

Grand écart identitaire. Le politique et l'esthétique dans le surréalisme français. Trois moments : 1935, 1947, 1969

Jacqueline Chénieux-Gendron

Numéro 3, 2011

Identités européennes

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1089722ar>

DOI : <https://doi.org/10.21083/synergies.v0i3.1405>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

University of Guelph, School of Languages and Literatures

ISSN

1920-4051 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Chénieux-Gendron, J. (2011). Grand écart identitaire. Le politique et l'esthétique dans le surréalisme français. Trois moments : 1935, 1947, 1969. *Synergies Canada*, (3), 1–9. <https://doi.org/10.21083/synergies.v0i3.1405>

Résumé de l'article

Sous la désignation de « grand écart identitaire », on s'est proposé d'analyser -- du point de vue de l'histoire des idées, à trois époques précises : 1931, 1947, 1969 et sur des citations précises, souvent peu connues -- les positions politiques et esthétiques du groupe surréaliste français qui entoure André Breton. Loin de l'image pourtant ingénieuse employée par Régis Debray (« l'honneur des funambules »), ces analyses font apparaître le détail de stratégies complexes, parfois un certain déni de réalité mais aussi une leçon poétique de grande facture et l'esquisse d'une anthropologie politique -- apte à faire réfléchir bien des politologues aujourd'hui.

© Jacqueline Chénieux-Gendron, 2011



Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

é
rudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

Grand écart identitaire Le politique et l'esthétique dans le surréalisme français Trois moments : 1935, 1947, 1969

**Jacqueline Chénieux-Gendron
CNRS, Paris**

Quels modèles de pensée sous-tendent l'opposition je/autre? Telle est, dans sa généralité, la question posée ici. Si je propose comme champ d'analyse le mouvement surréaliste, tout spécialement dans le lieu d'origine de sa désignation — la France — la première réponse qui vient à l'esprit, ce pourrait être une réponse « ontologique » : le « je » est bel et bien exacerbé chez les surréalistes qui se constituent en groupes fermés, « sociétés closes » exaspérant leurs limites (Julien Gracq soulignait ce trait caractéristique chez André Breton¹) — « les autres » seraient tous ceux qui ne seraient pas adeptes de ce mode de pensée et de vivre. Une pensée « ontologique » fait penser les non-initiés comme « les autres ». *Definitio est negatio*. Ce schéma n'est pas douteux, mais il conduit à des analyses de type sociologiques, qui ne sont pas mon propos.

Envisageons le problème d'une autre façon : il serait intéressant d'essayer de comprendre le surréalisme dans son « fil », dans son mouvement, ce qui fait apercevoir de tout autres perspectives. Il apparaît clairement, alors, que l'identité surréaliste cherche toujours à se penser elle-même dans une largeur de compas optimum, embrassant les « contraires » logiques et même pratiques.

Ainsi, les surréalistes veulent appréhender dans un même mouvement spirituel les problèmes politiques (la collectivité) et esthétiques (qui touchent à la création, fortement individuelle). Ce grand écart politico-esthétique me paraît consubstantiel à l'identité surréaliste.

*

Grand écart nullement comparable à la position symboliste ni même à celle de Kandinsky, qui tendent, elles, à penser l'invention artistique comme devant s'éloigner à tout prix de positions politiques quelconques. Mais comparable à ce que propose la pensée trotskiste sur l'art *dans une société socialiste* — on y reviendra —, non moins qu'à la tentative suprématisante de Malévitch (pour Malévitch, dont la philosophie est moniste, l'art doit tendre au « sans-objet » absolu : l'acte pictural et le mouvement du monde sont deux mouvements qui se fondent l'un dans l'autre, sans que l'ordre politique en soit exclu (Marcadé, 2007 :19).

