valéry ne parviennent à dissimuler la crise du lyrisme en France. Cette crise est profonde. Elle plonge dans le désarroi ceux qui avaient cru à la puissance de «l'esprit nouveau» et aux nouvelles de l'inconscient enfin révélé.

Dans une intéressante étude que publie le *Berliner Tageblatt*, Philippe Soupault constate l'épuisement poétique de notre époque et enregistre la faillite des derniers mouvements de rénovation. Cette étude mérite une analyse sérieuse et quelques commentaires.

Soupault remarque tout d'abord l'influence considérable exercée par Baudelaire, Lautréamont et Rimbaud, créateurs de la poésie moderne.

Les écoles poétiques de ces dernières années se réclament toutes des trois grands précurseurs et accusent nettement leur rupture avec le symbolisme.

Entre les symbolistes, confinés dans leur tour d'ivoire, et la génération qui leur a succédé, un fossé s'est creusé que la guerre a élargi. Les symbolistes fuyaient la vie, se réfugiaient dans le rêve et le symbole. Les jeunes poètes se plongèrent dans leur époque, ils admiraient la vie. L'esprit nouveau pouvait se définir : tout ce qui est vivant, tout ce qui est d'aujourd'hui, voilà l'essence de la poésie. En mêlant l'éternel et l'actuel, la jeune génération créait un lyrisme nouveau, le lyrisme de son temps. Les tours d'ivoire, les cygnes sur les lacs, en un mot tout l'appa-

reil du symbolisme foulé aux pieds fit place à l'exaltation des machines, des usines, de l'avion, du vacarme des villes, de tout ce qui caractérise la civilisation européenne du xx^e siècle. Les poètes s'efforçaient de donner une expression à leur époque. Ils s'intéressaient aux manifestations de masses, aux recherches scientifiques. Et tout en découvrant le visage nouveau de l'humanité, ils créaient une syntaxe, une langue à l'image de leur civilisation : dure, brutale, rapide, riche de couleurs. Négligeant les nuances et les subtilités du siècle précédent, ce torrent balaya tout sur son passage.

Négligée pendant plusieurs années, la poésie revint au premier plan de l'activité littéraire. Guillaume Apollinaire perçut un des premiers les tendances de l'esprit nouveau. Doué d'un remarquable sens poétique il entraîna les contemporains à la conquête du monde moderne.

Le mouvement avait été déclenché par l'unanisme [*sic*], avec Jules Romains, Georges Duhamel, Luc Durtain, devenus depuis meilleurs prosateurs que poètes. Mais ils furent les premiers à s'intéresser à la vie. Après eux, Apollinaire publia *Alcools* et réunit autour de lui le groupe des cubistes : Max Jacob, Pierre Reverdy, Blaise Cendrars, Louis Aragon, André Breton, Paul Éluard, Philippe Soupault. Préoccupés constamment de modifier leur technique et leur attitude spirituelle, les plus jeunes du groupe se tournèrent vers Tristan Tzara et le « dadaïsme » naquit avec éclat.

Les dadaïstes voulaient faire table rase de tout et le bruit de leurs manifestations attira les jeunes. Mais après trois années d'activité turbulente, le dadaïsme mourut et un certain nombre de ses adhérents créèrent le surréalisme.

Les surréalistes, poètes de laboratoires, voulurent définir les éléments de l'inspiration poétique par l'écriture automatique. Ils poursuivirent la poésie jusqu'en ses moindres replis. Leur œuvre prit une importance de plus en plus grande, mais ils ne tardèrent pas à se diviser : les uns se tournèrent vers la morale et la politique, les autres ne voulurent pas quitter le terrain littéraire. L'action du groupe avait été si violente que les nouveaux venus restaient désarmés. Certains tentèrent, sans succès, d'imiter

les surréalistes. De sorte qu'aujourd'hui l'état de la poésie française n'est pas fort brillant. L'année 1927-1928 a été vide. Après la tempête, le calme plat.

Aujourd'hui, il est à peu près impossible de prévoir l'avenir. On peut croire à une sorte d'épuisement. Seul un renversement complet de valeurs y pourra mettre fin.

Telles sont les constatations pessimistes de Philippe Soupault. Il croit cependant à une prochaine renaissance sous le signe de Lautréamont. Et il conclut :

La jeune poésie française ne pourra reprendre vie que si elle trouve assez de force pour créer une nouvelle esthétique. Tous les efforts de jeunes écrivains doivent être dirigés dans ce sens.

Quelle que soit l'importance des *Chants de Maldoror* nous ne croyons pas qu'il en puisse naître une nouvelle esthétique. Lautréamont apparaît comme un grand négateur des valeurs établies dans un ordre social donné ; mais dans son ignorance des véritables facteurs qui conditionnent l'évolution humaine, sa révolte prend la forme d'une imprécation véhémement et désespérée. Que les jeunes poètes se laissent fasciner par les *Chants de Maldoror* c'est là un signe certain que dans les chaos actuels, ils restent incapables de s'orienter.

La jeunesse qui se revendique de Lautréamont refuse, elle aussi, de reconnaître les valeurs établies. Elle se croit par là profondément révolutionnaire et découvreuse de voies nouvelles. En réalité, elle piétine son impuissance. Elle s'épuise en une activité négatrice de la tradition parce qu'elle ne découvre pas autour d'elle les grandes forces historiques capables de renverser les valeurs du passé : l'organisation de la production, les rapports sociaux, les notions esthétiques et morales, toutes les conditions de vie de l'humanité.

Ces forces-là, l'individu ne les découvre pas dans les ténèbres de son inconscient. Elles animent les masses innombrables en lutte pour mettre fin à nu ordre social tyrannique, déséquilibré, entraîné fatalement par l'inertie de son mécanisme économique vers la plus raffinée des barbaries.

S'il veut créer une esthétique nouvelle, le poète doit tuer en lui le jongleur de mots et le scrutateur d'inconscient ; il doit se tourner vers les masses laborieuses et souffrantes, se confondre avec elles, participer à l'élaboration douloureuse de leur conscience. Alors seulement, il découvrira les éléments de cette esthétique nouvelle vers laquelle tend désespérément sa pensée.

Le symbolisme s'était isolé de la vie. Il en est mort.

L'unanisme [*sic*] après Verhaeren, avait senti naître quelque chose dans la compacte humanité de notre siècle. La théorie et la versification l'ont tué, en faisant de lui une Eglise. Il ne nous laisse que de beaux chants d'amitié et de noirs cris de révolte.

Aujourd'hui, les descendants d'Apollinaire se font pitres de foire, manieurs d'assonances ou médiums de l'inconscient. Il y a des jeux des sociétés. Il n'y a plus de poésie.

Mais la poésie renaîtra avec ceux qui, renonçant à la vaine révolte individuelle explicable chez Sade et Lautréamont, confondront leur révolte avec, celle, infiniment vaste et féconde, des masses productives de l'humanité en mouvement.

AUGUSTIN HARABU

MONDE, n° 3, 23 juin 1928, p. 7

LE THÉÂTRE

LE *SONGE* DE STRINDBERG AU THÉÂTRE JARRY.

Le Théâtre Alfred Jarry, dont l'ambition dramatique est reconfortante, vient de présenter pour la première fois, à Paris le *Songe* de Strindberg.

Cette vision anatomique de la vie est écrite dans un style qui est celui du rêve. Les gestes, les répliques et les objets usuels – et agrandis avec le parti pris hallucinant du rêve – concourent à donner de nos actes sentimentaux et sociaux une figuration plus véridique que celle que trahissent nos tics les plus familiers. Les quinze tableaux ont cette couleur cruelle qui est celle des laboratoires, l'action s'y décrit avec l'allure de précision angoissante d'une expérience. Et dans cette image à trois dimensions, se développe un fantastique terrain que l'on ne peut éluder ni résoudre.

Cette systématisation de confesser les êtres par leur vocabulaire le plus interne, de ne désigner les choses que par allusion, confère à cet ouvrage un caractère poétique qui est éminemment celui du théâtre.

Le moins que l'on puisse dire de la mise en scène d'Antonin Artaud est qu'il en fait une illustration saisissante, avec une intelligence sensible et attentive aux moindres intentions du texte.

Les deux représentations du *Songe* furent agitées par une exhibition mondaine de colère surréaliste. Les motifs en sont obscurs, nous ne pensons pas qu'elle ajoute au génie de Strindberg. Sans doute n'avait-il pas prévu l'excès d'honneur que les surréalistes lui firent en l'annexant directement à leur programme. Le procédé a des précédents. L'église n'a-t-elle pas habilement réhabilité la mémoire de quelques clercs notoires de l'antiquité dans une intention trop transparente ? Et le sectarisme de certains impérialismes falsifie aussi quelques états civils pour illustrer certaines de ses escroqueries culturelles.

ÉDOUARD CAEN

MONDE, n° 10, 11 août 1928, p. 4

MONDE

ARAGON NIHILISTE

Le problème métaphysique avait été escamoté par le Christianisme durant vingt siècles, mais voici que l'écroulement religieux le ramène au premier plan. Il faut ou sauter l'obstacle ou se condamner à crever dessus. Seuls les imbéciles ou les hommes, pourvus d'un instinct très sûr qui les lance dans la vie comme des projectiles, peuvent franchir avec le sourire la passe dangereuse. Pour les autres, et surtout pour poètes et Cie, qui sont prédestinés par une sensibilité acérée à souffrir davantage – leur imagination s'élançant vers l'inconnu pour lui prêter mille visages effrayants et désespérés – le précipice demeure béant. Ceux qui comparent cette angoisse à une sorte d'opium, qui l'assimilent à un vice dont on souffre mais dans lequel on se

complaît néanmoins, font fausse route. Il y a là, avant tout, une question de perspective. Il nous est impossible de ne pas voir le paysage qui vient s'encadrer dans la portière ; nous avons beau tourner les yeux vers le signal d'alarme, ou les banquettes, une force invincible ramène notre regard contre la vitre. Cette inquiétude est-elle plus justifiée que la sérénité des vingt siècles précédants ? Pas le moins du monde, mais elle existe et cela suffit pour qu'on en tienne compte. De longtemps, je crois, les hommes ne pourront s'arracher à cette contemplation. Déjà, les indices de plus en plus nombreux nous signalent qu'elle se vulgarise, qu'elle se répand à une vitesse d'épidémie. Il serait stupide et maladroit de se crever les yeux et le tympan.

Aragon, et c'est ce qui donne à son attitude un intérêt général, n'est pas un cas isolé ; des milliers de jeunes gens qui n'écrivent pas ont les mêmes préoccupations ; s'ils ne les répandent pas à des milliers d'exemplaires, elles n'en existent pas moins. Car nous voici arrivés à cette période tragique du nihilisme que Nietzsche avait prévue d'une façon prophétique (1° les faibles s'y brisent ; 2° les forts détruisent ce qui ne se brise pas ; 3° les plus forts surmontent les valeurs qui jugent). Aragon paraît appartenir à la première catégorie. Son instinct étant trop faible pour le jeter vers un but qui lui paraisse valoir la peine d'agir, il se contente de tourner sans arrêt autour des mêmes questions, irrésolubles actuellement ; lorsqu'il agit c'est d'une façon purement négative – à la manière nihiliste – il détruit sans avoir la force et le courage de reconstruire. Il voit bien ce qui le meurtrit, mais il est incapable de se soustraire à cette souffrance en s'assignant une tâche qui l'oblige à la surmonter, à se vaincre lui-même. Aveuglé par la lumière trop vive qu'il s'obstine à fixer, ses yeux éblouis ne découvrent rien, lorsqu'ils se posent sur la cité, qui vaille un effort continu.

Ce pessimisme est vieux comme le monde. Pyrrhon, le plus célèbre des sceptiques grecs, avait poussé cette idée jusqu'à des conditions extrêmes, il y a plus de deux mille ans, en déclarant que ces deux états : vivre ou mourir, n'avaient pas plus d'importance l'un que l'autre. Pascal ne l'avait surmonté qu'en se raccrochant avec un désespoir de naufragé au catholicisme. Un

seul homme, de nos jours, Nietzsche, a osé aborder le problème avec la patience et l'objectivité d'un savant. On sait ce que cela lui a coûté.

Le surréalisme qui pouvait être une source d'énergie est devenu, par la faiblesse congénitale de la plupart de ses adeptes, une rêverie morbide. Désagrégeant l'univers au profit du monde intérieur, exagérant encore le déséquilibre énorme qui existe entre le moi et le reste du monde, il était bien fait, on le conçoit, pour ruiner des santés chancelantes. Il exigeait de la part de ses adhérents une grande force morale qui puisse leur permettre d'envisager sans terreur la part d'incertitude que comporte la destinée humaine, une sorte de dédain pour le néant, une façon de voir la vie sous un angle de merveilleux qui pouvait donner à tous les mouvements une très grande légèreté. Peu d'entre eux ont été à la hauteur de la tâche, Aragon moins que tout autre. Le surréalisme a été réduit par la faiblardise de certains à une pauvre petite chose. Et nous nous trouvons maintenant en présence du commandement épurateur : « Que les faibles disparaissent ! » cet ordre barbare en apparence est très humain en réalité. Il faut, en effet, choisir entre l'une ou l'autre des deux seules solutions qui nous sont offertes mais, si nous nous décidons à poursuivre l'expérience, que ce ne soit pas par lâcheté, ne passons pas notre existence à nous lamenter sur la situation qui nous est faite, à gémir inutilement sur notre sort d'hommes auquel, en définitive, notre volonté seule nous rattache, n'essayons pas de briser, à force de pessimisme, les jeunes énergies. Qu'on le veuille ou non, consentir à vivre alors que personne ne vous demande de rester, alors qu'il est si facile de disparaître, c'est se ranger du côté de la vie, c'est l'approuver et la justifier triomphalement. Il ne suffit pas, comme le fait Aragon, de prévoir l'objection et de l'étaler largement pour la réfuter. Le procédé est commun, c'est une finasserie d'avocat, une misérable ficelle de rhétorique.

Ce désespoir, lorsqu'il se prolonge, sert à faire un tri parmi les individus. Les buts à poursuivre dans le domaine social sont assez importants, assez nombreux, la lutte des classes est assez violente, elle exige de la part de ceux qui l'admettent une dépense d'énergie, de volonté, de courage, assez grande pour

qu'on puisse y déverser toute sa colère plutôt que de perdre son temps à pisser sur les nuages. Tant pis pour ceux qui ne le comprennent pas. [...]

L'écriture ne sert à Aragon qu'à livrer libre cours à ce désespoir enragé, particulièrement dans son dernier livre le *Traité du style*. Il ne perd pas son temps à noter des histoires, il établit un palmarès, et il voue au mépris universel «les petits crabes» selon son expression qui s'attardent à le faire. La bourriche contient une quarantaine de noms. Tous ceux qui ne se plantent pas comme lui devant l'obstacle infranchissable, tous ceux qui s'efforcent de le contourner ou feignent de ne pas le voir l'exaspèrent. Il est évident que le verbiage devient fort à la mode, que de nombreux écrivains s'enlisent dans le marais littéraire. Aragon, dissimulé dans les joncs, sa grosse caisse à la main, les surveille nuit et jour pour les signaler à la vindicte publique. Le *Traité du style* rappelle souvent la manière de Léon Bloy, mais alors que la foi catholique conférait aux écrits du pamphlétaire mystique une certaine unité, Aragon, lui, mêle trop de dilettantisme à ses tendances révolutionnaires pour cogner avec méthode. On a l'impression qu'il frappe un peu au hasard, selon l'humeur de l'heure. S'il n'apporte pas grand-chose quand au fond, Aragon bouleverse avec volupté certaines règles de bienséance du jeu littéraire. En général, il s'embarrasse fort peu d'argumentation, l'injure à ses yeux la remplace avantageusement. Il s'efforce moins de convaincre que de ridiculiser. Visiblement il prend un plaisir sans bornes à frapper dans le tas. Bien des passages de son livre sont d'ailleurs «valise vide»¹. Cela sonne parfois terriblement creux, mais pour ceux qui aiment le genre pamphlétaire et le gueulement des baraques de lutteurs, le *Traité du style* ne manque pas d'intérêt.

MARC BERNARD

1. Un tel est drôle, celui-ci n'est pas drôle... celui-là voudrait être drôle, etc.

MONDE, n° 14, 8 septembre 1928, p. 4

MONDE

LITTÉRATURE PROLÉTARIENNE ?

PREMIÈRES RÉPONSES À NOTRE ENQUÊTE

Nous commençons aujourd'hui la publication des réponses à notre enquête sur la littérature prolétarienne.

Sans distinction d'opinions politiques et de tendances artistiques, nous nous sommes adressés à des écrivains célèbres et à des jeunes en même temps que nous invitons nos lecteurs à nous donner leur avis. Un volumineux courrier nous apporte chaque jour les réponses des uns et des autres. Certains se sont contentés d'une brève affirmation, d'autres s'étendent en longs raisonnements. Mais tous se sont vivement intéressés au problème soulevé par notre enquête.

Nous avons posé les deux questions suivantes :

1° : Croyez-vous que la production artistique et littéraire soit un phénomène purement individuel ? Ne pensez-vous pas qu'elle puisse être le reflet des grands courants qui déterminent l'évolution économique et sociale de l'humanité ?

2° : Croyez-vous à l'existence d'une littérature et d'un art exprimant les aspirations de la classe ouvrière ? Quels en sont, selon vous, les principaux représentants ?

Nous publierons sans les commenter les réponses des écrivains que nous avons consultés. Comme ils développent tous des opinions qui peuvent se ramener à quelques idées fondamentales, nous nous réservons de discuter prochainement ces idées dans une série de commentaires. »

ANDRÉ BRETON :

I.- Assurément, il en va de la production artistique et littéraire comme de tout phénomène intellectuel en ce sens qu'il ne saurait à son propos se poser d'autre problème que celui de la *souveraineté de la pensée*. C'est-à-dire qu'il est impossible de répondre à votre première question par l'affirmation ou la négation.

tion et que la seule attitude philosophique observable en pareil cas consiste à faire valoir « la contradiction » (qui existe) entre le caractère de la pensée humaine que nous nous représentons comme absolue et la réalité de cette pensée limitée ; c'est là, une contradiction, qui ne peut être résolue que dans le progrès infini, dans la série au moins pratiquement infinie des générations humaines successives. En ce sens, la pensée humaine possède la souveraineté et ne la possède pas ; et sa capacité de connaître est aussi illimitée que limitée. Souveraine et illimitée par sa nature ; sa vocation en puissance, et quant à son but final en histoire ; mais sans souveraineté et limitée en chacune de ses réalisations et en l'un quelconque de ses états. (Engels : *La Morale et le Droit. Vérités éternelles.*) Cette pensée dans le domaine où vous me demandez d'en considérer telle expression particulière ne peut qu'osciller entre la conscience de sa parfaite autonomie et celle de son étroite dépendance. De notre temps, la production artistique et littéraire me paraît toute entière sacrifiée aux besoins que ce drame, au bout d'un siècle de philosophie et de poésie vraiment déchirantes (Hegel, Feuerbach, Marx, Lautréamont, Rimbaud, Jarry, Freud, Chaplin, Trotsky) a de se dénouer. Dans ces conditions, dire que cette production peut ou doit être le reflet des grands courants qui déterminent l'évolution économique et sociale de l'humanité serait porter un jugement assez vulgaire, impliquant la reconnaissance purement circonstancielle de la pensée et faisant bon marché de sa nature foncière ; tout à la fois inconditionnée et conditionnée, utopique et réaliste, trouvant sa fin en elle-même et n'aspirant qu'à servir, etc.

II.- Je ne crois pas à la possibilité actuelle d'existence d'une littérature ou d'un art exprimant les aspirations de la classe ouvrière. Si je me refuse à y croire, c'est qu'en période pré-révolutionnaire l'écrivain ou l'artiste, de formation nécessairement bourgeoise est par définition inapte à les traduire. Je ne nie pas qu'il puisse s'en faire idée et que, dans des conditions morales assez exceptionnellement remplies, il soit capable de concevoir la relativité de toute cause en fonction de la cause prolétarienne. J'en fais pour lui une question de sensibilité et d'honnêteté. Il

n'échappera pas pour cela au doute remarquable, inhérent aux moyens d'expressions qui sont les siens, qui le force à considérer, en lui-même et pour lui seul, sous un angle très spécial, l'œuvre qu'il se propose d'accomplir. Cette œuvre, pour être viable, demande à être *située* par rapport à certaines autres déjà existantes et doit ouvrir, à son tour, une voie. Toutes proportions gardées, il serait aussi vain de s'élever par exemple, contre l'affirmation d'un déterminisme poétique, dont les lois ne sont pas impromulgables, que contre celles du matérialisme dialectique. Je demande, pour ma part, convaincu que les deux ordres d'évolution sont rigoureusement semblables et qu'ils ont, de plus, ceci de commun *qu'ils ne pardonnent pas*. De même que les prévisions de Marx, en ce qui concerne presque tous les événements extérieurs survenus de sa mort à nos jours, se sont montrés justes, je ne vois pas ce qui pourrait infirmer une seule parole de Lautréamont, touchant aux événements qui n'intéressent que l'esprit. Par contre, aussi fausse que toute entreprise d'explication sociale autre que celle de Marx, est pour moi tout essai de défense et d'illustration d'une littérature et d'un art dits « prolétariens » à une époque où nul ne saurait se réclamer de la culture prolétarienne pour l'excellente raison que cette culture n'a pu encore être réalisée, même en régime prolétarien. Les vagues théories sur la culture prolétarienne, conçues par analogie et par antithèse avec la culture bourgeoise, auquel l'esprit critique est tout à fait étranger... Il est certain qu'un mouvement viendra dans le développement de la société nouvelle, où l'économique, la culture, l'art, auront la plus grande liberté de mouvement – de progrès. Mais nous ne pouvons nous livrer sur ce sujet qu'à des conjectures fantaisistes. Dans une société qui se sera débarrassée de l'accablant souci du pain quotidien, où les blanchisseries communales laveront bien le bon linge de tout le monde, où les enfants – tous les enfants – bien nourris, bien portants et gais, absorberont les éléments de la science et de l'art comme l'air et la lumière du soleil, où il n'y aura plus de « bouches inutiles », où l'égoïsme libéré de l'homme – puissance formidable – ne tendra qu'à la connaissance, à la transformation et à l'amélioration de l'univers, – dans cette société le dynamisme

de la culture ne sera comparable à rien de ce que nous connaissons par le passé. Mais nous n'y arriverons qu'après une longue et pénible transition, qui est encore presque toute devant nous. (Trotsky, *Révolution et Culture, Clarté*, 1^{er} novembre 1923.) Ces admirables propos me semblent faire justice, une fois pour toutes, de la prétention des quelques fumistes et des quelques roublards qui se donnent aujourd'hui en France, sous la dictature de Poincaré, pour des écrivains et des artistes prolétariens, sous prétexte que dans leur production tout n'est que laideur et que misère, de ceux qui ne conçoivent rien au-delà de l'immonde reportage, du monument funéraire et du croquis de baigneur, qui ne savent qu'agiter sous nos yeux le spectre de Zola, Zola qu'ils *fouillent* sans parvenir à rien lui soustraire et qui, abusant ici sans vergogne, tout ce qui vit, souffre, gronde et espère, s'opposent à toute recherche sérieuse, travaillent à rendre impossible toute découverte, et sous couleur de donner ce qu'ils savent être irrecevable: l'intelligence immédiate et générale de ce qui se crée, sont, en même temps que les pires contempteurs de l'esprit, les plus sûrs contre-révolutionnaires.

ANDRÉ BRETON

MONDE, n° 24, 17 novembre 1928, p. ?

DIVERS ET DIVERS LIEUX

NOTRE ENQUÊTE SUR LA LITTÉRATURE PROLÉTARIENNE :

1° Croyez-vous que la production artistique et littéraire soit un phénomène purement individuel ?

2° Croyez-vous à l'existence d'une littérature et d'un art exprimant les aspirations de la classe ouvrière ?

BENJAMIN PÉRET :

1. – Il ne saurait être autrement. La caractéristique du génie est de refléter dans une très faible mesure ces « grands courants » dont vous parlez et, en même temps, de projeter dans tous les sens des lueurs incendiaires.

2. – Dans l'état actuel des choses, je pense que la littérature

prolétarienne ne peut pas exister. Le prolétariat qui *seul* peut la créer a présentement autre chose à faire que d'«écrire». Le souci de sa libération le domine. Il va sans dire que je ne considère pas ceux qui se réclament de cette conception comme des hommes sincères. Qu'on n'essaie pas de nous faire croire au «talent» d'un Barbusse. Autant en apporte et en remporte la brise empestée qui circule dans les églises et au-dessus des dépotoirs.

Il y a eu Zola que les misérables reporters de l'espèce ci-dessus citée ont traîné au ruisseau sous prétexte de faire encore plus vrai. La littérature prolétarienne d'aujourd'hui? Un arrivisme comme un autre. Barbusse n'a pas pu être Paul Bourget et s'en venge comme il peut. Quant aux Istrati, Duhamel, Rictus, Durtain et autres Poulaille rationalisants, laissons-les, voulez-vous, s'intéresser aux mouches qui bourdonnent l'été dans les abattoirs. Leur tour viendra ainsi qu'au Pierre Hamp dont on sait à quoi lui sert sa «littérature prolétarienne». Moyen d'espionnage auprès des organisations ouvrières, moyen d'espionnage qui sert à forcer le tirage de ses livres.

J'ai voulu réserver une place toute particulière au pauvre tuberculeux qui gémit périodiquement en Suisse dans sa boîte à coton, Romain Rolland. Pacifiste retraité qui se plaint de la maigreur squelettique de ses rentes et salue tous les enterrements pour qu'on lui rende bientôt la politesse, exsangue, sans colère, sans âge et sans foi, mais plus français que l'immonde Poincaré qui pourtant s'y entend, est-ce là le modèle désespérant qu'on nous propose?

Tous ces gens-là, bornés, veules, hypocrites laissent à chaque instant passer le bout de l'oreille, dans l'espoir de se faire, par l'un ou l'autre, hisser de cette manière à la richesse et aux honneurs.

Tout cela serait parfait et à la juste échelle du régime que nous subissons si leurs contorsions et leurs grimaces de bateleurs ne servaient, pour une grande part, à refréner la colère libératrice de ce prolétariat qu'ils prétendent guider et représenter.

BENJAMIN PÉRET

MONDE, n° 55, 22 juin 1929, p. 15

LES REVUES

VARIÉTÉS

La revue belge *Variétés* vient de consacrer un numéro hors série à l'activité dernière du groupe surréaliste. La plupart de nos lecteurs n'ayant sans doute jamais autant entendu parler de cette école littéraire qu'en lisant la ligne précédente, nous allons faire un bref exposé de sa genèse :

Vers la fin du dix-neuvième siècle, deux écrivains, Lautréamont et Rimbaud, apportèrent dans les lettres françaises un son de cloche jamais entendu. Alors que, avant eux, le poète s'était astreint à une discipline rigoureuse – rime, cadence implacable, etc. – ces deux écrivains, se libérant de toutes les contraintes, laissaient spontanément jaillir en eux les images dont ils étaient pleins et les notaient sur le papier à l'état brut, sans que le moindre contrôle de la raison vînt peser sur l'ordonnance de leurs poèmes. Des années passèrent sans que l'influence de ces deux hommes se fit sentir, le premier était même entièrement inconnu ; mais quelque temps avant la guerre, l'art moderne prit son essor. Guillaume Apollinaire et quelques autres furent à l'origine de ce mouvement et ce besoin de renouveau les poussa à la rencontre de Lautréamont et de Rimbaud qui portaient en puissance, à l'état latent, toutes les formes de cette Renaissance poétique. De cette série d'efforts conjugués, de ces sources retrouvées naquit ce moyen nouveau d'expression littéraire que l'on baptisa plus tard «Surréalisme», (par-delà la réalité en rejoignant l'âme humaine dans ses arcanes les plus secrets par-dessus la réalité quotidienne des faits et des choses).

Apollinaire est mort. De ceux qui l'entouraient, quelques-uns se sont convertis au catholicisme, les autres sont devenus des fabricants de tableaux. Nous voici à la fin de la guerre. De tous jeunes gens s'enthousiasment à la fois pour Valéry et pour cet effort d'art moderne. Puis, lâchant Valéry, et appliquant ses méthodes à rebrousse-poil, ils poussent la liberté d'expression jusqu'à l'absurde et ils créent le mouvement Dada qui est une sorte de nihilisme littéraire. Après diverses aventures le

dadaïsme évolue et revient au Surréalisme dont il était d'ailleurs un frère cadet, une forme exaspérée, poussée jusqu'à ses plus lointaines frontières, à l'incohérence totale. Le premier travail de ces jeunes gens est, naturellement, de lancer un manifeste, *le Manifeste du Surréalisme*. Leur audace dans le bluff est telle qu'ils se donnent des allures d'explorateurs alors qu'ils n'ont été que des suiveurs, qu'ils n'ont absolument rien trouvé, comme nous venons de le voir. On imagine de quel œil amusé ces trois disparus – qui ont tout apporté dans ce domaine, en frayant un chemin que bien d'autres devaient parcourir par la suite, y compris le signataire de ces lignes – auraient lu ce fameux manifeste qui découvrait la lune.

Nous sommes quelques-uns qui reconnaissons devoir beaucoup à Lautréamont, Rimbaud, Apollinaire, et absolument rien, que notre mépris, à ces littérateurs infatués d'eux-mêmes qu'on appelle Aragon et Breton.

À la fois vulgarisateurs et commis-voyageurs les deux littérateurs déjà cités, entourés d'un menu fretin d'«âmes sombres et naïves» font se succéder les manifestations tapageuses dont ils espèrent tirer grand profit. Puis, suivant une évolution assez bizarre qui les pousse des tables tournantes et des apparitions fantomatiques aux dures et implacables réalités de la lutte des classes, ils se découvrent un beau matin, ces jeunes bourgeois grassement nourris, une vocation révolutionnaire. Les *leurs* ne les prennent pas au tragique. La bourgeoisie les considère comme ses enfants terribles, elle ne prend même pas au sérieux leurs déclarations les plus incendiaires – assassinat de Poincaré, tirades antimilitaristes, genre Montéhus, etc., etc.¹

Par une inconcevable indulgence le parti communiste les accueille un instant dans ses rangs, mais suspects, à juste titre, à tous les révolutionnaires sérieux, on n'admet qu'avec infiniment de prudence ces Saint-Just en rupture de collègue. Quelque mois plus tard ils se sauvent en courant, le contact des ouvriers ne mettant guère à l'aise ces gens de lettre.

1. Alors qu'elle frappe durement de plusieurs mois, ou années d'emprisonnement les militants qu'elle redoute, pour les délits moins violents de forme mais d'une autre portée pratique.

Depuis, s'apercevant que la liquidation de leur mouvement s'accélère avec une rapidité catastrophique, se rendant compte que l'intérêt révolutionnaire en France au point de vue intellectuel passe par-dessus leurs têtes avec les livres de Guéhenno, de Berl, de Malraux, ces jeunes esthètes se trémoussent comme des diables dans un bénitier. Mais en vain. Ce numéro de *Variété* ne fait que consacrer la faillite d'un groupe *littéraire* qui demeure, qu'il le veuille ou non, uniquement cela. Relever le nombre d'inepties, les témoignages d'impuissance de ce groupe d'anarchistes petits-bourgeois, dont le résumé de leur « activité » nous donne mille preuves nouvelles, serait une tache surhumaine, aussi nous bornerons-nous à stigmatiser comme il convient la confusion dans laquelle se complaisent ces gens-là chaque fois que nous en aurons l'occasion et le loisir. » [...]

MARC BERNARD

MONDE, n° 81, 21 décembre 1929, p. 3

MONDE

POPULISME ?

À propos de Marcel Arland, nous avons la semaine dernière, parlé de la faillite d'une génération qui rentre dans l'ordre conservateur après avoir voulu tout détruire. Les écrivains de trente ans sont rares qui avouent cette faillite avec la franchise d'Arland : beaucoup dissimulent sous des oripeaux neufs leur défaite et leur désespoir. Leur invincible besoin d'évasion, ils l'habillent de quelques faux aspects de la réalité créant ainsi un nouveau jeu littéraire. Et le résultat qu'ils obtiennent est encore un échec.

Les survivants du surréalisme, cependant, restent sur leurs positions. Breton publie un second manifeste dans lequel il cherche à démontrer que loin de s'opposer au matérialisme historique, le surréalisme procède de la dialectique marxiste qu'il élargit et approfondit. Prétendant envisager sous le même angle que les révolutionnaires le problème de l'amour, du rêve, de la folie, de l'art et de la religion, il a le front d'écrire « qu'avant le surréalisme, rien de systématique n'avait été fait dans ce sens ».

Il serait facile de confondre l'auteur de ces lignes et de faire la preuve de son ignorance de la littérature marxiste en Europe. Mais ce serait donner vraiment beaucoup d'importance à un jeu qui n'en a plus guère, et qui en aura de moins en moins. [...]

AUGUSTIN HARABU

MONDE, n° 83, 4 janvier 1930, p. 13
MEMENTO DES REVUES LITTÉRAIRES
LA RÉVOLUTION SURREALISTE.

La révolution surréaliste nous prend à partie dans son dernier numéro. On sait que la bêtise de ces gens-là est absolument sans limites. Partant de notre enquête sur la crise doctrinale du socialisme, ils nous rendent solidaires de toutes les opinions émises par ceux qui nous ont répondu ; il serait facile alors de leur faire partager les idées de M. Clément Vautel qui a répondu à leur enquête sur l'amour. Un peu plus loin, avec une malhonnêteté évidente, ils nous accusent, à propos de Zola, de faire le jeu du *Populisme* de M. André Thérive, que nous avons toujours combattu, nos lecteurs sont bien placés pour le savoir. Et quelques lignes plus bas ils mutilent un texte pour lui donner un sens qu'il n'a jamais eu. De telles manœuvres jugent ceux qui s'y livrent et nous ne perdrons pas notre temps à polémique avec ces gens-là. Nous avons mieux à faire.

M.B. [MARC BERNARD]

MONDE, n° 86, 25 janvier 1930, p. 4
POUR OU CONTRE
BRETON...

Nous devrions en vouloir beaucoup à nos frères aînés au moins autant qu'à nos parents. Ce sont eux qui ont voulu nous faire prendre des vessies pour des lanternes. Ce sont eux qui ont noyé nos premiers émerveillements dans des flots d'abstraction. Ce sont eux qui nous ont légué ces histoires de guerre endor-

mantes, regrets et déceptions mélangés, périodes ronflantes de dégoût et de nostalgie malade et toujours ce lamentable regret du passé... Générations d'avant-guerre, générations de la guerre, générations d'après guerre, quand donc viendra-t-elle, la génération de la vie.

Nos frères aînés nous ont abrutis d'abord par leur héroïsme guerrier, ensuite par leurs fausses passions, leurs amours creux. Leur littérature est cruelle et froide, abstraite et précieuse. Ils n'aiment personne.

Comment les écrivains d'aujourd'hui aimeraient-ils l'homme qu'ils décrivent? Cet homme qui n'est après tout qu'un phénomène physiologique et psychologique. On n'aime pas les phénomènes. Comment pourraient-ils le défendre? On ne défend que ce que l'on aime. On ne peut défendre et aimer que ce qui vit, que ce qui est humain, lié au développement de la vie dont la forme extérieure est la société. Pour retrouver l'homme, il faut retrouver l'homme social et l'homme social est un partisan. Les écrivains n'aiment pas prendre parti. C'est pour cela qu'ils n'ont pas retrouvé l'homme. C'est pour cela qu'ils n'aiment rien. Ils ont oublié les grandes leçons d'Hugo et de Zola. Peut-être serait-il temps d'y revenir et comme eux de retourner au peuple.

Je laisse aux cafards goutteux, aux pions à roulette, le soin de parler du «populisme» et de composer des romans oiseux à l'ombre de Zola. Je ne pense pas qu'il y ait un homme jeune et sain d'esprit pour prendre au sérieux ces histoires, tout au plus bonne pour les curés.

