

De l'âge d'or à l'âge d'homme : l'Utopie surréaliste (1)

Henri BEHAR

Il y a quelque provocation de ma part à traiter de l'utopie à propos d'un des rares mouvements d'idées qui ne s'est pas contenté du livre pour inscrire ses imaginations et ses désirs dans la réalité présente (2).

D'une certaine façon, tout livre est une utopie ou, pour le dire comme Vigny, une bouteille que l'on jette à la mer des multitudes, en supposant que

"Dieu la prendra du doigt pour la conduire au port".

Dès lors qu'ils consentent à publier des revues ou des livres, même s'ils refusent la classification générique, les surréalistes souscrivent au processus commun de la lecture, selon lequel un inconnu viendra, un jour, produire le texte qui, en son absence n'est qu'un vain objet, et faire en sorte que des idées prennent corps. Mais toutes les idées n'ont pas la même valeur de réalité ou de performance, pour parler comme les linguistes. Certaines se manifestent davantage par le geste, l'action, que par la parole. Et dès l'origine le projet surréaliste s'est constitué sur une démonstration pratique. Il fallait, comme le dira plus tard André Breton, "Changer la vie" et "transformer le monde" en même temps. Du même mouvement, concilier Marx et Rimbaud, ici et maintenant.

En essayant de remplir ce programme, le surréalisme a repris à son compte un grand nombre de thèmes traditionnels de l'imaginaire collectif, et il s'est placé dans la perspective utopiste, ne serait-ce qu'en posant ce bel axiome : "L'imaginaire est ce qui tend à devenir réel" (A. Breton). Mais cette prise en charge des mythes du passé ne va pas sans transformations. S'il y a recours, c'est toujours pour les actualiser, en déplacer le sens ou le contredire.

C'est ainsi que le mythe de l'âge d'or, récurrent dans les titres et les oeuvres des surréalistes, change de signe, se projette dans l'avenir. Et les membres du Mouvement, par la communauté émotionnelle qu'ils consti-

tuent, en font le discriminant de leur maturité. Ensemble ils parviennent à l'âge d'homme, avec la ferme volonté d'inscrire leurs rêves dans le concret.

Loin de moi, donc, l'idée de considérer le surréalisme comme une banale utopie, la dernière en date des "cités du soleil". Je souhaite seulement montrer comment une certaine tension utopique entretient sa démarche et, fait notable, caractérise l'ensemble des membres du groupe. -N'est-il pas plus aisé de concevoir dans la solitude l'organisation d'un Etat imaginaire, d'autant mieux réglé que personne ne peut en critiquer les principes ni les détails !- Non, les surréalistes oeuvrent collectivement et c'est ensemble qu'ils parcourent les étapes d'une idéologie aux prises avec le réel, allant de la contestation du monde présent à sa projection idéale pour parvenir, momentanément, à la résolution des contradictoires.

*

* * *

Bien qu'ils s'en défendent -et on les comprend si l'on songe aux risques encourus alors par l'écrivain- tous les utopistes sont d'abord des contempteurs de la société de leur temps. Inutile, je pense, de rappeler les pages où Thomas More décrit la pénible condition du paysan anglais... Les surréalistes ne s'attardent pas à dépeindre l'aliénation de l'époque, pour lui opposer un nouveau contrat social ; mais leur conviction intime et collective procède d'une condamnation sans appel de la société occidentale.

De toutes les fibres de son corps, Antonin Artaud est sans doute celui qui témoigne le mieux du rejet immédiat, sans nuance et sans concession, de l'univers où il a été projeté, jusqu'à lui opposer le pays, quelque peu magnifié, des Tarahumaras. Le voyage, la quête d'une civilisation perdue, est la forme la plus tangible du désir d'utopie. Mais n'est-ce pas au même Artaud que l'on attribue la conception du troisième numéro de la Révolution surréaliste, avec l'Adresse au Pape, au Dalaï-Lama, ses lettres aux médecins-chefs des asiles de fous, aux écoles du Bouddha, aux Recteurs des universités européennes, dont l'une s'achève ainsi : "Sauvez-nous de ces larves. Inventez-nous de nouvelles maisons". (2)

Dès avant la création du Mouvement surréaliste, Breton avouait en confidence à Tzara :

"J'ai, au même degré que vous, la passion de détruire, mais ne faut-il pas s'en cacher ?" (3)

Quelques semaines auparavant, il précisait au même correspondant qui, à ses yeux, représentait toute la révolte qui fût au monde : "Tuer l'art, c'est ce qui me paraît aussi le plus urgent, mais nous ne pouvons guère opérer en plein jour." (4)

N'est-ce pas là ce qui explique et justifie toute "littérature de contrebande", selon la forte expression d'Aragon, dont fait partie l'écriture utopique ?