Ce que j'appelle « grand écart identitaire » rejoint peut-être ce que Régis Debray désignait du terme « l'honneur des funambules » dans la plaquette qu'il publiait sous ce titre en réponse à celle de Jean Clair² en 2003. Mais ce n'est pas un hasard si nous employons des images si différentes. Régis Debray évoque pour parler des surréalistes une position précaire, fragile, étroite. C'est ce que font la plupart des historiens des idées, qui, parfois, et c'est encore plus simple, omettent tout simplement de parler d'eux³ — comme si ces agités n'avaient pas été cependant souvent la conscience de leur génération.

À mes yeux la source de l'éclatement et, par là, de la non-visibilité de leurs positions est dans l'ampleur, certes étrange, de leurs ambitions.

On le sait : le surréalisme s'est dégagé de dada et de la fascination pour l'anarchie par des propositions plus « positives » : au-delà de la fascination exclusive pour l'écriture automatique, a été créée la revue *La Révolution surréaliste*, et la réflexion sur la peinture, d'abord pessimiste (« il n'y a pas de peinture surréaliste » (Morise, 1924 : 26)), s'affiche ensuite de façon positive sous la plume d'André Breton, qui suggère l'obéissance à un « modèle intérieur » et affirme soudain, en un complément majeur pour la pensée : nous avons déjà un « maître » d'atelier : c'est Picasso. Telle est la position esthétique : l'art surréaliste naîtra comme naissent des moraines au bord du glacier qui descend lentement de la montagne — glacier analogue au flux de la pensée, enrichie de son imaginaire. Or, l'indignation sociale et politique est en elle-même porteuse de pensée. Dès lors, la pensée politique, nourrie de la colère devant les injustices, peut déposer sur ses bords l'engagement dans un parti politique : moraines d'un cheminement qui, seul, importe.

1931-1935

Reprenons l'image du grand écart : il est 1. d'ordre géo-politique, d'abord, le groupe parisien ayant cherché à marcher « main dans la main » avec Moscou. Les surréalistes en effet autour de Breton avaient tenté pendant quelques années de faire alliance avec le Parti des Soviets, affichant un dialogue direct, « au sommet » avec lui, et passant pratiquement « par-dessus » la tête du Parti communiste français.

Question (télégramme)

Bureau international littérature révolutionnaire prie répondre question suivante laquelle sera votre position si impérialisme déclare guerre aux soviets stop adresse boite postale 650 Moscou

Réponse

Camarades si impérialisme déclare guerre aux soviets notre position sera conformément aux directives troisième internationale position des membres parti communiste français.

Si estimez en pareil cas un meilleur emploi possible de nos facultés, sommes à votre disposition pour mission précise exigeant tout autre usage de nous en tant qu'intellectuels Stop vous soumettre suggestions serait vraiment présumer de notre rôle et des circonstances.

Dans situation actuelle de conflit non armé, croyons inutile attendre pour mettre au service de la révolution les moyens qui sont plus particulièrement les nôtres⁴.

2. Ce grand écart est aussi politique : voici que le groupe de Breton se désolidarise définitivement des positions du Parti communiste avec lequel depuis une dizaine d'années il avait tenté d'agir : mais c'est en faveur d'un autre « grand écart ». On peut lire cette prise de distance dans les tracts « Du temps que les surréalistes avaient raison » en août 1935, puis dans la déclaration *Contre-Attaque, Union de lutte des intellectuels révolutionnaires*, en octobre 1935, qui réunit les amis de Georges Bataille et ceux d'André Breton.

En effet, certes le surréalisme autour de Breton s'inquiète comme tous les intellectuels européens de la montée du nazisme, mais il prétend respecter l'Allemagne de Novalis et de Hegel : quel grand écart que de tenter cette dissociation ! Ce mouvement va même jusqu'à regarder d'un œil favorable la convention anglo-allemande de 1932 permettant le réarmement naval de l'Allemagne déjà nazie.

Dans tout cela, un éloge inattendu du compromis est trouvé chez Lénine lequel écrivait en 1917 :

Le devoir d'un parti révolutionnaire n'est pas de proclamer une renonciation impossible à toutes sortes de compromis, mais de savoir, à travers tous les compromis, dans la mesure où ceux-ci sont inévitables, garder la fidélité à ses principes, à sa classe, à son but révolutionnaire, à la préparation de la révolution et à l'éducation des masses qu'il faut mener à la victoire (Lénine, 3 sept 1917) (Pierre, 1980 : 278).