On a beaucoup parlé ces derniers temps, du prolétariat et des intellectuels. Je n'y reviendrai pas. On dit tant de choses, bonnes et mauvaises, qu'il serait vain d'insister. Pour moi, il s'agit de savoir ce que, nous jeunes, nous voulons.

Qu'aujourd'hui les ouvriers se moquent des intellectuels bourgeois, c'est tout à fait légitime. La plupart d'entre eux, qui les ont continuellement dupés au cours de l'histoire, n'ont vraiment plus droit à leurs égards. Le marxisme étouffe inévitablement les plaintives lamentations des rêveurs. Que proposent les intellectuels aux ouvriers, du haut de leur culture millénaire? Pourquoi ne voulez-vous pas jouer avec nous? À cela, les

ouvriers répondent qu'ils en ont assez de jouer un jeu qui n'en vaut pas la chandelle, et ils ont parfaitement raison, ils sont la force. Avec raison aussi leurs chefs les ont mis en garde contre cette fausse séduction. Lénine méprisait magnifiquement les intellectuels. Libre à eux, disait-il de venir aux ouvriers, mais les ouvriers n'ont pas à aller trouver ces gens tarés et inconstants qui n'ont jamais apporté parmi nous que la confusion et le désordre. La culture des bourgeois est le masque derrière lequel ils exploitent honteusement leurs esclaves. C'est leur miroir aux alouettes. La force des ouvriers c'est de ne pas s'y laisser prendre. Plus la classe ouvrière est homogène, plus elle est puissante. Au reste, cela ne veut pas dire que le prolétariat n'a pas de besoins lyriques. L'âme de la classe ouvrière est magnifique, mais son lyrisme, elle entend le créer elle-même et pour elle-même. Le peuple aime avant tout son propre folklore. Il aime qu'on parle de lui et comme lui, c'est peut-être ce qui fait le succès des chanteurs populaires. Essayez donc de faire lire Proust à un ouvrier ? Je serais bien étonné s'il ne vous jette pas le livre à la figure.

Ainsi les surréalistes¹ ont échoué. Il ne s'agissait peut-être que d'une question d'humeur ou d'une immense naïveté. Eux qui jusqu'alors s'étaient contentés de vaticiner hautement dans un style abscons sur la misère de la vie décidèrent un jour, d'adhérer à un parti révolutionnaire. Ils justifiaient leur adhésion par quelques écarts de langage qui leur avaient valu dans le

1. J'ai cru moi aussi, pendant un temps, aux valeurs surréalistes. J'ai cru que là était la poésie. J'ai cru à l'émotion spontanée, au rêve, à la contemplation : mais l'expérience m'a appris toute l'illusion de ces valeurs, ces valeurs que j'ai vu crever, l'une après l'autre, comme des ballons rouges. Finalement, il n'y avait là qu'une aventure littéraire comme les autres, qu'une morale tatillone [*sic*] ne suffit plus à justifier. Le grand tort de ces messieurs est d'avoir cherché à justifier leurs actes injustifiables. À l'heure actuelle, je pense que personne qui les connaisse n'est dupe de cette mauvaise foi qui permet de dire à Breton qu'à l'action prêt, il est hors la loi. Le dernier exemple en date est une enquête que je viens de recevoir sur l'amour qui se termine par cette lamentable question : 'croyez-vous au triomphe de l'amour admirable sur la vie sordide ou de la vie sordide sur l'amour admirable ?' Eh bien, bonsoir !

temps une petite réputation d'excentriques dans un cercle d'amateurs éclairés. Ils furent reçus froidement et s'en vexèrent. Ils ne comprirent pas qu'on ne voulût pas les prendre au sérieux et s'en retournèrent d'où ils étaient venus.

On ne joue pas avec la révolution, ni avec le peuple. Il ne faut tout de même pas oublier que pour un ouvrier la révolution est une question de vie ou de mort ! Zola, Tolstoï et Gorki, eux, aimaient le peuple et sa force. Ils vivaient près de lui, ils décrivaient ce qu'ils voyaient et leurs œuvres littéraires donnaient au peuple l'assurance, le cristallisaient dans sa puissance et lui dévoilaient son avenir. Indirectement ils l'ont servi et ont servi la révolution. [...]

JACQUES BARON

Monde, 1^{er} février 1935, page 4.

LA PAGE ARTISTIQUE

UNE TEMPÊTE DANS UN VERRE D'EAU, OU LES DEUX SALONS DES INDÉPENDANTS.

[...] La société bourgeoise, qui détient le pouvoir matériel, ne laisserait pas échapper une occasion pour opprimer l'art jeune, non pas avec un sourire jovial comme dans le passé, mais avec brutalité et sans pitié, car un art vraiment nouveau ne peut être, aujourd'hui, que révolutionnaire ; aujourd'hui, il n'y a plus d'issue à une révolution idéalisée de la forme où, comme dans le surréalisme, l'élan révolutionnaire est sublimé. [...]

Les peintres et les sculpteurs représentés à « Temps Présent » connaissent leur métier, ils le connaissent à un tel degré que même des satires mélancoliques comme le « Portrait amorphe » de Max Ernst, sont encore supportables. Ernst et son école surréaliste n'ignorent pas plus le temps présent que les « abstraits » aux sentiments amers. Ernst ne voit aucune issue ; il semble considérer les hommes mauvais de par leur nature, tout comme l'Église qui dit que la matière est mauvaise et parce qu'il ne sent rien de positif, parce qu'il n'a aucun rapport avec la réalité, il parle en symboles compréhensibles pour peu de gens, son ima-

gination est angoissée parce que, il faut le dire clairement, il ne trouve pas le contact avec ceux qui portent en eux nu meilleur avenir.

Ce qui lui manque, ce sont les impulsions des ouvriers, leurs espérances et leur sécurité scientifique qu'ils fortifient de leurs défaites.

Ernst est jeune : on devrait le conquérir alors qu'on ne pourra plus gagner le grand talent d'un Marc Chagall. Il porte le ghetto de la Russie tsariste à travers sa vie.

MICHOIS

Monde, 4 juillet 1935, page 2

RENÉ CREVEL

René Crevel, de sa propre main, vient de mettre fin à une destinée douloureuse. Il est juste que *Monde*, qui, quelques semaines auparavant, s'était acquis sa collaboration régulière à cette même page lui rende ici un suprême hommage.

C'est aux environs de 1919-20 qu'apparurent les premiers écrits de Crevel, dans la revue *Aventure*, où il se rencontra avec Vitrac, Arland, Baron, Limbour et où collaborèrent deux écrivains du groupe Dada : Tzara et Aragon. Bientôt Crevel rejoignit ceux-ci, prit part aux manifestations de Dada, puis à celles du Surréalisme. Il quitta celui-ci et devint par la suite secrétaire de rédaction aux *Nouvelles Littéraires*, revint au Surréalisme où il retrouva Breton, Éluard, Aragon et Tzara. Enfin, l'hiver dernier, il s'était – non sans y conserver des amitiés – séparé du groupe surréaliste pour se consacrer à l'action révolutionnaire. Alors commença toute une existence de militant, qui le mena au comité Thaelmann, lui fit visiter les emprisonnés politiques en Allemagne, en Hollande et en Espagne. Il collaborait à *Commune* et avait travaillé avec ferveur et entrain à l'organisation du *Congrès International des Écrivains*.

À l'une des séances de ce Congrès on a, en hommage à sa mémoire, relu le discours qu'il avait, à l'occasion du 1^{er} mai 1935, prononcé devant des ouvriers de Boulogne et où il avait

proclamé, devant les périls actuels, l'union profonde, organique, nécessaire des intellectuels et du prolétariat. Sa toute dernière manifestation avait été une très belle conférence prononcée à l'A.E.A.R. sur le thème : *Où va la peinture ?* Car il s'était toujours activement intéressé aux problèmes de la peinture moderne, et l'on a de lui deux études sur Klee et Dali. Dans sa conférence de l'A.E.A.R., il avait montré comment, chez les peintres qu'il aimait, « de Grünewald à Dali, du Christ pourri à l'âne pourri, dans l'excès même de certaines fermentations, au fond des plus vénéneuses rutilances » la peinture avait su « exprimer des vérités nouvelles » et quelle suite ces vérités devaient engager pour les artistes devenus conscients de la portée effective de leur art. Et il avait été un des directeurs de l'enquête menée par *Commune* auprès des principaux artistes de notre temps, enquête importante en ce qu'elle oblige l'esprit d'invention plastique à s'interroger sur ses devoirs présents. À ce tournant de notre histoire spirituelle, Crevel avait déclaré : « Le temps n'est plus à la peinture d'égoïstes ».

Ce sentiment, qui est le plus aiguë et le plus pressent pour ceux qui incarnent vraiment l'intelligence de notre époque, ce sentiment avait profondément pénétré le cœur de Crevel. Peu de poètes avaient été plus loin dans cette audacieuse aventure qui, au cours de ces récentes années, a bouleversé les formes artistiques et poétiques, sondé les profondeurs les plus subversives de l'instinct humain et prêté aux découvertes du génie un accent de violence, de protestation et de refus. Mais peu de poètes, aussi, avaient, comme lui, compris, que cet élan destructeur ne peut s'en tenir au plan intellectuel : le moment lui semblait venu de fondre la révolte qui s'exprimait en lui, poète et artiste, dans le mouvement même des masses, dans la réalité concrète et active par laquelle la condition humaine brûle de se transformer. Et ce lyrique, qui d'une façon si pathétique et dans un langage si neuf et si singulier, avait décrit « l'excès de certaines fermentations » et « les plus vénéneuses rutilances » était devenu un militant généreux, qui s'apprête à l'action sous son aspect le plus simple et le plus pur et envisage l'espoir des temps à venir avec un regard d'enfant. C'est qu'il était né pour aimer. Et son besoin

d'aimer s'était fait, au contact des réalités, plus ingénu, plus heureux et plus robuste. C'est ce besoin d'aimer qui constitue le secret de ces livres fatidiques et terribles : Détours, Mon corps et Moi, Le Mort difficile, Êtes-vous fou ? Les Pieds dans le plat, où l'on ira chercher plus tard l'image fascinante d'une jeunesse tragique, éperdue de sincérité, avide de grandeur. Les origines de Crevel, le destin qu'il portait avec un courage extraordinaire, la maladie qui fut sa compagne constante, la lucidité merveilleuse avec laquelle il observait la faiblesse et la cruauté d'un cœur trop sensible, de quel poids tout cela accablait cet être atrocement malheureux ! On frémit en lisant, après coup, telles lignes de ses livres où se dessine implacablement son tout autre geste... [...]

Crevel n'était pas un de ces pamphlétaires qui, de l'injure, font un système littéraire. Sa violence jaillissait du cœur et, pour s'exprimer, trouvait des formules, un grouillement verbal où se reconnaissent le privilège et le droit d'un pur artiste et d'un poète aussi savant dans la blanche élégie que sincère dans la sainte fureur de la haine. La sincérité, une sincérité enivrée, c'est là ce qui dévorait Crevel et faisait de lui l'héritier des grands cyniques du XVII^e siècle. C'est de ces magnifiques libertins, de ces libres et puissants esprits qu'il tenait son horreur de toute hypocrisie et cette passion critique avec quoi il s'attaquait aux fondements des mythes et tribus. C'était un matérialiste avec ce que ce terme comporte, paradoxalement, de poétique et de sentimental, un matérialiste lyrique. Tout ce que l'amour et la vie offrent d'ardent, voilà ce qu'il opposait aux aspects burlesque et odieux de la famille et de tous les faux liens sociaux. [...]

JEAN CASSOU

La Critique Sociale

LA CRITIQUE SOCIALE, n° 1, mars 1931, pp. 35-36.

ESSAIS – CRITIQUES

ANDRÉ BRETON : *SECOND MANIFESTE DU SURREALISME*. (PARIS, KRA, 1 VOL. IN-8 DE 103 P.)

Avant-dernier venu dans la lignée bien française de l'anarchisme littéraire (insensibles aux invites de M. Breton, les jeunes littérateurs de la revue *Le Grand Jeu* volent déjà de leurs propres ailes), le surréalisme qui, vers 1925, tendit (sans s'en rendre compte) à exprimer la contradiction de plus en plus intolérable opposant dans la pratique la tradition christiano-idéaliste dont se réclame toujours le monde capitaliste aux rapports sociaux nés du mode actuel de production et de répartition des richesses, a perdu le prestige dont il jouissait chez bien des gens de lettres et de salon. Malgré le flirt que ses ultimes fidèles mènent avec la III^e Internationale, au point de mettre au compte de « la fascisation » de l'État français et de la préparation de « l'agression contre l'URSS » l'interdiction inadmissible d'un film subversif pour intellectuels, il glisse au néant d'où l'avaient tiré un moment les grands airs et les grandes phrases sous lesquels ses « théoriciens » s'efforçaient de dérober leur manque de sérieux et leur médiocrité de pensée.

Pas plus qu'un improbable mécénat rouge, ce n'est pas ce *Second Manifeste* (en attendant les autres) qui le ressuscitera.

Ni intellectuellement ni moralement en effet, le surréalisme n'était viable.

Vulgariser à des fins poétiques, comme les surréalistes le tentèrent sans d'ailleurs aucune rigueur scientifique, la méthode d'investigation psychanalytique, ne pouvait aboutir, le premier

effet de surprise passé, qu'à la création d'un poncif littéraire de plus. Et prêcher superbement au nom de l'« esprit », c'est-à-dire au nom de la vieille sophistique anarchiste à base d'idéalisme subjectif et au nom de l'*inconscient* freudien, métaphysiquement donc stupidement conçu, la révolte absolue contre toutes les formes, sociales ou autres, de la réalité, en menant une existence de dilettante renté ou de bohème romantique traditionnel, acculait leur attitude morale à un fiasco risible.

Il y a plus d'un demi-siècle, Louis Boerne que Freud, « dès sa première jeunesse, lisait et relisait volontiers¹ » écrivait une étude intitulée : *L'Art de devenir en trois jours un écrivain original*, dont la conclusion était la suivante :

Prenez quelques cahiers de papier et, pendant trois jours de suite, écrivez sans fausseté ni dissimulation tout ce qui vous passe par la tête. Écrivez tout ce que vous pensez de vous-mêmes, de vos femmes, de la guerre turque, de Goethe... du jugement dernier, de vos chefs, et, au bout de trois jours, vous serez émerveillés de voir toutes les idées nouvelles et inédites que vous aurez eues.

Si donc, même pour ce qui est de l'écriture automatique comme des autres moyens de mettre en œuvre de façon spontanée les associations mentales, et de leurs applications littéraires, M. Breton n'a, en dépit de ses prétentions, absolument rien d'un novateur, il ne fut pas par contre sans prendre quelque conscience de l'impossibilité où il se trouvait de soutenir longtemps l'attitude surréaliste telle qu'il la définissait dans son premier Manifeste².

Dépasser l'équivoque littéraire pour développer systématiquement, aussi bien en théorie qu'en pratique, en ralliant purement et simplement le freudisme et le marxisme, la révolte instinctive qui l'avait dressé en tant qu'artiste contre la culture et les mœurs bourgeoises, telles étaient les seules perspectives qui

1. Wittels : *Freud, l'homme, la doctrine, l'école*. (Librairie Félix Alcan. Un vol., in-12, 239 p.).

2. André Breton : *Manifeste du Surréalisme. Poisson soluble*. (Éditions Kra, 1924, 1 vol., in-16, 190 p.).

s'offraient à lui, et telle eût été en effet pour le surréalisme, voué en tout état de cause à disparaître, la seule fin valable, la seule d'ailleurs que l'auteur cramponné à son mince personnage littéraire et à sa vanité infantile³, ne se résout pas à accepter.

Si le spectacle de la suffisance des littérateurs bourgeois n'était si quotidien, il serait comique de relever l'emphase avec laquelle ce dernier ressort à ses naïfs lecteurs cette vieillerie scolastique qui consiste à tendre au relatif en postulant l'absolu. Et plus comique encore de montrer l'impudence avec laquelle, singeant Marx et Engels dans leur critique préliminaire de l'hégélianisme, il affecte de donner au surréalisme le même point de départ qu'au matérialisme dialectique tout en l'en distinguant, afin de réclamer l'indépendance vis-à-vis du communisme... comme s'il était Einstein ou Freud.

Car si l'auteur entend rester surréaliste, il ne renonce pas à ceindre, pour les besoins de sa parade littéraire, l'auréole communiste.

Passons sur la gymnastique verbale à laquelle se livre à cet effet quelqu'un qui «adhère sans réserve au matérialisme historique» et qui pourtant «ne compte pour la libération de l'homme, *première condition de la libération de l'esprit*⁴, que sur la Révolution prolétarienne». Le cas de ces littérateurs de gauche et d'extrême gauche qui se réclament tapageusement du marxisme tout en restant d'impénitents idéalistes louchant toujours sur la mystique, les contradictions grossières qui en résultent tout cela est banal et ne mérite d'être signalé que comme autant de signes cliniques de l'épuisement et de la décomposition de la tradition spiritualiste dont la bourgeoisie contemporaine se réclame encore par nécessité historique.

JEAN BERNIER

3. La moitié de ce *Second Manifeste* est consacrée à des questions de personnes qui constituent toute la dynamique éminemment paranoïaque de cette brochure.

4. C'est M. Breton qui souligne.

Pour faire suite à la *Révolution Surréaliste*, qui a cessé de paraître au n° 12. Le surréalisme est une sorte de reviviscence contemporaine, d'une notion formulée par Gioberti dans la première moitié du siècle dernier sous le nom de surintelligence (*surintelligenza*). En substituant le mot surréalisme au terme de surintelligence, les contemporains n'ont pas amélioré la chose. Au contraire, ils l'ont altérée de leurs apports puisés aux pires résidus de l'esprit bourgeois : goût du scandale, sens de la réclame, mentalité de coterie, dilection pour les petites histoires.

D'après Gioberti, il est impossible de comprendre le sensible et de sentir l'intelligible ; l'absence d'une troisième faculté engendre le pressentiment d'un ordre de choses à la fois supra-sensible et surintelligible, d'une sphère inaccessible du mystère ; la notion de l'incompréhensible vient de la coexistence de deux facultés, la sensibilité et l'intelligence, l'une et l'autre impuissantes isolément à fournir l'idée du surintelligible (*Théorie du Supranaturel*).

La marque du surintelligible consiste précisément dans notre inaptitude à le comprendre ; de telle sorte qu'il y a une opposition radicale entre les autres puissances, ainsi nommées parce qu'elles ont le pouvoir de saisir leur objet, et la surintelligence, impuissante à l'appréhender, et qui consiste essentiellement dans cette impuissance. Aussi dans sa sphère, il y a, d'un côté, absence d'un objet susceptible d'être pensé, et de l'autre, insuffisance absolue ; le concept du surintelligible résulte de ces deux conditions : inexpogitabilité objective et impuissance subjective unies ensemble.

Il s'agit donc d'une « faculté toute spéciale qui ne dépend en aucune manière de l'action de son objet sur notre esprit mais simplement de la nature et du développement intérieur du sujet. Les autres facultés sont subjectives et objectives tout ensemble, parce que leur objet concourt à les actualiser au lieu que la surin-

telligence est une faculté purement subjective qui s'actualise sans le concours de son objet ; aussi, tandis que les autres facultés sont les résultats de leur objet qui, en faisant agir la puissance, la réduit en acte, dans la surintelligence, l'objet est fourni par la faculté même.» (*Introduction à l'étude de la philosophie*). Les surréalistes ont fait à leur tour cette découverte, avec un siècle de retard. Ils l'agrémentent et parfois l'illustrent de fantaisies d'une qualité déclinante, au point de n'être plus maintenant que l'ombre d'eux-mêmes. Ils se disent aujourd'hui «au service de la révolution» et se mettent à la disposition de la Troisième Internationale. Nous rendrons compte de leur publication (deux numéros parus) et du concours qu'ils accordent au néo-bolchévisme de nos jours.

LA CRITIQUE SOCIALE, n° 1, mars 1931., 49-50.

ANDRÉ BRETON: *LE REVOLVER À CHEVEUX BLANCS*. (PARIS, *CAHIERS LIBRES*, 1 VOL. PETIT IN-8 ÉCU, 173 P.)

TRISTAN TZARA: *OÙ BOIVENT LES LOUPS*. (ID., 173 P.)

PAUL ÉLUARD: *LA VIE IMMÉDIATE*. (ID., 170 P.)

Ces trois recueils de poèmes sont à peu près les seuls témoins pour cette année de l'activité diminuée du surréalisme et il est certainement conforme à la volonté de leurs auteurs de les considérer non d'un point de vue vague et plus ou moins platement littéraire mais d'un point de vue qu'ils ont eux-mêmes cherché à définir.

Le surréalisme a voulu introduire non exactement dans l'existence littéraire, considérée comme une fonction spécialisée, mais dans l'existence tout court, un mode d'activité excédant les limites – celles que fixent non seulement les lois mais les coutumes – qui atrophient, aussi bien que la pensée et son expression, les actes et les attitudes. Les critiques formulées de part et d'autre n'ont évité l'insignifiance que dans la mesure où elles ont rapporté tel ou tel résultat au but proposé.

Dans ce dernier cas elles accablent facilement des littérateurs qui n'ont échappé que pour une assez faible part à la dégradation

d'une vie intellectuelle qui, en raison même de son développement extensif, est ravalée de plus en plus près au niveau de la niaiserie.

Mais il faut reconnaître qu'il est insuffisant de constater ironiquement la disproportion entre un effort et ses résultats. Il est certain que toute activité digne d'intérêt suppose une rupture radicale avec le monde de vanité pauvre, de pensée raréfiée, où se situe l'agitation de la bourgeoisie littéraire actuelle. Il reste possible d'attribuer une importance vitale à la représentation de l'homme à ses propres yeux et de n'admettre dans aucune mesure des conditions d'expression qui font obligatoirement de cette représentation une farce sénile, à peine prétentieuse parfois, à peine perverse. Or la résolution d'accéder à une région parfaitement étrangère à ce monde des petites grimaces a été exprimée par les surréalistes avec une certaine force et c'est pourquoi leurs cuisines, leurs préciosités pauvres, leurs provocations conventionnelles qui ont répondu, sans compensation appréciable, à cette résolution, ne sont pas risibles en ce sens qu'elles justifient un pessimisme à peu près sans réserve.

André Breton publie sous le titre de *Revolver à cheveux blancs* un recueil de poèmes, écrits de 1915 à l'année présente, qui a tout au moins le mérite de ne pas insister sur des promesses trop vaguement tenues. Au contraire il situe l'ensemble d'une activité poétique, à la suite d'une tradition littéraire française dont le représentant le plus typique est Stéphane Mallarmé et à laquelle Paul Valéry lui-même se rattache. Les apports techniques propres du surréalisme qui devaient bouleverser, et avec l'expression de la vie, apparaissent réduits à leur juste mesure : une méthode aussi pauvre que les autres dans une série de tentatives caractérisée par le fait que la recherche des méthodes s'est substituée à la vulgaire inspiration poétique.

Il est possible cependant de considérer dans cette série la méthode surréaliste comme un terme après lequel toute nouveauté du même ordre sera insoutenable dès l'abord. Elle aurait ainsi le mérite d'une démonstration achevée : la recherche systématique des modes d'expression a eu pour résultat de rappro-

cher une image de plus en plus *étrangère* de la poésie, mais cette image se vidait d'une partie de sa signification humaine à mesure qu'elle se débarrassait de certains éléments en liaison immédiate avec les éléments essentiels de la vie. *Le Revolver à cheveux blancs* se situe entièrement dans cette impasse.

Ce recueil est précédé d'une sorte de préface dans laquelle André Breton lui-même arrive à parler de puérité et qui est certainement le produit le plus dégénéré de la littérature surréaliste : à cette limite de la fadeur, il est difficile de faire la différence avec les jardinages écœurants de Jean Cocteau.

Les poèmes de Tristan Tzara sont empreints d'une grandeur incontestable. Et s'ils apparaissent *étrangers* et situés en dehors de la vie, ce caractère d'isolement, loin de relever de l'impuissance, est sans doute tout ce qui existe au monde de plus aveuglant. L'expression, dans les limites de la poésie, atteint ainsi un point extrême. Mais en même temps elle se révèle incapable de modifier le cours d'une existence et de répondre au besoin fondamental exprimé par le surréalisme. La rupture avec la vie dans son ensemble n'est encore, si séduisante qu'elle soit, que l'aboutissement des tendances appauvrissantes de la poésie mallarméenne. Il apparaît d'une façon particulièrement claire avec Tzara, en raison même d'une réelle puissance d'expression, que le surréalisme ne peut avoir d'autre sens que de porter à leur extrême l'épuisement, le vide et le désespoir qui donnent son sens le plus profond à l'existence mentale des sociétés modernes. Il ne pourrait en aucun cas tenir la promesse qu'il a faite de procéder à une sortie hors de cette existence, étant incapable de réaliser une liaison de la poésie avec la vie.

La poésie de Paul Éluard est vivement goûtée par une classe d'amateurs éclairés de littérature moderne, mais elle n'a rien à voir avec la poésie. L'auteur lui-même, qui doit en souffrir, n'hésite pas à traiter d'«hommes plus petits que nature» les gens qui aiment ce qu'il écrit.

G. BATAILLE

LA CRITIQUE SOCIALE, n° 2, juillet 1931, p. 91.

LE SURREALISME

N° 1 ; – De divers exercices dont les auteurs semblent se donner bien du mal pour paraître ésotériques, il résulte que les collaborateurs de cette revue ont décidé de voler au secours de l'URSS attaquée de toutes parts. À l'exemple de MM. Barbusse, Brice Parain, Romain Rolland et autres Ladies Astor, ils se sont découvert une patrie maintenant que Lénine est mort et embaumé. Pour l'heure, cela n'engage pas au-delà de l'éloge de Maïakovsky, qu'aucun «surréaliste» n'a jamais lu dans le texte. Les néophytes du néo-léninisme, mal avertis des «tournants» de leur voie nouvelle, ne s'attendaient pas aux mémoires de Bontch-Broulévitch, publiés à seule et unique fin de rappeler, pour les besoins stratégiques de l'offensive sur le front littéraire (c'est ainsi que ces gens-là s'expriment...), l'aversion profonde de Lénine envers les œuvres de Maïakovsky. Et de fait, pour une fois, la pensée de Lénine n'a pas été falsifiée. Il va donc falloir rectifier la position...

N° 2 ; – Échantillon du «marxisme» de ces léninistes de 1930 : «*La bourgeoisie possède le capital : l'argent, les usines, les machines, les moyens de transport, etc., mais elle ne produit pas*». Le plus curieux, c'est que l'auteur écrit des choses de ce genre en invoquant K. Marx, en prenant à témoin «n'importe lequel de mes lecteurs tant soit peu au courant de l'analyse critique faite par Marx de la société capitaliste». On voit que M. A. Thirion ne s'attend nullement à la mauvaise rencontre d'un tel lecteur qui pourrait être tenté de lui faire des révélations gênantes sur la pensée de Marx quant au rôle de la bourgeoisie dans la production. Le marxisme, heureusement, a la vie dure et traverse indemne les feux croisés de ses ennemis et de pareils partisans.

LA CRITIQUE SOCIALE, n° 4, décembre 1931, p. 188.

LE SURREALISME

N° 3 ; – ARAGON : *Le Surréalisme et le Devenir révolutionnaire*. Interminable plaidoyer *pro domo* du complice de

M. Barbusse en littérature pseudo-prolétarienne à la mode de Kharkov. Il y est question d'incompréhensibles querelles de boutiques entre gendelettres qui se disputent les faveurs de l'État soviétique. Tout cela, bien digne d'une époque où le communisme est représenté par Staline, fait mieux ressortir la misère du temps de Lénine et de «Moscou-la-Gâteuse». Le reste du numéro est consacré à de lugubres exercices, assez caractéristiques d'une imagination qui s'épuise à vouloir forcer coûte que coûte la curiosité des badauds. Il y est même question de Hegel, que les surréalistes, faute d'un minimum de lecture, prennent pour ce qu'il n'a jamais été.

LA CRITIQUE SOCIALE, n° 4, décembre 1931, p. 192.

BENJAMIN FONDANE : *ULYSSE*. (BRUXELLES, *LES CAHIERS DU JOURNAL DES POÈTES*, 1 VOL. IN-16 DE 75 P.)

CHARLES PLISNIER : *DÉLUGE*. (BRUXELLES, *LES CAHIERS DU JOURNAL DES POÈTES*, 1 VOL. IN-16 DE 75 P.)

ILARIE VORONCA : *ULYSSE DANS LA CITÉ*. (PARIS, *ÉDITIONS DU SAGITTAIRE*, 1 VOL. IN-16 DE 68 P.)

PIERRE-LOUIS FLOUQUET : *CORPS ET ÂME*. (BRUXELLES, *LES CAHIERS DU JOURNAL DES POÈTES*, 1 VOL. IN-16 DE 94 P.)

Les recueils de poèmes se suivent et gardent un air de famille. Bien que les lecteurs en soient de plus en plus rares, la rage poétique de notre époque vaut la peine d'être prise en considération. Il semble que la logique des choses laisse prévoir un moment, pas trop éloigné, où tout le monde sera poète. La poésie devra cesser d'être un produit de luxe de la même manière que le sucre et le poivre sont devenus d'usage courant.

Pour le moment, l'activité lyrique traduit une sorte de refus que des jeunes hommes opposent à la dégénérescence bourgeoise.

Sans méconnaître ce qu'elle a de limité, la phrase de Flaubert qui appelait bourgeois «celui qui pense basement» rend assez bien compte du dégoût que peuvent ressentir des esprits avides de liberté devant la bassesse de certaines formes de vie dans la société bourgeoise actuelle.

C'est contre une société moribonde, qui, pour tenter de se survivre, multiplie les formes d'oppression; qui interdit aux hommes, prisonniers des villes monstrueuses, tout rapport avec la nature; qui fait de l'amour une comédie imbécile et rend quasi intolérables les contacts entre des êtres humains déformés au physique comme au moral par une classe dominante dont les moyens sont plus subtils mais identiques au fond à ceux qu'employaient au moyen âge les « Comprachicos », faiseurs de monstres, c'est contre une telle société qu'il est bon d'entendre des paroles de révolte.

Cette révolte n'est pas celle de littérateurs dont la raison d'être s'identifie à la Raison d'État soviétique et qui, démarquant Maïakovski, atteignent Déroulède, – mais une expression de la dignité humaine. Un des mérites de ces recueils c'est qu'on n'y trouve pas trace de « gongorisme » révolutionnaire. La nécessité de vivre, au sens absolu du mot, voilà ce qui est exprimé et voilà ce qui fait le prix de tels poèmes.

Fondane, Plisnier et Voronca n'ont pas craint d'inventer de longs poèmes exaltés, violents et pleins de sève. Avec eux, et d'une façon nouvelle, on revient aux grands élans du cœur de 48.

La poésie de Flouquet, plus intime, évoque les infinies senteurs de la nature. Évoquer la nature, c'est presque une nouveauté aujourd'hui.

J. BARON

LA CRITIQUE SOCIALE, n° 5, mars 1932, p. 238.

SURRÉALISME (LE)

N° 4; – À ce numéro, où l'on aura peine à trouver le moindre texte digne d'être lu, les rédacteurs ont joint un catalogue de leurs œuvres qui témoigne, une fois de plus, d'un sens remarquable de la publicité. En cherchant bien dans la revue, on découvrira cependant à titre de curiosité quelques lignes où M. G. Sadoul, admirateur de l'armée allemande d'Hindenburg, se plaint de la rareté des ouvrages sur Babeuf: « La bourgeoisie

a rayé de son histoire [sic] l'insurrection de Grenelle et le procès de Vendôme». Après cet étalage de science, l'auteur regrette «qu'aucun éditeur révolutionnaire ne songe à réimprimer le livre capital de Buonarotti: *Babeuf et la conjuration des Égaux*»: il le signale comme «publié légalement en 1850, à Paris», puis réédité... «en 1842 sous le règne de Louis-Philippe»... Outre que l'ouvrage a paru en 1828, et s'intitule en réalité: *Histoire de la Conspiration pour l'Égalité, dite de Babeuf*, non pas à Paris mais à Bruxelles et à Londres, et a été imprimé en 1830 chez Baudoin, avant d'être expurgé et réduit à la partie économique en 1842, fortement abrégé par Charavay en 1850, enfin abrégé une fois de plus par Ranc en 1869 – comment M. Sadoul même coiffé de son casque à pointe, peut-il savoir que ce livre est «capital» puisqu'il ne s'est pas donné la peine de le consulter à la bibliothèque et qu'il en ignore jusqu'au titre? Certes, tout cela ne tire pas à conséquence, mais voilà pourtant le genre de recrues que Staline dispute à la Reichswehr. Enfin, – *at last, but not least* – qu'attendent MM. Sadoul et Cie pour publier ce livre capital, eux qui ne manquent pas de ressources pour tirer leurs platitudes pseudo-prolétariennes en éditions de luxe?

LA CRITIQUE SOCIALE, n° 7, janvier 1933, p. 50.

RENÉ CREVEL: *LE CLAVECIN DE DIDEROT*. (PARIS, ED.

SURRÉALISTES, IN-16, 168 P.)

La psychologie moderne admet l'existence d'actes dont les intentions profondes, inconscientes, sont contraires aux intentions apparentes. *Le Clavecin de Diderot* est un pamphlet apparemment dirigé contre la société bourgeoise, sa sottise et ses confusions, mais l'auteur n'aboutit qu'à trahir sa propre sottise et, en même temps, la profonde insuffisance intellectuelle du surréalisme auquel il se réfère. De ce mouvement, il s'évertue, d'un bout à l'autre de son malheureux petit livre à faire connaître les côtés les plus dérisoires: la facilité prétentieuse, l'incapacité de résister au plaisir de faire le malin, de jouer un rôle de caniche mal élevé mais caniche. Il est probable que René Crevel

n'a pas toujours eu qu'à se louer de ses rapports avec le surréalisme et que cela le satisfait aujourd'hui, sous couleur d'apologie, de le confondre avec l'absurde capharnaüm où il égare ses bavardages.

Il faut également supposer une rancune inconsciente mais vivace contre Marx, Engels et Lénine (dont l'évolution du surréalisme lui a imposé la doctrine) pour expliquer une abondance de citations déplacées – et ainsi ridicules – d'auteurs qui n'ont absolument rien de commun avec sa littérature de malade énervé. Ayant employé leurs principes – à la lumière desquels tout ce qu'il est personnellement se détruit – pour se châtrer lui-même, il ne fait en cela que suivre l'exemple d'un grand nombre de jeunes bourgeois, mais il n'a pas eu le courage, assez commun, de faire cette opération proprement et discrètement : une fois déchu à ses propres yeux, il cherche obscurément à entraîner tout ce qui l'a abattu dans la misère comique où il patauge. De telles comédies peuvent être moins odieuses en soi que les comédies bourgeoises elles-mêmes (on peut à la rigueur savoir gré à René Crevel de préférer son sinistre petit jeu à celui d'un homme de lettres à tout faire) elles n'en sont pas moins intolérables.

G.B.

LA CRITIQUE SOCIALE, n° 9, septembre 1933, p. 146.

JACQUES BARON : *PEINES PERDUES*. (PARIS, CORRÉA, 1 VOL. IN-16 DE 116 P.)

Comme le titre l'indique, ce sont des poèmes ; ou mieux, des chansons, de vraies chansons à chanter «sur la route de Louviers», qu'il pleuve ou qu'il vente, pour les jours de peine, pour les jours de joie. Quelques-uns de ces poèmes ne sont pas à moduler, mais à aboyer (l'aboiement est un art comme le solfège) ; je veux parler du texte poétique (c'est le terme technique) intitulé Les chiens, qui commence par «tous ces hommes ont perdu la flamme de leurs regards» et finit par «lorsque nous ne tricherons plus avec ces mots d'homme et d'humanité, nous

pourrons peut-être songer à faire quelque chose de mieux que de nous défendre tant bien que mal contre ce monde de voyous ! »

R.Q.