Il serait vain d'opposer le Breton pré-surréaliste au ferme mainteneur du Mouvement qu'il devint par la suite. C'est après la seconde guerre mondiale qu'il revendique une attitude semblable, toute opposée aux conventions régnantes, dans une formulation faisant apparaître le thème de ce colloque :

"En vue des solutions qui sont requises de nous tous, la routine, toute recouverte de velours, est plus menaçante, la routine couve plus de détresse et de mort que l'apparente utopie. Devant la carence totale des idées toutes faites, il y aurait avantage à ce que toute licence de s'exprimer, publiquement ou non, fût laissée à cette dernière." (5)

C'est ce permanent refus de l'ordre établi, du bon sens allant de soi, qui lui a fait admirer le "Manifeste Dada 1918" de Tzara et l'a conduit à adhérer très sincèrement avec ses amis au Mouvement Dada, qui représentait alors la révolte absolue et la destruction la plus radicale qui se pût concevoir des idées toutes faites.

On sait quelle orientation la découverte de l'écriture automatique allait donner au Surréalisme, qui y vit le moyen de nettoyer les écuries d'Augias de la littérature. De fait, le Manifeste du Surréalisme, en 1924, se donnait à lire comme préface d'un texte automatique, Poisson soluble, où se trouve cet aveu explosif : "nous nous introduisons en bande sous les villes que nous voulons faire sauter." (6) Certes, l'écrit poétique ne se juge pas à la même aune que le tract ou le manifeste. Il n'en exprime pas moins un désir latent, correspondant au schème dynamique de la pensée utopique. Celle-ci se confirme dans cette déclaration du Second Manifeste du Surréalisme : "Tous les moyens doivent être bons à employer pour ruiner les idées de famille, de patrie, de religion." (7)

Au nombre de ces moyens figure le discours utopique. Tzara, j'aurai l'occasion d'y revenir, ouvre Grains et Issues (1935) par un rêve expérimental que l'on peut tenir pour une forme inversée de l'utopie. Il l'accompagne de notes et de réflexions théoriques appelant la révolution comme étape préalable à l'instauration d'une société future :

"Il n'est pas nécessaire de renoncer à la poésie pour agir comme révolutionnaire sur le plan social, mais, être révolutionnaire est une nécessité inhérente à la condition du poète." (8)

C'est à peu près dans le même temps, sinon dans les mêmes termes, que Breton rappelle l'engagement, pris par les surréalistes, de transformer le monde. Mais il précise aussitôt dans quel sens cela s'entend, comme progression et non régression :

"Si je veux que le monde change, si même j'entends consacrer à son changement tel qu'il est conçu socialement une partie de ma vie, ce n'est pas dans le vain espoir de revenir à l'époque de ces contes, mais bien dans celui d'aider à atteindre l'époque où ils ne seront plus des contes." (9)

En d'autres termes, ces contes bleus pour adultes à la production desquels appelait l'auteur de Najda, loin d'être rejetés dans un passé mythique ou dans un avenir illusoire et sans lieu, doivent voir leur avènement immédiat, sous l'impulsion du poète qui n'aura renoncé à aucune vertu de l'imaginaire.

Cependant, pour les intellectuels français de l'entre-deux guerres, ce passage du rêve à la réalité ne peut se faire collectivement sans le concours du Parti communiste qui représente, à leurs yeux, la concrétisation de l'utopie. L'U.R.S.S. n'est-elle pas le lieu précis où les rêves millénaires d'égalité, de fraternité, de société sans classes, ont pu s'incarner ? D'où la paradoxale déclaration : "Nous sommes la révolte de l'esprit /.../. Nous ne sommes pas des utopistes : cette Révolution, nous ne la concevons que sous sa forme sociale..." (10). Deux mois après, ils préciseront "Nous voulons la Révolution, partant nous voulons les moyens révolutionnaires. Or ces moyens, aujourd'hui, de qui sont-ils le fait ? De l'internationale communiste seule et, pour la France, du P.C.F. et non pas de théoriciens individualistes, si ingénieux soient-ils, dont l'action est forcément contre-révolutionnaire." (11).

Certes, cette déclaration du 8 novembre 1925 publiée par L'Humanité représente l'adhésion maximale du groupe, qui reviendra bien vite sur une telle formulation exclusive, et dont on n'est pas sûr qu'elle eût été contresignée par tous. Reste qu'elle témoigne du phénomène par lequel les surréalistes ont cru devoir s'allier au P.C., dans la mesure où ils voulaient que le discours utopique passât dans les faits.