C'est aussi que les « procès de Moscou » sont désormais connus de bon nombre d'intellectuels européens et soulèvent l'indignation dans les consciences. Dès lors c'est une position de *surplomb du péril* que les Surréalistes adoptent, en rompant avec les communistes et en appelant, par-dessus le fascisme, à renouer des liens avec l'Allemagne romantique. Ainsi les Surréalistes affirment-ils que leur position se définit

...contre toute politique d'encerclement et d'isolement de l'Allemagne,

pour l'examen par un comité international des offres concrètes de limitation et de réduction des armement faites par Hitler,

pour la révision par négociations politiques du traité de Versailles, principal obstacle au maintien de la paix (Pierre, 1980 : 278).

La réaction est motivée par le réveil du nationalisme patriotard des Français, devant la signature du pacte d'assistance mutuelle franco-soviétique le 2 mai 1935, le régime des Soviets s'étant donc allié

effectivement avec une Démocratie française que les Surréalistes considèrent comme trop durablement revancharde.

La même année, quelques mois plus tard, est-ce un changement de cap? L'Allemagne romantique est laissée dans l'ombre au profit de la caricature qu'en offre le pouvoir nazi. Dès lors, voici une surenchère tactique dans la lutte contre le fascisme : c'est le tract « Contre-Attaque », qui appelle à répondre à la violence par la violence, dans une analyse inspirée de l'Anarchie :

La tactique traditionnelle des mouvements révolutionnaires n'a jamais valu qu'appliquée à la liquidation des autocraties. Appliquée à la lutte contre les régimes démocratiques, elle a mené deux fois le mouvement ouvrier au désastre⁵. Notre tâche essentielle, urgente, est la constitution d'une doctrine *résultant des expériences immédiates* [...].

Nous avons conscience que les conditions actuelles de la lutte exigeront de ceux qui sont résolus à s'emparer du pouvoir une violence impérative qui ne le cède à aucune autre, mais, quelle que puisse être notre aversion pour les diverses formes de l'autorité sociale, nous ne reculerons pas devant cette inéluctable nécessité, pas plus que devant toutes celles qui peuvent nous être imposées par les conséquences de l'action que nous envisageons.

Nous disons actuellement que le programme du Front populaire, dont les dirigeants, dans le cadre des institutions bourgeoises, accéderont vraisemblablement au pouvoir, est voué à la faillite. La constitution d'un gouvernement du peuple, d'une direction de salut public, exige une INTRAITABLE DICTATURE DU PEUPLE ARMÉ (Pierre, 1980 : 281-2).

Il est de fait que les menaces fascistes ont occupé soudain le premier plan, dans les nouvelles qui viennent d'Allemagne.

3. Le grand écart est enfin esthétique. La revue *Le Surréalisme au Service de la Révolution* avait tenté en 1930-1933 ce « grand écart » : si le surréalisme est bien une révolution de l'esprit, il devrait pouvoir englober Révolution sociale et révolution poétique : la conjonction d'Uranus et de Saturne, qui signent le « ciel astrologique » de Breton, Eluard et Aragon est audacieusement imprimée sur la couverture de cette revue, au mépris du rationalisme qui anime les révolutions en France depuis 1789, indiquant ce rêve d'une conjonction de l'esprit révolutionnaire et de la grande poésie inspirée. Loin de ce rêve, l'autre rêve que défendent l'art prolétarien et la pensée marxiste est que, la culture étant liée à la superstructure, l'avènement du prolétariat dans les domaines technique, économique et idéologique doit engendrer naturellement une culture spécifique — prolétarienne, donc réaliste, pédagogique.