LA CRITIQUE SOCIALE, n° 9, septembre 1933, p. 149.

MINOTAURE

Le n° 1 de cette luxueuse revue représente un ensemble de tendances disparates qui ont cependant ce point commun d'être ou d'avoir été liées à des formes d'art subversives. Il est remarquable que la plupart des collaborateurs aient affirmé d'autre part des convictions poétiques révolutionnaires et il n'y a pas lieu de croire que le rapport entre des tendances subversives dans des domaines différents soit un rapport fortuit. Il faut regretter seulement que, dans l'ensemble, sans parler même de l'absurdité officielle, les « communistes » fassent preuve d'une certaine incompréhension à cet égard, et que, d'autre part, les représentants de l'activité subversive artistique ou littéraire ne se soient pas montrés intellectuellement à la hauteur d'une situation d'ailleurs difficile. Le fait que le terme de « dialectique » traîne à peu près du bout à l'autre d'une telle revue ne témoigne que d'une bonne volonté confuse de profiter de certaines facilités déplorables du vocabulaire marxiste.

La partie iconographique de la revue comprend, entre autres, de très belles reproductions de sculpture et de dessins récents de Picasso ainsi que de dessins d'André Masson représentant des « massacres ».

L'article d'André Breton sur Picasso n'ajoute rien aux essais du même auteur recueillis dans *Le Surréalisme et la peinture*. Le seul article apportant un élément nouveau est de Jacques Lacan consacré aux rapports du style et des formes psychologiques étudiées par la psychiatrie. En outre, Maurice Heine publie un texte inédit du Marquis de Sade, qui semble bien avoir été le représentant le plus conséquent du matérialisme français du XVIII^e siècle.

Le n° 2 est exclusivement consacré à la mission ethnographique et linguistique Dakar-Djibouti qui vient de passer deux ans en Afrique, recueillant des objets et des documents sous la direction de Marcel Griaule, avec l'assistance, entre autres, de notre collaborateur Michel Leiris. Ce numéro a été entièrement établi et rédigé par les membres de l'expédition qui ont réussi à présenter les résultats les plus marquants de leurs travaux d'une manière plus vivante qu'il n'est de règle d'ordinaire dans les publications scientifiques.

G. B.

LA CRITIQUE SOCIALE, n° 9, septembre 1933, p. 151.

LE SURREALISME

N° 5 (mai) ; – Les seuls textes à lire dans ce fascicule sont des lettres adressées au directeur. Celles de Freud sont d'une grande simplicité de ton, d'une sobriété et d'une modestie dont les surréalistes devraient bien s'inspirer quand ils abordent, par hasard ou par caprice, des questions sérieuses. « *Je ne suis pas en état de me rendre clair ce qu'est et ce que veut le surréalisme* », écrit Freud. Mais les surréalistes en savent-ils davantage ? – Une lettre signée Ferdinand Alquié parle de l'amour et de la révolution, « les deux seules formes possibles de l'espoir », avec un accent qui ne peut pas tromper. On ne s'explique guère, cependant, que de telles confidences soient adressées à un écrivain rallié aux pires incarnations du parasitisme social et du despotisme politique, réunies dans l'État bureaucratique-policière dit « soviétique ». – Un tel article d'André Breton sur la « littérature prolétarienne » rebute le lecteur dès le début, tant par la « justification » typographique (largeur invraisemblable des lignes, obligeant presque à lire avec une règle pour ne pas perdre le fil) que par l'apparition des mots « thèses de Kharkov ». L'auteur s'imagina-t-il qu'on puisse prendre intérêt aux élucubrations sordides de courtisans, de domestiques et de mouchards naguère agenouillés en « congrès » à Kharkov, en attendant que Staline les traite selon leurs mérites, pour des raisons à lui, en les congé-

diant comme on le sait? – Il est question, dans ce numéro, des atrocités françaises dans les colonies. Mais pas un mot sur les millions de travailleurs molestés, déportés, affamés en Russie. Les surréalistes regrettent que les ingénieurs anglais, arbitrairement condamnés à Moscou en avril, et relâchés par la Guépéou trois mois plus tard, n'aient pas été mis à mort. Ils croient très révolutionnaire de prendre parti *a priori* contre les accusés, en dépit de l'in vraisemblance d'accusations contradictoires et, en fait, abandonnées par le procureur au tribunal. Ils ne rougissent même pas de faire état des propos d'un inculpé, prononcés dans des conditions que nul ne peut ignorer. On reste confondu devant tant de bassesse.

N° 6 (mai); – Curieux exemple tant de la façon dont les aveugles parlent des couleurs que de la nullité prétentive des littérateurs pseudo-communistes incorporés au surréalisme. Un de ces messieurs publie quatre pages de notes de Lénine sur la *Science de la logique* de Hegel, traduites – pour plus de clarté, sans doute? – de l'allemand, bien que Lénine les ait écrites en russe. Comme tous ceux qui étudient sérieusement un ouvrage essentiel, Lénine copiait des extraits, résumait des passages et, parfois, notait ses propres remarques. Les léninomanes de Moscou impriment sans discernement les moindres miettes laissées par Lénine; mais du moins les 150 pages du *Leninski Sbornik* qui reproduisent exactement les trois cahiers philosophiques de Lénine sur la *Science de la logique* seront-elles utiles aux biographes ayant sous les yeux à la fois les emprunts faits à Hegel et les observations propres de Lénine. (Le premier cahier a paru en 1925 dans la revue *Sous le drapeau du marxisme*, n°s 1 et 2, et les trois autres dans le *Leninski Sbornik* n° 9). Alors que les quatre pages devant lesquelles se pâme M. Thirion sont parfaitement dépourvues de valeur pour qui ne connaît pas la *Science de la logique* par cœur, c'est-à-dire pour tout le monde, M. Thirion ne se contente pas de se pâmer sans rime ni raison. Il tire vanité de publier « pour la première fois en France » (style de cinéma commercial) les notes de Lénine, ce qui est à la portée de n'importe qui, et il ne craint pas de risquer une remarque de son

crû : les notes en question sont de 1914 (second semestre), et, par conséquent, ont un rapport direct avec «l'effondrement de la II^e Internationale» [*sic*]. Il serait trop simple de constater que, coupé de la Russie par la guerre et réduit au minimum d'activité politique en Suisse, Lénine avait des loisirs qu'il a utilisés de son mieux... La liste des livres consultés par Lénine à la bibliothèque de Berne, dressée d'après les fiches, établirait selon M. Thirion de singulières relations entre la II^e Internationale et les lectures de Lénine.

L'Europe nouvelle

LEUROPE NOUVELLE, n° 543, 7 juillet 1928, pp. 919-920.

AUX FRONTIÈRES DU SURREALISME¹.

L'inquiétude qui frémit dans ces pages commande la sympathie...

J'exprimerais très exactement l'impression particulière que me procure le dernier livre de M. Soupault en disant qu'il m'apparaît comme le « fantôme d'un roman-feuilleton ». Cette impression est peut-être celle que l'auteur a voulu produire. Une telle « réussite » n'est cependant pas de celles dont il y a lieu de se réjouir. Car c'est exactement par ce qui lui manque que ce roman affecte pour le lecteur ces allures de spectre, et cela avant tout par l'absence totale de prise sur l'imagination affective que, du premier coup, les maîtres du genre savent au contraire ébranler.

M. Soupault semble vraiment s'être évertué à tuer en nous dans l'œuf toute curiosité; nous ne nous soucions nullement de savoir pourquoi cet étrange rassemblement nocturne s'est formé devant l'Institut et un peu plus tard de connaître les motifs pour lesquels le « marin » du Chacal a coupé un de ses amis en morceaux. Mais alors? *À quoi suis-je censé devoir m'intéresser?* Cette question – fort simple – est de celles qu'il semble devoir être jugé malséant de poser en présence de toute une littérature dont M. Soupault est à l'heure actuelle un des porte-fanion. C'est comme si l'on escomptait l'espèce de pudeur ou de respect

1. *Les Dernières Nuits de Paris*, par Ph. Soupault (coll. «le Prisme», Calmann-Lévy); *Nadja*, par André Breton (éd. de la N.R.F.).

humain qui m'empêchera de la formuler. On ne dira jamais assez la place véritablement formidable qu'aura tenue l'intimidation dans la littérature et l'art contemporain. Mais après tout, ces procédés se justifient par leur succès même ; si le public et la critique sont assez inertes pour laisser juguler au fond d'eux-mêmes toute réaction intérieure, pourquoi ces jeunes aventuriers n'exploiteraient-ils pas une situation aussi favorable à leurs entreprises ? Et qu'est-ce qui pourrait bien leur interdire, par un changement de signe délibéré, systématique, de convertir, leur totale carence d'imagination et d'humanité en valeur positive, et de hisser intrépidement le pavillon de l'Inexistence ?

Ces réserves faites – et je conviens qu'elles ne tendent à rien de moins qu'à une sorte de radiation de toute une littérature aujourd'hui en faveur – il ne saurait être question de nier le talent de M. Soupault. À supposer qu'un lecteur de bonne volonté, cédant à un magnétisme auquel je me déclare quant à moi réfractaire, consente à le suivre dans ses déambulations nocturnes à la recherche de la petite prostituée Georgette, il est à croire que cette docilité trouvera sa récompense en une espèce d'état lyrique d'ailleurs un peu morne que l'auteur d'*En Joue* a l'art de communiquer à ceux qui s'attachent à ses pas.

Mélancolie, mélancolie, c'est cette nuit-là que je compris votre pouvoir et votre servitude. Il me semblait poursuivre le long de ce fleuve un troupeau de souvenirs, de regrets, de remords et lorsque enfin j'allais saisir quelques-uns de ces fantômes, j'oubliais, j'oubliais pour toujours ma manie ou ma perplexité...

M. Soupault est poète, ceci ne fait doute pour personne, mais pourquoi s'obstine-t-il à écrire des romans ?

Combien la position adoptée par M. André Breton me paraît plus nette, plus satisfaisante. « Je persiste, écrit-il dans l'introduction de *Nadja*, à réclamer les noms, à ne m'intéresser qu'aux livres qu'on laisse battants comme des portes, et desquels on n'a pas à chercher la clé. Fort heureusement, les jours de la littérature psychologique à affabulation romanesque sont comptés. »

L'intérêt très réel de *Nadja* consiste essentiellement en ce que ce récit est une véritable confession où certaines particularités malaisément définissables, un sentiment aigu des rencontres, des correspondances – de tout ce que le fortuit recouvre et recèle – s'y traduisent avec une précision impressionnante. L'élément valable du surréalisme affleure ici bien plus explicitement que dans tant de poèmes qui soulèvent chez le lecteur non prévenu la question préalable : la question d'authenticité que l'œuvre d'art supprime au contraire par sa seule présence ; et par élément valable du surréalisme, j'entends ici la préoccupation de transcender toute littérature et peut-être toute expression pour atteindre une réalité à laquelle tout objet apparaît comme une référence plus ou moins infidèle.

De ce point de vue, les premières pages de *Nadja* me semblent riches de signification et de promesse. J'en transcris ici quelques lignes.

Qui suis-je ? Si par exception je m'en rapportais à un adage : en effet pourquoi tout ne reviendrait-il pas à savoir qui je hante ? ... Mais ce seul mot « hanter » m'introduit dans un domaine mystérieux ; il me commue en fantôme et du même coup « fait allusion à ce qu'il a fallu que je cessasse d'être pour être ce que je suis ...

Cette vue sur moi-même, observe un peu plus loin M. Breton, ne me paraît fausse qu'autant qu'elle me présuppose à moi-même, qu'elle situe arbitrairement sur un plan d'antériorité une figure achevée de ma pensée qui n'a aucune raison de composer avec le temps, qu'elle implique dans ce même temps une idée de perte irréparable, de pénitence ou de chute dont le manque de fondement moral ne saurait, à mon sens, souffrir aucune discussion.

Ce passage me paraît infiniment suggestif : il souligne en effet ce qu'il y a d'instable, de pathétique, de torturé dans le platonisme nervalien de M. Breton et de ses amis. J'ignore tout à fait comment il est appelé à évoluer, il me paraît bien invrai-

semblable que la mystique communiste l'absorbe définitivement. Mais, pour radicale que puisse être la répulsion que j'éprouve en présence des outrances calculées des surréalistes, je ne puis m'empêcher de penser que l'inquiétude qui frémit dans ces pages commande la sympathie, et qu'en elle, profondément enfouie, habite une prescience.

GABRIEL MARCEL

L'EUROPE NOUVELLE, n° 552, 8 septembre 1928, pp. 1213-1214

UNE ŒUVRE CLASSIQUE DANS LE SURREALISME : *NADJA*, PAR ANDRÉ BRETON

De temps à autre paraît un livre qui marque une date dans l'histoire des lettres, un tournant dans l'évolution de la sensibilité. Hier des Esseintes, Barnabooth ; aujourd'hui, peut-être Nadja. Sans doute est-il impossible de prévoir le jugement que la postérité portera sur cet ouvrage insolite. Mais, dès à présent, Nadja a valeur de témoignage. C'est un document sur cette inquiétude qui tourmente les générations d'après-guerre, et dont elles cherchent à se délivrer par une évasion dans la poésie.

M. Léon Pierre-Quint, dont le nom reste attaché – en attendant son essai sur André Gide – à quelques ouvrages sur Marcel Proust qui font autorité dans le monde de la critique, a analysé, pour l'Europe nouvelle, les raisons qui permettent de classer, sur le plan de l'esprit, le roman de M. André Breton au rang des manifestations les plus intéressantes de l'année. (N.D.L.R.)

J'ouvre *Nadja* : c'est un récit exactement équilibré dans ses différentes parties, et d'un style jusqu'à l'ascétisme. Pas de décors, pas d'excès, pas de cris. Du point de vue littéraire, c'est une œuvre qui évoque la tradition de nos meilleurs écrivains, je veux dire cette parfaite réussite dont le secret échappe et qu'on appelle classique. Cependant *Nadja* est un livre plus «surréaliste» peut-être qu'aucun autre et d'une hardiesse d'action étonnante...

Comment caractériser la nouveauté de cet ouvrage, nouveauté qui se présente sous une forme si trompeuse, si anodine ? Je crois que le véritable intérêt de *Nadja* est avant tout dans le ton de sincérité que prend cette confession. Est-ce un roman ? N'est-ce pas plutôt un extrait du « journal » de l'auteur ? Dès les premières pages, André Breton déclare qu'une œuvre d'imagination ne l'attire que dans la mesure où elle est véritablement à clef, où chaque personnage est une personne que nous connaissons dans la vie, ou que nous aurions pu connaître.

En fait, l'histoire que conte André Breton est prise entièrement dans la réalité. Il cite les noms de ses amis, d'une femme, Nadja, qu'il a rencontrée, de divers comparses épisodiques, tels que le docteur Claude : tous, ils deviennent les « héros » du récit. Et je pense que l'auteur, comme Gide dans son *Voyage au Congo*, n'a pas déformé volontairement le moindre détail. Ainsi se dégage de cette œuvre un intense sentiment de noblesse, noblesse solitaire et incompromise. Il semble que les blancs de chaque page laissés entre les mots expriment la pureté du récit et lui donnent sa vraie tonalité. C'est donc bien cette extraordinaire sincérité qui, en dernière analyse, crée le caractère presque unique de *Nadja*, qui distingue ce livre parmi tant de livres d'aujourd'hui.

C'est d'ailleurs une tendance certaine de notre littérature que cette haine de la littérature, à laquelle Dada n'a pas peu contribué. Colette, dans son dernier roman, publiait les lettres qu'elle avait reçues de sa mère et parlait de ses deux maris ; dans *Si le grain meurt*, Gide a poussé la confession de son tempérament amoureux jusqu'à l'extrême limite de l'impudeur ; Philippe Soupault est le nom d'un des personnages, dans plusieurs de ses livres. Si l'auteur se cache, est-ce que cet effacement, demande André Breton, ne témoigne pas « de rien que de peu honorable » ? Cependant cette recherche directe des choses vécues n'est pas sans danger : il ne s'agit pas, en effet, de reportage journalistique ou de « tranches de vie ». Au contraire, en dépeignant une réalité dépouillée de toutes les conventions, André Breton reste toujours et avant tout antiréaliste. Il n'est pas question de décrire

ce qui est vulgaire, brutal ou cru, mais de dissiper les mensonges, ces mensonges que maintiennent nos habitudes, notre paresse, nos préjugés, notre fausse honte. Dans ce but, il ne s'attache qu'aux seuls faits de l'existence quotidienne susceptibles d'avoir une répercussion profonde en lui et des prolongements merveilleux dans son inconscient. Autrement dit, il ne s'intéresse, dans la vie courante, dans ses relations d'amitié, d'amour, dans ses diverses démarches, qu'à la poésie qu'il peut en dégager, car la poésie apparaît derrière tout mensonge. Ainsi la réalité qu'il jette telle quelle dans son œuvre est, en fait, une sur-réalité, c'est-à-dire une réalité merveilleuse. Il l'a recrée en vivant si bien qu'il n'a plus à la transposer en écrivant.

Les photographies nombreuses qu'il a insérées dans son ouvrage répondent justement à ces préoccupations. Ce sont des vues, au premier abord très quelconques, de rues et de monuments, célèbres ou inconnus, de Paris, les portraits de ses amis, des objets, des lettres, des tableaux, des griffonnages leur ayant appartenu. Mais ces images, qui semblent si banales, contribuent à accroître l'atmosphère étrange du récit. Captivés par le texte, nous extrayons, là encore, de ces choses indifférentes une poésie secrète et intense.

Dans la première partie de son livre, André Breton cite une quantité d'exemples de coïncidences frappantes. Comme dans un conte d'Edgar Poe, c'est un rappel rapide de multiples souvenirs, qui préparent le lecteur à l'événement principal attendu : la rencontre avec Nadja. Nadja ? Une jeune femme pauvre, perdue dans Paris et qui vit sans doute de prostitution. Mais elle charme et séduit l'auteur par une incompréhensible puissance médiumnique. Et voici l'histoire : elle n'est formée que par le tissu de « coïncidences » tramé par cette femme. « Le regard de Nadja fait maintenant le tour des maisons. – Vois-tu, là-bas, cette fenêtre ? Elle est noire, comme toutes les autres. Regarde bien. Dans une minute, elle va s'éclairer. Elle sera rouge. La minute passe. La fenêtre s'éclaire. Il y a, en effet, des rideaux rouges. » Je cite ce fait au hasard. Les faits de cet ordre se suivent presque sans interruption. La faculté poétique de l'auteur lui permet d'ailleurs

de renouveler, de diversifier, de multiplier ces coïncidences dans les domaines les plus imprévus, par des présentations qui nous laissent chaque fois, quoique nous soyons prévenus, une surprise fraîche. Les incidents les plus banals, les plus insignifiants, les images les plus ternes, cette rue où j'ai passé cent fois, ce café «du coin», prennent soudain, dans cette atmosphère de divination dont ils sont enveloppés, des couleurs kaléidoscopiques, des significations nouvelles et inattendues.

Un de mes amis m'a raconté que, sous l'empire de cette , il a vécu pendant quelque temps dans un monde changé. En allant à sa fenêtre, il a vu sur la place publique la statue de tel grand homme inconnu se transformer, une toile grise la recouvrir subitement, comme celle qui enveloppe les monuments avant leur inauguration, puis cette toile tomber et apparaître un menhir préhistorique. Association d'idées et prémonitions : les biscuits à la cuiller, rangés les uns sur les autres dans la devanture d'un pâtisseries, lui ont rappelé les fagots assemblés de la même manière, dans les bûchers des images d'Épinal. Le soir, un incendie détruisait la pâtisserie...

À la fin de l'ouvrage, Nadja, devenue folle, entre dans un asile, ce qui donne à l'auteur l'occasion de nous expliquer comment on «fait» les fous, c'est-à-dire comment on les achève dans les maisons d'aliénés. J'avoue que j'ai regretté d'abord pour Nadja cette fin, qui enlevait aux gestes et aux paroles que je venais de connaître d'elle une part de leur caractère surnaturel. Le fait que son pouvoir n'était plus celui d'un esprit dit normal lui retirait à mes yeux de son mystère. Le merveilleux s'évaporait en trouvant une explication, ou plutôt en s'alliant à des phénomènes pathologiques.

Cependant, il renaît quand l'auteur avoue sa part de responsabilité dans la folie de Nadja, se rend compte qu'il a insufflé un désir terrible et âpre de liberté et qu'elle a été peut-être trop faible pour le supporter. Liberté, mot si vague, mais que Breton précise : c'est, selon lui, une activité révolutionnaire, dont chacun doit user selon les moyens dont il dispose. Aussi j'imagine que l'auteur, qui croit de toute sa foi au surréel, faisait sentir à cette jeune femme, qui communiquait avec le Mystère, l'incom-

mesurable valeur de son pouvoir. Et quand, réciproquement, Nadja reconnaissait en lui la force étrange d'un chef et que le couple atteignait alors à un sommet d'ivresse et de communion avec l'au-delà, Breton devait tenter de l'exalter encore davantage et de lui faire comprendre que les coïncidences miraculeuses qui choquent le bon sens, qui défient la raison, qui bouleversent les lois bien établies, permettent, à ceux qui ont le privilège de les susciter, de s'échapper réellement d'une prison et d'entrevoir une des formes de l'idéale liberté, cette liberté qui reste pour l'auteur une des raisons essentielles de vivre. Ainsi André Breton considère que l'homme dont l'existence est remplie par ces phénomènes merveilleux, que celui qui sait créer cette poésie surréelle et l'interpréter est bien un révolté et qu'il n'y a pas de différence profonde de nature entre son activité et celle d'un révolutionnaire social.

Une question se pose : que pense l'auteur des faits extraordinaires qu'il nous raconte ? En particulier, il se demande ce que signifient ces concours de circonstances que j'ai appelé moi-même, dans *Déchéances aimables*, « les petites combinaisons du hasard » ? Ou plutôt, Breton se contente de les commenter ; il nous dit la fierté, la joie qu'il tire de ces faits qui, lorsqu'ils sont vraiment imprévus, lui donnent l'impression d'une grâce. Et j'admire justement que l'auteur ne cherche pas à appuyer sur eux de dangereuses ou ridicules théories (occultistes, métapsychiques ou autres) et que dans un tel domaine il déclare : « Le droit de constater me paraît être tout ce qui est permis. » Son livre n'est qu'un récit, assez beau par lui-même ; il n'est pas alourdi par des discussions théoriques. Quelle est finalement la découverte que Nadja, par sa puissante médiumnique, apporte à Breton ? Là encore, il reste sur l'expectative. Qui est Nadja ? Par un côté de son être, c'est une personne perverse, malheureuse, coquette, troublante, désirable, une femme captivante, que l'auteur décrit très simplement et avec un rare bonheur. D'un autre côté, cette pauvre prostituée du trottoir se transforme en un être féérique. Est-ce vraiment un personnage de rêve ? « Un génie libre... comme un de ces esprits de l'air » ?... Si libre que

le narrateur est obligé de s'écrier: «Qui Vive? Est-ce vous Nadja? Est-il vrai que tout l'au-delà soit dans cette vie? Je ne vous entends pas. Qui vive? Est-ce moi seul? Est-ce moi-même?»

Cri essentiellement pathétique. Question qui vous laisse anxieux... «Cet événement que peut-être je n'ai pas encore trouvé, mais sur la voie duquel je me cherche...», écrit ailleurs André Breton. Le surréalisme, lui-même réincarnation de Dada, est sans doute, dans ces quinze dernières années, l'unique mouvement important qui ait groupé des écrivains. Négation des formes traditionnelles de l'art et particulièrement de la littérature réaliste¹, exploration aux extrêmes limites de l'inconscient, découverte d'une poésie presque supraterrrestre, tels sont quelques aspects du but anxieusement poursuivi par ces jeunes gens. Ils ont voulu l'atteindre en se dépouillant de tout ce qu'il y a de figé dans notre civilisation, par la révolte et en allant jusqu'à évoquer un état idéal la révolution perpétuelle. Sans doute, comme toute recherche inquiète et véritable, ils n'ont pas avancé sans faire certains détours, et même un crochet vers le communisme. Un abîme – provocation des uns, paresse de comprendre des autres – les a séparés du public et de la critique également. Aussi ceux qui ne connaissent le surréalisme guère autrement que comme un nom se demandent ce qu'on peut espérer de lui. Ne doit-il pas, ayant joué son rôle, céder la place à des groupements nouveaux dont le Grand Jeu, par exemple, est un des plus récents et caractéristiques? A-t-il, au contraire, certaines conséquences à tirer encore de lui-même? Pour moi, qui crois à sa réalité, ces questions ne se posent pas. C'est pourquoi je me réjouis quand paraît un livre comme *Nadja*. J'y vois, en effet, non seulement la preuve éclatante de la vitalité de ce mouve-

1. Depuis l'apparition du *Manifeste du surréalisme* d'André Breton, il y a un public, dans les jeunes générations, très restreint sans doute, mais décidé, qui ne lit plus un roman où l'on trouve certaines descriptions réalistes, descriptions d'une chambre, par exemple, établie comme l'inventaire d'un contrat de location pour appartement meublé. André Breton rappelle d'ailleurs que Paul Valéry lui assurait qu'en ce qui le concernait, il se refuserait toujours à écrire une phrase comme «la marquise sortit cinq heures».

ment, mais encore la possibilité pour le public, jusqu'ici tenu à l'écart, de constater enfin par lui-même les qualités exceptionnelles qui caractérisent, au milieu de notre « siècle à mains », comme disait Rimbaud, l'attitude de ce groupe : la sincérité et la pureté, sans lesquelles une œuvre de valeur ne peut jamais être créée.

LÉON PIERRE-QUINT

Marianne

MARIANNE, n° 8, 14 décembre 1932, p. 15

LES PLAISIRS ET LES JOURS

EXPOSITION. PHOTOGRAPHIES

[...]

De document historique, la photographie est passée au rang d'art véritable [...]. La photographie étant, par excellence, l'art qui reste le plus aisément proche de ce qu'on est convenu de considérer comme la réalité, il était naturel que son premier effort pour s'affranchir de la matière brute l'amenât à la virtuosité, voire à l'esthétisme. C'est sous cet aspect qu'elle apparaît à l'exposition Man Ray, galerie Vignon. En face des naturalistes de la photographie, Man Ray fait figure d'esthète qui saute les limites de son art, s'amuse avec humour de ses propres ruses et de ses propres habiletés, produit des images adroites et inquiétantes.

JEAN CASSOU

MARIANNE, n° 40, 26 juillet 1933, p. 4

NOTES ET ÉCHOS

COMMUNE

L'association des écrivains et artistes révolutionnaires publie un cahier mensuel sous le titre « Commune ».

Cette revue a pour membres de son comité directeur : Henri Barbusse, André Gide, Romain Rolland et P. Vaillant-Couturier. Elle a pour secrétaire de rédaction : Louis Aragon et Paul Nizan. Elle nous fait connaître d'importantes notes de Lénine sur Clauzewitz.

Et des poèmes de Louis Aragon qui rappellent Apollinaire et aussi Germain Nouveau.

*Bénis soient les gens de Bel air
dans les stations estivales*

*Et les Anglais aux belles malles
dans la neige des sports d'hiver
Le couturier, l'équilibriste,
le flic le mec et l'agio
De Beers, Suez, Shell au Rio
C'est le monde capitaliste.*

L'A.E.A.R. vient de prononcer l'exclusion de MM. Breton, Éluard et Crevel – mettant fin à la confusion entre le surréalisme et les mouvements prolétariens.

MARIANNE, n° 41, 2 août 1933, p. 4

NOTES ET ÉCHOS

RAYMOND ROUSSEL EST MORT

Il était arrivé à Palerme le 13, et le 14 on le trouvait mort dans son lit...

Rares sont ceux qui ont présents à l'esprit les livres qu'il écrivait, par hasard semble-t-il : mais on se rappellera l'étonnement du public, ses fureurs, ses applaudissements, lors des représentations de *Locus Solus*, d'*Impressions d'Afrique*, de *Poussière de soleils*, pièces qu'il montait à grands frais, qu'il sifflait lui-même, mettant dans les pires difficultés les grands acteurs auxquels il avait souvent fait appel.

C'était, à notre époque, un des esprits les plus bizarres, d'une imagination et d'une création poétiques ahurissantes. De jeunes poètes lui avaient crié au génie, avaient tenté de le faire sortir de cette tour d'ivoire que, riche, il pouvait se complaire à habiter.

Mais il y est resté avec son mystère et la légende : il y est mort.

MARIANNE, n° 140, 26 juin 1935, p. 5.

SOUS LA LAMPE

RENÉ CREVEL

Le poète René Crevel qui écrit *La Mort difficile*, *Détours*, *Babylone*, *Mon corps et moi*, *L'Esprit contre la raison*, *Le Clavecin de Diderot*, *Êtes-vous fous ? Salvador Dali*, *Les Pieds*

dans le plat, est mort le mardi 18 juin. Il avait trente-cinq ans. On l'a trouvé agonisant dans la salle de bains, le corps enveloppé dans une robe de chambre. À cette robe de chambre, il avait épinglé un bout de papier sur lequel on lisait: «René Crevel».

Laissant les policiers professionnels ou amateurs épiloguer sur les causes de ce suicide trop explicable contre les germes de mort que porte en soi toute personne vivante (Crevel était miné depuis des ans par la tuberculose), nous voulons seulement saluer d'un geste d'adieu ce grand garçon blond, aux cheveux frisés, au nez court, ballotté entre toutes les inquiétudes, et qui poussait avec gaucherie ses cris d'angoisse dans un univers à quoi il ne restait accroché que par son courage.

Mme Marie Laurencin, qui fut son amie, qui publia avec lui *Les Sœurs Brontë*, filles du vent, envoie à Marianne ces lignes dont nous la remercions :

Les amies de René Crevel.

Enfant, tu venais à la maison, tu croisais tes longues jambes en te renversant en arrière, et je te disais : « On ne se tient pas ainsi devant les dames. » Tu étais l'imprévu – vêtu de même. Tes cravates ruban, tes cheveux jamais pareils et ton visage changeant d'adolescent rieur et malheureux.

Tu ne te plaignais jamais.

Ta parole était rapide – un mot éclatait et toute une situation se révélait d'une justesse implacable.

Je te criais : « Arrête ! », te sentant au même instant frappé à mort par les autres. Toi qui, physiquement, luttais avec les monstres, tu nous saturais de fraîcheur.

Cette foi ardente en tes amis – tu avais raison puisque tu étais comme ça.

Esprits des poètes, habitez ma maison. Si vos corps ne sont plus toujours sensibles aux ajustements, moi seule vous vêtirai d'écharpes rayées et de couronnes d'or.

MARIE LAURENCIN

MARIANNE, n° 232, 31 mars 1937, p. 4.

LA TRIBUNE DES JEUNES

CÉNACLES D'HIER ET D'AUJOURD'HUI

Qui ne rêverait, parmi nous, les jeunes, de retrouver cette atmosphère à la fois joyeuse et d'une haute spiritualité, telle que nous l'imaginons pour les réunions du symbolisme naissant ?

Le même état d'esprit paraît tendre à revivre aujourd'hui. Les réunions de *la Proue*, de *l'Équipe* et plus particulièrement celles de *Regain* au Versailles, témoignent de cette faveur renouvelée pour les cénacles. [...] La récente réunion que tint *Regain* en février fut encore plus vivante et animée, presque agitée. Bien que Georges Hugnet y ait présenté avec franchise et clarté l'histoire et les principes du surréalisme, l'assemblée, contre toute attente et toute logique, voulut nier une influence que chacun d'eux avouait en particulier.

Ce fut une nouvelle preuve de ce que disait récemment M. Cogniat. Le surréalisme, sans compter les jeunes qui s'y rattachent directement, Okamoto, Negri, Ubac, Espinoza, Brunius, etc., est plus vivant que jamais. Ainsi toute la jeunesse doit se retrouver dans de tels cénacles. Elle doit y venir exposer librement ses idées, lire ses poèmes et ses œuvres. [...]

GASTON DIEHL

MARIANNE, n° 232, 31 mars 1937, p. 4.

LA VIE DES ARTS

LE SURRÉALISME ET NEW YORK¹

Deux importants mouvements sont nés au cours de notre siècle : le cubisme et le surréalisme. Tous deux proposent d'éta-

1. L'article, en pleine page, est illustré de deux vignettes et de reproductions de tableaux ainsi légendées : « Salvador Dali a fabriqué une harpe en barbelé pour le célèbre Harpo » ; « How Super-Realist Dali Saw Broadway » ; « Salvador Dali : Le Spectre de Vermeer de Delft pouvant servir de table, 1934 » ; « Arcimboldo : Été 1565, Fantastic Art Dada Surrealism, The Museum of Modern Art, 1936. » [Note HB]

blir des relations subtiles entre l'art, la philosophie et la science. Ils se manifestent avec la force de puissances obscures, accessibles à de rares initiés qui se posent en héros révolutionnaires, en prêtres d'une religion nouvelle et qui, forts de ces qualités, manient avec saveur le défi et l'anathème.

L'incompréhension des contemporains à leur endroit fortifie leur position d'isolés magnifiques. Le public qui ne veut ou ne peut saisir que la lettre de leurs expressions, se retranche derrière le code de la logique (appliquée à la seule chose acquise) pour se gausser des innombrables ouvrages étranges, déconcertants, qu'il juge systématiquement, de ce fait, absurdes et dérisoires. Or, il est curieux de constater que le public logique se trompe et que les héros incohérents l'emportent sur les points essentiels. Il est inutile de revenir sur la victoire du cubisme qui fut effective, populaire et familiale, non pas tant par l'admission généralisée des peintures cubistes (ces sacrifiées) que par l'accession de la doctrine dans de multiples domaines. Cette doctrine, sous les espèces d'éléments d'architecture, de décoration, de couture, de joaillerie, etc., pénètre dans la vie privée même des rieurs logiques, compose en ce moment leur atmosphère intime, dirige leurs pensées. Tout cela à leur insu. Que voulez-vous, n'avons-nous pas signalé le principe obscur et occulte de certaines forces ?

Cependant, le cubisme apportait des germes de stérilisation intellectuelle (la mort de l'imagination). Il infesta les sphères spirituelles d'une série d'équivalences de la poussée mécanicienne et créa le dogme étouffant, barbare, inhumain du « rationalisme ». Je pense que le surréalisme intervint au bon moment. En lançant son cri d'alarme strident, il alerta les esprits, les détourna d'une voie néfaste (la torpeur) et, après l'avoir secouée, attira sur lui l'attention du public.

En faisant défiler un cortège de productions excessives dont la pureté touchante atteint tantôt au sublime, tantôt au scandale, tantôt à l'idiotie, il demeure dans la grande tradition des lancements d'idées. Les rieurs incurables et toujours logiques se tournent, bien entendu, vers la nouvelle parade pour accomplir leur fonction naturelle qui est de railler. Mais déjà à leur insu ils

éprouvent par des chemins détournés les atteintes du surréalisme. Et tout cela me paraît se dérouler selon la fatalité des choses.

Un certain nombre de surréalistes, nouveaux Colomb, partent, voilà quelques mois, à la conquête de l'Amérique. J'ai eu le plaisir de rencontrer tout récemment Salvador Dali, qui m'annonça que la victoire était complète ; il m'en conta les sympathiques circonstances. Dans son atelier, je revis des œuvres qui m'ont toujours fasciné par un charme extravagant.

Je les accepte et les subis comme des produits douloureux surgis des ténèbres du rêve et précipités sans crier gare devant notre attention lucide.