Ce n'est pas ici le moment de relater les divers épisodes d'une symbiose impossible entre Surréalisme

et Communisme. Assez d'autres l'ont fait. On retiendra seulement quelques formules marquantes, illustrant l'at-tait exercé par les hommes d'action sur les poètes :

"Je pense que le communisme en existant comme système orga-nisé a seul permis au plus grand bouleversement social de s'accom-plir dans les conditions de durée qui étaient les siennes"

dit Breton en 1925 (12).

Pour sa part, Tzara, qui a suivi le cheminement de Breton avec retard et n'adhère au P.C. qu'alors que celui-ci s'en retire, Tzara, dis-je, persiste à assigner une tâche spécifique au poète, dans le domaine des super-structures :

"L'utilisation du rêve, de la paresse, du loisir en vue de la socié-té communiste, c'est la tâche la plus actuelle de la poésie". (13).

Il est clair que l'auteur de L'Homme approximatif, faisant implicitement référence à Paul Lafargue ne s'ima-gine pas que tous les problèmes sociaux aient été résolus au pays des Soviets. Plus tard, Breton lui fera écho en consignait ce programme : "aider, dans toute la mesure du possible, à la libération sociale de l'homme, travailler sans répit au désencroûtement intégral des moeurs, refaire l'entendement humain". (La clé des champs p. 163).

Ainsi, soutenu par la volonté de détruire l'ancien monde, d'imposer une révolution totale des moeurs et de la société, tenté, pour y parvenir, de s'allier à un parti organisé, le Surréalisme n'a cessé de bousculer les idées reçues, en fonction d'un idéal de caractère uto-pique, auquel il voulait donner les couleurs et les traits du réel.

Peut-être pouvons-nous maintenant mieux cerner cet idéal qui n'a pas de lieu défini, dont on serait bien en peine de dresser le plan comme pour les cités idéales de Platon, de More, de Campanelle etc. Car si les Surréalistes n'ont pas produit un discours utopique à l'exemple de ceux que je viens de nommer, on trouve chez eux certains lieux privilégiés, une vision rapprochée de l'Eden qui nous autorise à parler d'une géographie surréaliste de caractère utopique.

Pour s'en convaincre, il suffit de se reporter à la célèbre carte représentant "le monde au temps des surréalistes" (Variétés, 1929) où l'axe des méridiens est déplacé vers le Pacifique, la France se réduisant à Paris, la plus grande extension étant donnée à la Russie, l'île de Paques devenant presque aussi grande que l'Afrique

et l'Australie; la Mélanésie, le Mexique, le Pérou, l'Alaska couvrant presque toute la surface des terres émergées.

On connaît la description merveilleuse du château qui se dresse au centre du Manifeste du Surréalisme :

"Pour aujourd'hui je pense à un château dont la moitié n'est pas forcément en ruine ; ce château m'appartient, je le vois dans un site agreste, non loin de Paris /.../. Du reste, la solitude est vaste, nous ne nous rencontrons pas souvent. Puis l'essentiel n'est-il pas que nous soyons nos maîtres, et les maîtres des femmes, de l'amour, aussi." (14).

Ce texte a suscité de nombreuses gloses, et les féministes n'ont pas manqué d'en relever la dernière phrase, pour le moins impérieuse ! J'observe simplement qu'il est le lieu de rassemblement de la communauté affective formée par le premier groupe des surréalistes. Ouvert à tous, portes battantes, aucun règlement n'y est imposé, pas même le "fais ce que tu voudras" de l'Abbaye de Thélème. Desnos, de son côté, parlera d'une "maison miraculeuse", et à plusieurs reprises Breton déclarera habiter une maison de verre, attestant la transparence de sa morale nouvelle. En somme, et sans donner lieu à de vastes développements, le récit surréaliste postule la cité de cristal des utopistes. Mais il ne s'y attarde pas dans la mesure où c'est l'îlot privilégié, le point d'attache confidentiel d'un groupe actif et non contemplatif, supposé agir au grand jour. Faute d'un mécène assez généreux pour satisfaire ce désir de libre rassemblement, le café, lieu public et ouvert par excellence, en a tenu le rôle pour les surréalistes.

Amateurs et animateurs de la ville, les surréalistes, et singulièrement le Paysan de Paris que se voulait Aragon, ont su en révéler les aspects merveilleux, les constructions les plus rares. Même si des architectes se sont ralliés à eux, ils ne se sont pas assignés de constructions particulières. Sauf peut-être Tzara qui, après s'être fait bâtir une maison par Adolf Loos, s'est mis à projeter une "architecture intra-utérine" (6.6. IV 331) apte à satisfaire les désirs opprimés de l'individu victime du traumatisme de la naissance. Plus qu'un banal rêve de retour au sein maternel, le poète entend fournir à la société à venir le moyen de se ressourcer, de retrouver une paix compromise par l'agitation quotidienne.