Ainsi, et *a fortiori* dans cette période qui précède l'avènement de l'ère « socialiste », il faut « éduquer le peuple », comme on dit. Henri Barbusse, en France, l'auteur admiré du roman *Le Feu* (sur la première Guerre mondiale), s'est mis à écrire sur commande des nouvelles néo-naturalistes dans la presse communiste, sous les huées des surréalistes. Une morale naïve s'y fait entendre. Les films qui viennent de l'URSS, tel *Le Chemin de la vie*, font l'objet de critiques acerbes, sous la plume du jeune et brillant philosophe Ferdinand Alquié⁶, écrivant à André Breton en mars 1933 :

Le vent de crétinisation systématique qui souffle d'URSS par[vient] à rallier à la cause dite révolutionnaire des mystiques admirateurs de l'Inde, des moralistes estimant que le travail, même forcé, est une source de régénération pour l'homme, des adorateurs de la machine, des pédagogues pensant que 'l'enseignement matérialiste des mathématiques doit opérer par le pliage et le découpage de morceaux de papier' (U.S. de 1932).

[...] Aussi violemment, plus violemment sans doute que devant la plupart des films français, mon indignation a éclaté lors de la représentation du *Chemin de la vie*, à la vue des jeunes cons pour lesquels le travail est le seul but, le seul moyen de vivre, qui tirent vanité d'un uniforme de chef de train, qui n'entrent au bordel — où, du moins, il y a des chansons et des corps abandonnés — que pour taper sur les femmes, et pour déchirer avec rage ce cœur de papier sur lequel brillent ces mots — ces mots que, somme toute, je prendrais volontiers pour programme : ' Ici l'on boit, l'on chante et l'on embrasse les filles'.

Et en effet, durant ces années, en matière d'esthétique, il faut choisir⁷ : en URSS, on enterre définitivement le mouvement artistique et poétique fascinant et riche en chefs d'œuvre qui avait animé les esprits : futuriste puis « constructiviste » et « suprématisse ». Dès 1927 Malévitch laisse en Allemagne ses tableaux antérieurs les plus significatifs, et ses écrits théoriques et philosophiques, et rédige son « testament » (30 mai 1927) (Marcadé, 2007 :11). Certes, il choisit en quelque sorte (comme « individu »)

la « Révolution » puisqu'il retourne personnellement en URSS, mais il enterre et « sanctifie » sa propre esthétique — la réservant en somme à un avenir meilleur.

Parallèlement le surréalisme va trouver peu à peu une pensée esthétique à la mesure de ses ambitions dans la pensée de Trotski, dont l'influence croît⁸. La biographie de Lénine par Trotski, traduite en français en 1925, a fait l'objet d'un compte rendu par Breton dans *La Révolution Surréaliste*, et la pensée trotskiste sur l'art sera adoptée par les surréalistes lors du voyage de Breton à Mexico en 1938. Son « dogme » : le travail de l'artiste est, en soi, « révolution permanente ». (On sait que Trotski est contraint à l'exil interne dès 1927 et hors de l'URSS dès 1929). Pour Trotski : « toute licence en art » car « l'artiste a reçu de la révolution une information qui a modifié sa sensibilité, et qui est présente, quoique cachée, dans son œuvre. L'axe invisible [de l'art] devrait être la Révolution même » (*Pour un art révolutionnaire indépendant*, 1938⁹).

Mais le « grand écart » est intenable, la guerre approche sans qu'on puisse rien faire pour la contenir, et le mouvement surréaliste prend un chemin de traverse, en délayant ses positions dans un certain esthétisme : c'est alors que paraît la superbe revue *Minotaure*, convoitée puis quasiment conquise par les surréalistes, et que paraissent en Europe de nombreuses autres revues surréalistes, dont les couvertures sont reproduites dans le n° 10 de cette revue, en 1937.