Certains tableaux suscitent des impressions cruelles : vertige de la fuite, de l'espace et de l'isolement atroce des êtres et des choses, sentiment de la désagrégation de la matière. Dans un climat de supplice tourniquent les valeurs admises : les anatomies s'hypertrophient ; il pousse de-ci de-là des buissons de tibias, des colonies de bubons, les montres coulent comme des camemberts, mais l'homme reste impassible devant les décombres des illusions perdues, il sourit au spectacle de sa propre pourriture. Étrange, étrange, étrange.

Salvador Dali, champion de la « méthode paranoïaque-critique », est animé du délire sacré qui caractérise les précurseurs généralement incompris et authentiques. Son regard semble briller en permanence sur un équateur idéologique. Il a la parole pathétique des constructeurs instinctifs de paraboles. Il distille couramment de l'essence (corrodante) de poésie. Afin de situer un point de sa position culturelle, je citerai un passage de l'opuscule *La Conquête de l'Irrationnel*, dont il est l'auteur : «... car nous, surréalistes, nous sommes la sorte de nourriture de bonne qualité, décadente, stimulante, extravagante et ambivalente, qui, avec le plus de tact et de la façon la plus intelligente de ce monde, convient à l'état faisandé, paradoxal et succulentement [*sic*] truculent, qui est propre et caractéristique du climat de confusion idéologique et morale où nous avons l'honneur et le plaisir de vivre en ce moment. »

L'Amérique était, depuis quelques années, mollement pressentie par le surréalisme. Dans les revues d'art, des articles informaient qu'une école d'origine freudienne se formait à Paris et propageait ses effets en Europe. La revue de modes Harper's Bazaar, à l'affût des nouveautés parisiennes, s'attachait la collaboration de peintres et photographes surréalistes. Une galerie de New York organisa en sourdine un petit ensemble d'œuvres de Dali qui reçurent l'approbation des intellectuels.

La présentation de grande envergure du surréalisme eut lieu en décembre 1936. Une galerie d'art de Madison Avenue émit un nombre restreint d'invitations pour le vernissage de l'exposition Salvador Dali. Sur le carton doré était imprimée une déclaration de l'auteur: «Je dors dans un lit Art Nouveau sensationnel, d'où sourd ininterrompue une fontaine de lait.» Le dessin du lit, très sensationnel, en effet, était reproduit. Les amateurs émus par cet événement accoururent, furent ébaubis, bouleversés; au cours de la séance inaugurale, toutes les œuvres de Salvador Dali furent achetées, que dis-je? arrachées. Le lendemain, toute la ville en parlait. Ce n'était que le commencement du «boom» surréaliste.

Cependant, une exposition du Wadsworth Atheneum de Hartford groupait «Quarante-trois portraits, de Memling à Salvador Dali». On distinguait, dans une sélection de chefs-d'œuvre, le *Portrait de l'Attendant à la robe de sang caillé*, de Rembrandt; le *Portrait de Dvick Berck de Cologne*, de Holbein le Jeune; la *Mère Grégoire*, de Courbet; le *Père Tanguy*, de Van Gogh, etc.

Parallèlement à ces manifestations, le Museum of modern Art offrait ses salles à une exposition grandiose du surréalisme, comportant une rétrospective où figuraient notamment des œuvres de Arcimboldo, Baldung, Dürer, Bosch, Giovanni di Paolo, Bracelli, Piranèse, Hogarth, Goya. Le patronage de si nobles ancêtres devait évidemment fortifier l'attrance naturelle que le grand public américain éprouvait à l'égard d'un genre d'expression nouveau. Ils l'accueillirent avec enthousiasme. En trois semaines, 70 000 personnes visitèrent le Musée d'Art moderne. Elles en sortaient désorientées dans le fond d'elles-

mêmes et sincèrement émerveillés. La presse s'empara de la question; des commentaires dithyrambiques parurent en première page des journaux. Le surréalisme était lancé. L'Amérique entière en attend des manifestations quotidiennes. Le mot surréalisme désormais prend une valeur magique. Il est symbolique d'évasion, de résistance au martèlement des affaires, au rythme du machinisme. J'ai vu des pages de publicité consacrées à des articles d'un style très anodin (meubles, robes, etc.) mais qui se parent du titre mirifique de surréalisme. On invente des produits qui seront sacrés surréalistes, on ne sait pourquoi; il paraît chaque jour une couleur surréaliste, un cigare surréaliste, un faux col surréaliste.

Salvador Dali fut prié de composer l'étalage de vitrine d'une maison de couture de la 5^e Avenue (la plus luxueuse artère de New York). Il campa un mannequin dont la tête était une masse de roses rouges. Cette créature florale se plaçait dans un décor de nuages en plâtre: le sol, tapissé de cuillers à café imbriquées, brillait aux feux des rampes électriques; un appareil téléphonique, rouge, avait pour récepteur un homard cuit. Des crevasses du mur de nuages sortaient des mains tenant des poignards, des orchidées, et l'une d'elles présentait le célèbre «veston aphrodisiaque» constellé de fioles. «Le surréalisme dans la rue de Noël», me dit Dali. La foule s'amassait, se renouvelait sans cesse devant le spectacle le plus inouï que l'on vit à New York. Les badauds riaient de plaisir, approuvaient, et cherchaient surtout à trouver une assise logique, rassurante, à cette vision fantastique. L'homme de la rue était conquis.

Dali fit une conférence au Colony Club sur le surréalisme de Vermeer de Delft. Il fut amené à parler de la perle «qui correspond au crâne morphologique», qui évoque «le sentiment nécrophile, le sentiment de la mort», et les femmes parées de perles transpiraient d'angoisse, dit le poète, et quittaient la salle dans l'état de la désolation.

À l'université de Los Angeles, il visita une exposition d'œuvres d'étudiants, nettement inspirées de l'école surréaliste de Paris.

L'idée d'irrationnel avait gagné Hollywood. Les Marx Brothers l'adoptèrent à l'unanimité. Ce fait m'étonne davantage, car j'imagine difficilement que l'esprit d'humour puisse abdi-quer en faveur de son parent surréaliste. Arpo, le cher harpiste frisé, fol et doux, n'a de souci que suivre la ligne délirante. Dali construisit à son usage une harpe dont les cordes sont des fils de fer barbelés où s'accrochent les flocons d'ouate et les remèdes destinés à panser les blessures du musicien onirique.

Dans l'atelier de Disney, Dali découvrit un artiste suisse alle-mand qui est, m'affirma-t-il, l'un des plus grands dessinateurs de motifs hallucinants.

Voici une anecdote qui éclaire quelques-unes des réactions américaines devant le phénomène surréaliste. Un jour, Dali exécuta un dessin représentant une famille mangeant avec délec-tation un violoncelle de viande, cependant qu'un chien léchait la hampe de l'instrument qui était un os. Il y avait une tache sur le museau du chien ; et le débat soulevé par l'assistance porta uni-quement sur le fait de savoir si la tache représentait une ombre ou bien une moustache. Ainsi les honorables amateurs admet-taient le menu du repas familial, mais discutaient sur un détail relativement banal. Il me semble que la dégustation du violon-celle est d'une saveur moins surréaliste que la scène de l'obses-sion : ombre ou moustache. Ici apparaît encore (comme devant la vitrine de la 5^e Avenue) le désir de la connaissance exacte du rôle de l'objet. Ce besoin, ou plutôt ce réflexe, s'accorde comme il peut avec une soif d'irrationnel. Les Américains, accablés par l'atmosphère répandue à un rythme exaspéré par le machinisme, se ruent vers les œuvres qui portent en elles des éléments de libé-ration spirituelle. «Le surréalisme est la proclamation des droits de la folie de l'homme», nous crie Dali.

Je ne digère pas le violoncelle de viande, et me soucie peu de savoir le fin mot de l'histoire de la tache, mais, certes, un peu de belle folie nous conviendrait assez en notre période transitoire où nous sortons tout engourdis de l'aventure rationaliste.

Cette essence violente de poésie qu'est le surréalisme fut

sécrotée déjà au cours du temps, en période de pénurie des facultés imaginatives. Les cris d'émeute pour la revendication du rêve sont sympathiques et bienfaisants pour autant qu'ils contribuent à redresser une situation morose et à diriger les esprits vers l'effort d'imagination. Le surréalisme est, sans contredit, à l'origine du Merveilleux, mouvement moins délirant, mais base de fantastique, qui pénètre dans le domaine de la littérature, des arts appliqués, de l'architecture, du cinéma, de la décoration, de la couture, etc., et s'insinue lentement dans les usages de notre société, laquelle devrait manifester une attention plus profonde aux pionniers véhéments du rêve.

MARCEL ZAHAR

MARIANNE, n° 234, 14 avril 1937, p. 4.

AU-DELÀ DE LA PEINTURE¹

Vers 1919, à l'heure où l'imagination cherchait à dominer, à réduire les tristes monstres que la guerre avait fortifiés, Max Ernst résolut d'ensevelir la vieille Raison, qui causa tant de désordres, tant de désastres, non sous ses propres décombres – dont elle se fait des monuments – mais sous la libre représentation d'un univers libéré.

Il n'y a pas loin, par l'oiseau, du nuage à l'homme, il n'y a pas loin, par les images, de l'homme à ce qu'il *voit*, de la nature des choses réelles à la nature des choses imaginées. La valeur en est égale. Matière, mouvement, besoin, désir sont inséparables. L'honneur de vivre vaut bien qu'on s'efforce de vivifier. Pense-toi fleur, fruit et le cœur de l'arbre puisqu'ils portent tes couleurs, puisqu'ils sont un des signes nécessaires de ta présence. Il

1. Ce bref article de Paul Éluard, illustré d'une photographie de *La Joie de vivre* de Max Ernst, a été repris par le poète lors d'une conférence donnée dans le cadre de l'Exposition Internationale de Paris en août 1937 intitulée «Physique de la poésie», puis dans le recueil *Donner à voir*, Gallimard, 1939, enfin dans les *Œuvres complètes*, Gallimard, Pléiade, 1968, t. I, pp. 945. [Note H. B.]

ne te sera refusé de croire que tout est transmutable en tout qu'à partir du moment où tu n'en donneras pas idée.

Une interprétation véritablement matérialiste du monde ne peut pas exclure de ce monde celui qui le constate. La mort même le concerne, lui vivant, le monde vivant.

Je ne sais si jamais poète a été plus pénétré de ces vérités fondamentales que Max Ernst. Et c'est une première raison de regarder, d'admirer ce peintre comme un poète très haut. À travers ses collages, ses frottages, ses tableaux, s'exerce sans cesse la volonté de confondre formes, événements, couleurs, sensations, sentiments, le futile et le grave, le fugitif et le permanent, l'ancien et le nouveau, la contemplation et l'action, les hommes et les objets, le temps et la durée, l'élément et le tout, nuits, rêves et lumière.

Max Ernst s'est mêlé, s'est identifié à ce qu'il nous montre. En portant sa vue au-delà de cette réalité insensible à laquelle on voudrait que nous nous résignons, il nous fait entrer de plain-pied dans un monde où nous consentons à tout, où rien n'est incompréhensible.

PAUL ÉLUARD

MARIANNE, n° 237, 5 mai 1937, p. 6.

EXPOSITION¹

De tous les peuples de l'Afrique, le peuple Bushango est celui qui a su le mieux tirer parti des couleurs dont il disposait. Les harmonies noires, blanches et bleu sombre, blanches et bleu turquoise, blanches bleu pervenche, bleu turquoise et rouges de ses coiffures de fête ou hiérarchiques, témoignent une étonnante perfection du goût, qui se manifeste d'ailleurs aussi par une

1. Cet article de Paul Éluard, orné de quatre vignettes reproduisant des coiffures africaines, a été recueilli dans *Le Poète et son ombre*, Seghers, 1963, p. 72, sous le titre « Toute tête doit oser porter une couronne », puis dans les *Œuvres complètes*, Gallimard, Pléiade, 1968, t. II, p. 850, sous le titre « La mode au Congo ». [Note H. B.]

figuration géométrique, décorative, infiniment variée et sensible.

La perle, non pas cette valeur abstraite, graine, bourgeon, bouton stérile, cocon pétrifié d'arc-en-ciel, pudeur du blanc qui ne nous donnera jamais le quart du plaisir qu'enfant nous prenions à nos billes, mais cette garniture vulgaire, ce cylindre percé, en verre de couleur, luxe des pauvres, des débiles, les Bushango les reçurent d'Égypte, de Syrie, du Soudan, de Venise, Le cauri, un petit coquillage blanc, qui leur sert de monnaie, contribue également à l'art de la parure. Avec ces perles, avec ces coquillages, dont nous n'avons su confectionner que des ornements misérables, le Bushango recouvre des formes de toute pureté. Son dessin ne copie pas la nature (fleur du coquillage et non de coquillages); il s'appuie sur elle. Il décompose toujours et ne s'attache qu'au plus petit élément intégral, clé de l'ensemble. Seules les coiffures qui descendent sur le front, qui tendent à devenir des masques, retrouvent, avec leurs yeux (yeux bleu pâle, à la prunelle blanche, aux sourcils jaunes et bleu marine), ce réalisme inhérent à presque tout l'art africain.

Le désir d'être beau, c'est-à-dire de « se faire voir », anime les noirs. Ils n'ont pas plus honte d'être nus que de porter des toilettes insensées, magnifiques. Toutes les matières leur sont bonnes. La plus simple, la plus commune, peut sembler la plus précieuse. La terre simule le bronze, la fibre de coco a l'allure des plumes de paradis.

L'exposition de coiffures Bushango et Bankutu qui vient de s'ouvrir à la galerie Charles Ratton exercera certainement une heureuse influence sur la mode. Heureuse, car parmi les objets qui se mêlent légèrement à la trame de la vie, le chapeau féminin est un de ceux qui demandent le plus de lumière, le plus d'audace. Toute tête doit oser porter une couronne.

PAUL ÉLUARD

MARIANNE, n° 242, 9 juin 1937, p. 5

JOAN MIRÓ

La séduction du surréalisme abstrait doit être vraiment irrésistible chez certains talents. Car nul ne semblait moins prédis-

posé à l'abstraction que Joan Miró. Il n'y a qu'à considérer les œuvres peintes par ce Catalan, non dénué de facilité d'ailleurs, entre 1915 et 1922, qu'expose actuellement la Galerie Pierre, pour qu'une telle conviction s'impose.

Alors Joan Miró semble entièrement voué à un art objectif de représentation concrète, et les leçons qu'il a reçues du fauvisme et du cubisme, expressions matérialistes s'il en fut, sont encore renforcées par ses qualités naturelles d'observateur et de réalisateur minutieux.

Coloriste né, il travaille quelquefois avec un sens décoratif qui n'est pas sans rappeler l'art populaire russe : un dessin « brodé » et primitif, une couleur naïvement enluminée.

Tour à tour on le sent attiré par la systématisation des plans ou par un besoin de construction issu du papier collé. Mais toujours on sait qu'il demeure attaché à l'objet et au sujet, qu'il s'agisse de la figure d'une Espagnole, d'une ferme réalisée et où les carrés de plantations ont l'air de tapisseries, ou bien de ces admirables natures mortes où l'artiste arrive à de remarquables effets de compositions colorées, étonnantes de liberté et de sûreté. La *Nature morte au piano* est, entre autres, très représentative.

Mais cependant, derrière tout ce réalisme on devine que le rêve prend une place de plus en plus grande.

C'est lui qui crée un espace neuf pour toute chose. Peu à peu dans cet espace encore délimité il dissocie les éléments, écarte les objets les uns des autres. Déjà dans la *Nature morte au sucrier et au filtre* (1922), il n'y a plus de construction au sens architectural du mot. Cependant, chaque figuration conservera son potentiel propre. Bientôt, cet espace ne sera plus qu'à l'état pur, à l'état cérébral. Il prendra toute la toile et n'y seront plus inscrits que des signes absolument décantés.

L'esprit aura vaincu la matière. Une matière qui méritait pourtant de vivre.

LOUIS CHERONNET

MARIANNE, n° 247, 14 juillet 1937, p. 5.

LA VIE DES ARTS

SALVADOR DALI PARMIS SES MONSTRES¹

Venu d'Espagne à Paris, il y a huit ans, pour entrer dans la congrégation surréaliste, ce jeune Catalan à l'œil noir travaille en tête de ceux qui sont en train d'ajouter un nouveau cercle à l'Enfer. «Nouveau» tout au moins quant aux arts graphiques. Car ce cercle-là existe depuis qu'il est des cerveaux et qui souffrent... Mais «Salvador» signifie «sauveur», et Dali tout de même nous sauve. De quoi? de l'ordinaire banalité. Un musée Dupuytren des cauchemars, son exposition du faubourg Saint-Honoré!

Voici d'abord des scènes de film : la dame qui reçoit dans son lit – un lit interminable sur quoi des hommes troncs et des femmes troncs mènent un ballet pour le divertissement des invités ; le concours de lenteur des bureaucrates à bicyclette, chacun alourdi convenablement d'une pierre sur la tête, exhortés par un orchestre fonctionnant à la proue d'un navire de ciment et ce soleil couchant, dans une clôture d'incendie, afin que le public ne puisse rien voir...

Puis, ce sont des projets de meubles : par exemple destinés sans doute au cabinet d'un oto-rhino-laryngologiste paranoïaque, une double cheminée-narines et un canapé-lèvres.

Il y a plus inquiétant encore. Voici la girafe enflammée, le pharmacien découvrant sur la plage une longue peau de piano à queue, la nourrice au dos en lucarne ; voici la femme à tête de rose, et celle qui s'achève en bataille, et celle que la contracture de l'art hystérique décharne et tord en effrayant portique et toutes ces malheureuses en proie à l'horrible maladie des tiroirs...

Riez si vous voulez. Ce ne sera pas sans malaise.

Douleur et jouissance...

Salvador Dali commente ses compositions, calme, lucide,

1. Exposition Salvador Dali, Galerie Renou et Colle. L'article s'accompagne de la reproduction du tableau de Salvador Dali : *Métamorphose de Narcisse*.

précis. Il me présente maintenant sa *Métamorphose de Narcisse*, sa *Naissance des monstres* et cet amour frénétique où (notez : dans un appartement excessivement paisible) le délire d'interprétation atteint à un paroxysme inouï dans une explosion de membres tétanisés et de viscères furieux – étonnante projection visuelle des complexes des désirs érotiques et du cannibalisme.

— Mon problème : donner au monde imaginaire le même degré de consistance qu'au monde réel de chaque jour.

Virtuose du dessin, Salvador Dali le résout, ce problème, cruellement bien.

FERNAND LOT

MARIANNE, n° 247, 14 juillet 1937, p. 14.

REGARDS SUR PARIS

VERNISSAGE DE L'EXPOSITION DALI

S'il y avait sur le trottoir Saint-Honoré autant de curieux qu'à l'intérieur de la galerie où M. Dali expose ses dernières œuvres, il faut reconnaître que le nom du peintre surréaliste n'était pas la seule raison : derrière la vitrine un extraordinaire mannequin, grandeur nature, arrêta le regard des passants. Telle une apparition d'un rêve voué aux investigations d'un psychanalyste, une femme nue, coiffée d'un large chapeau et juchée sur de hauts talons, chargée des chevilles aux épaules de petites cuillères, a pris la place, en 1937, de la Vierge du Moyen âge que les mystiques transperçaient de glaives. Pour dire vrai, les badauds écarquillaient des yeux ronds devant la poupée fantastique au nombril de laquelle étaient suspendues des branches de maïs.

Une assemblée parisienne s'extasiait en face du visage de Mae West pouvant être utilisé comme appartement surréaliste. Mme Schiaparelli approuvait ces inventions de monstres et M. Bergery promenait son sourire sceptique sur la cimaise où figuraient *L'Épiderme du piano* et *Les Girafes en feu*. [...]

MARIANNE, n° 249, 28 juillet 1937, p. 6.

LES DÉSASTRES DE LA GUERRE

À l'exposition des Arts et Techniques de la vie moderne, chaque nation étale, dans un palais temporaire de marbre ou de torchis, vantard ou modeste, ses montres, ses bicyclettes, ses saucissons, ses parapluies, ses microscopes et toutes les images photographiques que sa puissance économique ou sa sentimentalité lui a suggérées : derrière le masque de verre des vitrines le vrai visage se découvre aisément.

L'Espagne ensanglantée, déchirée, a donné le témoignage le plus émouvant de sa vitalité et de son malheur. Il y a quelques jours, lors de l'inauguration officielle du pavillon, un commissaire, m'a-t-on rapporté, pouvait dire avec fierté, avec tristesse, qu'avant tout, l'Espagnol créait des chimères et s'épuisait pour elles : liberté, indépendance. Héros national, aussi réel que Guillaume Tell ou Bayard, Don Quichotte a sa statue : ne pas sourire – nous avons à dépouiller du noble mot « donquichotisme » tout ce que notre égoïsme railleur y a mis.

Arts et techniques ! l'on ne verra peut-être que quelques corbeilles tressées, quelques poteries frustes et ces merveilleux flacons verts comme l'eau, transparents comme elle : objets humains, pauvres, parfaits. Sur les murs, des mots qui expriment le courage, la volonté de culture, des cartes géographiques, témoignage d'une résistance ardente – mais c'est aux peintres que l'Espagne a confié son message.

Blanche et noire, angoissante comme le film qu'une main invisible arrête, une vision : « Les désastres de la guerre ». Permettez-moi, Picasso, d'appeler ainsi une œuvre à laquelle vous n'avez pas donné de nom. Cela n'a rien à faire avec les eaux-fortes de Jacques Callot – guenilles, supplices, atrocités – ni avec les peintures vengeresses de Goya (quelle ardeur à peindre des tueries de soldats français ! c'était une autre histoire). Mais quand, il y a un mois, dans votre atelier, sous la double lumière du jour et de l'électricité, je vis pour la première fois cet immense tableau où, parmi les lignes, les clartés et les ombres surgit la tête monstrueuse, sinistre, du cheval – comment

ne pas entendre le hennissement, cri plein d'épouvante qui ne peut devenir colère, cri solitaire venu du fond des âges ? Maison incendiée, fuite éperdue, vision anxieuse, chute désespérée d'un corps entre le ciel et la terre, entre la vie et la mort, ardeur des flammes, guerrier deux fois mort, dans sa main droite le glaive brisé, dans sa main gauche les signes de sa destinée, cadavre d'enfant, mère suppliciée, le taureau immobile (le long temps d'immobilité d'un taureau en fureur), n'étaient-ce pas les désastres de la guerre ? Comme dans la lumière instantanée de l'éclair, comme dans la stupeur d'une explosion, la guerre et ses terreurs apparaissaient.

L'image de la destruction s'imposait : nous parlions de la présente guerre, de sa pénétration subtile, de son extension sournoise. Je cherchais en vain quel tableau donnait avec une telle intensité cette impression d'anéantissement immédiat, de fatalités aussi soigneusement engrenées. Ni *Le Radeau de la Méduse*, ni *Les Massacres de Chio* n'avaient ce caractère instantané : des anecdotes, des histoires très tristes. Quand je revis cette œuvre au Pavillon de l'Espagne, le corps du guerrier s'était retourné, de nouvelles ombres exaltaient plus tragiquement la lumière. Peut-être, si les photographies prises successivement, aux différentes étapes, sont publiées, pourra-t-on en suivre les métamorphoses, comme au cinéma accéléré les mues d'un insecte. Le « Chef-d'œuvre inconnu » laissera apparaître les complexes secrets que le génie a tissés, entrelacés et ensevelis.

Nul peintre ne peut disputer un privilège à Picasso : celui d'être sans cesse critiqué, attaqué (il y en a eu d'autres, Cézanne...). On blâme son présent en louant son passé. Sa vie de peintre est coupée en petits morceaux, bleu, rose, beige : les amateurs ne les prennent, comme des pilules, que l'une après l'autre. Une vague curiosité esthétique, la volonté de comprendre et d'expliquer fait faire fausse route. Dans une conversation qu'a rapportée Zervos, Picasso disait : « Tout le monde veut comprendre la peinture. Pourquoi n'essaie-t-on pas de comprendre le chant des oiseaux ? Pourquoi aime-t-on une nuit, une fleur, tout ce qui entoure l'homme, sans chercher à les comprendre ? Qu'ils comprennent surtout que l'artiste œuvre par nécessité,

qu'il est, lui aussi, un infime élément du monde, auquel il ne faudrait pas prêter plus d'importance qu'à tant de choses de la nature qui nous charment mais que nous ne nous expliquons pas. Ceux qui cherchent à expliquer un tableau font, la plupart du temps, fausse route...»

«Comment voulez-vous qu'un spectateur vive mon tableau comme je l'ai vécu? Un tableau me vient de loin; qui sait de combien loin. Je l'ai deviné, je l'ai vu, je l'ai fait. Comment peut-on pénétrer dans mes rêves, dans mes instincts, dans mes désirs, dans mes pensées, qui ont mis longtemps à s'élaborer et à se produire au jour, surtout pour y saisir ce que j'ai mis, peut-être, malgré ma volonté?

*Le voudrait-il que l'homme ne pourrait se répéter.
Répéter c'est aller contre les lois de l'esprit, sa fuite en avant.*

Le taureau, le cheval, animaux symboliques, dont la lutte (comme à la corrida la bête divine et la carne) se résout dans la mort, nous les retrouvons dans d'admirables eaux-fortes que les *Cahiers d'Art* ont reproduites dans leur dernier numéro: *Songe et mensonge de Franco*. Elles viennent d'être éditées avec le sous-titre: *acte d'exécration de l'attentat dont est victime le peuple espagnol*. Apparition de cavalier monstrueux, ubuesque, destruction de la beauté, de la vie, cadavres étendus, lutte avec le taureau, désastre de la guerre.

Mais lisez le texte ardent que Picasso a joint à ses images :

fandango de chouette, marinade d'épées, de poulpes de mauvais augure, lavette de poils de tonsure. debout au milieu de la poêle à poils sur les oublies du sorbet de morue frite dans la gale de son cœur de bœuf – la bouche pleine de la gelée de la punaise de ses paroles – grelots du plat d'escargots tressant des tripes – auriculaire en érection ni figue ni raisin – comedia dell'arte de mal tisser et de teindre des nuages – produits de beauté du tombereau à ordures – rapt de las meninas en larmes, en larmoiements – à l'épaule le cercueil rempli de saucisses et de bouches – la rage tordant le dessin de l'ombre qui le

*fouette les dents clouées dans le sable et le cheval ouvert
de part en part au soleil qui le lit aux mouches qui faufilent
aux nœuds du filet plein d'anchois la fusée de lys.*¹

Le message confié pour l'Espagne au peintre, au poète, Picasso l'a exprimé. La foule qui passe chaque jour dans ce pavillon saura le voir, l'entendre. Paul Éluard, dans son poème, *La Victoire de Guernica* y a répondu :

*Parias la mort la terre et la hideur
De nos ennemis ont la couleur
Monotone de notre nuit
Nous en aurons raison.*

PAUL CHADOURNE

MARIANNE, n° 251, 11 août 1937, p. 6.

SUR LE PONT QUI RELIE LE RÊVE À LA RÉALITÉ

GRADIVA, MAGASIN SURREALISTE

*[...] et retroussant légèrement sa robe de la main gauche,
Gradiva Rediviva Zoé Bertgang, enveloppée des regards
rêveurs de Hanold, de sa démarche souple et tranquille,
en plein soleil, sur les dalles, passa de l'autre côté de la
rue.*

C'est sur ces mots que s'achève le roman de Jensen. Mais l'aventure aujourd'hui se poursuit. De l'autre côté de la rue – la rue de Seine – il y a un magasin, dont l'enseigne s'épelle ainsi : G comme Gisèle, R comme Rosine, A comme Alice, D comme Dora, I comme Inès, V comme Violette, A comme Alice. Il faut, pour y pénétrer, consentir à traverser le verre dépoli d'un appareil photographique géant où des amants ont découpé leur silhouette. En fait, nous y trouvons les *positifs* de nos rêves : des images que nous pouvons toucher, saisir, que nous avons même

1. Voir le fac-similé du 15-18 juin 1937 (p. 169), traduit par Albert Bensoussan dans : *Picasso, Écrits*, Gallimard, 1989, p. 166. [Note H. B.]

l'impérieux besoin de saisir, pour être certains de ne pas nous réveiller trop vite, la bouche amère et les mains vides.

Gradiva, *celle qui avance*, est entrée là. C'est la beauté de demain, et (comme l'a déclaré André Breton en lui donnant asile, «elle se pare de tous les jeux *du jamais vu* qui font baisser les yeux à la plupart des hommes»).

Une petite fille, l'autre jour, s'attardait, en revenant de l'école, devant la vitrine que garde un tuyau de poêle affable mais très digne. Elle contemplait gravement les empreintes qu'avait laissées sous la porte un cheval au galop, et l'escalier sans but, et la draperie rouge couvrant les délires de Salvador Dali. L'enfant resta longtemps immobile, mais n'osa s'aventurer dans la boutique, quelque envie qu'elle en eût. Sans doute comprenait-elle confusément que des grandes personnes multipliaient leurs efforts pour construire le château des merveilles qu'elle n'avait cessé d'imaginer, et pour en mettre la lourde clef à la disposition de chacun.

Tous les objets, ici, sont à secret. Cette langouste, ce violon, cette lampe, ce sont des bouteilles. Les éponges sont des lampes. La brouette est un confortable fauteuil. Par contre la chaise n'a été faite que pour accueillir le lierre. Le surréalisme a réduit la comparaison à sa plus simple expression : l'étincelle, parfois la foudre. À l'intérieur des cadres, les végétations folles de Max Ernst, les populations minérales de Tanguy, le soulier à chevelure blonde de Magritte. Sur la bibliothèque, une armée de gauchos de paille attend l'heure de l'envol. Sur les étagères les objets trouvés, les objets sauvages, et les objets surréalistes proprement dits jouent à deviner leur destin. Un buste de laine noire fixe le visiteur de ses deux fermetures éclair, cependant que les vases modern style interprètent voracement la nature, et que les masques océaniens dévisagent d'autres figures, celles-là composées de coquillages. Une reliure issue de l'imagination de Georges Hugnet repose sur le gazon : une métaphore en a brisé la couverture de verre.

Tout, chez Gradiva, se transforme à l'envi. Les insectes eux-mêmes n'ont pas résisté à la contagion. La notion de tableau tend ici à disparaître ; telle œuvre du peintre Dominguez utilise,

pour acquérir son sens plein, des clefs de boîtes à sardines. La sculpture devient usuelle. Car, de même que, selon Lautréamont, la poésie doit être faite par tous, les objets qu'André Breton a réunis rue de Seine doivent servir à tous.

MAURICE HENRY

MARIANNE, n° 255, 8 septembre 1937, p. 5.

VISITE À ANDRÉ BRETON PAR EDMOND JALOUX DE L'ACADÉMIE
FRANÇAISE

Ce qu'au cours de la visite, que j'avais eu l'honneur de lui faire, M. le duc Floressas des Esseintes m'avait dit de M. André Breton m'avait donné le plus vif désir de rencontrer celui-ci. Mais où le joindre ? M. André Breton n'est point de ces figures familières que l'on aborde aisément. Il vit à peu près seul – ou tout au moins n'est-il entouré que de rares amis. Il n'a souci de rien, me semble-t-il, que de développer sa propre personnalité – avec toutes les conséquences bien entendu, qu'une telle proposition comporte, le mot *personnalité* impliquant ici un grand nombre de phénomènes, dont il peut même arriver que quelques-uns ne soient unis à elle que par des liens assez mystérieux.

Par-delà toutes sortes de goûts que je me connais – a écrit de lui-même M. André Breton dans Nadja – d'affinités que je me sens, d'attirances que je subis, d'événements qui m'arrivent et n'arrivent qu'à moi, par-delà quantité de mouvements que je me vois faire, d'émotions que je suis seul à éprouver, je m'efforce par rapport aux autres hommes de savoir en quoi consiste, sinon à quoi tient, ma différenciation. N'est-ce pas dans la mesure exacte où je prendrai conscience de cette différenciation, que je me révélerai ce qu'entre tous les autres je suis venu faire en ce monde et de quel message unique je suis porteur pour ne pouvoir répondre de son sort que sur ma tête ?

La solennité d'une telle affirmation, le retentissement de

l'écho qui la prolonge, entraînent fatalement l'idée d'une solitude toute particulière, tout à fait en désaccord avec ce désordre dans la promiscuité qui caractérise les mœurs contemporaines.

Je crois que dans sa façon de juger celles-ci, M. André Breton se rencontrerait facilement avec J.-K. Huysmans ; il faut dire que si le duc des Esseintes le tient en haute estime, l'auteur de *Nadja* s'exprime de son côté en ces termes sur l'auteur d'*À rebours* :

C'est ainsi que je me trouve avec Huysmans, le Huysmans d'En rade et de Là-bas des manières si communes d'apprécier tout ce qui se propose, de choisir avec la partialité du désespoir parmi ce qui est, que si malheureusement je n'ai pu le connaître que par son œuvre, il m'est peut-être le moins étranger de mes amis.

Cependant, en magicien qu'il est, M. André Breton habite depuis quelque temps, non « la maison de verre » où il a raconté qu'il logeait, mais une sorte de grotte, où comme dans ladite maison, « tout ce qui est suspendu aux plafonds et aux murs tient comme par enchantement. »

La porte de la rue franchie, je me trouve, en effet, dans un lieu étrange ; un lieu dont chaque objet est une création en soi ; c'est-à-dire qu'il a plus d'affinités avec les objets voisins qu'avec aucun acte, aucune nécessité de la vie apparente, ou quotidienne. Tous font allusion à des fonctions mal connues de l'esprit ou sont des métaphores en action ; les peintures vous y débarrassent de ces copies de la réalité qui viennent d'habitude se fixer sur celle-ci en surimpression ; tout vous y transporte dans un monde différent, moins impitoyablement déterminé que le nôtre – ou déterminé par d'autres lois. Ce n'est pas que la nature soit chassée de ce féerique domaine ; elle s'y déploie dans ses formes les plus énigmatiques, soit dans ses tentatives de mimétisme, soit dans ces alliances fabuleuses de couleurs qui enferment en un seul cadre les prodigalités de l'oiseau-lyre et de l'oiseau de paradis.

M. André Breton a un visage pâle, d'une grande noblesse de traits, et dont l'expression la plus constante est une sorte d'intrépidité violente et lucide, comme un défi porté à tout obstacle ; ses cheveux bouclés, rejetés en arrière, découvrent un beau

front. La sérénité de ce front dément et soutient la froide audace de ce regard, toujours tendu, même au repos.

Tel je le voyais, tel je me le représentais au cours des nombreuses expériences où il a, au rebours des actes communs à l'humanité, tenté de dégager, de l'encrassement des habitudes et des éducations toutes faites, une conception nouvelle de l'homme ; conception qui a subi elle-même bien des métamorphoses et qui formera plus tard l'essentiel des études que l'on consacrera au surréalisme.

Je ne me hasarderai pas à donner une définition de ce mot ; il est typiquement mouvant ; il n'est nullement de ceux qui limitent d'abord l'activité d'une école littéraire. Si je dis qu'il révèle les aspects d'un univers dans lequel le rêve trouve un épanchement à la fois naturel et provoqué, peut-être n'en retiens-je que la leçon qui me frappe le plus ou qui m'est nécessaire. Mais en regardant, l'autre jour, avec M. André Breton, tel inquiétant et mystérieux tableau de M. Salvador Dali ou de M. Pahlen [*sic*], de M. Max Ernst ou de M. Magritte, j'étais heureux de l'entendre reconnaître les affinités involontaires, les rencontres surprenantes du surréalisme avec un des aspects du romantisme allemand ; non point le plus banalement interprété, mais celui que, dans son beau livre, M. Albert Béguin a mis si totalement en lumière : de Lichtenberg – (dont M. André Breton parle avec éloquence la plus précise) – à Carus, philosophe du songe, peintre et médecin ; et de Novalis à Achim d'Arnim.