Dans le même ordre d'idées, André Breton, prenant texte de l'utopie fouriériste s'exclame :

"Je te salue du bas de l'échelle qui plonge en grand mystère dans la Kiwa hopi la chambre souterraine et sacrée ce 22 août 1945 à Mishongnovi..." (15).

Château, caverne, tente indienne, îles fortunées de L'Amour fou, nous sommes bien dans les espaces privilégiés de l'utopie. Cependant le dernier texte, précisément localisé et daté, montre bien qu'il ne s'agit pas d'une projection dans le futur mais d'un regard neuf porté sur des espaces existants.

Seul Tzara se démarque de la rêverie commune des structures habitées en décrivant, dans Grains et issues une ville étrange qui mérite toute notre attention pour sa singularité non seulement dans la littérature surréaliste mais, oserais-je dire, dans toute la littérature du XXe siècle :

"Des oeufs de lumière seront amassés dans la poitrine des édifices. Il sera interdit au rêve d'accoster les femmes dans la rue. Aux heures d'affluence on lachera des meutes de chiens invisibles à travers la ville, ils se faufleront entre les pieds et les véhicules, tous enduits d'une substance phosphorescente, légèrement musicale comme le satin". (16).

Je n'ai pas le loisir de m'attarder sur les voluptés, les richesses d'un pays de Cocagne et les inventions insolites, telle cette mince couche de caoutchouc dont sera enduit "tout ce qui est susceptible de faire un bruit aigu" ou ces oiseaux munis de réflecteurs pour illuminer le ciel. Comme toute utopie, la cité du sommeil est régie par de très fortes contraintes limitant la liberté individuelle. Mais surtout, c'est la cité du mal :

"Des chiens gorgés d'essence, auxquels on aura mis le feu, seront ameutés contre les femmes nues, les plus belles bien entendu. Des vieillards seront pressés et séchés entre les feuilles d'immenses livres de bois et étendus en guise de tapis dans les salons bourgeois. Des bocaux contenant des langues d'aristocrates seront exposés parmi les pots de confiture et de moutarde dans les devantures. Des autos rapides munies à l'avant d'aiguillons en acier pourront empaler de longues files de gens faisant la queue devant un cinéma par exemple..." (17).

Qu'on se garde de parler trop hâtivement de sadisme, ou de trouver ici la préfiguration de la barbarie sans visage de notre siècle, ni même d'y voir les traces d'un cauchemar. En vérité, il s'agit d'un "rêve expérimental", c'est-à-dire d'une sorte de rêve éveillé présentant sur le même plan, donc avec la même indifférence du rêveur, les images heureuses ou désespérées qui se prêtent à son inattention, au-delà du bien et du mal, puisque l'auteur prétend abolir culture et mémoire, dans un espace spirituel où se résolvent les contradictions. Tzara part du

postulat que le rêve n'aura plus de raison d'être lorsque tous les désirs pourront être satisfaits et il développe son récit, rempli d'images, comme un exemple de substitution de la poésie à la cure psychanalytique par le biais de la métaphore, équivalent du transfert.

Ce très complexe moyen de guérir les complexes nous conduit tout naturellement au film L'âge d'or de Bunuel et Dali, dont la tonalité est fort voisine des pages que je viens de citer. Maurice Mourier a très justement rappelé que loin de montrer l'âge d'or il était plutôt un "jardin désespérider" (18). En somme, un intense cri d'espoir jeté à la face du public, fermement soutenu par l'ensemble du groupe surréaliste.

51 Dans ces conditions, on se demande comment celui-ci a pu concilier son admiration pour de telles oeuvres avec celle qu'il portait à Breton. Ce dernier ne confessait-il pas sa "nostalgie de l'âge d'or" (L'air de l'eau), n'avouait-il pas une "croyance irraisonnée à l'acheminement vers un futur édénique" (Ode à Fourfrier) ? Pareille cécité de tout le mouvement serait étonnante si l'on ne songeait aussitôt à l'ambivalence des sentiments dont il a toujours fait état.

Encore faut-il regarder les choses de plus près et constater, comme l'a fait J.Cl. Blachère (19) à propos du jardin de la Orotava, évoqué dans L'Amour fou, combien ce paradis terrestre où s'accomplit l'union de deux êtres est un Eden transformé. Non pas d'avant la faute mais abolissant toute idée de faute, récusant irrévocablement l'idée de péché originel. Qu'un tel lieu puisse exister et être décrit avec tant de lyrisme, cela prouve qu'il n'est nul besoin de mythe. L'âge d'or n'est pas derrière nous, il est ici présent, en nous et autour de nous.