1947 : L'immédiat après-guerre fait revivre l'espoir d'un grand écart possible

En matière politique, les espoirs surréalistes aux côtés de Breton sont plus internationalistes que jamais, fascinés que sont les peuples par l'horreur de la menace atomique, et voici que l'esthétique et le politique prétendent se confondre, dans un modèle théorique et concret : le mythe des Grands Transparents, exposé par Breton en 1942 à la fin des *Prolégomènes à un troisième Manifeste du surréalisme ou non*, avait laissé espérer qu'un « autre monde », à portée de main, saurait réconcilier le réel et le possible. On se rappelle cette page foisonnante de *peut-être* séducteurs (« L'homme n'est peut-être pas le centre, le point de mire de l'univers. On peut se laisser aller à croire que... Rien ne s'oppose nécessairement à ce que... Il n'est pas douteux que le plus grand champ spéculatif s'offre à cette idée... Il ne serait pas impossible de... Qui sait si... ») (Breton, 1946).

L'exposition internationale du surréalisme de juin 1947, dans la même orientation de pensée, prétend mettre en scène les mythes qui structurent la pensée de l'homme. Dans une installation très recherchée, on accède à une salle des superstitions où sont disposés douze « autels » dédiés à des êtres ou des objets susceptibles d'être doués de vie mythique — et il peut s'agir de héros de roman ou de poésie, telle cette Léonie Aubois d'Ashby, présente exclusivement, que l'on sache, dans le poème de Rimbaud « Dévotion ». La présentation générale par Breton, *Devant le rideau*, dans le livre qui sert de catalogue à l'exposition (Breton, 1947), est écrite sur le mode du « pourquoi pas ? » lequel jouxte le « ah si seulement » : nous sommes en effet en pleine hypothèse, en pleine rêverie sur le possible ou le potentiel — exactement comme l'avait été la dernière page des *Prolégomènes à un Troisième Manifeste...* de 1942, *Les Grands Transparents* (Breton, 1946). On trouve ici, cinq ans plus tard, les mots précis de « cadre initiatique » proposé au visiteur de l'exposition — que les organisateurs placent devant « un cycle d'épreuves » —; les mots de « savoir ésotérique traditionnel », l'insistance sur « les lectures occultes » de Rimbaud, sur l'intérêt de la « cabale phonétique », sur le « pouvoir » dont disposent sur les esprits certaines œuvres poétiques et plastiques. Et puis cette formule, reprise plus tard par Julien Gracq, du caractère « soulevant » de certaines œuvres — qui nous comblent d'une « aise extrême, comme pré-extatique ». Pourquoi, donc, ne pas recommencer à rêver ?

Or dans cette Europe en principe apaisée et retrouvée, voici, en cette même année 1947, bien des éléments de tension : d'un côté, se tenaient en Allemagne les Procès de Nuremberg contre les responsables nazis, de l'autre, sur le plan de la politique intérieure française, le Parti communiste français prenait progressivement ses distances avec le pouvoir, malgré la présence de Ministres communistes qui avaient été appelés au gouvernement par le Général De Gaulle; enfin sur le plan des idées, Jean-Paul Sartre, dans les articles successifs de février à juillet 1947 des *Temps modernes* (n° 17 à 22) sous le titre « Situation de l'écrivain en 1947 » s'en était pris violemment aux surréalistes comme représentants des écrivains « bourgeois ». Dans la version publiée en livre en 1948 sous le titre *Qu'est-ce que la littérature?* Sartre avait aggravé ses sarcasmes.

C'est aussi que s'opposaient au sein même de la mouvance surréaliste deux tendances politiques: d'un côté Breton pensait que le rapprochement avec le Parti Communiste, expérimenté entre 1925 et 1935, conduit nécessairement à l'échec : la société soviétique est une monstrueuse machine, et c'est un phénomène irréversible. De l'autre, Christian Dotremont, Pierre Alechinsky, Edouard Jaguer et quelques

autres, appartenant au mouvement CoBrA (Copenhague, Bruxelles, Amsterdam) prônaient un Surréalisme révolutionnaire qui s'allierait, serait-ce provisoirement, avec les Communistes :

La vigilance de l'esprit n'est pas l'hésitation : elle est la mise à l'épreuve d'un choix, en l'occurrence l'assassinat de l'individualiste politique et du mannequin politique (comme dit Thorez), l'assassinat de la conscience-objet par l'objet conscient; l'objectivité n'est pas l'objectivité quand elle désarme l'objet de son contexte, de son poids, de sa vitesse, de ses qualités les plus « accidentelles », en l'occurrence quand elle désarme le problème politique de son urgence, de son exigence.