Le surréalisme, qui a succédé au dadaïsme, est né d'abord de la surprise angoissée de toute une génération de jeunes hommes devant la scientifique et pédante horreur d'une guerre, dont elle tenait pour responsable la philosophie de ses prédécesseurs immédiats et les usages politiques et sociaux qui en résultaient. De là, cette condamnation absolue desdits prédécesseurs et le refus de participer en quoi que ce soit à leur action ; de là, le besoin de ne s'aventurer qu'en plein inconnu, comme si cet inconnu seul comportait une pureté suffisante ; de là, la recherche d'individualités assez intègres pour avoir tenté une aventure semblable ; recherche qui devait aboutir à la résurrection triom-

phale de Rimbaud et à celle de ce Lautréamont, dont M. Breton a écrit :

Rien ne me subjuge tant que la disparition totale de Lautréamont derrière son œuvre. [...] Il reste pour moi quelque chose de surnaturel dans les circonstances d'un effacement humain aussi complet.

Une des premières manifestations du surréalisme fut la révélation de l'écriture automatique et des *Champs magnétiques* (1921) dus à la collaboration de M. André Breton et de M. Philippe Soupault. On y trouvait pour la première fois une beauté non connue encore, la beauté de mots groupés en dehors de toute *logique* et de toute *vraisemblance*, mais formant par l'inattendu de leur réunion une série de paysages mentaux, de visions impossibles, absolument irrésistibles pour quelques esprits – ceux-là justement qui se refusent à ne voir dans le monde qu'un développement didactique, que l'ennuyeux exposé d'une suite d'évidences.

C'est à dater des *Champs magnétiques* – dont l'action devait s'appuyer sur l'exemple de nombreuses revues, déjà devenues rarissimes – que M. André Breton commença d'exercer son empire sur les jeunes poètes. Mais cette partie-ci de sa vie demanderait un chapitre particulier, chapitre presque intime, car l'auteur de *Nadja* et ses camarades s'étaient fait une idée si pathétique de l'amitié et de ses rapports avec les notions élémentaires du surréalisme qu'il en résulte beaucoup de déchirements et de séparations. Ici encore, l'historien futur du mouvement trouvera bien des ressemblances avec la vie anecdotique du romantisme allemand, où la tension des esprits créa plus d'un drame. Non pas que les brouilles aient été absentes des autres écoles littéraires, mais elles y naissaient plus des caractères que des idéologies. Dans le cas qui nous occupe, la violence des natures, si grande fût-elle, n'en demeurerait que moins soumise au fait que ces natures représentaient un appareil lyrique et philosophique en action ; un dogmatisme d'autant plus dangereux que ses dogmes étaient en état de devenir perpétuels, ce qui amenait, bien entendu, des heurts inévitables et des excommunications

implacables.

Cet aspect du surréalisme n'a rien d'anecdotique: il est en fonction même d'un esprit de recherche, toujours en voie de transcender le réel, sans donner à cette transcendance autre chose qu'une visée matérialiste; si l'on ne comprend pas d'abord cela, tout commentaire devient faux et nous amène à des positions déjà connues. M. André Breton s'est expliqué plusieurs fois là-dessus et en particulier dans *Les Vases communicants*.

Mais le chapitre des amitiés surréalistes ne devrait trouver place que dans un tout et je lui donne ici, je m'en aperçois bien, une place exagérée. Il faudrait en même temps traiter les autres points de la vie de M. Breton: sa rencontre avec Guillaume Apollinaire et sa surprise de trouver en lui un jongleur (j'emploie ce mot dans le sens où l'on le prenait au moyen âge à propos d'une classe particulière de poètes): son amitié pour Jacques Vaché pendant la guerre et sa joie de découvrir enfin un esprit totalement libre, affranchi de toutes les servitudes, et aussi bien de celles de la vie que de celles qui naissent de la mort; ses premiers rapports avec le dadaïsme et avec Picasso; sa visite au docteur Freud et l'influence de la psychanalyse; la découverte de l'écriture automatique; son besoin d'apostolat; l'impulsion donnée à la peinture surréaliste (Ernst, Miró, Tanguy: Dali et Magritte ne vinrent que plus tard); l'époque des sommeils, les divers pièges où saisir l'inconscient; la découverte des *Romans noirs*; l'apparition de *Nadja*; la création des objets surréalistes, etc. Il y a là, on le voit matière à un fort volume: un érudit l'écrira quelque jour.

Je ne parle pas de la partie de l'ouvrage qui devrait être consacrée au style d'André Breton et au mystère qui règne dans ses phrases; mystère qui ressemble à une incantation et qui fait qu'on a l'impression de se glisser, à pas de loup, sur les frontières de l'enchantement, là où plus rien n'existe en réalité que cette alchimie verbale qui modifie les formes et pousse la métaphore jusqu'à la transmutation; comme si les fables d'Apulée pouvaient se passer d'un grossier appareil de sorcellerie et se

contenter pour naître de l'inflexion de phrases singulières et d'alliances d'idées inconnues.

Il est curieux qu'un si grand inventeur soit demeuré dans un tel isolement et presque inconnu, sauf d'un petit groupe de disciples et de lettrés. Il a cependant sur la jeunesse une vive influence : est-elle profonde ? Je veux dire : « Est-il vraiment compris par elle ? » Je l'ignore. J'ai peur parfois qu'elle ne voie guère la réelle portée de son œuvre et qu'elle n'en retienne que sa part de bizarrerie, de hardiesse extérieure.

Cet isolement tient au caractère même de M. André Breton, à son humeur un peu farouche. Il n'a voulu obéir à aucune forme d'embrigadement. C'est un révolutionnaire à l'état pur ; conception étrangère à une époque qui considère simplement la révolution comme le conformisme de demain, nécessaire à de nombreuses ambitions privées.

Peu d'hommes ont aussi courageusement défendu leur autonomie. M. André Breton est de ceux qui méprisent le travail, tout travail régulier, comme ennemi de la pleine liberté de l'être intérieur ; non par les chaînes pratiques qu'il constitue, mais parce qu'il organise aussitôt une routine, un esclavage de l'esprit, un pli professionnel et qu'il prépare finalement à une totale absence de *soi*.

C'est la nuit même de ce *moi* supérieur, agissant en vous comme un démon sacré, se révélant quand il le veut, étendant son empire au-delà même de notre personnalité, que M. André Breton a toujours dégagée avec un lucide courage, en ce temps où cette notion pure a je ne sais quoi de choquant pour des milliers d'individus.

EDMOND JALOUX
DE L'ACADÉMIE FRANÇAISE

MARIANNE, n° 271, 29 décembre 1937, p. 9.

POÈMES POUR DESSINS, DESSINS POUR POÈMES

Gravé sur l'os, la pierre, le bois ou la chair, le dessin avait à l'origine, une valeur symbolique ou sacrée : il ne fixait que ce

qui devait être admiré, adoré, nommé. L'écriture naquit d'une substitution, d'une convention quasi sacrilège, puis trahit peu à peu ses origines hiéroglyphiques : dessin typé, chaque lettre perdit son âme propre, devint un instrument de série, une coquille.

La nécessité d'animer ces signes guida la main des enlumineurs, et, devant les ténèbres des textes, les premiers imprimeurs, pris de vertige, eurent recours aux vignettes, aux ornements, puis aux images : mariage de la carpe et du lapin : indifféremment les mêmes «bois» pouvaient illustrer les *Grandes chroniques de France* ou *L'Histoire des Juifs*.

Rompre avec cette tradition, rendre dérisoire le mot «illustrer», annuler cette prédominance du texte sur l'image est le fait d'un poète. Pour des dessins de Man Ray (dont on admire l'utilisation absolument originale de la photographie comme mode d'expression ; sa réussite et son influence considérable dans ce domaine ont provoqué une méprise regrettable : on ne connaît pas assez l'œuvre du peintre, extrêmement intéressante et dont nous reparlerons à l'occasion de l'exposition surréaliste), Paul Éluard a écrit des poèmes : *Les Mains libres*. Dessins et vers se pénètrent, se lient, s'enchaînent dans une «évidence poétique», absolue. Paul Éluard écrit du dessin de Man Ray : «Toujours le désir, non pas le besoin. Pas un duvet, pas un nuage, mais des ailes, des dents, des griffes.»

Pour *Les Animaux et leurs hommes, les hommes et leurs animaux*, Valentine Hugo a composé de très belles et ingénieuses pointes sèches qui reflètent, tel un miroir, chaque poème. Ce précieux bestiaire, tiré primitivement à quelques rares exemplaires, vient d'être publié à nouveau dans un format réduit. De la préface citons ces lignes : «La beauté ou la laideur ne nous paraissent pas nécessaires. Nous nous sommes toujours autrement souciés de la puissance ou de la grâce, de la douceur ou de la brutalité, de la simplicité ou du nombre», et ne séparons pas ces deux poèmes de leurs images fraternelles :

Chien chaud
Tout entier dans la voix, dans les gestes
De ton maître,
Prends la vie comme le vent,

*Avec ton nez
Reste tranquille.*

*Pour ne poser qu'un doigt dessus
Le chat est bien trop grosse bête,
Sa queue rejoint sa tête
Il tourne dans ce cercle
Et se reprend à la caresse.*

Man Ray: *Les Mains libres*, dessins illustrés par les poèmes de Paul Éluard. (Aux Éditions Jeanne Bucher)

Paul Éluard: *Les Animaux et leurs hommes*. Poèmes avec illustrations de Valentine Hugo. (N.R.F., Gallimard).

PAUL CHADOURNE

MARIANNE, n° 287, 23 mars 1938, p. 6.

LE LONG DES ÉTALAGES

COMTE DE LAUTRÉAMONT: *ŒUVRES COMPLÈTES* (LIBRAIRIE JOSÉ CORTI)

Les surréalistes ont toujours tenu Lautréamont pour un de leurs maîtres. Il était un de leurs « classiques ».

Prenez quelques « pensées », images des *Chants de Maldoror*, quelques « idées » dans *Justine*, quatre ou cinq parmi les plus mystérieux « vers dorés », agitez et mélangez le tout dans un roman ou un poème, telle est la formule surréaliste pour réaliser un chef-d'œuvre. Le surréalisme est bien mort, et la preuve en est que M. Edmond Jaloux, de l'Académie française, a écrit la préface des *Œuvres complètes* d'Isidore Ducasse, plus connu sous le nom de Lautréamont, lesquelles comprennent outre les trop fameux *Chants de Maldoror*, des proses improprement qualifiées de poésies et quelques lettres ou fragments de lettres. Tout cela est clair comme de l'eau de roche, plutôt banal et on ne comprend pas la « passion qui ressemble à un long et mystérieux envoûtement » dont les Petrus Borel et les Lassailly de 1920 furent pris pour cet émule du Lycanthrope.

Commune

COMMUNE, n° 1, septembre 1933, p. 75

RENÉ CREVEL. LES PIEDS DANS LE PLAT.

René CREVEL. *Les pieds dans le plat*. (Éditions du Sagittaire). – L'élément *récit* (pour ne pas dire l'intrigue) de ce livre est assez inégal. Souvent le procédé apparaît, souvent aussi une note de sexualité malsaine se fait entendre. Par conséquent il faut signaler des pages de critique révolutionnaire, dans lesquelles l'auteur s'attaque à la société capitaliste, qui sont remarquables, tant au point de vue de la vivacité du style, que de l'acuité des idées. (voir notamment les pages 227 à 303). Crevel aborde là le vrai sujet et avec un talent indéniable.

G. SERVEZE

COMMUNE, n° 1, septembre 1933, pp. 85-86

LE SURREALISME AU SERVICE DE LA RÉVOLUTION N° 5 ET 6.

Deux numéros du *Surréalisme A.S.D.L.R.* viennent de paraître. Autour des chefs du mouvement s'agrègent des jeunes gens avides de «s'exprimer», et que ces chefs méprisent sans doute infiniment. La profonde séparation du Surréalisme et des masses révolutionnaires s'accroît; les thèmes sociaux et politiques s'affaiblissent au profit d'expérimentations prématurées sur «la connaissance irrationnelle de l'objet». On ne peut accueillir de ces deux numéros que des notes importantes de Lénine sur la dialectique, présentées par un certain Thirion, et des fragments d'une conférence d'A. Breton sur la littérature prolétarienne. Pour le reste, la collaboration du peintre fasciste Savinio, un

poème assez bouffon de B. Péret et une lettre particulièrement répugnante de F. Alquié prouvent assez qu'aux yeux des surréalistes, les exigences révolutionnaires pèsent un faible poids en face de leurs exigences individuelles. M. Alquié flétrit notamment «le vent de crétinisation qui souffle d'U.R.S.S.» et proclame son attachement aux bordels et aux chansons. Il est fâcheux que la direction de la revue ne se soit pas désolidarisée d'avec ce personnage. Il est de plus en plus clair que les affirmations dialectiques du surréalisme ne l'empêchent point de se mouvoir dans un univers intemporel et de poser des questions post-révolutionnaires dont la solution et la position même ne trouveront peut-être leur place qu'après l'avènement de la société sans classes.

LE MINOTAURE

Le Surréalisme s'efforce de justifier cette riche revue où s'étale assez cyniquement la politique des marchands de tableaux. A. Breton y fait l'éloge de Picasso : il se rencontre ainsi avec le bottier Pérugia qui déclare dans *Paris-Midi* du 3 juillet :

Pourquoi depuis des temps immémoriaux, si j'ose dire, faut-il porter des talons en bois ? Je vais lancer un talon fait de trois tiges de métal spécial... J'ai imaginé une chaussure d'une conception toute nouvelle... Je me suis inspiré de Picasso...

Les préoccupations esthétiques de cette revue justifient également le caractère impérialiste de la fameuse mission Dakar-Djibouti.

Un article du docteur Lacan sur le style et la paranoïa ne suffit pas à excuser Minotaure.

P. NIZAN

COMMUNE, n° 2, octobre 1933, pp. 1-2

« COMMUNE » VOUS POSE UNE QUESTION

À la fin de 1919 la revue « Littérature » posait aux écrivains sans distinction de tendance la question : *Pourquoi écrivez-*

vous? et les nombreuses réponses à cette enquête demeurent, après des années, un document extrêmement important de la position des intellectuels au moment de la conclusion du traité de Versailles. Le fait même de poser une telle question traduisait, d'où le succès de cette enquête, d'une façon aiguë le désarroi des écrivains de cette période, qui, suivant l'évolution naturelle de l'histoire *bourgeoise*, au bénéfice des moyens d'expression (dans les meilleurs cas) perdaient de vue la chose exprimée. La question *Pourquoi écrivez-vous?* s'imposait alors comme l'expression de l'idéalisme et de l'individualisme dans la littérature, et l'autocritique pessimiste de cet individualisme et de cet idéalisme. Il est à noter qu'André Gide qui répondait alors, sans choisir: «il y a ceux pour qui la littérature est surtout un but et ceux pour qui surtout un moyen», déclarait dans une conversation privée que *la véritable question* à poser était: *pour qui écrivez-vous?*

À la fin de 1933, *Commune* croit intéressant de saisir de cette question les écrivains, et tous ceux qui entendent, sous une forme ou une autre, donner à leur pensée une expression publique. *Commune* veut marquer par là la différence qui sépare les intellectuels de 1919 de ceux de 1933. En effet, la croissance du mouvement révolutionnaire dans le monde, le triomphe de la construction socialiste en URSS, la montée du prolétariat mondial, et par opposition le démasquement chaque jour plus complet des impérialismes, avec les crises, les fascismes, les guerres, les massacres coloniaux, ont déplacé et profondément modifié les données du problème de *l'écriture*. Écrivains, artistes, *et* aussi bien *lecteurs*, d'accord ou non avec nous en ceci, contribuerons à cette mise au point nécessaire en répondant à la question de *Commune*:

POUR QUI ÉCRIVEZ-VOUS?

COMMUNE, n° 16, décembre 1934, pp. 357-360

LIVRES

POINT DU JOUR – ANDRÉ BRETON. GALLIMARD

Lorsque, il y a quelques années, les surréalistes firent leur apparition dans les organisations révolutionnaires, ils y apportèrent non pas, comme tant d'autres intellectuels, leur culture, leurs connaissances ou leur talent; orgueilleusement, ils offrirent à la révolution: le *surréalisme*. Et depuis, ce terme est devenu comme une sorte de malentendu entre ceux qui n'y voyaient qu'un groupe d'intellectuels révoltés, dégoûtés de leur entourage bourgeois, se tournant, dans leur désespoir, vers la révolution avec tout ce qu'ils avaient de jeune et d'ardent, mais aussi de purement négatif, d'anarchique et de violemment individualiste, et ceux qui prétendaient «traiter» avec la révolution d'égal à égal, en concluant avec les doctrines révolutionnaires et, notamment, avec le marxisme, des «pactes de non-agression», afin de délimiter leurs sphères d'influence respectives. Mais le jour où le mot de Cambronne surréaliste retentit, pour la première fois, dans les réunions, à la suite de l'exclusion d'un certain nombre de surréalistes (M. André Breton en tête) des organisations révolutionnaires, une différenciation s'opéra au sein du groupe, différenciation qui contribua à dissiper le malentendu. Les uns, dont la révolte avait été authentique et qui, en écrivains, avaient sincèrement cherché une nouvelle forme d'expression, susceptible de traduire et leur haine et leur mépris pour la réalité qui les entourait, comprirent que cette réalité pouvait être modifiée et, s'étant ralliés à la seule force capable de la faire, au prolétariat, ayant oublié jusqu'au nom même de surréalisme, cherchèrent à remplir leurs écrits d'un nouveau contenu révolutionnaire et à s'exprimer dans la forme la plus adéquate. Quant aux autres, s'étant divertis dans un café du Quartier Latin, à suivre et à déchiffrer les méandres irréflechis de leur pensée, ils crurent avoir inventé une science nouvelle, et toute leur activité fut dès lors subordonnée à l'exploitation de l'ambitieuse formule: *Nous, les surréalistes*.

L’A.E.A.R recueille fréquemment les témoignages des intellectuels qui, s’étant ralliés à la révolution, ont le souci de retracer le chemin parcouru. Nos camarades qui ont été surréalistes ou en ont subi l’influence, nous raconteront peut-être, un jour, quel rôle ce mouvement joua dans leur évolution ; ils nous diront peut-être comment, en partant du surréalisme, ils arrivèrent à épouser définitivement la cause du prolétariat. En attendant, M. André Breton, dans un recueil d’articles écrits au cours de ces dix dernières années, s’est chargé de nous montrer comment, ayant commencé par lancer le mot de Cambronne à la société bourgeoise, il en est arrivé à le réserver aux organisations révolutionnaires.

Dans ce volume de 251 pages, comprenant seize articles dont le premier date de 1933, nous chercherions en vain la moindre trace de ce qui, autrefois, avait scandalisé la respectabilité bourgeoise. Parmi les écrits de cette période, si riche en secousses politiques auxquelles les surréalistes ne sont pourtant pas toujours restés indifférents, M. André Breton a soigneusement sélectionné tout ce qu’il y avait, dans ses manifestations littéraires, de plus olympique, de plus subtil et de plus distingué, en un mot de plus «surréal».

Dans sa conférence sur la littérature prolétarienne, faite à une soirée de l’A.E.A.R. et dont un fragment est reproduit dans ce recueil, il a eu soin de supprimer tous les passages traduisant l’étonnement et la sympathie que l’auteur n’avait pu s’empêcher de ressentir à l’occasion de son premier contact avec les jeunes écrivains surgis du prolétariat et révélés par le concours de l’*Humanité* ; seule subsiste la réserve quant à la possibilité d’une littérature prolétarienne et la mise en garde contre le mauvais goût.

Ayant dégagé, dans son activité littéraire de cette période, le contenu «éternel», M. André Breton n’a pas manqué de nous édifier sur les nombreuses formes «passionnelles» que ce contenu a tour à tour revêtues, et de nous expliquer comment, s’étant d’abord quelque peu brouillé avec la bourgeoisie et ayant crié : «Vive la révolution!» il a fini par offrir les pages de sa revue (*Le Surréalisme au service de la révolution*) aux plus

grossières injures à l'égard de l'Union Soviétique et à la glorification des bordels.

En effet, l'article *Légitime défense* qui semble avoir absorbé tout le venin contenu dans *Point du jour* et toute la vigueur de l'indignation de M. Breton, est un article de pure « passion politique » dont le parti communiste, l'organe communiste *L'Humanité* et son directeur littéraire de l'époque Henri Barbusse, font, cette fois, les frais. Il est animé d'un bout à l'autre par un amour-propre blessé, une ambition inassouvie et le désir maladif de faire école. Nous ignorons si M. Breton attache à cet article la même importance qu'aux articles hautement philosophiques du recueil, ou aux quelques articles publicitaires destinés à lancer ses amis et leur décernant le triple prix de l'éternité, de la surréalité et du mystère. Il nous paraît toutefois certain que dans *Légitime défense* se trouvent réunies quelques-unes des préoccupations essentielles de l'auteur, qui jettent une lumière singulière sur la philosophie du surréalisme.

Est-il besoin de reprendre un à un les arguments de M. André Breton ? Certains d'entre eux ont fait fortune depuis 1926 (année où fut écrit l'article en question). Ainsi par exemple, le mépris pour *la satisfaction de l'intérêt humain immédiat* et l'exaltation de la révolution en tant que *nécessité fondamentale de l'esprit* figurent aujourd'hui dans les manuels fascistes.

Ne sommes-nous pas autorisés à songer à cette coïncidence malencontreuse lorsque, en 1934, en pleine offensive fasciste, M. André Breton fait paraître cet article dans son recueil ?

Nous n'avons aucune intention d'engager avec M. André Breton un débat doctrinal sur le marxisme. Cependant, comme c'est au nom de Marx qu'il fait la leçon au Parti communiste français parce que celui-ci considère le salariat comme la cause « de l'état de choses que nous supportons » (p. 63) ; comme c'est au nom du matérialisme dialectique (1) qu'il fait *appel au merveilleux* pour opérer la *fusion* entre le rêve et la réalité, entre le présent, le passé et l'avenir (p. 59), nous nous permettrons de renvoyer le lecteur aux sources mêmes, qui ne manqueront pas d'apporter certaines rectifications à l'idée quelque peu *surmatérialiste* que M. André Breton se fait du marxisme.

Nous nous bornerons ici à relever quelques citations qui nous paraissent le mieux traduire le fond même du désaccord qui a éloigné M. André Breton du mouvement révolutionnaire. Celui-ci, paraît-il, n'a pas voulu de lui. Reproche très grave : les organisations révolutionnaires auraient-elles repoussé quelqu'un qui cherchait son chemin et venait vers elles ? La facilité avec laquelle M. André Breton accepte de faire sa « révolution sociale » en marge des forces organisées des classes laborieuses, la publicité tapageuse qu'il cherche à donner à ses « désaccords » avec les organisations révolutionnaires, la certitude qu'il a d'être en possession de la vérité éternelle, à prendre où à laisser, nous permettent de mettre en doute la bonne foi des « recherches » de M. André Breton et nous renseigne sur l'usage qu'il entendait faire de la révolution :

Si quelques-uns ont le droit aujourd'hui de se servir d'une plume..., et ne serait-ce que parce qu'ils sont seuls à avoir banni le hasard des choses écrites... c'est nous, me semble-t-il (p. 45). Alors que nous n'avons cessé de prendre tant de précautions pour rester maître de nos recherches, n'importe qui pourrait venir... assimiler notre attitude... à celle des gens de plume les plus divers !... (p. 50) J'estime... que le salariat ne saurait passer pour la cause efficiente de l'état de chose que nous supportons ; qu'il admettrait pour lui-même une autre cause à la recherche de laquelle l'intelligence, en particulier notre intelligence, est en droit de s'appliquer (p. 63).

Et les organisations révolutionnaires n'ayant pas voulu donner à M. André Breton le brevet de recherches extra-temporelles qu'il désirait obtenir, ni consenti à lui assurer l'exclusivité de l'usage de la plume, celui-ci conclut :

Notre situation dans le monde moderne est cependant telle que notre adhésion à un programme communiste... n'a pas été accueillie sans les plus grandes réserves... (pp.39-40)

Sa « situation dans le monde moderne », M. André Breton l'a

choisie. Pour la mesquine satisfaction d'être le chef d'école et de pouvoir dire *nous*, André Breton ; pour l'orgueilleuse illusion de constituer à lui seul une force historique, il a voulu rester avant et par-dessus tout le représentant du Surréalisme.

Les organisations révolutionnaires ont bien voulu accepter les surréalistes, peut-on leur reprocher d'avoir rejeté le surréalisme ?

L'originalité pour l'originalité est un article de luxe, qui trouve difficilement des débouchés parmi le grand public bourgeois. M. André Breton est donc allé offrir ses services au mouvement révolutionnaire. Mais il se trouve que pour celui-ci l'originalité, la vraie, relève non point de la position des astres qui ont présidé à la naissance de l'écrivain, mais de la force et du talent avec lesquels il exprime les aspirations d'une classe. Là encore, un désaccord fondamental se fait jour : M. André Breton ne fait-il pas figurer son horoscope en tête de la notice biobibliographique qui accompagne la prière d'insérer jointe au volume ?

Or sa *situation dans le monde*, le point astronomique qui s'appelle *surréalité* est considéré par M. André Breton comme un patrimoine sacré qu'aucune révolution, ni aucun événement d'ordre temporel ne sauraient lui enlever. Les écrivains révolutionnaires ne voient pas le moindre inconvénient à le laisser jouir paisiblement et bourgeoisement de son monopole.

LOUISE PERIER

COMMUNE, n° 18, février 1935, pp.630-631

L'AFRIQUE FANTÔME. -MICHEL LEIRIS. GALLIMARD.

L'auteur fut durant plusieurs années un collaborateur de *La Révolution surréaliste*, et signa l'*appel aux intellectuels* contre la guerre du Maroc, qui fut, dans la décade des années 1920, la meilleure et quasi la seule tentative de groupement des intellectuels révolutionnaires.

Leiris, signataire de ce manifeste anticolonialiste, a participé

à la mission colonialiste qui, avec l'appui personnel de feu Doumer, traversa l'Afrique de Dakar à Djibouti, entre mai 1931 et février 1933. L'auteur, ethnographe, a eu conscience du rôle qu'il acceptait de jouer :

Étude ethnographique, dans quel but? Être à même de mener une politique plus habile qui sera mieux à même de faire rentrer l'impôt.

On s'étonne de trouver, avant tout, dans le très long journal, tenu en Afrique par un jeune écrivain qui se réclamait de «*La révolution d'abord et toujours*», un compte très détaillé de ses rêves, de ses apéritifs, de ses défécations, de ses masturbations, de ses nostalgies de disques et de bars américains, de sa hantise des excréments et de la charogne, sans découvrir d'autre part une grande indignation contre l'oppression coloniale, ou le moindre compte rendu de l'assassinat d'une race par les colons. Le journal de Gide en Afrique est un exemple dont Leiris aurait dû se souvenir.

Aussi bien l'Afrique de Leiris n'est qu'un Fantôme d'Afrique, un rêve d'Afrique. L'auteur se décrit fort bien :

26 avril. Sieste troublée par des hurlements inhumains venant de la prison. Est-ce un fou, un homme qu'on fouette? Jamais je n'en saurai rien!....

Leiris a traversé l'Afrique en rêveur éveillé, mais ses gestes de somnambule ressemblent malheureusement à ceux des pires coloniaux.

3 juin. Histoire de la journée: un coup de pied que je donne dans le plat de pois chiches grillés que Wadadjé (un porteur nègre), en plein travail de paquetage de campement, se fait apporter par le muletier Ayoléo. Je deviendrais sauvage, moi aussi. Hier soir, comme la tornade... arrivait... j'avais laissé une bâche (destinée à couvrir des caisses) aux domestiques pour qu'ils couchent dessus. Il ne faut pas plus que ce minimum d'humanité pour qu'ils se croient tout permis et deviennent assommants: ce matin, Faivre et moi, nous avons dû plier nos lits nous-

même (!), tandis que ces messieurs... étaient allés se baigner... C'est pourquoi au moment du repas j'ai perdu patience et j'ai donné le coup de pied.

Nous nous garderons toutefois de confondre Leiris avec le héros d'une nouvelle qu'il projette; un fonctionnaire colonial, Axel Heyst, qui aime cingler jusqu'au sang le visage d'un ouvrier et qui s'excuse de ce geste par des spéculations pseudo-sexologiques. Leiris vaut mieux que cela. Ces phrases, écrites sur le bateau qui le ramène en Turquie, en témoignent :

12 février 1933. L'Association des anciens élèves de l'Université d'Oxford a voté par 275 voix contre 153 une résolution par laquelle les membres de l'Association déclarent « qu'ils ne prendront les armes pour le roi ou le pays, dans aucune circonstance... » Exemple à suivre.

Et en note, datée de septembre 1933 :

D'instinct j'incline vers l'objection de conscience, plus exactement vers la désertion. Mais aujourd'hui un seul mot d'ordre me paraît valable, bien que susceptible de recevoir pas mal d'interprétations : transformation de la guerre impérialiste en révolution communiste par le prolétariat armé.

Dans sa prière d'insérer, Leiris demande « au lecteur de découvrir les germes d'une prise de conscience achevée seulement bien après le retour... » Cette note de septembre 1933 nous laisse espérer que c'est d'une prise de conscience révolutionnaire qu'il s'agit. L'auteur de *l'Afrique fantôme* a dû comprendre maintenant qu'une famine qui fait 20 000 victimes a plus d'intérêt que les vices sexuels des coloniaux (25-12-32) et que la cause profonde d'une telle hécatombe n'est pas l'invasion des sauterelles, mais celle des colonisateurs. Les luttes de la rue sont assez bruyantes pour tirer même un rêveur de sa sieste. Nous sommes certains que Leiris a fait son choix entre les deux côtés des barricades.

GEORGES SADOUL

COMMUNE, n° 21, mai 1935, p. 956
OÙ VA LA PEINTURE ?

MAX ERNST

Pour Max Ernst, art et poésie ne font qu'un. Il assimile la recherche poétique au travail sous-marin du scaphandrier. L'océan doit être sondé autour de ces pics dont le jaillissement signale un monde englouti. De tout ce qu'il aura amené à la surface, le plongeur retiendra les éléments qui lui semblent «trouvailles». Il rejettera le reste, sans se soucier des chances d'erreurs que comporte une telle sélection.

«... Ce n'est pas une Atlantide morte que ce monde submergé, précise Max Ernst. Il est fleuri de volcans qui, pour ne pas atteindre le niveau de la conscience, n'en agissent pas moins sur cette conscience, donc sur toute vie individuelle ou collective. Le surréalisme est né en plein déluge dada, quand l'arche eut buté contre un pic. Les navigateurs n'avaient pas la moindre envie de réparer leur bateau, de s'installer dans l'île. Ils ont préféré piquer une tête. Grâce à l'écriture automatique, aux collages, aux frottages et à tous les procédés qui favorisent l'automatisme et la connaissance irrationnelle, ils ont touché le fond de cet invisible et merveilleux univers, «le subconscient», à décrire dans toute sa réalité.

Avant sa plongée, nul scaphandrier ne sait ce qu'il va rapporter. Ainsi le peintre n'a pas le choix de son sujet. S'en imposer nu, fut-il le plus subversif, le plus exaltant et le traiter d'une manière académique, ce sera contribuer à une œuvre de faible portée révolutionnaire. De même celui qui prétend fixer sur une toile les rêves de ses nuits n'accomplira pas une autre besogne que l'artiste acharné à copier trois pommes, sans se soucier de rien d'autre que de la ressemblance. Le contenu idéologique – manifeste ou latent – ne saurait dépendre de la volonté consciente du peintre. Le devenir de l'auteur et de l'œuvre sont indéniablement, indissolublement liés. Sinon, il y a tricherie.

La psychologie concrète a démontré que le subconscient indi-

viduel se trouve englobé dans le subconscient collectif. La question de la propriété artistique s'est donc modifiée. La vanité du créateur apparaît dans tout son ridicule éclat. L'exhibitionnisme même perd de sa valeur documentaire. Justice est faite de tant d'autres notions dont l'ensemble constituait le mythe artistique. Les méthodes d'exploration consciente sont à la portée de tous et l'idolâtrie du talent n'est pas moins risible que les autres.»

MAX ERNST

COMMUNE, n° 22, juin 1935, p. 1121

OÙ VA LA PEINTURE ?

YVES TANGUY

Yves Tanguy n'a rien de ces artistes qui ruminent des considérations plus ou moins gourmandes sur leur métier. En fait de métiers, il les a exercés tous, avant de prendre un pinceau pour la première fois, en 1926.

«... La peinture, *constate-t-il*, m'a vengé de l'asservissement que la société capitaliste prétend imposer aux travailleurs.»

Et certes, il ne s'agit pas d'amères repréailles à manger froides mais d'une chaude revanche. Il explique :

«L'imagination avait d'un coup repris ses droits. Les problèmes techniques n'allaient pas l'arrêter. J'ose même affirmer que de tels problèmes ne se sont jamais posés pour moi. À l'art de se perfectionner lui-même, par ses propres moyens, automatiquement.

Sans doute ai-je ressenti le besoin d'objectiver chaque jour un peu mieux ce que j'avais à dire. Mais ma peinture ne doit pas cesser d'être ce qu'elle a toujours été : pure intuition. Quand je commence un tableau, j'ignore ce qu'il va bien pouvoir devenir. Une forme naît sans que je cherche à me demander comment. D'autres la suivent, le tout s'enchaîne hors de mon intervention consciente. Je n'ai pas idée de l'ensemble, je ne le vois pas, avant d'avoir donné mon dernier coup de pinceau. Alors, le tableau se révèle et me révèle à moi-même. Ce que je dis de ma peinture vaut pour ma vie entière. Je n'attends rien de ma

réflexion, mais je suis sûr de mes réflexes... »

Docile à lui-même, Yves Tanguy ne risque pas de se perdre en lui-même. Il y a tout un jeu fécond d'allers et retours entre son monde intérieur et le monde extérieur. Et ce n'est pas seulement un pont de reflets subtils, de traits décisifs et de couleurs poignantes qui joignent ces deux univers. L'attitude de l'homme illumine des paysages dont l'immensité nie les dimensions réglementaires des toiles qui les portent. Aussi n'est-ce point par hasard que, le 9 février 1934, Yves Tanguy répondit à l'appel que le parti communiste avait lancé en riposte à la provocation fasciste. Mais la police n'encourage guère certains réflexes. Arrêté, matraqué, blessé, Yves Tanguy eût l'honneur de se voir inculpé de coups et blessures par ces messieurs de la flicaille qui avaient eu, auparavant, la délicate attention de lui faire sauter quelques dents.

COMMUNE, n° 22, juin 1935, pp. 1118-1119

OÙ VA LA PEINTURE ?

VALENTINE HUGO

Pour Valentine Hugo, il s'agit d'illustrer poétiquement une phrase, un souvenir, un son. Et de cette illustration, elle constate ce que la voix péremptoire de Lautréamont avait affirmé de la poésie : « Elle doit être faite par tous et non par un ».

«... Et dès aujourd'hui, pour tous et non pour un, précise Valentine Hugo. J'aimerais donner de grandes images populaires et être suivie dans cette voie. Bien entendu, tout moyen d'expression est aussi moyen d'action. Je ne travaille pas seulement pour amener les autres à ma vision, à mes visions particulières. Je veux aider à la destruction d'un intolérable ordre de choses et au triomphe de son contraire. Plutôt que de ne pas avoir un tel but et de ne pas l'atteindre mieux vaudrait ne rien entreprendre. Pour être efficace, l'image moderne doit user d'éléments pris à même la vie. La technique n'est pas donnée *a priori*. Elle évoluera, se métamorphosera au gré des évolutions et métamorphoses de l'œuvre elle-même. Je voudrais qu'une femme osât ce

dont nulle n'a encore jamais eu l'audace et, par une longue suite d'images, témoignât de toute sa vie, depuis les heures si graves de la première enfance. Voilà qui permettrait d'y voir clair. Il ne s'agirait certes point de simples anecdotes en couleurs. Les réactions les plus secrètes devraient être rendues sensibles. Pas un repli de l'inconscient ne pourrait jouer à la zone interdite. Tous les voyages imaginaires seraient à raconter, car le rêve ne vaut pas seulement pour et par les évasions qu'il permet. Il est à la base même d'une réalité nouvelle et toujours en voie de devenir.»