C'est bien entendu le moment privilégié de l'enfance "cet état irremplaçable où, comme aux temps mythiques, toutes choses sont encore mal différenciées, où la rupture entre microcosme et macrocosme n'étant pas encore entièrement consommée, on baigne dans une sorte d'univers fluide de même qu'au sein de l'absolu" (20) qui donne son contenu idéal à l'âge d'or. Après quoi la vie n'est qu'une dégradation d'énergie, comme l'indique Michel Leiris. Entropie si épouvantable que Victor, l'enfant terriblement intelligent créé par Roger Vitrac, préférera la mort immédiate après avoir eu la révélation des lois de l'Unicat. Pour tous les surréalistes, c'est l'enfance qui, selon la formule de Breton, est "la vraie vie" et tous leurs efforts tendent à en conserver ou reconstituer les vertus. Pour eux, l'utopie n'est pas une achronie. S'ils songent à l'enfance de l'humanité, aux peuples heureux dont les ethnologues retrouvent la trace dans quelques

îles de Papouasie et de Nouvelle Guinée, ils ont encore plus présente à l'esprit leur propre enfance. De sorte que l'ontogénèse rejoint la phylogénèse pour marquer le temps exact de l'idéal surréaliste, qui peut tout aussi bien prendre corps dans un espace rêvé que dans un décor réel. Au demeurant Max Ernst n'avait-il pas peint très exactement les jardins gobe-avions avant que Breton ne les vit dessinés sur le sol des îles Canaries ?

*
* * *

Une telle rencontre n'a rien pour nous surprendre tant la pensée surréaliste est tendue vers l'identification du réel et de l'imaginaire, vers la résolution des contraires dont Breton se fait un dogme dans le Second Manifeste.

S'assignant "un certain point de l'esprit" d'où toutes les contradictions puissent être dépassées, le Mouvement lui-même se donne, à certains moments, comme le lieu et la formule de cet espoir. Il fournit la recette d'une écriture de l'utopie et place au seuil de cet espace postulé la devise Amour-Liberté-Poésie qui viendra remplacer le triptyque positiviste.

Chacun l'a pressenti, mais peu encore l'ont démontré, le groupe surréaliste n'est réductible à aucun autre rassemblement littéraire antérieur ou contemporain, pas même Dada, qui lui est si proche par certains côtés -ne serait-ce que par la présence des mêmes personnages dans le noyau constitutif. Pour déterminer cette originalité, il faudrait une sociologie du groupe, à quoi s'emploie Pascal Durand. Celui-ci a montré, dans le volume de Mélusine auquel je ne cesse de faire référence, comment le groupe, en 1924, pouvait s'analyser comme une utopie réalisée. Les problèmes sociaux n'y sont-ils pas miraculeusement résolus par l'amitié active de l'un ou de l'autre ? (Je songe ici au rôle particulièrement efficace joué par Aragon et Breton en faveur de leurs amis). De sorte que le groupe est perçu comme l'ici et maintenant de l'âge d'or pour un surréaliste. En témoignent les souvenirs de Maxime Alexandre, Pierre Naville et surtout Jacques Baron. A contrario il suffit de voir l'état de déréliction dans lequel se trouvent les exclus du Mouvement pour se convaincre qu'ils s'éprouvaient chassés du paradis (21). L'économie du groupe recouvre un dispositif mythologique, que J.M. Monnerot comparera à diverses sociétés initiatiques et, pour finir, à un bund. Par ses manifestations collectives par ses jeux et ses expériences (période des sommeils, cadavres exquis, l'un dans l'autre...) le groupe tente de produire un comportement unitaire et une écriture com-

mune, indifférenciée. Même s'il ne s'est pas tenu à l'anonymat envisagé pendant un temps, chaque personnalité ayant repris le dessus dans le contexte culturel de l'époque, le Surréalisme a formé une contre-institution (donc une institution quand même) d'un genre particulier, susceptible de désaliéner les rapports humains, de susciter la totale disponibilité de ses agents. Il apparaît, en somme, comme une formation vécue, construite, exhibée, un lieu où fusionnent les illusions et la réalité de la communauté émotive.

Le groupe possédait à travers le langage et surtout au moyen de l'écriture automatique un extraordinaire ferment d'unité, qui a fait défaut à ses précurseurs immédiats, cultivant l'originalité plutôt que l'unité. Or la recette que Breton donne dans le Manifeste de Surréalisme fait de l'écriture automatique l'instrument de la liberté et de l'unanimité, l'être même de l'utopie. Avec elle, le sujet échappe à toute contrainte rhétorique, entre en contact immédiat avec le lecteur, l'interlocuteur, et il exprime sans entrave toutes les contradictions de son être inconnaissable. Aragon en témoigne : ce qui préoccupait le plus les auteurs des Champs magnétiques était de savoir si l'on pouvait reconnaître la main de Breton et celle de Soupault. Que, par la suite, les érudits (aidés par Breton) aient pu identifier les passages écrits par chacun nous importe peu : l'essentiel est qu'ils aient pu dialoguer de cette façon et communiquer à d'autres une pratique scripturale qui se révèle comme le catalyseur de l'inconscient, individuel et collectif.