Mais le « problème » politique étroit (« Thorez¹⁰ est-il *patriote*? ») ne doit pas être moins violemment nié que le problème politique éternisé. Nié comme tel. Ce n'est ni d'un point de vue quotidien ni *sub speciaae aeternitatis* que la révolution est visible : c'est d'un point de vue quotidien et d'un point de vue général, de l'extérieur et de l'intérieur¹¹.

En matière de relation entre esthétique et politique, le débat porte aussi sur la validité ou non de la poésie « de circonstance » : la poésie de la Résistance, illustrée magnifiquement par Aragon et Paul Eluard, est clouée au pilori par Benjamin Péret dans la mesure où elle est parfois facile, étant fort traditionnelle dans sa forme, et si souvent rimée en alexandrins. Prétexte à régler leurs comptes aux anciens amis, certes — ou bien argutie philosophique? En tous cas Péret, soutenu par Breton, souligne la faiblesse formelle de cette poésie devenue si populaire. C'est *Le Déshonneur des poètes*, publié en 1945 par Péret alors réfugié au Mexique. Voici les phrases mêmes de Benjamin Péret :

La poésie n'a pas à intervenir dans le débat autrement que par son action propre, par sa signification culturelle même, quitte aux poètes à participer en tant que révolutionnaires à la déroute de l'adversaire nazi par des méthodes révolutionnaires, sans jamais oublier que cette oppression correspondait au vœu, avoué ou non, de tous les ennemis — nationaux d'abord, étrangers ensuite — de la poésie comprise comme libération totale de l'esprit humain (Péret, 1945 : 12).

Ainsi, pour Péret qui poursuit son argumentation, les produits de la poésie seraient « réactionnaires », quand ils sont « poésie de propagande fasciste ou antifasciste, ou d'exaltation religieuse » : ils seraient destinés à provoquer « une exaltation factice dans la masse, tandis que ces révolutionnaires [de l'An II ou de la Russie de 1917, par exemple] et mystiques [ou hérétiques du Moyen Âge] étaient le produit d'une exaltation collective réelle et profonde que traduisaient leurs paroles » (Péret, 1945 : 9). Benjamin Péret banalise-t-il le Nazisme en le présentant comme un cas particulier de la lutte contre la Poésie? Etablit-il des distinctions casuistiques lorsqu'il distingue exaltation profonde (celle des Révolutionnaires de l'an II) et exaltation factice (celle des Résistants communistes)? Au niveau premier de l'analyse, c'est indubitable. Pourtant ces pages de Benjamin Péret peuvent éventuellement être lues autrement : sous l'angle d'une anthropologie politique, qui tente de penser les rapports entre l'individu et la société. Ce qui peut être mis par nous en évidence, ce n'est pas le fait que la position des surréalistes est effectivement émotive ou affective — c'est de constater *qu'ils prennent en compte l'affectivité dans l'évaluation de la pensée politique*. Cette position paraît naturelle aux politologues d'aujourd'hui, attentifs qu'ils sont par exemple à l'impact de la diffusion des sondages; je voudrais souligner qu'elle est originale.

La visée poétique du surréalisme (qui tente, à Paris, en 1947 de recentrer/récupérer l'action de certains Européens, tels les Roumains, fort présents dans le livre-catalogue *Le Surréalisme en 1947*) relève d'une stratégie à long terme et d'une certaine conception du langage poétique. Dans ce débat, on voit jouer contre le surréalisme la difficulté qu'a ce mouvement à se situer dans l'échiquier politique et l'histoire des idées, malgré le rôle de plusieurs intellectuels, tel Alain Jouffroy, qui tente de réconcilier Breton avec Aragon (devenu Communiste).