VALENTINE HUGO

COMMUNE, n° 23, juillet 1935, p. 1333

DANS LA CATÉGORIE «REVUES EN LANGUES ÉTRANGÈRES» QUI
RÉPERTORIE LES DIFFÉRENTES REVUES RÉVOLUTIONNAIRES DU MOMENT.

EL TEMPO PRÉSENTE (Madrid). – Du surréalisme à l'action militante, par Aragon. Les intellectuels contre la guerre, par Rosario del Olmo.

Poème d'Alberti.

COMMUNE, n° 23, juillet 1935, p. 1337

LES JEUDIS DE LA MAISON DE LA CULTURE, MAI-JUIN

Dans le précédent numéro de *Commune* a été publié l'Hommage que rendit Aragon à John Heartfield au cours de la soirée du 2 mai, de même que la conférence de René Crevel «Où va la peinture?» qui eut lieu le jeudi suivant 9 mai. Nous ne reviendrons point sur ces sujets.

COMMUNE, n° 30, février 1936, pp. 768-770

REVUE DES REVUES

JEUNES REVUES

On parle beaucoup et souvent des jeunes, mais nous avons peu de revues de jeunes. Les revues de jeunes ont incontestable-

ment subi une éclipse totale depuis ces dernières années. Quelques revues de poésie existent encore en province, rédigées par des hommes qui approchent de la quarantaine. À Paris, la revue d'avant-garde, dans le sens que l'on donnait à ce mot dans les années qui suivaient la guerre, a totalement disparu et nous ne croyons guère à sa renaissance. Une plate-forme d'avant-garde purement esthétique, même comportant un cafouillis pseudo-politique comme la *Bête noire* ou les revues défunctes du surréalisme, ne saurait actuellement servir de base à une revue jeune et moderne. On a vu, d'autre part, naître quelques revues qui se réclament de la jeunesse – comme *l'Ordre nouveau* – et qui défendaient des mots d'ordre fascistes. Nous avons aussi vu paraître *Esprit*, revue des jeunes catholiques de gauche. Mais *Esprit* n'est pas à proprement parler une revue rédigée seulement par les jeunes. Ajoutons que l'intérêt que l'on pourrait porter à sa lecture faiblit depuis quelques mois. Mais il semble qu'un réveil des jeunes revues soit actuellement en train de se produire. Réveil encore imparfait. Ses productions sont d'une qualité que l'on souhaiterait meilleure, encore qu'il faille prendre bien garde que le criterium que l'on appliquait aux revues d'avant-garde ne saurait en aucun cas s'appliquer à ces nouvelles jeunes revues, placées sur un sol totalement différent. Nous avons déjà, à chacun de ses numéros nouveaux, signalé *Cumul*, rédigé par de jeunes instituteurs, et qui constitue un effort intéressant. Voici maintenant *Soutes*, rédigée par des jeunes gens dont certains n'ont pas vingt ans, et dirigée par Luc Decaunes. La poésie tient dans *Soutes* une place de premier rang. C'est heureusement que l'on y réédite l'excellent poème de Jacques Prévert : « Tentative de description d'un dîner de têtes à Paris-France ». C'est avec moins de bonheur que l'on y a publié le *Sel de la terre*, de Plisnier, gardenationnerie assez peu épique, et qui cache sous le ronronnement des strophes un antisoviétisme de contrebande. Par contre, la partie proprement jeune de *Soutes* est assez remarquable, et d'une qualité supérieure à celle de jeunes revues d'aujourd'hui. Notons tout particulièrement les poèmes ou proses poétiques de Decaunes, Rochvarger, Nigg. [... suit une longue description de

la revue *Les Bâisseurs*, « rédigée pendant les six premiers mois de 1934 par des pionniers du XIX^e arrondissement, pour la plupart élèves d'une école juive. »]

G. SADOUL

COMMUNE, n° 32, avril 1936, pp. 1013-1022

JEUNES REVUES

SOUTES

[après quatre pages sur les jeunes revues fascistes et trois pages sur *Document 36*, Sadoul poursuit en parlant de *Soutes*]

Soutes est actuellement la meilleure des jeunes revues françaises. Le dernier numéro de *Cumul*, autre jeune publication, marque d'autre part un très réel et très considérable progrès. On annonce enfin la publication d'*Inquisitions*, dirigée par Aragon, Caillois, Monnerot, Tzara, et qui annonce à son premier numéro des études sur plusieurs problèmes culturels, scientifiques, poétiques et philosophiques. Les noms des collaborateurs sont une garantie d'intérêt. Notons avec plaisir ce renouveau des revues de jeunes.

G. SADOUL

COMMUNE, n° 34, juin 1936, pp. 1274-1276 [début de l'article p. 1269]

REVUE DES REVUES

« LES REVUES DE JEUNES »

Nous avons souvent déploré ici l'éclipse qui, plusieurs années durant, fit disparaître de la scène littéraire ce qu'on appelle « les revues de jeunes ». Fort heureusement, – en liaison avec le nouvel essor qui se manifeste autour des « maisons de la culture » – des jeunes revues d'une espèce sans précédent naissent et déjà se multiplient. Nous attendons avec impatience *Inquisitions*, de Monnerot, Caillois, Tzara, Aragon, dont le premier numéro paraîtra sans doute en même temps que cette

chronique; nous avons reçu avec joie le troisième numéro de *Soutes*, numéro excellent à tous égards et qui achève définitivement de «classer» cette très bonne publication. On y trouve avec des poèmes de Schmitt, Honel, Aragon, Arconada, Ferdinand Marc, des textes de Decaunes, Guillaume, Nigg, Lacôte, Rochvarger, etc.... Le trait particulièrement original de ces textes de jeunes, c'est que la plupart d'entre eux, tout en poursuivant certaines recherches qui ne sont pas très éloignées de celles du surréalisme, lient tout naturellement le poétique et le social. On sait que le conflit qui sépara, il y a plusieurs années, Aragon – et moi-même – du groupe surréaliste, portait précisément sur la note de «tabou» que le surréalisme prétendait jeter sur le social. S'il était admis que le social avait sa place dans les articles de revues, dans les essais – le roman étant frappé d'interdit – la porte de la sacro-sainte poésie devait lui être à jamais fermée. Le château poétique ne devait pas être hanté d'autres choses que les tourments intérieurs, les heures en fuite, les amours agonisantes, les grands sentiments éternels de l'homme. Un règlement sévère interdisait à jamais à ces fantômes d'agiter les chaînes dont la société les a réellement chargés. Aucun son venu de la réalité sociale ne devait interrompre leur vaticination lyrique. On admettait que dans l'écriture automatique, forme extrême de la poésie surréaliste, la société disparaisse pour faire place à l'individu. Il n'y avait plus qu'un homme, l'homme était disparu.

Dressant ainsi sur un piédestal de nuages et de hautes cervelles cette *littérature* dont ils ne parlaient jadis que par antiphrase, interdisant à la réalité sociale l'accès de celle-ci, le surréalisme se détruisit lui-même. Leur groupe représenta sans doute un des points de la connaissance poétique. Mais cette connaissance chemine en spirale et le groupe continua d'avancer en ligne droite d'un pas mécanique de somnambule et suivit le chemin qui conduit définitivement dans les marais enlisants de l'idéalisme. Le groupe, à ne vouloir que lui-même, ne vit plus rien, à vouloir situer tout par rapport à lui seul, il cessa de se situer par rapport à rien, à se glorifier il se condamna. L'excès de l'esprit de groupe tua le groupe. Le surréalisme qui fut autrefois le point

de ralliement de dizaines de jeunes hommes, n'est plus maintenant qu'un dialogue entre deux poètes de quarante ans. Tout contact avec la jeunesse a été perdu. Les jeunes gens, dans ce cas certains des collaborateurs de *Soutes*, surclassent les surréalistes dans leurs propres recherches. Les jeunes n'ont pas essayé d'l'horloge du temps à 1924, ils sont des hommes vivants, des hommes de 1936. La poésie leur paraît indissociable du social, car pour eux le social est partout. *Le poing fermé*, texte de Decaunes, qui ouvre le numéro 3 de *Soutes* est à cet égard entièrement significatif. Le ton général est celui d'un «texte surréaliste» réalisé par le procédé de l'écriture automatique. Mais la marquise qui s'y promène n'est plus la femme de «l'ombre-chevalier» ou de «l'armure de silex», c'est la vision d'une vraie marquise d'aujourd'hui. La poésie a quitté la cloche à plongeurs du «Salon au fond d'un lac», pour se promener toutes fenêtres éclatées dans «le Soleil et l'inhumaine foule montante».

G. SADOUL

COMMUNE, n° 64, décembre 1938, pp. 1899-1903

DU RÉALISME POÉTIQUE

L'INDICATIF PRÉSENT OU L'INFIRME TEL QU'IL EST, PAR LUC

DECAUNES.

BRUMES DU MONDE, PAR RENÉ BLIECK. (GERMINAL.)

L'APPRENTI FANTÔME, PAR ILARIE VORONCA. (LES PRESSES DU HIBOU.)

LA FABLE DU MONDE, PAR JULES SUPERVIELLE. (GALLIMARD.)

Une des plus anciennes actrices russes, E. Kortchaguina, qui est en même temps députée au Soviet suprême de l'U.R.S.S., criait récemment, au cours d'un gala organisé à l'occasion du quarantième anniversaire du Théâtre d'art Gorki, cette magnifique parole de Stanislavski: «Les bolcheviks aiment la vérité dans la vie et la vérité dans l'art.» On aimerait que la plupart de nos écrivains méditassent cette fière et noble déclaration.

Cependant, il faut convenir qu'un mystérieux changement s'est opéré depuis peu dans les lettres. Ce réalisme dans l'art que

notre ami Aragon avait lumineusement défini, voilà quelque six années, et qu'il n'a cessé de défendre, par la parole et par la plume, avec une ténacité jamais lassée, les poètes eux-mêmes commencent d'en réaliser la nécessité. La vérité dans la vie et dans l'art, seul le réalisme est en mesure de la susciter et de la répandre. Sous les divers masques de l'impressionnisme, du futurisme, du surréalisme, etc. On a pu déceler les plus funestes erreurs et les calculs les plus sordides. Les récits de rêves, les poèmes ésotériques, les dessins freudiens dissimulaient, assez habilement on en convient, les thèses du trotskisme et tout l'arsenal dialectique de la contre-révolution. Aussi bien, sait-on gré singulièrement à notre ami Aragon d'avoir, par un coup de pied magistral, dispersé la fourmilière, ce qui nous a permis de considérer s'enfuir [*sic*] les grouillantes larves de l'inconscient...

Aujourd'hui, il semble bien que les poètes tiennent à se mêler de plus en plus aux autres hommes, et à leur parler un langage que tous puissent entendre. Ah ! qu'on ne nous fasse point écrire ce que nous ne pensons pas... Nous ne renonçons nullement à l'héritage de Mallarmé, de Rimbaud, de Lautréamont, d'Apollinaire. Nous ne prétendons pas que la seule muse soit celle de François Coppée. Là encore, Aragon a montré la voie aux poètes. Sans rien renier de la forme qu'il avait créée, usant au contraire des plus neuves et des plus originales allégories, l'auteur de *Hourra l'Oural* a chanté les Sovkhoz et les Kolkhoz, les concasseuses et les hauts fourneaux, toute la transformation de la Russie soviétique... Certes, les critiques ont su entourer d'un triple mur de silence cette œuvre insolite dont les moins inintelligents d'entre eux pressentaient qu'elle apportait un message dangereux. Mais le silence et la haine n'ont pu faire que cette œuvre n'accomplisse sa mission. Et deux livres au moins sur les quatre dont nous allons parler en témoignent.

L'Indicatif présent, ou *l'Infirmes tel qu'il est*, de Luc Decaunes, constitue un éclatant début. Les lecteurs de *Commune*, qui ont eu la primeur de quelques-uns de ses poèmes, aimeront ce livre dense et fort où le poète se livre sans masque ni fards, avec ses peines, ses réconforts, ses espoirs et sa foi. C'est sa propre histoire, ins-

crité dans l'histoire du monde, qu'il nous conte, et nous l'écoutons avec passion. Un poème comme «Votre salut est notre salut», dédié aux héros de l'Espagne républicaine, est tout à fait significatif à cet égard :

*Les jeunes chairs sont à l'air et visibles
Toutes nues comme les couleurs
Les blessures ont la partie belle
Elles mordent partout
La mort qui ne change pas d'habitudes
La mort joue le rôle du vin
Dans ces têtes faites pour vivre...*

Mais on trouve dans ce recueil des poèmes d'un tout autre ordre, et qui nous émeuvent étrangement. Tel le *Disciple* qu'on citera intégralement :

*Dans la salle de classe il est une table
où ne s'assied jamais d'enfant
elle est faite de bois d'érable
et se cache le long d'un mur timidement*

*Quand tous les élèves sont là
comme des oiseaux sans espace
au milieu des mouches qui volent
c'est pour un seul qui n'est pas là
sur le banc de la vieille table
pour sa bouche au sourire pâle
que je parle et que mon cœur bat.*

Un admirable frontispice de Pablo Picasso symbolise à miracle la poésie de Luc Decaunes: tendre, inquiète, passionnée, ravagée par les songes et toute brûlante de flamme révolutionnaire.

Les *Brumes du monde*, de René Blicek, se rattachent, plus encore peut-être, à cette notion de réalité de laquelle nous parlions au début de cette chronique. Que René Blicek se soit inspiré de *Hourra l'Oural*, cela n'est point douteux, et il ne

saurait nous désavouer. N'est-ce pas tout à son honneur?... Une citation, prise au hasard, suffira à prouver notre assertion :

*Laisse dormir ces tendres cendres.
Jadis chante les yeux fermés.
Le matin monte à la fenêtre
Et noie d'eau froide des débris*

*Phrases de Lénine comme ses yeux.
Le monde marche sous son front.
Millions d'hommes au fond du monde
La nuit peuplée remue et parle.*

*Europe, vieux joué martyrisé.
L'aube saisit la Sierra
Où frissonne une heure si neuve
que refuse le sang noir du sort !*

Certes, le rythme n'est pas toujours sûr, parfois, il mollit, et la langue est souvent rugueuse. Au demeurant, les qualités de Blicek sont assez nombreuses et assez fortes pour qu'on lui fasse pleine confiance.

Il y a apparence que Ilarie Voronca a subi le poids du prestige rimbaldien, et que toute sa poésie s'en ressent. Mais nous le voyons se dépouiller peu à peu de tout artifice littéraire pour atteindre à la vraie beauté, qui est nue. Son plus récent volume, *l'Apprenti fantôme et cinq poèmes de septembre*, ne fait que confirmer cet enrichissement spirituel. [suit une demi-page sur l'ouvrage de Voronca]

Un magicien, c'est Jules Supervielle ! Nous avons toujours, pour notre part, goûté la beauté cristalline de ses poèmes. Le seul reproche que nous lui faisons, c'était quelque préciosité. Or, dans la *Fable du monde*, il semble qu'il se soit encore purifié et délivré de certaines afféteries qui nous irritaient. Et quel sujet exquis ! De l'histoire de la création, avec l'homme, le premier chien, le premier arbre jusqu'aux fables elles-mêmes, tout est concret en cet ouvrage, nous touchons les objets, nous les voyons, nous respirons le parfum des haies et des prairies...

*C'est un chien abrupt dans sa race,
C'est le premier de tous les chiens,
Première fois que dans l'espace
Aboya ce qui n'était rien.
Il est tous les chiens à venir
Et les voudrait mener à bien,
Il est l'angoisse qui soupire
Tout en n'étant qu'un pauvre chien,
Il cache en lui tant de miracles...*

On aime ce langage fluide, translucide, raffiné qui évoque ces étranges miniatures que trace sur les vitres le givre aux mois d'hiver. Remarquez ce début de la *Lettre à l'étoile* :

*Tu es de celles qui savent
Lire par-dessus l'épaule,
Je n'ai même pas besoin
Pour toi, de chercher mes mots,
Depuis longtemps ils attendent,
A l'ombre de mon silence
Derrière les lèvres closes
Et les distances moroses
À force d'être si grandes...*

On souhaiterait de citer davantage, tant les poèmes qui composent ce recueil sont délicieux. Tel «Premiers jours du monde», où l'arbre parle aux animaux, et qui est une merveille de grâce :

*Ainsi l'arbre parlait
Du fond de son silence
Comme parlent les blés,
Comme chantent les plantes.
L'herbe ne disait rien
Elle se savait faite
Pour être piétinée,
Pour être ruminée
Et pour aller d'un trait
Dans le ventre des bêtes...*

Ce sentiment de la nature dont Sainte-Beuve voyait le premier témoignage dans les vers du bon La Fontaine, Jules Supervielle l'exprime à neuf, et avec un charme infini. [...]

P. DE MASSOT

COMMUNE, n° 72, août 1939, pp. 1072-1077
LES POÈTES ET LA POÉSIE

*Dans cette ville il est facile de mourir.
Bâtir la ville est autrement plus difficile.
Maïakovski.*

DONNER À VOIR ET CHANSON COMPLÈTE, PAR PAUL ÉLUARD
(NOUVELLE REVUE FRANÇAISE).

LA RÉSURRECTION DES MORTS ET ODE AU PEUPLE, PAR PIERRE-JEAN JOUVE (ÉDITIONS G.L.M.).

MOTS GAGNÉS, PAR TRISTAN TZARA (DENOËL).

MAÏAKOVSKI, POÈTE RUSSE, PAR ELSA TRIOLET (ÉDITIONS SOCIALES INTERNATIONALES).

Trois livres de poèmes paraissent ce mois-ci ; ils nous viennent de trois des poètes les plus connus de notre époque, de trois hommes dont les noms émergent de cette médiocrité dont paraît se contenter la jeune poésie d'aujourd'hui. [...]

Je demandais à l'un des critiques les plus autorisés, attentif à tout ce qui touche la jeune littérature, quels étaient les caractères de la poésie d'aujourd'hui, quels sont ses liens avec celle qui la précède.

On ne fait rien de bien nouveau, m'a-t-il répondu. Les jeunes gens sont sous l'influence indiscutable de quelques grands poètes. Reverdy, Supervielle, Éluard se partagent cette influence et la jeune poésie n'est pas encore prête de s'en libérer. Il n'est pas mal d'avoir de tels maîtres, mais il serait bon de savoir qui viendra à leur suite. Jusqu'ici la plupart des essais tentés pour donner naissance à de

nouvelles formules ont échoué; on en est encore à attendre le balbutiement de cette inculte poésie «populiste» qui doit «réconcilier les jeunes gens avec la saine tradition française.

Les derniers défenseurs du surréalisme officiel ont définitivement confondu l'attitude poétique avec une indéfendable position politique. Un ressentiment maladif tient lieu d'inspiration à quelques arriérés dont le seul talent consiste à répéter jusqu'à la nausée ce que des maîtres infidèles s'étaient amusés à leur apprendre il y a des années. La clé qui ouvrait le merveilleux est rouillée. Quant aux poètes dits révolutionnaires, on ne voit guère ce qu'ils entendent par Révolution, tant en poésie qu'en politique».

[...] Ne serait-ce pas trop demander aux jeunes gens que d'exiger d'eux autre chose qu'une littérature pessimiste, image fidèle de celle que nous offre le monde aujourd'hui, dans la plupart de ses manifestations.

C'est pourquoi la publication simultanée de *Chanson complète* de Paul Éluard, de *Résurrection des morts* de Pierre-Jean Jouve et de *Midis gagnés*, de Tristan Tzara, mérite d'être commentée. Voici donc, au moment où l'on est en droit de s'interroger sur l'avenir de la poésie, trois poètes qui nous apportent la plus précieuse des réponses. Ces écrivains dont l'œuvre est si actuelle et si féconde, ont bénéficié tous trois, malgré eux peut-être, de ce temps d'accalmie. Voici pour eux une période d'épanouissement, sans occurrence si l'on ose dire. Ces trois poètes venus des points les plus divers de l'horizon poétique, se rejoignent maintenant. Si différents qu'ils soient demeurés, ils n'en présentent pas moins des traits communs, sinon dans la forme de leurs poèmes, du moins dans ces préoccupations esthétiques et sociales, communes aujourd'hui à tous les hommes. Que le poète soit tenu de demeurer loin de toute participation à la vie du dehors, sous peine de n'écrire que des «poèmes de circonstance», voilà qui est magnifiquement contredit par ces trois livres. Il ne s'agit plus d'interpréter maintenant, mais de lire. Les

poèmes d'Éluard sur l'Espagne, l'ode au peuple où Pierre-Jean Jouve parle de la « bête hitlérienne » et les poèmes de Tzara sur Garcia Lorca disent parfaitement ce qu'ils veulent dire. Et précisément, ce que disent aujourd'hui ces trois poètes se ressemble beaucoup.

Les lecteurs de Paul Éluard ont été frappés par l'enrichissement continu du langage de l'auteur de *Capitale de la douleur*. C'est transformation qu'il faudrait dire aujourd'hui. Il semblait difficile, après avoir écrit un tel livre – qui reste l'un des plus significatifs de la poésie d'après-guerre – qu'un auteur ait pu ainsi se renouveler. On admirait la simplicité, la lumineuse légèreté de ces courts poèmes tissés d'images troublantes et gracieuses, empruntées au monde des rêves, au spectacle d'une nature sans secret. Ces qualités s'étaient affirmées dans la *Rose publique*, dans *Les Yeux fertiles* où l'on rencontre les poèmes les plus purs de Paul Éluard. Mais ce langage est devenu différent. Bien des mots qui jusqu'alors « paraissaient mystérieusement interdits » au poète ont été maintenant incorporés à son langage. Ce sont des mots de tous les jours que l'on trouve tout au long de cette *Chanson complète* où toutes les possibilités de cette poésie ont été admirablement utilisées. Certains, croyant diminuer la valeur de ces poèmes, parlent de leur « simplicité ». Or, c'est là l'un de leur mérite au contraire. Lorsqu'après avoir lu à la suite plusieurs poèmes d'Éluard, on s'interroge sur ce qui leur donne cette résonance si particulière, on devine qu'elle est produite par l'emploi de ces mots faciles, de ces images simples, à la portée de tous. Si simples qu'on s'étonne qu'elles n'aient pas encore été écrites. Aujourd'hui, ce langage poétique est devenu plus riche, plus humain. Il n'a rien perdu de son rayonnement. Il s'y ajoute une gravité qui le rend plus fécond encore, qui assure à l'auteur de *L'Amour de la poésie* une audience plus vaste. Sans doute est-on autorisé à croire que les événements qui bouleversent le monde ne sont pas étrangers à cette évolution.

Les poètes sont descendus des sommets sur lesquels ils se croyaient, dit-il dans *Donner à voir* – où il a réuni toute son œuvre en prose et de nombreuses citations et extraits

qui servent à mieux expliquer et à nous renseigner sur ses préoccupations intellectuelles. *Ils sont allés dans les mers, ils ont insulté leurs maîtres, ils n'ont plus de dieux, ils osent embrasser la beauté et l'amour sur la bouche, ils ont appris les chants de révolte de la foule malheureuse et, sans se rebuter, essaient de lui apprendre les leurs.*

Ce rôle d'instructeur, d'inspirateur – le poète est celui qui inspire, non celui qui est inspiré – Paul Éluard nous semble tout indiqué pour être l'un de ceux qui peuvent le mieux remplir aujourd'hui.

[Pierre-Jean Jouve...]

Cette foi [trouvée chez P-J. Jouve] qui brûle la vie, ou plus justement qui s'identifie à elle, on la retrouve dans le livre *Midis gagnés*, que publie Tristan Tzara et que le peintre Henri Matisse a illustré de six splendides dessins. C'est elle qui donne à tant de poèmes une telle force, une si puissante intensité. On ne s'explique pas pour quelle raison Tristan Tzara, qui depuis si longtemps est reconnu par un public restreint comme l'un des meilleurs poètes aujourd'hui, n'a pas encore atteint celui auquel il a droit. Sans doute la dispersion de ses livres chez divers éditeurs, et quelques autres raisons matérielles pourraient-elles expliquer ce retard. La publication de *Midis gagnés* permettra de le rattraper. Il est enfin une autre raison qui peut expliquer les réserves faites par ceux qui ne connaissent de lui que les notices des anthologies. Tristan Tzara a la réputation d'être un poète inintelligible (*Midis gagnés* est le plus lumineux, le plus immédiatement compréhensible de ses livres de poèmes). Cette réputation ridicule qui a suivi l'auteur depuis ses premiers livres tourne en fait à son éloge. Il y a en effet plus de vingt ans que Tristan Tzara fait figure de « poète d'avant-garde », mais on n'est pas quitte avec lui lorsqu'on a dit qu'il était l'inventeur du dadaïsme. Des livres tels que *De nos oiseaux*, *L'Antitête*, *Grains et Issues*, sont d'un poète beaucoup plus préoccupé de réaliser une œuvre cohérente que de compter sur les hasards des « mots en liberté ». La véhémence avec laquelle il luttait autrefois contre le fatras de la litté-

rature, ne l'empêchait pas d'organiser une construction étonnante qui, après bien des années, apparaît enfin dans sa parfaite unité. On retrouve dans *Midis gagnés* bien des images entrevues dans ses premiers livres – dans *Vingt-cinq poèmes* par exemple – mais plus riches, plus complètes. « Cette œuvre, écrit Jean Cassou, est tout un monde lyrique en marche » « On ne peut manquer de se sentir irrésistiblement entraîné par cette puissance massive, qui draine d'étranges et somptueuses métaphores, d'étincelants et fugitifs rapprochements ». À chaque vers de ces poèmes, on est saisi par ces rapprochements, ces « mutations ». C'est un continuel mouvement qui agite cette œuvre, un échange incessant entre l'homme et le monde, entre l'objet et le sujet du poème :

*J'ai quitté la nuit les ronces
Pour les toits aux fronts légers.*

On pourrait répéter pour Tristan Tzara ce que nous disions plus haut pour Pierre-Jean Jouve et Paul Éluard, si son attitude devant les événements politiques actuels n'était suffisamment connue. Certains poèmes de *Midis gagnés* consacrés à l'Espagne rappellent ceux que le poète chilien Pablo Neruda écrivait dans *L'Espagne au cœur*. Même lyrisme, même violence, même amour de la liberté, climat idéal de la poésie.

[Suit la biographie de Maïakovski écrite par Elsa Triolet]

L. PARROT

Juin 1936¹

JUIN 1936, n° 13, 17 juin 1938, p. 4

DÉFENSE DE LA CULTURE

[...]

Au sommaire de l'avant-dernier numéro de *Commune* figurait Paul Éluard. Éluard, grand poète, est l'un des piliers du sur-réalisme dont on connaît la position en face du stalinisme. Éluard serait-il dégringolé sur la voie d'Aragon ?

[Suit une critique relative d'une part au rejet des trotskistes par G. Sadoul et aux liens entre Aragon et Bernanos.]

JUIN 1936, n° 16, 8 juillet 1938, p. 4.

LES LOISIRS ET LA VIE

ARAGON OU LE TRAITÉ DE LA PITRERIE

1925 – Moscou la gâteuse

1928 – Faire en français signifie chier

Très consciemment, je conchie l'armée française dans sa totalité

1929 – Je chante les plaisirs stériles et ses milles façons

1932 – Feu sur Léon Blum, Feu sur les ours savants de la social-démocratie.

1933 – Les trois couleurs de la Voirie

(Aragon)

Pour faire un canon, on prend un trou et on coule du bronze autour. Pour faire un Aragon, on noyautte un homme de lettres et on l'induit en stalinisme. Avec cette recette on peut obtenir du

1. Organe du PSOP (Parti Socialiste ouvrier et paysan)

Malraux, du Jean-Richard Bloch ou du Romain Rolland. Ces plats-là se ressemblent d'ailleurs. Ils sont gratinés de la même façon.

Vers la fin de la guerre, divers mouvements littéraires d'avant-garde éclatèrent simultanément dans quelques pays européens. Une nouvelle poésie se fit jour qui exigeait de la part des hommes une liberté d'expression intégrale. En France, le mouvement prit le nom de Surréalisme et l'un de ses animateurs était André Breton. Le but le plus conscient du Surréalisme était l'affranchissement de l'esprit par des méthodes éminemment révolutionnaires telles que l'écriture automatique, l'analyse psychique etc. On peut ne pas souscrire à ces méthodes. On n'en peut nier le non-conformisme. Autour de Breton se groupèrent des hommes comme Paul Éluard, Robert Desnos, René Crevel, Benjamin Péret, Philippe Soupault, Louis Aragon, etc.

Leur esprit révolutionnaire s'exerçait dans tous les domaines. Pendant l'hiver 1925, l'adhésion au parti communiste fut même entrevue. Les surréalistes rejetaient en bloc toute dictature d'essence bourgeoise, tout idéalisme de même source. En un mot, ILS REFUSAIENT D'OBÉIR.

Ceci appartient au passé.

André Breton a continué le surréalisme. Quelques-uns de ses disciples se sont laissé disperser par de nouvelles croyances et des dogmes plus éprouvés: René Crevel est mort, Robert Desnos fait des slogans commerciaux pour la radio. Paul Éluard est demeuré poète.

Aragon fait du stalinisme.

Aragon avait débuté dans la littérature par des collaborations soutenues aux revues originales, par un roman précieux *Anicet* ou *Le Traité du style*, suivi d'un essai d'introspection parisienne *Le Paysan de Paris* et quelques poèmes publiés ici où là. Aragon avait du talent, de l'originalité. Son activité surréaliste était aussi représentative que l'activité de Breton ou d'Éluard. Sa pensée, ou ce qu'il connaît pour tel s'exprimait en formules explosives.

Malheureusement, Aragon était ambitieux. Il ne lui suffisait

plus de faire figure dans un mouvement. Il voulait en devenir le chef de file. Ceux qui ont suivi le développement du surréalisme se souviennent encore de la querelle Breton-Aragon. Breton continua seul à personnifier le surréalisme – du moins à le personnifier auprès du monde extérieur. La scission fut inévitable et suivi de comparses, Aragon vogua vers un destin nouveau. Il échoua au stalinisme, au conformisme, etc.

Aujourd'hui, Aragon appartient aux mille et un comités d'intellectuels contrôlés par le PC Il est directeur de *Ce soir* (sur lequel nous reviendrons bientôt), secrétaire général de cette inflexible Maison de la Culture, temple du complexe de supériorité, membre des comités directeurs de *Commune* et d'*Europe*. Il écrit des articles à la gloire de la France, signe avec Mauriac et Malraux le manifeste en faveur de l'union des Français, chante les louanges de Staline et de Jeanne d'Arc et acclame, lors d'un voyage à Moscou, le « Bien-aimé » comme un vulgaire rédacteur de la *Pravda*.

PIERRE BERGER

JUIN 1936, n° 24, 7 octobre 1938, p. 6.

NI DE VOTRE GUERRE, NI DE VOTRE PAIX...

Il n'est pas trop tard pour publier la belle résolution suivante que nous ont fait parvenir le poète non-conformiste André Breton et ses amis.

Ces événements tragiques que nous venons de vivre ne sont qu'un début, mais déjà ils permettent de séparer les hommes pour qui l'humanité n'est pas un objet de bazar de la foule des abjects valets du fascisme ou du stalinisme.

[Suit la déclaration collective «Ni de votre guerre Ni de votre paix» (reproduite dans *Tracts surréalistes et déclarations collectives*, présentation et commentaires de José Pierre, t. I p. 339-340.)]

JUIN 1936, n° 39, 27 janvier 1939, p. 1, col. G.

LIBÉREZ LES PRISONNIERS ESPAGNOLS

[Pétition portant les signatures d'André Breton, Pierre Mabille, Jean Giono, Gérard Rosenthal...]

À Monsieur Négrin, Président du Conseil de la République espagnol.

Monsieur le Président

Les signataires de cette lettre luttent aujourd'hui comme hier pour que l'intolérable situation faite à la République espagnole par les gouvernements anglais et français soit liquidée au plus vite. Ils luttent pour que l'Espagne républicaine soit ravitaillée en armes et en blé par les gouvernements qui se réclament de la démocratie, en premier lieu par le gouvernement français. Ils luttent pour que la France ouvre largement ses frontières aux malheureuses populations espagnoles livrées à la mort et à la famine.

C'est pourquoi ils se jugent qualifiés pour porter votre attention sur les antifascistes emprisonnée en Espagne républicaine, en particulier sur les membres du POUM qui ont été lavés par un jugement récent de l'infâme accusation d'espionnage lancée contre eux par des éléments irresponsables. Ils craignent que ces mêmes éléments ne profitent des épouvantables circonstances actuelles pour assouvir sur les emprisonnés antifascistes leurs vengeances politiques et personnelles. Aussi les signataires, en regrettant que le gouvernement de la République espagnole ne croie pas nécessaire d'amnistier les condamnés antifascistes pour qu'ils puissent défendre la liberté du peuple espagnol avec leurs frères révolutionnaires, demande au gouvernement que vous présidez de veiller à leur sécurité. Ils vous considèrent comme responsables de leur existence et ce faisant, ils ne doutent pas un instant que vous aurez à cœur de ne pas laisser salir par un attentat exécuté sur la personne des prisonniers antifascistes la cause de la République espagnole chère à tous les hommes libres dignes de ce nom.

Veillez agréer, Monsieur le Président du Conseil, l'assurance de nos sentiments révolutionnaires et les vœux ardents que nous formons pour le triomphe final de la République et du socialisme en Espagne.

MARCEAU PIVERT, LUCIEN HERARD, HENRI GOLDSCHILD,
MAURICE JAQUIER, RENÉ CAZENAVE, MICHEL COLLINET,
DANIEL GUERIN, RENÉ RUL, RENÉ MODIANO, JACQUES LAN-
CELLE, LUCIEN WEITZ, L. LECOIN, L.P. FOUCAUD, HENRI
JEANSON, YVES ALLEGRET, ANDRÉ BRETON, JEAN GIONO,
MAURICE HEINE, PIERRE MABILLE, MARCEL MARTINET, ANDRÉ
MASSON, HENRI POULAILLE, GÉRARD ROSENTHAL, MAURICE
WULLENS, PAUL DUCAS

JUIN 1936, n° 46, 17 mars 1939, p. 4, col. A
EN FEUILLETANT

Organe de la Fédération Internationale de l'Art Révolutionnaire Indépendant dont nous avons récemment annoncé la création, grâce à l'initiative d'André Breton, *Clé* publie son second numéro. Un message de Trotsky notifie aux intellectuels staliniens qu'ils n'ont aucun droit à se déclarer les défenseurs d'une culture. Benjamin Péret règle son compte à M. Émile Hambresin, jésuite en exercice à *Esprit*. Henri Pastoureau dégage des *Notes sur Hegel* de Lénine le côté historique. Michel Collinet publie un essai remarquable sur l'homme à la recherche de lui-même.

PIERRE BERGER

JUIN 1936, n° 61, 30 juin 1939, p. 2.
COMITÉ DE PATRONAGE DE LA CIPARE

[CIPARE: Comité international de patronage pour l'aide aux réfugiés espagnols. Suit – sans commentaire – la liste des membres:]

PAUL RIVET, FÉLICIEN CHALLAYE, [...] MAURICE WULLENS,

ANDRÉ BRETON, SIMONE KAHN, [...] A. WEIL-CURRIEL, HENRY
POULAILLE, MARC BERNARD, MARCEAU PIVERT, ANDRÉ
KLOTZ, ALFRED ROSMER, YVES LEVY, LUCIE COLLIARD,
MARCEL FOURIER, MICHEL ALEXANDRE, GÉRARD ROSEN-
THAL, COLETTE AUDRY, [...], SECRÉTAIRE : LUCIEN WEITZ

JUIN 1936, n° 61, 30 juin 1939, p. 3.