Certes l'écriture automatique a été tenue pour un échec au sein du surréalisme par Breton lui-même. Certes, il y a loin des écrits qui nous en sont parvenus aux textes canoniques de l'utopie. Je me demande s'il ne s'agit pas là de leur symétrique exact. Les uns prétendent transcrire logiquement des projections imaginaires et nous procurent un ennui incommensurable ; les autres se mettent au service de l'irrationnel, au risque de l'illisibilité et donnent un foisonnement d'images reflétant l'univers du désir. Tous ont pourtant la même fonction créative.

En dépit de ses réserves, Breton n'a jamais désespéré du langage. Dans un article consacré à valoriser le XIXe siècle, il observe :

"Les mondes renversés, les utopies criantes ou non, les rêveries d'Eden se sont fait dans le langage une place que le réalisme primaire ne parviendra pas à leur reprendre". (22).

Autrement dit, par le seul fait d'avoir été proféré, le discours utopique existe désormais comme une réalité.

Et de conclure :

"Le langage peut et doit être soustrait à l'usure et à la décoloration qui résultent de sa fonction d'échange élémentaire ; en lui sont incluses des possibilités de contact beaucoup plus étroit entre les hommes que les lois qui président à un tel échange ne le font généralement supposer ; la culture systématique de ces possibilités ne mènerait à rien moins qu'à la recréation du monde". (23).

Recréer le monde. N'est-ce pas l'ambition de tous les utopistes qui le trouvent mal fait et, s'appuyant sur une reconstitution mythique, tentent de le reconstruire ? Décidément, la pensée de Breton est nettement marquée par ce schéma dynamique, entraînant l'adhésion de ses compagnons.

Je me garderai bien de résumer le surréalisme si divers et foisonnant en une formule. Reste que ses membres se sont maintes fois référés à une sorte de devise plaçant sur le même plan trois concepts formant l'architecture même de l'utopie présente du Surréalisme. La magnification de l'amour, de la liberté et de la poésie ne leur appartient pas en propre et n'est pas caractéristique de la rêverie utopique, qui aurait plutôt tendance à réglementer et légiférer dans ces trois domaines. C'est dire, une fois de plus, combien le surréalisme retourne le discours utopique pour le remettre sur ses pieds et l'introduire dans le siècle.

"La création, la recoloration perpétuelle du monde dans un seul être, telles qu'elles s'accomplissent par l'amour, éclairent en avant de mille rayons la marche de la terre" déclare Breton dans L'Amour fou (p. 115) mettant l'accent sur l'idée de progrès humain inséparable de l'amour unique et valorisant les propos de Marx et d'Engels contre l'interprétation qui en est donnée en Union soviétique. De la même façon, Benjamin Péret essaie d'arracher l'amour de la gangue religieuse où il s'est trouvé enfermé :

"Jusqu'ici l'humanité n'a conçu qu'un seul mythe de pure exaltation, l'amour sublime, qui, partant du coeur même du désir, vise à sa satisfaction totale. C'est donc le cri de l'angoisse humaine qui se métamorphose en chant d'allégresse. Avec l'amour sublime, le merveilleux perd également le caractère surnaturel, extra-terrestre ou céleste qu'il avait jusque là dans les mythes. Il revient en quelque sorte à sa source pour découvrir sa véritable issue et s'inscrire dans les limites de l'existence humaine." (24).

Je ne vais pas, à mon tour, constituer une anthologie des textes sublimes où le surréalisme exprime sa conception de l'amour comme fusion des êtres, reconstitution de l'androgynisme primitif, adhésion à la nature, révélation

des secrets de l'Univers. Chacun sait ce qu'il en est pour Aragon, Eluard, Desnos etc.

Le concept de la liberté chez les surréalistes évoque sans doute moins de textes définitifs, étant l'objet d'un combat incessant, sur tous les fronts dont témoignent les deux volumes de tracts réunis par José Pierre. A la définition toujours négative de la liberté dans la société civile s'oppose cette formule irréductible : "Liberté couleur d'homme" (A. Breton, Clair de terre). Le même auteur affirme que, d'une guerre à l'autre "c'est la quête passionnée de la liberté qui a été constamment le mobile de l'action surréaliste". (25).