1969 : fin du surréalisme comme groupe — « le Quatrième chant »

L'émergence de *Tel Quel* à Paris et de mouvements homologues ailleurs en Europe, comme la référence/révèrence obsédante dans l'art à l'œuvre/non-œuvre de Marcel Duchamp l'emportent pour une vingtaine d'années sur les ambitions surréalistes.

Politiquement, tandis que *Tel Quel* s'engage avec clarté dans un certain rapprochement avec le PCF puis dans « la pensée-Mao-Tsé-Toung », ce qui favorise sa lisibilité, les surréalistes comme nombre d'intellectuels « de gauche » s'engagent dans le soutien à la révolution cubaine (tract *Pour Cuba*, daté de novembre 1967) et la dénonciation de la guerre au Vietnam, puis enfin, après la mort d'André Breton en

1966, ils se jettent aussi à corps perdu dans le mouvement de mai 1968 — lequel tout en les ayant portés à l'apogée de leurs potentialités politiques, a sans doute enregistré en même temps leur fin.

Du point de vue esthétique, dans les années 60, avec la résurgence des mouvements dada, *le jeu avec l'art l'emporte sur l'art comme tension-vers*. Le surréalisme implique une pensée du Temps et du Sujet bien différente de celles de dada : les résurgences durables de dada s'appuient sur les vertus de l'instant et sur la dénégation de la notion de « sujet »; le surréalisme, devenu un mouvement de résistance à cette pression de la mode, s'appuie sur une conception du Temps comme vecteur toujours fécond. Mais il est perçu comme « réactionnaire ».

Ce que recherche la dernière exposition internationale, la onzième, *l'Ecart absolu* (son titre vient de Fourier), en 1965, est décrit dans le tract « Tranchons-en » (voir Pierre, 1982 : 241 et suivantes), document qui était glissé dans le catalogue. Pour la première fois dans son histoire, le surréalisme se sent débordé sur sa gauche, par le retour en vogue de dada, et dépassé par une eschatologie qui prétend s'appuyer sur des faits scientifiques — c'est la position du journal *Planète* :

L'actuelle Exposition Internationale du surréalisme se distingue expressément des précédentes : alors que, jusqu'à présent le contenu théorique de chacune d'elles se profilait à l'arrière-plan de ce qui se voulait avant tout un acte de *lyrisme collectif*, c'est la première fois que nous transformons une galerie d'art en lieu où se manifeste un ensemble *idéologique* largement présupposé.

[...] Contrairement à Dada, jamais le Surréalisme n'a entendu cultiver « la négation pour la négation »...

[le texte s'emporte ensuite contre le « club des poètes » qui, à la télévision, banalise la recherche poétique]

... la perte, à peu près totale, du *haut goût* en matière de poésie ...ne saurai(en)t masquer le *disparate* où l'Histoire est en train de s'enliser.

...Tout particulièrement, nous choisissons de dénier tout sens vivant à l'expression « merveilleux scientifique » si couramment employée aujourd'hui, jusque pour masquer la meurtrière religion de « l'atome ». On sait quel terrain offrent à tous les fascismes les expressions où le signe survit gravement à la chose signifiée. Oui n'importe quel merveilleux est beau, mais pas à n'importe quel prix : le Merveilleux qui, selon l'inoubliable formule d'A. Artaud, « se trouve à la racine de l'Esprit » n'a rien de commun avec le culte de l'aveugle avenir, celui-ci se parât-il des vapeurs rougeoyantes d'un « fantastique » prompt à ranimer les vieilles terreurs et les vieux tabous. Nous ne nous laisserons pas dicter notre devoir par les sacristains de cette nouvelle église : 'Nous croyons que le devoir des écrivains et des poètes est de participer de tout leur être à la grande gestation des laboratoires et des cerveaux...etc.' (*Planète*, n° 23)

[...]