À BAS LA RÉPRESSION CONTRE LES LETTRES DE CACHET, LIBÉREZ
STEVE, RIGAL ET SCHMITT !

[Suit une déclaration collective portant les signatures
d'André Breton, Pierre Mabille, Jean Giono, Gérard Rosenthal,
Adolphe Acker Yves Allegret, Pierre Berger, Roger Blin, J.-
B. Brunius, J.-F. Chabrun, Fred Delanglade, Jean Delmas, J.-
C. Diamant-Berger, Marcel Fourier, Maurice Heine, Maurice
Henry, Sylvain Itkine, Marcel Jean, Gérard Delacaze, Michel
Leiris, M. Martinet, André Masson, Léo Malet, Maurice
Nadeau, Benjamin Péret, Robert Rius, Gérard de Sède, Yves
Tanguy.

Déclaration reproduite dans *Tracts surréalistes et déclarations
collectives*, présentation et commentaires de José Pierre Tome I
p. 352-354.)]

JUIN 1936, n° 33, 8 décembre 1939, p. 4.

« UNE CHANSON DE JACQUES PRÉVERT : *MARCHE OU CRÈVE* »

[Publication dans son intégralité du poème de Jacques
Prévert, cf. *Œuvres complètes*, Gallimard, Pléiade, 1992, t. I,
p. 326]

*Spartacus*¹

SPARTACUS n° 1, décembre 1934, p. 7, 50 lignes

MICHEL LEIRIS – *L'AFRIQUE FANTÔME*

[Compte rendu élogieux de l'ouvrage de Michel Leiris par
Simone ARBOIS].

1. Revue pour la culture révolutionnaire et l'action de masse.

*Masses*¹

MASSES, n° 4, 3 avril 1933, p. 2-3, 100 l.

OZANSKI N'EST PLUS FRANÇAIS

[Pétition du Comité de défense d'Ozanski, portant la signature d'André Breton – unique surréaliste dans la liste des signataires]

Résumé: Défenseur du prolétariat polonais immigré en France pour les travaux de reconstruction d'après-guerre, militant syndicaliste dans les mines du Nord, Ozanski est déchu de sa nationalité française par le tribunal de Douai à la suite de discours syndicalistes révolutionnaires. L'auteur de la pétition voit là une réaction du milieu patronal contre l'action syndicale au mépris de la loi – laquelle reconnaît l'activité syndicale comme un droit – y compris pour les étrangers naturalisés. « On l'a fait dénaturaliser afin qu'il ne puisse ni parler, ni écrire ni agir » – bafouant ainsi un des principes fondamentaux de la démocratie: la liberté d'expression. Appel à la classe ouvrière et à l'opinion publique pour briser le jugement de la cour de Douai et obtenir la réintégration d'Ozanski dans sa nationalité française avec toutes les libertés d'action politique et revendicative qu'elle comporte. À cette fin a été créé le Comité de défense d'Ozanski qui a lancé aussitôt un appel à l'opinion publique. Parmi les « premiers signataires de l'appel », on relève les noms d'André Breton, Romain Rolland, Paul Langevin, C.Campinchi,

1. Revue mensuelle de culture socialiste et d'action prolétarienne. Parmi les collaborateurs de la revue, on relève la présence de Maurice Nadeau, Jean Audard, Daniel Bénédict, Aimé Patri...

avocat à la cour, député de la Corse, Élie Faure, Henri Barbusse, Victor Margueritte, Francis Jourdain, Bernard Lecache, Eugène Dabit, Marcel Martinet, J.-R. Bloch, Henri Wallon, L. Martin-Chauffier... Il est précisé enfin que la revue *Masses* s'associe à cet appel.

GEORGES BENICHO

*L'Étudiant socialiste*¹

L'ÉTUDIANT SOCIALISTE, n° 1, octobre 1933, p. 14.

LIVRES ET REVUES

« LES HUMBLÉS » (REVUE).

Maurice Parijanine administre aux surréalistes une volée assez vigoureuse qu'il termine par cette apostrophe :

« Au regret de vous le dire M. André Breton. Pourquoi vous, qui êtes un poète bien élevé, vous occupez-vous de révolution ? »

L'ÉTUDIANT SOCIALISTE, n° 9, juillet 1933, p. 21.

UN APPEL

[Pétition émanant du groupe de *La Critique sociale*]

Les soussignés ont à cœur de saisir l'opinion publique des faits suivants : à la suite de l'arrestation non motivée de l'écrivain communiste de langue française Victor Serge, à Leningrad, arrestation arbitraire suivie d'incarcération secrète, et dont, on ne sait par quelle procédure mystérieuse de répression pénale, la femme de cet écrivain, Lioubov Roussakov, déjà déprimée depuis plusieurs années, a perdu la raison et a dû être internée. Leur enfant âgé de douze ans, Vladimir, se trouve ainsi à l'abandon, livré aux caprices du hasard dans un pays de misère et de privations.

Pour comble d'arbitraire, de persécution et d'injustice, la famille Lioubov Roussakov, famille de travailleurs irréprocha-

1. Organe mensuel de l'Internationale des étudiants socialistes.

bles est expulsée de son logis, chassée de Leningrad, condamnée au froid et à la faim, obligée d'errer à l'aventure dans une indicible détresse. Deux vieillards et un enfant innocent de tout sont victimes expiatoires d'une vindicte atroce et sans excuse. Enfin, Anita Roussakov, sœur de Lioubov, a été jetée récemment en prison à son tour.

Depuis le 8 mars, Victor Serge est sans communication avec le monde extérieur et ignore probablement le sort de ses proches, à moins que le Guépéou l'en ait informé pour lui arracher on ne sait quels «aveux» ou lui faire abjurer on ne sait quelle «erreur». Les parents et amis de Victor Serge à l'étranger sont sans nouvelle de la famille Roussakov dont l'infortune épouvantable ne leur est connue que d'une manière très indirecte et sommaire; ces méthodes de dissimulation et d'étouffement destinés à semer l'inquiétude et à susciter les pires hypothèses, font partie d'un système de gouvernement.

En présence de tels faits, qui parlent par eux-mêmes et caractérisent un régime, les soussignés font appel à tous pour protester hautement avec eux, réclamer la mise en liberté d'Anita Roussakov et de Victor Serge et un traitement humain pour la famille persécutée, revendiquer en faveur des uns et des autres le droit de vivre en travaillant en Russie ou ailleurs.

GEORGES BATAILLE, LUCIEN LAURAT,
JACQUES MESNIL, PIERRE PASCAL, BORIS SOUVARINE

L'ÉTUDIANT SOCIALISTE, n° 9-10, juin – juillet 1934,
p. 17.

LIVRES ET REVUES

ARAGON : *HOURLA L'OURAL* (DENOËL ET STEELE)

Sous ce titre M. Aragon nous livre une nouvelle série de poèmes sur l'URSS. Certains sont d'une singulière âpreté; par exemple ceux qui sont consacrés à l'exécution du Tsar ou la «Ballade des vingt-sept suppliciés du Nadiejdinsk». Est-ce pourtant une incompréhension de la poétique du surréalisme ou de la mystique quinquennale? J'avoue que certains me parais-

sent d'une risible naïveté. [...] Mais ce sont là sans doute réflexions de social traître fermé à l'art prolétarien !

PIERRE BOIVIN

L'ÉTUDIANT SOCIALISTE, n° 5, février 1936, p. 16.

LIVRES ET REVUES

MAGDELEINE PAZ – POUR VICTOR SERGE

Dans le « Congrès pour la défense de la Culture » où s'est exprimée la lâcheté d'une foule d'intellectuels d'avant-garde à propos de tout ce qui a trait au « sixième du globe », quelques voix pourtant se sont élevées pour dire que la pensée libre et l'intransigeance révolutionnaire devaient être défendues partout où elles se manifestaient et quels que fussent leurs persécuteurs. Parmi ces voix celles d'André Breton, d'Henry Poulaille, de Charles Plisnier. De toutes la plus éloquente, la seule entendue peut-être a été celle de Magdeleine Paz. La force de pensée et la beauté de la force de son intervention, publiée aujourd'hui en brochure, font qu'on ne saurait trop recommander de la lire.

JEAN RABAUD

L'ÉTUDIANT SOCIALISTE, n° 2, novembre 1936, p. 11.

THÉÂTRE

« LE CAMELOT » DE ROGER VITRAC

[Critique peu enthousiaste de Robert Pagosse. Avoue à la fin de l'article n'avoir pas compris la pièce].

*Les Humbles*¹

LES HUMBLES, mai 1936, n° 5, 21^e série, pp. 3-4.

HOMMAGE AUX INFLEXIBLES

Il y a quelque temps on célébra en France le septantième anniversaire de Romain Rolland. On ne perd rien à célébrer un vieillard devenu inoffensif et dont l'exemple ne profite plus qu'aux clients du conformisme et aux préparateurs des futures unions sacrées. Jadis, Romain Rolland avait certaines paroles à dire; maintenant, il n'a plus hélas, que des paroles à taire. Directeur de conscience, il l'était il y a vingt ans, il y a dix ans encore. Aujourd'hui, nous ne saurions voir en lui qu'un directeur d'inconscience. De son ancien rôle, il ne garde que le faux col. Le nouveau menace de le mener au Panthéon. Ce sera une belle fête en vérité. Un sage a dit : *Les grands hommes ont l'univers entier pour tombeau*. Mais Romain Rolland n'est pas un grand homme. Il faut en prendre son parti.

Nous aimons les consciences probes. Celles que ne confond pas la confusion des événements; celles qui ne craignent pas les attitudes responsables. On ne descend pas dans la mêlée pour y changer de camp. Surtout si l'on éprouve la douce illusion de n'avoir rien trahi parce que les mêmes hommes à défaut des mêmes idées se trouvent à vos côtés! Il est des gens qui se sentent protégés par une porte. Les intellectuels que nous réprouvons leur sont semblables en ceci que, l'obscurité de notre temps et la vertigineuse modification des conjonctures sociales les autorisent à maquiller impunément les valeurs sur lesquelles fut fondé leur prestige.

1. Revue littéraire mensuelle des Primaires.

L'opportunisme n'est donc pas une mauvaise chose. En tant qu'il permet d'abrégéer un parcours difficile. La ligne droite est rarement le plus court chemin d'un point à un autre. Mais combien d'opportunistes qui, oubliant la nécessité à satisfaire, ne guettent plus que l'opportunité en soi ! Ceux-là sont prêts à escompter leur idéal à toutes les banques. Ils ont commencé par consentir au prétexte. Ils finissent par l'appeler. Leur itinéraire est coupé de retraites qui n'eussent point été honteuses si la doctrine que leur raison continue d'approuver n'en avait souffert comme d'un reniement. Les voilà réduits à dénoncer les héritiers de leur intransigeance.

Nous pensons à Rolland, à Gorki, à leurs suiveurs, à leurs fournisseurs d'encens. Nous pensons à la phrase insensée écrite par Aragon et prétendant que « *Les Stakhanov complètent les Beethoven* ». Et à cette autre, non moins ahurissante que la première :

« Je veux voir un symbole au fait que Colas Breugnon me ramène à ce Clamecy où est né Rolland, dont les traditions vivantes sont aujourd'hui échues aux mains des communistes qui en gèrent la municipalité ».

On croit rêver. Mais le rêve est de trop. Ces hommes-là sont uniquement occupés à se justifier les uns les autres et à justifier tous, dans les réalités auxquelles ils adhèrent, l'improbable présence et la douteuse image de leur doctrine.

« Il faut juger l'action, nous dit Romain Rolland, non de l'empyrée des idées arbitraires, mais du cœur de l'action ». Ces mots sonnent comme un bulletin de défaite. Ils signifient que l'action n'obéit plus à l'intelligence. Serait-ce un nouveau motif de résignation ? Ou de révolte ? Rolland laisse entendre que l'abstraction reste beaucoup plus confortable que l'exercice d'un quelconque gouvernement. La réalité acquise est aussi fort confortable pour qui s'y terre et s'y cramponne. La démarche critique de l'honnête homme c'est de justifier d'abord, d'admettre ensuite. Non d'admettre d'abord, de justifier ensuite.

L'académisme le plus redoutable prospère à l'ombre du drapeau rouge. La mode est aux « ingénieurs des âmes ». Malheur à qui leur marchanderait son suffrage. Le moyen le meilleur

d'asphyxier un grand talent, c'est de l'académiser. Et après tout, c'est bien sa faute s'il se laisse faire.

C'est en regardant derrière nous, en dressant la liste douloureuse des abandons et des compromissions que l'on apprend à estimer la rectitude des hommes qui restent. Un Félicien Challaye, un Marcel Martinet, un André Breton n'ont pas faibli, eux !

Ils savent que les ennemis du prolétariat exploiteront leurs discours et leurs attitudes. Cela les oblige à lutter sur deux fronts et à pourvoir tout seuls à la défense de la véritable cause élue. Notre dette envers eux n'en est que plus considérable.

La paix est indivisible, ânonne Romain Rolland. C'est pourquoi il s'empresse de la diviser. Car c'est diviser la paix que l'édifier sur une menace et sur un blocus. « S'il nous est assuré que Hitler est l'agresseur de demain, irons-nous le dissimuler ? » Voilà Rolland parti à remuer des sophismes trempés d'un bon sens peu coûteux.

« Les dizaines de millions de cadavres et d'estropiés laissés par la guerre, la guerre menée afin de savoir lequel des groupes, allemands ou anglais, de brigands financiers doit recevoir la plus grande part de butin, dessille les yeux... » Il paraît que les yeux ne sont pas assez dessillés puisque Romain Rolland nous reparle d'agresseur. Le texte de Lénine cité plus haut indique pourtant clairement l'égale culpabilité des belligérants. Egale dans le passé, égale dans le présent et dans l'avenir.

« Les chefs de reîtres sont venus, insiste Rolland. L'Allemagne est dans leur poing une énorme torche allumée ».

Allumée, oui. Depuis 1919. À Versailles.

Cette torche, on ne l'éteint pas en soufflant dessus. On ne l'éteint pas « en faisant le vide autour ». On l'éteint en supprimant la source qui alimente son feu. Versailles.

La vérité promise à l'Allemagne ne change pas avec l'avènement des chefs de reîtres. Il est certaines dénégations catégoriques, définitives, absolues, sur lesquelles il est indigne de revenir. Devant la guerre d'où qu'elle provienne, où qu'elle surgisse, il faut choisir une fois pour toutes, les gestes qu'on fera...

L'hommage que *Les Humbles* rendaient le mois dernier à

Marcel Martinet est juste et légitime pour autant qu'il adresse à un des inflexibles, le témoignage de notre gratitude. Ils ne sont guère nombreux les inflexibles. Tant mieux.

Et leur présence, et leur action nous aident à surmonter le « cauchemar officiel » dont nous faisons partie.

G. HENEIN

LES HUMBLÉS, septembre-octobre 1936, n° 9 et 10, 21^e série, pp. 16-18.

POUR QU'ON NE SACHE PAS

Répondant à l'appel de *L'Humanité*, je suis allé à la salle Wagram, entendre « *La vérité sur le procès de Moscou* ». En tête du menu figurait Monsieur Louis Aragon, écrivain. Que l'Association des Amis de l'Union Soviétique ait dû recourir à Monsieur Aragon (écrivain) pour assumer la besogne diffamatoire qui consiste à traîner dans la Gestapo les adversaires morts ou vivants de Staline (ingénieur des âmes), cela signifie que les intellectuels de meilleure qualité gardent encore un certain respect de soi... et des autres.

On nous a dit : Monsieur Aragon est tout désigné pour vous parler des événements car il revient de Moscou. Sans doute. Mais Gide en revient aussi. Et Chamson. Et Guilloux.

L'opinion de Monsieur Aragon n'intéresse personne. Ce n'est pas une opinion. C'est un communiqué officiel¹. Mais quelle est l'opinion de Gide, de Chamson, de Guilloux ?

Faute de mieux, les Amis de l'Union Soviétique ont donc embauché Monsieur Aragon. Et il est juste de reconnaître que celui-ci fit des prodiges.

1. C'est aussi, mon cher ami, une dure nécessité : « bifteck d'abord ! ». Nous pouvons lire dans la rubrique des tribunaux (*République* du 29-7-36) que M. Aragon est condamné à rembourser aux éditions Gallimard un « trop-perçu » de 66.000 francs (oui, soixante-six mille francs, plusieurs années de salaire à nous, humbles prolétaires qui ne savons produire que de la littérature d'un tout autre rapport!!!). alors, vous comprenez, après un « coup dur » comme celui-là, faut en mettre un rude coup et « *Moscou-la-gâteuse* » n'aura qu'à les allonger ! M.W.

C'est ainsi par exemple qu'il rendit les « trozkystes » responsables de l'assassinat de Paul Doumer. Evidemment, il fallait y penser. Chemin faisant, Monsieur Aragon livra à l'auditoire la dernière édition revue et corrigée du procès de Leipzig. Il résulte en effet de ses affirmations, que l'incendie du Reichstag fut conçu par les terroristes « trozkystes » dont le malheureux Van der Lubbe est devenu l'instrument. Et il est assez surprenant qu'après un aussi beau départ, l'orateur ait omis d'inculper Trotsky de complicité dans le meurtre du roi Alexandre. Rassurons-nous. Ca viendra ! À moins que pris d'une soudaine pudeur, Monsieur Aragon ne se décide à faire la grève... sur le Tass.

Au cours de cette mémorable séance, il fut beaucoup parlé des déplacements et des villégiatures de quatre personnages : Valentin Olberg, Berman Yourine, Nathan et Moïse Lourié. Une exploitation aussi imprudente de ces noms déjà suspects, suffit à expliquer bien des choses. Le régime czariste avait ses provocateurs. Le régime soviétique a les siens. Et au besoin, il n'hésite pas à les fusiller².

Mais monsieur Aragon n'était pas, tant s'en faut, l'unique attraction de la soirée. Il y eut les sensationnelles interventions du professeur Alessandri qui poussa le souci d'objectivité jusqu'à citer deux textes de Trotski, et de l'aveugle de guerre Nédelec, sans oublier le message de Dandieu. D'un bout à l'autre de son long et pénible exercice de récitation, Nédelec déploya du régime soviétique l'image la plus attendrissante. Il s'éleva avec véhémence contre ceux qui calomnient la Russie en la représentant comme une terre d'oppression. Non, la Russie n'est pas une terre d'oppression. La liberté la plus complète y sévit. Et Nédelec d'ajouter pour notre gouverne que les popes vaquent à leur culte comme si de rien n'était, sans que les généreux bolchéviks songent à leur botter les vénérables fesses. En somme, Staline n'a fait que retourner, en même temps que sa

2. Notre chère Huma elle-même reconnaît le procédé : « Les provocateurs ne reculent pas à faire tuer leurs créatures ! » avoue-t-elle froidement (n° du 22-9-39, 3° page, 6° colonne). Il est vrai qu'il s'agit de ... la Grèce !

veste, une vieille formule datant du Cartel et qui, dans la bouche des communistes tricolores devient aujourd'hui : *Pas d'ennemis à droite !*

Quant au message de Dandieu, il exprimait la gratitude de son auteur envers l'Institut orthopédique de Leningrad qui prit l'aimable initiative de remplacer gratuitement l'appareil du grand invalide, brisé en cours de route. Comme publicité, ça le style « pilules Pink ». Et ce n'est pas de très bon goût...

Après une série de témoignages aussi probants, il n'est plus permis de s'apitoyer sur le sort des « *vils aventuriers qui ont tenté de piétiner avec leurs sales pieds les fleurs les plus belles du jardin socialiste* ». Cette envolée lyrique du procureur Vychinsky ne rejoint-elle pas les cimes les plus élevées de la poésie révolutionnaire ? À ce propos, il est temps que Monsieur Aragon enrichisse son fameux « *Front rouge* » de quelques strophes appropriées :

Feu sur Zinoviev.

Feu sur Kamenev et Smirnov.

Feu sur Bakaiev.

Mort à Trotzky.

Vive l'Internationale Conformiste...

Etc., etc.

De la sorte, aucun doute ne subsisterait sur la vocation véritable de Monsieur Aragon. Une vocation de « versaillais »³.

En sortant du meeting, j'achetai *Paris-Soir*. On y pouvait lire qu'un certain Mac-Mahon, coupable d'avoir attenté à la vie d'Édouard VIII venait d'être condamné à un an de travaux forcés.

3. Vous ne croyiez pas si bien dire probablement ! Sachez donc que le père de M. Aragon, préfet de la III^e République, se signala dans la répression de la Commune (c'est M. Aragon lui-même qui le raconta jadis à l'un de nos amis !...) Alors, vous comprenez : « Bon chien chasse de race ! », comme on dit chez moi. M. W

Alors que le tribunal de Moscou punit de la peine capitale une *intention*, le tribunal de Londres punit d'une peine temporelle une *tentative*.

On m'excusera de préférer la justice bourgeoise... à l'autre.

G. HENEIN

*Essais et Combats*¹

ESSAIS ET COMBATS, n° 6, novembre 1937, p. 16, col. E et F.

ENQUÊTE : FAUT-IL RÉVISER LE MARXISME ?

Ce questionnaire et son préambule ont été envoyés aux personnes dont les noms suivent, tous militants, historiens, sociologues ou économistes.

Colette Audry, Georges Bataille, André Breton, Michel Collinet, Jean Dautry, G. Friedmann, Daniel Guérin, E. & G. Lefranc, M. Martinet, P. Soulès [alias Raymond Abellio], Séverac, Souvarine, Zyromski, [...]

[Parmi les réponses publiées dans les numéros suivants le nom d'André Breton n'apparaît pas.]

ESSAIS ET COMBATS, n° 9, février 1938, p. 30.

JACQUES PRÉVERT, LE PAYSAGE CHANGEUR

[Publication dans son intégralité du poème cf. *Œuvres complètes*, Gallimard, Pléiade, 1992, t. I, p. 59.]

1. Organe mensuel de la Fédération nationale des étudiants socialistes.

*La Flèche*¹

LA FLÈCHE, n° 77, 31 juillet 1937
DÉFENSE OU DÉCHÉANCE DE LA CULTURE ?

Les 16 et 17 jullets, le Congrès des Écrivains pour la Défense de la Culture est venu tenir ses assises à Paris, après avoir commencé ses travaux en Espagne. J'ai assisté aux deux séances publiques de ce II^o Congrès. J'en suis sorti moins irrité que navré et puis étourdi par l'infinité de formules creuses et vaines récitées en cette circonstance.

Et d'abord une observation s'impose. Le premier Congrès pour la Défense de la Culture qui eut lieu à Paris en juin 1935 permit du moins à certaines voix non encore acquises à la politique stalinienne d'élever des protestations légitimes, de faire-valoir des critiques nécessaires. Je songe aux interventions de Gaetano Salvemini, et plus particulièrement de Paul Éluard et de Magdeleine Paz. Sans doute les différents orateurs non-conformistes furent-ils fraîchement accueillis par un public composé en majeure partie de fidèles lecteurs de *L'Humanité*. Toujours est-il qu'on leur reconnu le droit d'exprimer librement leur pensée et le Congrès, vu d'un peu loin, apparut alors non comme l'émanation d'une tendance unique mais plutôt comme un rassemblement d'intellectuels dévoués à un même idéal, décidés à le servir en commun, sans renoncer par ailleurs à juger selon leur conscience les faits, las hommes, les partis.

Aujourd'hui, tout cela est changé. On a mis bon ordre à cette diversité d'opinions, nettement «contre-révolutionnaire». On les a bien triés des défenseurs de la culture: J.-R. Bloch,

1.Organe du Parti Frontiste.

Chamson, Aragon. Des camarades de tout repos. Incapables de la moindre imprudence de langage. Je vous prie de croire que ce ne fut pas très gai. Ni très original. Ni très subversif.

Si pourtant. Le discours d'Aragon mérite d'être épinglé. Les abonnées de *L'Action Française* se fussent réjouis de trouver dans les colonnes de leur journal une littérature exaltante et noble à ce point. Pour ceux qui risquaient de ne pas comprendre parfaitement le sens de son allocution, Aragon prit la peine d'indiquer que l'idée centrale en était la suivante : tout ce qui est national est nôtre. Comme programme on ne fait pas plus nouveau ni plus jeune. Il convient de rappeler que, dès 1928, dans un ouvrage intitulé *Traité du style*, le même Aragon appliquait ces généreuses paroles à une matière rendue célèbre par un général de Napoléon. Voici en quels termes :

Matière éminemment française, et qui voudrait la laisser perdre ? Tout ce qui est national est nôtre. Aussi ce peuple de vidangeurs se targue-t-il d'avoir la première peinture du monde, le premier cambouis, la première cuisine, les premières putains, la première politesse. (Traité du style, page 10)

On se souvient peut-être aussi de la conclusion sur laquelle s'achevait le *Traité du style* :

...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.

Gageons que depuis la déclaration Staline-Laval, Aragon ne conchie plus l'armée française dans sa totalité, ni même en partie.

L'autre soir donc, après avoir entrepris le procès de l'individualisme, lequel il qualifia d'*analphabétisme social*, – une belle définition à servir dans tous les meetings de province, histoire d'épater les copains ! Aragon profita de l'occasion qui lui était offerte pour demander pardon à la France. Avec une ardeur déroulédo-stalinienne, il invoqua la tradition, la glorieuse légende, le patrimoine artistique de la France, pieusement

conservé et à la sauvegarde desquels, lui, Aragon, prêt à veiller. S'étant incliné bien bas devant le Grand Siècle, ayant passé en revue la liste complète des vieilles chansons, Aragon finit par saluer «la France de Maurice Chevalier». La plaisanterie était un tantinet trop épaisse et alluma aussitôt des sourires provocants sur les lèvres des agents de la Gestapo présents dans la salle.

Aragon l'incendiaire devenu enfant de cœur, Aragon l'ex-blasphémateur, l'ex-iconoclaste, l'ex-surréaliste, Aragon dont la fonction sociale consiste maintenant à paraphraser les réquisitoires de Vichinsky et à les truffer de métaphores suggestives, Aragon représente une catégorie d'écrivains qui n'ont pas à défendre la Culture, mais contre qui la culture doit être défendue. Exécuteurs dociles de toutes les consignes, les meilleures comme les pires, Aragon et ses semblables flattent aujourd'hui des hommes qu'ils méprisaient jadis, couvrent d'injures ceux qu'ils encensaient si fort hier et ne paraissent pas concevoir l'espèce de reniement permanent qu'implique leur attitude. Ce n'est pas en substituant l'approbation irréfléchie au raisonnement méthodique, ce n'est pas en expliquant l'indignité de certains actes par l'absolu respect d'une orthodoxie inviolable, que l'on sert la cause de l'intelligence. La culture est une personne fragile et je crains que parmi ses nombreux défenseurs, beaucoup n'attendent que la permission de l'achever.

Un dernier mot sur ce Congrès. André Malraux, dont le nom figurait sur tous les placards, dont on annonçait qu'il allait prononcer le discours de clôture, n'a rien prononcé du tout et pas un seul instant sa silhouette familière n'a été aperçue à la tribune. J'ignore les motifs de cette absence, mais en fervent admirateur de Malraux, j'avoue qu'elle m'a réconforté. On ne participe pas sans déchoir à des manifestations de cette qualité.

G. HENEIN

LA FLÈCHE, n° 103, 29 janvier 1938, p. 4.

ARTS ET LETTRES – CE QU’IL FAUT VOIR, LIRE,
ENTENDRE.

EXPOSITION INTERNATIONALE SURREALISTE

Je demande à ceux qui s’aventurent dans cette exposition de ne pas me prendre pour un plaisantin.

On peut toujours lever les épaules, les occasions ne vous en seront pas mesurées. Laissons donc de côté ce bric-à-brac hétéroclite, «objets de scandale pour effaroucher le bourgeois», objets à tendances pseudo-philosophiques et autres mannequins de cire, échappés du musée Dupuytren, qui suivant votre humeur pourront parfois vous arracher un sourire et examinons certaines peintures.

Ce qu’il faut voir dans ces toiles, c’est une recherche du fantastique, du mystérieux, de l’horreur, du monstrueux, une certaine poésie du dépaysement, sorte de cauchemar éveillé, qui essaye de vous donner le passe-partout de ce qui pourrait exister dans un monde interdit à nos sens, qui prétend vous délivrer un billet pour un au-delà inconnu.

Alors on s’aperçoit que cette recherche n’est pas propre à notre époque, qu’en dehors des monstres créés par l’imagination humaine, tel sphinx égyptien, le centaure grec, la chimère gothique, et tant d’autres des grands peintres comme Bruegel, Bosch, Goya, avaient déjà tenté d’explorer tout un monde imaginaire peuplé d’êtres étranges.

Un peintre domine incontestablement cet ensemble, c’est Dali, qui rend l’invraisemblable réel.

ANDRÉ BOLL

LA FLÈCHE, n° [illisible] – 25 mars 1938, p. 1.

CONTRE APPEL

[En réponse à l’«appel à l’Union nationale» paru au lendemain de l’Anschluss, le 20 mars 1938 dans *Ce soir* dirigé par Aragon, signé par 12 écrivains connus, un «contre appel» est lancé par des intellectuels pacifistes dans les colonnes de *La*

Flèche. (Le contre appel – signé par André Breton, est précédé d'un chapeau et de la reproduction de l'appel à l'Union nationale).]

« Vous messieurs, à vos postes ! Il s'agit de chanter... Poètes, philosophes, cuistres, pédants, derviches, journaloux et lettreux, messieurs de l'écritoire, vous dont le sang charrie une encre généreuse, allons, formez un chœur ! ». Chacun connaît, chacun devrait relire dans l'immortelle *Lilluli* de Romain Rolland (celui de 1914) cet appel aux intellectuels mobilisables.

Or voici qu'en ce printemps précoce l'appel retentit de nouveau, oh, encore en sourdine ; et pour un simple exercice de prémobilisation. Et déjà pour cette répétition générale d'Union Sacrée, de vrais écrivains répondent présent – des hommes sur qui la jeunesse, autrement mobilisable, croyait pouvoir compter. Sans savoir trop que dire, ou plutôt ne rien dire, et même pour s'empêcher les uns les autres de rien dire, tels les corps qui s'assemblent comme en mariage forcé au premier signal.

Et de qui le signal ? Pourquoi cacher ou se cacher le nom que chacun murmure ? De l'écrivain communiste Aragon. Au reste c'est dans le journal communiste *Ce Soir*, qu'a paru sous grande manchette le manifeste « patriotique » que nous tenons à reproduire.

Ce contre quoi élèvent leurs refus d'autres écrivains dont nous sommes fiers de publier la réplique. Refus d'alarmisme, refus d'attendrissement fraternel, et pour tout dire refus d'incorporation de l'Esprit.

LA FLÈCHE

Voici l'*Appel* paru dans *Ce Soir*, du 20 mars :

Devant les menaces qui pèsent sur notre pays et sur l'avenir de la culture française, les écrivains soussignés regrettant que l'union des Français ne soit pas un fait accompli, décident de faire taire tout esprit de querelle et d'offrir à la nation l'exemple de leur fraternité.

Aragon, Bernanos, Chamson, Colette, L. Descaves, Gillet, Guéhenno, Malraux, Mauriac, Montherlant, Schlumberger.

Voici la réplique :

REFUS DE PENSER EN CHŒUR

En présence de certain enrôlement anticipé, les écrivains soussignés estiment que leur devoir actuel envers la France est plus que jamais de rester eux-mêmes, de ne pas consentir à penser en chœur, et pour commencer, de ne pas accrédi-ter à la légère la rumeur d'un danger extérieur imminent – rumeur qui peut bien servir une manœuvre de haute politique, mais qui dans l'état présent de l'Europe, constitue un attentat au bon sens, à la dignité et à l'intérêt profond du pays.

L'exemple qu'ils voudraient donner est au contraire celui d'une liberté obstinément lucide. L'exemple qu'ils refusent de suivre, c'est celui d'une fraternité dans l'acquiescement et dans la propagande. D'une telle résignation, les souvenirs de 1914 et l'expérience des États totalitaires suffisent à faire prévoir le développement mécanique.

ALAIN, ANDRÉ BRETON, CASPAR-JORDAN, FÉLICIEN CHALLAYE, ARMAND CHARPENTIER, FRANCIS DELAISI, GEORGES DEMARTIAL, CÉSAR FAUXBRAS, G. DE LA FOUCHARDIERE, GALTIER-BOISSIERE, JEAN GIONO, PIERRE HAMP, VICTOR MARGUERITTE, MARCEL MARTINET, GEORGES PIOCH, LÉON WERTH, MAURICE WULLENS

LA FLÈCHE, n° 149, 16 décembre 1938, p. 4.

POUR UN ART RÉVOLUTIONNAIRE INDÉPENDANT

C'est avec plaisir que nous reproduisons ci-dessous quelques extraits d'un Manifeste pour un Art Révolutionnaire Indépendant. Nous souhaitons bonne chance à l'action courageuse entreprise par Breton et ses amis contre le conformisme en maison.

Adresser les adhésions à André Breton, 42 rue Fontaine, Paris, France.

[Suivent de larges extraits du manifeste de Mexico]

*Révolution*¹

RÉVOLUTION, n° 56 février 1939, p. 4, 80 l.

JACQUES PRÉVERT – *LE TEMPS DES NOYAUX*.

[Publication dans son intégralité du poème de Jacques Prévert, cf. *Œuvres complètes*, Gallimard, Pléiade, 1992, t. I, p. 48.]

RÉVOLUTION, n° 57, mars 1939, p. 1.

[Reproduction sur la moitié de la page de la couverture du premier numéro de *CLÉ* dessinée par André Masson. Légende :]
Dessin d'André Masson reproduit de *Clé*, organe de la FIARI

1.Organe des Jeunesse socialistes de la Seine.