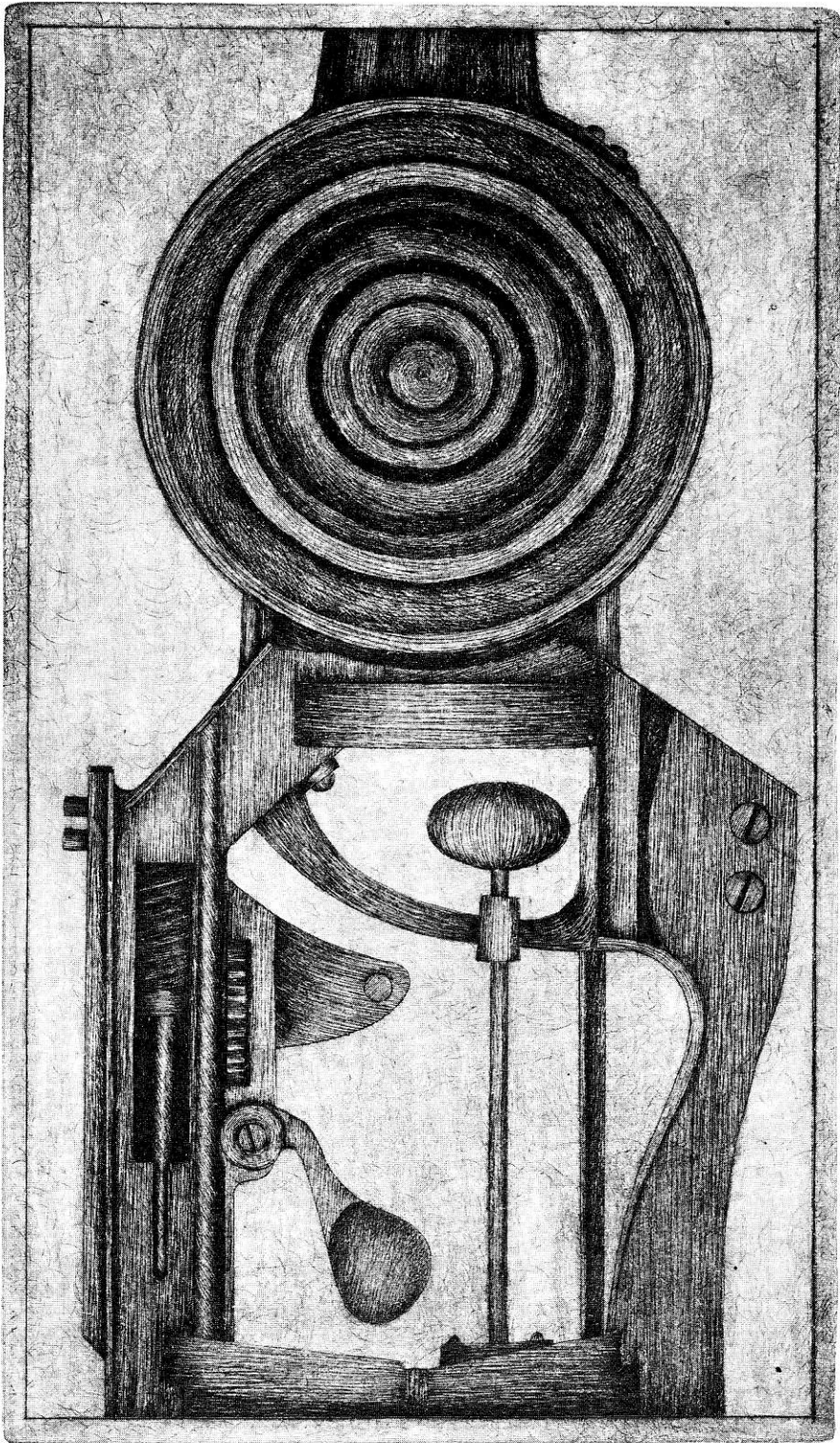
Quant à la poésie, elle annonce le règne de l'imagination, sa métamorphose en actes : "Le temps vienne où elle décrète la fin de l'argent et rompe seule le pain du ciel sur la terre" (26). Vision prophétique qui est à la fois la force et la faiblesse du surréalisme. D'une part il minimise les conflits sociaux, la lutte des classes -comme font, au demeurant, toutes les utopies- d'autre part il exprime la réconciliation des éléments dans un univers

réconcilié enfin réconcilié :

"C'est sous d'anciennes herbes
Que par des sentiers de chèvre
perce une voie imaginaire
où la mer au feu se mêle" (27).

On pourra toujours objecter que cette résolution des contraires annoncée et obstinément recherchée par les surréalistes, n'est toujours pas advenue sur notre planète affolée. C'est l'étoile des marins, sur laquelle ils orientent leur course, sans pour autant l'atteindre. Au demeurant, Breton avait pris soin de désigner "un certain point de l'esprit", et non un lieu matériel, précisant ensuite : "Il ne fut jamais question de m'établir à demeure en ce point. Il eût d'ailleurs, à partir de là, cessé d'être sublime et j'eusse, moi, cessé d'être un homme" (28).