Index des noms cités

A

ACKER, Adolphe
ADAM, Paul
ALAIN (Emile-Auguste CHARTIER, dit)
ALESSANDRI
ALEXANDRE, Michel
ALLEGRET, Yves
ALQUIE, Ferdinand
APOLLINAIRE, Guillaume
APULEE
ARAGON, Louis
ARCIMBOLDO, Giuseppe
ARCONADA
ARLAND, Marcel
ARTAUD, Antonin
ASTOR, Lady
AUDARD, Jean
AUDRY, Colette

B

BABEUF, Gracchus
BALDUNG, Hans
BALZAC, Honoré de
BARBUSSE, Henri
BARON, Jacques
BARONCELLI
BARRES, Maurice
BATAILLE, Georges
BAUDELAIRE, Charles

BAUDOIN
BENEDITE, Daniel
BERGER, Pierre
BERGERY, Gaston
BERL, Emmanuel
BERNANOS, Georges
BERNARD, Marc
BERTHELOT, Philippe
BLIECK, René
BLIN, Roger
BLOCH, Jean-Richard
BLOY, Léon
BLUM, Léon
BOERNE, Louis
BONCOUR, Paul
BONTCH-BROULEVITCH
BORDEAUX, Henry
BOREL, Petrus
BOSCH, G r me
BOUCHART
BOULLY, Monny de
BOURGET, Paul
BOUSQUET, Jo 
BRACELLI
BRAQUE, Georges
BRASSEUR, Pierre
BRETON, André
BRUEGEL
BRUNIUS, Jacques
BU NUEL, Luis
BUONAROTTI, Filippo Michele

C

CAILLOIS, Roger
CALLOT, Jacques
CAMPIGLI
CARCO, Francis
CARUS

CASPAR-JORDAN
CASSOU, Jean
CAUPENNE, Jean
CAVALCANTI, Guido
CAZENAVE, René
CENDRARS, Blaise
CEZANNE, Paul
CHABRUN, Jean-François
CHALLAYE, Félicien
CHAMSON, André
CHAPLIN (voir aussi Charlot)
CHARAVAY
CHARLOT (voir aussi Chaplin)
CHARPENTIER, Armand
CHIAPPE, Jean
CHIRICO, Giorgio *de*
CHOMETTE, Henri
CLAIR, René
CLAUDEL, Paul
COCTEAU, Jean
COGNIAT, Raymond
COLETTE, Sidonie Gabrielle
COLLIARD, Lucie
COLLINET, Michel
COPPEE, François
CORBIERE, Tristan
COTY, René
COURBET, Gustave
Crevel, René
CREVEL, René

D

DABIT, Eugène
DACREMONT, Henry
Dali, Salvador
DALI, Salvador
DANDIEU
D'ARNIM, Achim

DAUTRY, Jean
DECAUNES, Luc
DELACAZE, Gérard
DELAISI, Francis
DELANGLADE, Frédéric
DELMAS, Jean
DEMARTIAL, Georges
DEROULEDE, Paul
DESCAVES, Lucien
DESNOS, Robert
DI PAOLO, Giovanni
DIAGHILEV, Serge de
DIAMANT-BERGER, J.-C.
DOUMER, Paul
DOURTAIN, Luc
DRIEU LA ROCHELLE, Pierre
DUCAS, Paul
DUHAMEL, Georges
DULAC, Germaine
DÜRER, Albrecht
DURTAIN, Luc

E

EINSTEIN, Albert
EISENSTEIN, Serge Mikhaïlovitch
ELUARD, Paul
ENGELS, Friedrich
ERNST, Max
ESPINOZA

F

FAURE, Elie
FAUXBRAS, César
FEUERBACH, Friedrich
FLAUBERT, Gustave
FLOUQUET, Pierre-Louis
FONDANE, Benjamin
FOUCAUD
FOUCHARDIERE, Général de la

FOURIER, Marcel
FRANCE, Anatole
FREUD, Sigmund
FRIEDMANN, Georges

G

GALTIER-BOISSIERE, Jean
GARCIA LORCA, Federico
GIDE, André
GILLET, Louis
GIOBERTI, Vincenzo
GIONO, Jean
GIRAUDOUX, Jean
GLATIGNY, Albert Jopeh Alexandre
GLEIZE
GOLDSCHILD, Henri
GORKI, Maxime
GOYA, Francisco *de*
GREMILLON
GRIAULE, Marcel
GRIS, Juan
GUEHENNO, Jean
GUERIN, Daniel
GUILLOUX, Louis

H

HAMBRESIN, Émile
HAMP, Pierre
HEGEL, Georg
HEINE, Maurice
HEITZ
HENRY, Maurice
HERARD, Lucien
HINDENBURG
HOGARTH, William
HOLBEIN, Hans *dit* le Jeune
HONEL
HUBERT, Lucien
HUGNET, Georges

HUGO, Valentine
HUGO, Victor
HUYSMANS, Joris-Karl

I

INGRES
ISTRATI
ITKINE, Sylvain
IVENS, Joris

J

JACOB, Max
JAQUIER, Maurice
JARRY, Alfred
JEAN, Marcel
JEANSON, Henri
JENSEN, Johanes Vilhelm
JOURDAIN, Francis
JOUVE, Pierre-Jean

K

KAHN, Simone
KAUFFMANN
Klee, Paul
KLOTZ, André
KORTCHAGUINA

L

LACAN, Jacques
LACOTE
LANCELLE, Jacques
LANGEVIN, Paul
LASSAILLY
LAURAT, Lucien
LAURENCIN, Marie
LAUTREAMONT, Isidore DUCASSE dit *comte de*
LECACHE, Bernard
LECOIN
LEGER, Fernand
LEIRIS, Michel

LENINE
LEVINSON, André
LEVY, Yves
LICHTENBERG, Georg Christophe
LIMBOUR, Georges
LLOYD, Harold
LUGNE-POE, Aurélien Lugné, dit
LURÇAT, Jean

M

MABILLE, Pierre
MAC-ORLAN, Pierre DUMARCHAY, dit
MAGRITTE, René
MAĀAKOVSKI, Vladimir
MALET, Léo
MALLARME, Stéphane
MALRAUX, André
MANE-KATZ
MANET, Édouard
MANN, Heinrich
MARC, Ferdinand
MARGUERITTE, Victor
MARINETTI, Filippo Tommaso
MARTIN DU GARD, Maurice
MARTIN-CHAUFFIER
MARTINET, Marcel
MARX BROTHERS
MARX, Karl
MASSON, André
MAURIAC, François
MEMLING, Hans
MESNIL, Jacques
MICHELET, Jules
MICHELET, Victore-Emile
MIRO, Juan
MODIANO, René
MODOT, Gaston
MONET, Claude

MONNEROT
Montéhus
MONTHERLANT, Henri Millon de
MORAND, Paul
MORISE, Max
MOUSSINAC, Léon

N

NADEAU, Maurice
NEDELEC
NEGRI, Ada
NEGRIN LOPEZ, Juan
NERUDA, Pablo
NIETZSCHE, Friedrich
NIGG
NIZAN, Paul
NOVALIS, Friedrich

O

OKAMOTO
OZANSKI
OZENFANT

P

PARAIN, Brice
PARIJANINE, Maurice
PASCAL, Blaise
PASCAL, Pierre
PASTOUREAU, Henri
PATRI, Aimé
PAULHAN, Jean
PAZ, Magdeleine
PAZ, MagdelEine
PEGUY, Charles
PEJOS
PELLERIN
PERET, Benjamin
PEYRALBE, Jean
PICABIA, Francis

PICASSO, Pablo
PIERRE-QUINT, Léon
PIOCH, Georges
PIRANESE, Giambattista
PIVERT, Marceau
PLEKHANOV
PLISNIER, Charles
POE, Edgar Allan
POINCARÉ, Raymond
PONSON DU TERRAIL, Pierre Alexis, *vicomte*
POULAILLE, Henri
PREVERT, Jacques
PROUST, Marcel
PYRRHON

Q

QUENEAU, Raymond

R

RANC
RATTON, Charles
RAY, Man
RAYMOND, Marcel
REMARQUE, Erich Maria
REMBRANDT
RENOUDIN
REVERDY, Pierre
RIBEMONT-DESSAIGNES, Georges
RICTUS
RIMBAUD, Arthur
RIUS, Robert
RIVET, Paul
RIVIERE, Jacques
ROCHVARGER
ROCHVARGER,
ROLLAND, Romain
ROMAINS, Jules
ROSENTHAL, Gérard
ROSMER, Alfred

ROUSSEAU, Henri dit le DOUANIER
ROUSSEL, Raymond
RUFFIN, Henri
RUL, René

S

SADE, *marquis de*
SADOUL, Georges
SAINTE-BEUVE, Charles Augustin
SAINT-JUST, Louis Antoine de
SAINT-POL ROUX
SAINT-POL-ROUX, *pseud.* de Paul ROUX
SALVEMINI, Gaetano
SCHLUMBERGER, Jean
SCHMITT, Florent
SEDE, Gérard de
SENANCOUR, Etienne PIVERT de
SERGE, Victor
SEVERAC, Jean-Baptiste
SOULES, *alias* ABELLIO
SOUPAULT, Philippe
SOUVARINE, Boris
STALINE
STANISLAVSKI, Constantin *pseud.* de Konstantine Alexeïev
STERNBERG, Joseph *von*
STRINDBERG, August
STROHEIM, Erich Oswald *von*
SUARES, André
SUNBEAM, Dédé (*pseud.* de Henry Dailly)
SUPERVIELLE, Jules

T

TAILHADE, Laurent
TANGUY, Yves
TESSIER
THAELMANN
THERIVE, André
THIRION, André
TOLSTOÏ, Alexis Nikolaïevitch

TOULET, Paul-Jean
TOULOUSE, Docteur
TOULOUSE-LAUTREC, Henri de
TRIOLET, Elsa
TROTSKY, Léon
TZARA, Tristan

U

UBAC, Raoul

V

VAILLANT-COUTURIER, Paul
VALERY, Paul
VAN GOGH, Vincent
VAUTEL, Clément
VERHAEREN, Émile
VIDOR, King
VIGNY, Alfred
VINCI, Léonard de
VIRIS
VITRAC, Roger
VLAMINCK, Maurice de
VORONCA, Ilarie

W

WALLON, Henri
WEIL-CURRIEL
WEITZ, Lucien
WERTH, Léon
WULLENS, Maurice

X

XLAUZEWITZ, Karl *von*

Y

YEANS

Z

ZOLA, Émile
ZYROMSKI

Index chronologique des articles cités

Note :

Les articles dont les références sont précédées d'un astérisque ne sont pas publiés in extenso dans ce recueil.

La mention Tracts... renvoie au livre de José Pierre, Tracts surréalistes et déclarations collectives, t. I, 1922-1939, Paris, Le Terrain vague, 1980, 544 p.

ANNÉE 1924

2 mars, LE POPULAIRE, n° 1314, p. 3, 160 l. Docteur Toulouse/Au fil des préjugés/Textes choisis et assemblés par Antonin Artaud. (par J.-B. Séverac)

15 mars, EUROPE, n° 15, p. 341. Le roman et la sensibilité d'après-guerre. (par René Arcos)

15 juin, EUROPE, n° 18, p. 252. Philippe Soupault, À la dérive. (par Jacques Robertfrance)

15 octobre, LE POPULAIRE, n° 1416, p. 1, col. a, 100 l. Anatole France et le socialisme. (par J.-B. Séverac)

ANNÉE 1925

15 Février, EUROPE, n° 26, p. 238. Pierre Reverdy, Les Epaves du Ciel. (par Jacques Robertfrance)

5 juillet, L'HUMANITÉ, p. 2. Le mariage franco-allemand et les mésaventures d'une ancienne follette. Sur le scandale du banquet Saint-Pol-Roux. (Anonyme)

23 juillet, L'HUMANITÉ, p. 1. Un appel à la révolution de Paul Éluard. (par Paul Éluard)

25 juillet, *L'HUMANITÉ*, p. 1. Les intellectuels, la guerre et nous. (par Albert Treint)

21 septembre, *L'HUMANITÉ*, p. 2. Guerre à la «pensée française»! Guerre à la «civilisation» occidentale! (Une déclaration des jeunes intellectuels en faveur de la révolution)

24 septembre, *L'HUMANITÉ*, p. 4. Cinéma : *Raffles – L'attaque de Zeebrugge – Souvent homme varie – au bord du gouffre*. (par Benjamin Peret)

1^{er} octobre, *L'HUMANITÉ*, p. 4. Cinéma, *L'Homme du passé – Le Nègre blanc – Tricheuse – Le vainqueur du rodéo*. (par B. Péret)

*16 octobre, *L'HUMANITÉ*, p. 2. «*Clarté, Philosophies, La Révolution Surréaliste* solidaires du Comité central d'action». Texte collectif contre la guerre du Maroc. Reproduit dans *Tracts...* p. 61.

*17 octobre, *L'HUMANITÉ*, p. 3. Pour sauver Rakosi, les intellectuels français se joignent au prolétariat pour protester contre les tribunaux d'exceptions. Contre les persécutions de socialistes hongrois. (Anonyme)

24 octobre, *L'HUMANITÉ*, p. 4. *La Nouvelle Revue Française – La Revue Hebdomadaire – La Révolution surréaliste*. (par Marcel Noll)

25 octobre, *L'HUMANITÉ*, p. 4. Cinéma, deux films de Charlot : *Le Pèlerin – La Ruée vers l'or*. (par Benjamin Péret)

*8 novembre, *L'HUMANITÉ*, p. 2. Les Intellectuels et la révolution. Reproduction et commentaire de la lettre de protestation des surréalistes : «Le surréalisme est avant tout une méthode de pensée». Reproduit dans *Tracts...* pp. 63-64. (Anonyme)

14 novembre, *L'HUMANITÉ*, p. 4. Cinéma, *La Princesse Nadia – Le Voyage imaginaire – Le Cœur des gueux – Les loups de la frontière – Fanfan la tulipe – Le Roi de la pédale*. (par B. Péret)

5 décembre, *L'HUMANITÉ*, La Revue des Arts
Plastiques – L'Ermitage. (par Marcel Noll)

6 décembre, *L'HUMANITÉ*, p. 4. Cinéma, *La Femme de quarante ans – La Duchesse de Langeais – La Deuxième de M. Brunnel – L'Hacienda rouge*. (par Benjamin Péret)

*12 décembre, *L'HUMANITÉ*, p. 2. Petit marché des Lettres et des Arts. Les Bolcheviks. Réponse de Benjamin Péret à une lettre de René Clair. In B. Péret, *Chroniques cinématographiques*.

ANNÉE 1926

- *2 janvier, *L'HUMANITÉ*, p. 2. Petit marché des Lettres et des Arts. Reproduction d'une lettre d'Aragon à Martin du Gard lors d'une querelle les opposant.
- 30 janvier, *L'HUMANITÉ*, p. 4. Film : *La Sorcellerie à travers les âges*. Rubrique : Chroniques cinématographiques. (par Benjamin Péret)
- 10 avril, *L'HUMANITÉ*, p. 1. Les plaisanteries de M. Marcel Arland. (par Victor Crastre)
- 15 avril, *EUROPE*, n° 40, p. 544. Après «Bella» l'orientation de la génération actuelle. (par Luc Durtain)
- *13 mai, *L'HUMANITÉ*, p. 2. «Noc ! Noc ! Noc !». Critique caustique et ironique sur Martin Du Gard dans la querelle l'opposant à Aragon. Anonyme (Jules Rivet?)
- *16 mai, *L'HUMANITÉ*, p. 2. Spectacles : *L'Ancre noire*, histoire en trois scènes de Pierre Brasseur. Critique désapprobatrice de la pièce de P. Brasseur qualifiée de «sorte de poème surréaliste».
- 19 mai, *L'HUMANITÉ*, p. 1. La première de gala des Ballets Russes est sifflée. De violentes bagarres dans la salle. (Anonyme)
- 29 mai, *L'HUMANITÉ*, p. 2. Un beau scandale dans la «littérature» – Le directeur des *Nouvelles littéraires* se fait corriger. (Anonyme)
- *6 juin, *L'HUMANITÉ*, p. 2. «Haine de race. Un nègre peut-il danser avec une Française»? Anecdote sur Robert Desnos. (Anonyme)
- 31 octobre, *L'HUMANITÉ*, p. 4. Notes bibliographiques – *Capitale de la Douleur...* (par Parijanine)
- 15 novembre, *EUROPE*, n° 47, p. 382. Georges Ribemont-Dessaignes, *Céleste Ugolin*. (par Philippe Soupault)
- 11 décembre, *L'HUMANITÉ*, p. 4. Note bibliographique – Les lettres et les arts. (par Parijanine)

ANNÉE 1927

- 15 janvier, *EUROPE*, n° 49, p. 102. Chronique de poésie, Mots sonnants et sens sonore. (par Pierre Gueguen)
- 5 mai, *LE POPULAIRE*, n° 1552, p. 4, col. E et F, 120 l. Arts et travail – Le Douanier Rousseau. (Extraits du livre de Philippe Soupault)

11 mai, *LE POPULAIRE*, n° 1558, p. 4, col. C, 8 l. A propos d'*Entracte* de René Clair. (Anonyme)

1^{er} juin, *LE POPULAIRE*, n° 1579, p. 4, col. A, B, 130 l. Publication de quelques réponses à l'enquête sur *Le cuirassé Potemkine*, ouverte par *La Revue Européenne*.

17 juin, *LE POPULAIRE*, n° 1595, p. 4, col. F, 42 l. Livres reçus – Philippe Soupault, *Le Cœur d'or*. (par N.S.)

29 juillet, *LE POPULAIRE*, n° 1637, p. 4, col. C, 17 l. Carnet du lecteur, – Philippe Soupault, *Le Cœur d'or*. (par N.S.)

15 octobre, *L'HUMANITÉ*, Cinéma-Radio, Un rêve à l'écran. (Anonyme)

24 octobre, *LE POPULAIRE*, n° 1727, p. 2, col. E, 29 l. Une cérémonie en l'honneur de Baudelaire... Et une en faveur de Rimbaud. (par N.S.)

2 novembre, *LE POPULAIRE*, n° 1733, p. 4, col. A, B, 50 l. Pour de meilleurs films. (Anonyme)

ANNÉE 1928

11 juin 1928, *L'HUMANITÉ*, p. 4. Romans de jeunes – Essais sur la Russie nouvelle. (par Georges Altman)

23 juin, *MONDE*, n° 3, p. 4. La crise du lyrisme en France. (par Augustin Habaru)

23 juin, *MONDE*, n° 3, p. 7. Théâtre, *Le Songe* de Strindberg au théâtre Jarry. (par Édouard Caen)

7 juillet, *L'EUROPE NOUVELLE*, n° 543, pp. 919-920. Aux frontières du surréalisme. (par Gabriel Marcel)

11 août, *MONDE*, n° 10, p. 4. Aragon nihiliste. (par Marc Bernard)

8 septembre, *MONDE*, n° 14, p. 4. Littérature prolétarienne ? Premières réponses à notre enquête : André Breton.

8 septembre, *L'EUROPE NOUVELLE*, n° 552, pp. 1213-1214. Une œuvre classique dans le surréalisme : *Nadja*, par André Breton. (par Léon Pierre-Quint)

17 novembre, *MONDE*, n° 24. Notre enquête sur la littérature prolétarienne. Réponse de Benjamin Péret.

ANNÉE 1929

- 8 mai, *LE POPULAIRE*, n° 2284, p. 4, col. C, 20 l. Livres et revues – Poètes. (par J.-B. Séverac)
- 8 mai, *LE POPULAIRE*, n° 2284, p. 4, col. D, 10 l. Carnet du lecteur : René Crevel, *Êtes-vous fous ?* (par J.-B. Séverac)
- 22 juin, *MONDE*, n° 55, p. 15. Les revues, Variétés. (par Marc Bernard)
- 15 juillet, *EUROPE*, n° 79, p. 473. La Chronique des idées, Le caractère religieux du communisme. (par Léon Pierre-Quint)
- 15 août, *EUROPE*, n° 80, p. 640. Paul Éluard, *L'amour, la poésie*. (par Dominique Braga)
- 6 octobre, *L'HUMANITÉ*, p. 4. Chronique cinéma, Sur trois films dits « d'avant-garde ». (par Léon Moussinac)
- 21 décembre, *MONDE*, n° 81, p. 3. Monde – Populisme ? (par Augustin Habaru)

ANNÉE 1930

- 4 janvier, *MONDE*, n° 83, p. 13. Mémento des revues littéraires, La Révolution surréaliste. (par Marc Bernard)
- 25 janvier, *MONDE*, n° 86, p. 4. Pour ou contre, Breton... (par Jacques Baron)
- 2 février, *L'HUMANITÉ*, p. 4. Une fois pour toutes. (par Léon Moussinac)
- 26 février, *L'HUMANITÉ*, p. 4. Chronique Cinéma, Réponse d'Eisenstein. (par Léon Moussinac)
- 9 juin, *LE POPULAIRE*, n° 2680, p. 2, col. F, 20 l. Trois mois de prison pour une lettre surréaliste. (Anonyme)
- 30 juin, *L'HUMANITÉ*, p. 1. Faits divers, Un insulteur de Majakowsky reçoit une visite désagréable. (Anonyme)
- 30 octobre, *LE POPULAIRE*, n° 2823, p. 4, 11 l. Expositions, le salon des surindépendants. (Anonyme)
- 4 décembre, *LE POPULAIRE*, n° 2858, p. 3, 4 l. Grâce aux Camelots du Roy une réunion dégénère en bagarre. (Anonyme)
- 5 décembre, *LE POPULAIRE*, n° 2859, p. 4, 25 l. col. F. Un cinéma saccagé par une troupe de jeunes patriotes. (par Roger Dombats)

7 décembre, *L'HUMANITÉ*, p. 4. Cinéma-Radio, Notre point de vue sur *L'Âge d'or*. (par Léon Moussinac)

11 décembre, *LE POPULAIRE*, n° 2865, p. 2, col. F. Cinéma, La projection de *L'Âge d'or* est suspendue. (par Roger Dombats)

12 décembre, *LE POPULAIRE*, n° 2866, p. 3, 10 l. Courrier du cinéma, Le film *L'Âge d'or* est interdit. (Anonyme)

12 décembre, *LE POPULAIRE*, n° 2866, p. 4, 5 l. Courrier du cinéma. (Anonyme)

13 décembre, *L'HUMANITÉ*, p. 4. Les Arts – Un musicien de génie : Igor Markevitch. (Anonyme)

19 décembre, *LE POPULAIRE*, n° 2873, p. 4, 10 l. col. F. Courrier du cinéma, *L'Âge d'or*. (par N.S.)

ANNÉE 1931

6 février, *LE POPULAIRE* n° 2922, p. 4, 150 l. col. C et D. Cinéma, Films interdits. (par Raoul Caccia)

26 février, *LE POPULAIRE*, n° 2942, p. 4, 20 l. col. E. Philippe Soupault, *Baudelaire*. (par Lancemane)

Mars, *LA CRITIQUE SOCIALE*, n° 1, pp. 35-36. André Breton, *Second Manifeste du Surréalisme*. (par Jean Bernier)

Mars, *LA CRITIQUE SOCIALE*, n° 1, p. 42. Le surréalisme, pour faire suite à la *Révolution Surréaliste...* (Anonyme)

Mars, *LA CRITIQUE SOCIALE*, n° 1, pp. 49-50, Livres, André Breton, *Le Revolver à cheveux blancs* – Tristan Tzara, *Où boivent les loups* – Paul Éluard, *La vie immédiate*. (par Georges Bataille)

Juillet, *LA CRITIQUE SOCIALE*, n° 2, p. 91. Le surréalisme. (Anonyme)

3 novembre, *L'HUMANITE*, n° 12012, p. 4. La résolution de Kharkov. (par Jean Fréville)

* 1^{er} décembre, *L'HUMANITE*, n° 12040, p. 4. Les Livres, revues révolutionnaires. (par Jean Fréville)

Décembre, *LA CRITIQUE SOCIALE*, n° 4, p. 188. Le surréalisme. (Anonyme)

Décembre, *LA CRITIQUE SOCIALE*, n° 4, p. 192. Livres, Benjamin Fondane, *Ulysse* – Charles Plisnier, *Déluge* – Ilarie Voronca, *Ulysse dans la Cité* – Pierre-Louis Flouquet, *Corps et âme*. (par J. Baron).

ANNÉE 1932

- 17 janvier, *LE POPULAIRE* n° 3266, p. 3, 50 l. Un surréaliste inculpé de provocation au meurtre. (par R. L.)
- 26 janvier, *L'HUMANITE*, n° 12066, p. 4. Les Arts. Au sujet de la Section Française des Artistes Révolutionnaires. (par Jean Peyralbe)
- 25 février, *LE POPULAIRE* n° 3305, p. 4, 5 l. col. E. Carnet du lecteur, *Elisa* de G. Ribemont Dessaignes. (par N.S.)
- Mars*, *LA CRITIQUE SOCIALE*, n° 5, p. 238. Le surréalisme. (Anonyme)
- 29 mars, *L'HUMANITE*, n° 12159, p. 4. Les Livres. Le manifeste de l'Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires. (Anonyme)
- 12 juillet, *LE POPULAIRE* n° 3443, p. 4, 200 l. col. A-C. Le cas étrange de Picasso. (par Roger Lesbats)
- 19 août, *LE POPULAIRE*, n° 3481, p. 4, 200 lignes. Quatre étapes de la culture bourgeoise. IV : La décadence bourgeoise : Picasso. (par Joseph Diner-Denes)
- 14 décembre, *MARIANNE*, n° 8, p. 15. Les plaisirs et les jours. Exposition. Photographies. (par Jean Cassou)
- 15 décembre, *LE POPULAIRE*, n° 3599, p. 4, 2 lignes. Arts. Exposition : Picabia... (Annonce non signée)
- 15 décembre, *LE POPULAIRE*, n° 3599, p. 4, 2 lignes. Arts. Annonce d'un article de Georges Huguet [*sic*] sur l'esprit dada publié par les *Cahiers d'arts*. (Anonyme)
- 15 décembre, *LE POPULAIRE*, n° 3599, p. 4, 2 lignes. Arts. Exposition : Man Ray. (Annonce non signée)
- 16 décembre, *L'HUMANITE*, n° 12421, p. 4. Notes de Lecture. André Breton, *Les Vases communicants*. (par Paul Nizan)

ANNÉE 1933

- Janvier, *LA CRITIQUE SOCIALE*, n° 7, p. 50. René Crevel, *Le Clavecin de Diderot*. (par G.B.)
- 27 février, *L'HUMANITÉ*, *Sur le concours de littérature prolétarienne*.
- 3 avril, *MASSES*, n° 4, p. 2-3, 100 l. Pétition du Comité de défense d'Ozanski, portant la signature d'André Breton. (Georges Bénichou)

26 juillet, *MARIANNE*, n° 40, p. 4. Notes et échos. Commune, un poème d'Aragon, annonce de l'exclusion de l'A.E.A.R. de Breton, Éluard et Crevel. (Anonyme)

2 août, *MARIANNE*, n° 41, p. 4. Notes et échos. Raymond Roussel est mort. (Anonyme)

Septembre, *COMMUNE*, n° 1, p. 75. René Crevel, *Les pieds dans le plat*. (par G. Serveze)

Septembre, *COMMUNE*, n° 1, pp. 85-86. Longue note de Serveze sur la revue *Esprit*, suivie d'un petit article, «*Le surréalisme au service de la révolution* n° 5 et n° 6). (par Servèze et Nizan)

Septembre, *LA CRITIQUE SOCIALE*, n° 9, p. 146. Jacques Baron, *Peines perdues*. (par R.Q.)

Septembre, *LA CRITIQUE SOCIALE*, n° 9, p. 149. *Minotaure*. (par G.B.)

Septembre, *LA CRITIQUE SOCIALE*, n° 9, p. 151. Le surréalisme. (Anonyme)

Octobre, *L'ÉTUDIANT SOCIALISTE*, n° 1, p. 14. Livres et revues. *Les Humbles* (par Maurice Parijanine)

Octobre, *COMMUNE*, n° 2, pp. 1-2. *Commune* vous pose une question : pour qui écrivez-vous ? (Commune)

Juillet, *L'ÉTUDIANT SOCIALISTE*, n° 9, p. 21. Un appel. Pétition émanant du groupe de *La Critique sociale*. Signé : Georges Bataille, Lucien Laurat, Jacques Mesnil, Pierre Pascal, Boris Souvarine.

ANNÉE 1934

15 janvier, *EUROPE*, n° 133, p. 105. Notes de lectures. Fin de siècle (par Jean Guéhenno)

Juin – Juillet, *L'ÉTUDIANT SOCIALISTE*, n° 9-10, p. 17. Livres et revues. Aragon, *Hourra l'Oural*. (par Pierre Boivin)

Décembre, *SPARTACUS*, n° 1, p. 7, 50 lignes. Michel Leiris, *L'Afrique fantôme*. (par Simone Arbois)

Décembre, *COMMUNE*, n° 16, pp. 357-360. André Breton, *Point du jour*. Rubrique : Livres. (par Louise Perier)

ANNÉE 1935

*Janvier, *COMMUNE*, n° 17, pp.511-513. Livres *Monsieur Jean ou l'amour absolu*. G. Ribemont-Dessaignes. (par Pierre Unik)

Février, *COMMUNE*, n° 18, pp.630-631. Michel Leiris, *L'Afrique fantôme*. (par Georges Sadoul)

- 1^{er} février, *MONDE*, une tempête dans un verre d'eau, ou les deux salons des indépendants.

Mai, *COMMUNE*, n° 21, p. 956. Où va la peinture? Enquête de *Commune*. Réponse de Max Ernst. (Max Ernst)

Mai, *COMMUNE*, n° 21, p. 1121. Où va la peinture? Enquête de *Commune*. Réponse d'Yves Tanguy.

Juin, *COMMUNE*, n° 22, p. 1118-1119. Où va la peinture? Enquête de *Commune*. Réponse de Valentine Hugo. (Valentine Hugo)

Juin, *COMMUNE*, n° 22, p. 1121. Où va la peinture? Enquête de *Commune*. Réponse d'Yves Tanguy. (Yves Tanguy)

26 juin, *MARIANNE*, n° 140, p. 5. Sous la lampe. René Crevel. (par Marie Laurencin).

26 juin, *L'HUMANITÉ*, Le Congrès International des écrivains.

26 juin, *L'HUMANITÉ*, L'écrivain René Crevel est mort.

27 juin, *LE POPULAIRE*, n° 4519, p. 4, 10 l. Le congrès international des écrivains a terminé ses travaux. Compte rendu du congrès. (Anonyme)

- 4 juillet, *MONDE*, René Crevel est mort, par Jean Cassou.

Juillet, *COMMUNE*, n° 23, p. 1333. Revues en langues étrangères : *El Tempo Presente*. (Anonyme)

Juillet, *COMMUNE*, n° 23, p. 1337. Les jeudis de la maison de la culture. Mai-juin. (Anonyme)

ANNÉE 1936

Février, *L'ÉTUDIANT SOCIALISTE*, n° 5, p. 16. Livres et revues. Magdelaine Paz, Pour Victor Serge. (par Jean Rabaud)

Février, *COMMUNE*, n° 30, pp. 768-770. Revue des revues. Jeunes revues. (par Georges Sadoul)

Avril, *COMMUNE*, n° 32, pp. 1013-1022. Jeunes revues. *Soutes*. (par Georges Sadoul)

Mai, LES HUMBLES, n° ?. Hommage aux inflexibles. À l'occasion du soixante-dixième anniversaire de Romain Rolland. (par Georges Henein)

Juin, COMMUNE, n° 34, pp. 1274-1276 [début de l'article p. 1269]. Revue des revues. «Les revues de jeunes». (par Georges Sadoul)

Septembre-Octobre, LES HUMBLES, n° ? Pour qu'on ne sache pas. À propos de «La vérité sur le procès de Moscou» tenu à la salle Wagram. (par Georges Henein)

**Novembre, L'ÉTUDIANT SOCIALISTE*, n° 2, p. 11. Théâtre. *Le Camelot* de Roger Vitrac. (par Robert Pagosse)

ANNÉE 1937

15 mars, EUROPE. n° 171, p. 426. Paul Éluard, *Les yeux fertiles*. (par Louis Parrot)

31 mars, MARIANNE, n° 232, p. 4. La tribune des jeunes. Cénacles d'hier et d'aujourd'hui. (par Gaston Diehl)

31 mars, MARIANNE, n° 232, p. 4. La vie des arts. Le surréalisme et New York. (par Marcel Zahar)

14 avril, MARIANNE, n° 234, p. 4. Au-delà de la peinture. (par Paul Éluard)

5 mai, MARIANNE, n° 237, p. 6. Exposition. Coiffures Bushango et Bankutu. (par Paul Éluard)

9 juin, MARIANNE, n° 242, p. 5. Joan Miró. (par Louis Cheronnet)

14 juillet, MARIANNE, n° 247, p. 5. La vie des arts. Salvador Dali parmi ses monstres. (par Fernand Lot)

14 juillet, MARIANNE, n° 247, p. 14. Regards sur Paris. Vernissage de l'exposition Dali. (Anonyme)

28 juillet, MARIANNE, n° 249, p. 6. Les désastres de la guerre. (par Paul Chadourne).

31 juillet, LA FLÈCHE, n° 77. Défense ou déchéance de la culture? Sur le Congrès des Écrivains pour la Défense de la Culture. (par Georges Henein)

11 août, MARIANNE, n° 251, p. 6. Sur le pont qui relie le rêve à la réalité. Gradiva, magasin surréaliste. (par Maurice Henry).

8 septembre, MARIANNE, n° 255, p. 5. Visite à André Breton. (par Edmond Jaloux de l'Académie Française).

Novembre, ESSAIS ET COMBATS, n° 6, p. 16, col. E et F. Enquête : Faut-il réviser le marxisme ? Questionnaire élaboré par la revue et envoyé à André Breton. Sa réponse ne sera pas publiée dans les numéros suivants.

29 décembre, MARIANNE, n° 271, p. 9. Poème pour dessins, dessins pour poème. (Paul Chadourne).

ANNÉE 1938

15 janvier, EUROPE, n° 181, p. 142. Philippe Soupault, *Poésies Complètes*. (par René Bertelé).

29 janvier, LA FLÈCHE, n° 103, p. 4. Arts et lettres. Ce qu'il faut voir, lire, entendre. Exposition internationale surréaliste. (par André Boll).

Février, ESSAIS ET COMBATS, n° 9, p. 30. Jacques Prévert, *Le Paysage changeur*. Publication dans son intégralité du poème de Prévert.

23 mars, MARIANNE, n° 287, p. 6. Le long des étalages. Comte de Lautréamont, *Œuvres Complètes*. (Anonyme)

25 mars, LA FLÈCHE, n° [illisible] – p. 1. Contre appel. Contre «l'appel à l'union internationale» paru dans *Ce soir* le 20 mars 1938. (signé par *La Flèche*)

17 juin, JUIN 1936, n° 135, p. 4. Défense de la culture. Éluard dans l'avant dernier numéro de *Commune*. (Anonyme)

8 juillet, JUIN 1936, n° 16, p. 4. Les loisirs et la vie. Aragon ou le traité de la pitrerie. (par Pierre Berger).

7 octobre, JUIN 1936, n° 24, p. 6. «Ni de votre guerre, ni de votre paix». La déclaration collective envoyée par Breton y est reproduite. *Décembre, COMMUNE*, n° 64, pp. 1899-1903 Du réalisme poétique. Luc Decaunes, *L'Indicatif présent ou l'infirme tel qu'il est*. René Blicek, *Brumes du monde*. Ilarie Voronca, *L'Apprenti fantôme*. Jules Supervielle, *La fable du monde*.

16 décembre, LA FLÈCHE, n° 149, p. 4. Pour un art révolutionnaire et indépendant. Extraits du manifeste de Mexico.

ANNÉE 1939

27 janvier, *JUIN 1936*, n° 39, p. 1, col. G. Libérez les prisonniers Espagnols. (signature collective)

Février, *RÉVOLUTION*, n° 56 p. 4, 80 l. Jacques Prévert, «Le temps des noyaux», publié intégralement.

Mars, *RÉVOLUTION*, n° 57, p. 1. Dessin d'André Masson reproduit de *Clé*, organe de la FIARI

17 mars, *JUIN 1936*, n° 46, p. 4, col. A. En feuilletant. (par Pierre Berger).

15 avril, *EUROPE*, n° 196. Paul Éluard, la poésie. (par Yanette Deletang-Tardif)

30 juin, *JUIN 1936*, n° 61, p. 2. Comité de patronage de la CIPARE. (signature collective).

30 juin, *JUIN 1936*, n° 61, p. 3. À bas la répression contre les lettres de cachet, libérez Steve, Rigal et Schmitt! Suit déclaration collective signée – entre autres – par Breton, etc.

Août, *COMMUNE*, n° 72, pp. 1072-1077. Les poètes et la Poésie, P. Éluard, *Donner à voir* et *Chanson complète*; P.-J. Jouve, *La résurrection des morts* et *Ode au peuple*; T. Tzara, *Mots gagnés*; E. Triolet, *Maïakovski, poète Russe*. (par L. Parrot)

8 décembre, *JUIN 1936*, n° 33, p. 4. Une chanson de Jacques Prévert: «Marche ou crève». Publication dans son intégralité du poème de Prevert.

Table des matières

Au Palais des miroirs par Henri Béhar	p. 5
<i>Le Populaire</i>	p. 29
<i>L'Humanité</i>	p. 53
<i>Europe</i>	p. 111
<i>Monde</i>	p. 143
<i>La Critique sociale</i>	p. 167
<i>L'Europe nouvelle</i>	p. 183
<i>Marianne</i>	p. 193
<i>Commune</i>	p. 221
<i>Juin 1936</i>	p. 249
<i>Spartacus</i>	p. 255
<i>Masses</i>	p. 257
<i>L'Étudiant socialiste</i>	p. 259
<i>Les Humbles</i>	p. 263
<i>Essais et combats</i>	p. 271
<i>La Flèche</i>	p. 273
<i>Révolution</i>	p. 279
Index de noms cités	p. 281
Table chronologique des articles cités	p. 293
Table des matières	p. 305