Platon chassait le poète de sa République, et il faisait bien. Imaginons un moment les surréalistes dans cette cité idéale. Qu'y eussent-ils fait, sinon de s'y comporter en dissidents, introduisant le désordre et l'anarchie là où tout est prévu, réglementé, hiérarchisé ? Si leur pensée est nourrie de mythes éternels, hantée par un idéal d'harmonie, ils n'en sont pas moins de leur temps, oeuvrant pour transformer sinon le monde, du moins la manière dont on l'appréhende. Que leur démarche soit empreinte d'utopie, qu'elle procède du désir de restaurer un âge primitif n'est pas niable. Cependant ils viennent après Cabet et Fourier et n'ignorent rien des expériences



icariennes. C'est pourquoi leur propre pratique s'insère dans l'action contemporaine et non dans un ailleurs retransché des effets de l'histoire :

"Le poète, l'artiste, seraient les plus excusables des hommes à vouloir se prémunir à toute force contre l' "utopie" alors que la nature de leur création même les porte à puiser dans le domaine indistinct où, au moins au départ, l'utopie est reine, quand elle s'avèrerait capable en certains cas de fécondité sur le plan réel, susceptible de se dévoiler comme n'ayant pas été l'utopie." (A. Breton, Entretiens).

NOTES

- (1) En reprenant, en partie, le sous-titre de Mélusine n° VII (1985), j'indique ici, globalement, ma dette à l'égard des collaborateurs de cette revue animée par P. Mourier et moi-même.
- (2) Antonin Artaud : "Lettre aux écoles du Bouddha", La Révolution surréaliste, n° 3, 15 avril 1925, p. 22.
- (3) André Breton, lettre du 12 juin 1919, in : Michel Sanouillet, Dada à Paris, (Paris, Pauvert 1965), p. 445.
- (4) Ibid., 4 avril 1919, p. 443.
- (5) André Breton : Arcane 17, (Ed. 10 x 18, 1965), p. 142.
- (6) André Breton : Manifestes du surréalisme, (Paris, Pauvert 1962), p. 82.
- (7) Ibid., p. 159.
- (8) Tristan Tzara : Oeuvres complètes, t. III, (Paris, Flammarion, 1979), p. 137.
- (9) André Breton : L'Amour fou, (Paris, Gallimard, 1937), pp. 96-97.
- (10) "La Révolution d'abord et toujours" dans, Tracts surréalistes... présentés par José Pierre, t. I, 1922-1939, (Paris, Le Terrain vague, 1980), p. 56.
- (11) Ibid., p. 64.
- (12) André Breton : "Léon Trotsky : Lénine", La Révolution surréaliste n° 5, 15 octobre 1925, p. 29.
- (13) Tristan Tzara : "Essai sur la situation de la poésie" (1931), O.C., t. V, 1982, p. 27.
- (14) André Breton : Manifestes du surréalisme, ibid., pp. 30-31. Le motif du château appartient davantage au roman noir qu'au discours utopique. Cependant il relève de ce dernier quand tous les ponts sont rompus avec l'univers quotidien : le château devient un non-lieu, ou un lieu d'utopie.
- (15) André Breton : "Ode à Charles Fourier", Signe ascendant, (Poésie/Gallimard, 1968), p. 113.
- (16) T. Tzara : Grains et Issues, O.C. t. III, p. 9.
- (17) Ibid., p. 14.

- (18) Maurice Mourier : "El dorado, tentative d'évaluation (subjective) de l'âge d'or aujourd'hui", Mélusine VII, p. 143.
- (19) J. Claude Blachère : "Géographie physique de l'Eden chez André Breton", Mélusine VII, p. 106.
- (20) Michel Leiris : L'Age d'homme, (Gallimard, 1946), p. 36.
- (21) Il ne faut pas idéaliser les rapports internes du groupe, et la solidarité, l'amitié n'ont eu qu'un temps comme en témoignent les querelles et exclusions qui ont marqué son existence. Pourtant les souvenirs, la correspondance des uns et des autres montrent que le groupe surréaliste a été perçu par chacun, du temps qu'il y appartenait, comme une micro-utopie.
- (22) A. Breton : "Le merveilleux contre le mystère", La Clé des champs (Paris, Pauvert, 1967), p. 8.
- (23) Ibid., p. 12.
- (24) Benjamin Péret : Anthologie de l'amour sublime, (Paris, Albin Michel, 1965), pp. 20-21.
- (25) A. Breton : "Situation du surréalisme entre les deux guerres", La clé des champs, ibid., p. 81.
- (26) André Breton : Manifestes, ibid., p. 31.
- (27) T. Tzara, Phases, O.C. t. IV, p. 11.
- (28) André Breton : L'Amour fou, ibid., p. 171.