Tout ce qui compte dans l'histoire de la culture ne tend, en définitive, qu'à ce moment où l'extrême nuit du désir illimité bascule en quelque sorte dans la clarté fulgurante du « plus de conscience » proféré, chacun avec son accent propre, par tous les voyants.

Si bien que l'exposition, marquant son « doute actif » vis-à-vis des gadgets cosmonautiques alors à la mode (la conquête de la Lune date de 1962), comme vis-à-vis de la montée de la religiosité « new age », ne construit pas un espace onirique, comme l'avaient fait les précédentes expositions, mais aligne des chefs d'œuvre empruntés au XIX^e comme au XX^e s : Füssli, Gustave Moreau, Georges Grosz, Kandinsky, Picasso, à côté de Max Ernst, De Chirico, Giacometti, et Dali.

Dans le Maelstrom politique de l'après-68, et les dissensions personnelles qui s'aggravent, Jean Schuster prend la décision, soutenue par quelques-uns, et quelques-uns seulement, de « dissoudre » le groupe surréaliste. Citant *Les Chants de Maldoror*, avec son titre « Le Quatrième Chant » (« C'est un homme ou une pierre ou un arbre qui va commencer le quatrième chant »), Schuster propose un retour à la conscience et à la *langue* de chacun, qui seule peut dévoiler l'évidence poétique. On est loin de toute prise de position politique.

L'eau du regard brise l'objet regardé. Chaque brisure est une définition de l'objet. Pour le surréalisme, brisé par tant de regards, toutes les définitions *laissent à désirer* et je souhaite que, pour une fois, cette expression soit prise au pied de la lettre : il suffira peut-être de faire appel à l'exigence poétique qui, dans le temps qu'elle dérobe ses secrets à la nuit, la désire plus dense et la reconnaît infinie.

Toute lumière propage ainsi la double évidence d'une zone claire, gagnée définitivement sur la nuit qui l'inclut, et de la nuit elle-même, inviolable et violée sans cesse. Mais toute lumière révèle un halo flou et provisoire, lieu de la contre-évidence où se saisit, par une approche incertaine, conçue dans le doute de sa propre méthode, appuyée sur des points de repère dérivants mais indiscutables, l'intention surréaliste si d'aventure la contingence lui assigne une expression paradoxale.

C'est là, dans un crépuscule que le langage renonce à maîtriser, puisqu'on dit indifféremment, pour rendre compte du même phénomène, que la nuit tombe ou que le jour tombe, que le surréalisme s'arrachera aux dissecteurs de l'histoire immédiate (Pierre, 1982 : 293).

La difficulté à s'ancrer dans un aujourd'hui politique ou esthétique est une constante des années qui suivent, jusqu'aujourd'hui. Les rares surréalistes français survivants (Vincent Bounoure, Annie Le Brun, Jean-Michel Goutier, Giovanna ou encore Alain Jouffroy, proche d'eux) crient à « l'appel d'air » devant les positions politiques et poétiques majoritaires qui se replient sur le réel, tandis que l'art surréaliste est devenu valeur marchande. La question devient aujourd'hui de plus en plus confuse en matière politique, dans la mesure même où le champ politique est débordé par une économie folle de ses finances.

Annie Le Brun cite Rimbaud, pour refuser que le surréalisme soit définissable par ses acquis, pour refuser même les formulations d'Yves Bonnefoy, lequel distingue (si utilement et d'une façon à mon sens bien convergente avec celle du surréalisme) la Poésie des « vains rêves » qui la caricaturent — et, politiquement, chez elle, l'anarchisme (aristocratique) de ce courant de pensée se donne carrière :

« La poésie ne rythmera plus l'action, elle sera en avant » déclarait Rimbaud [...] Un avant, où la poésie ne sert qu'à accompagner la marche du monde. Et un après, où la poésie, conscience de la voyance, instaure un nouveau rapport au monde (Le Brun, 1988 :25).

¹ Julien Gracq, *André Breton, quelques aspects de l'écrivain*, Corti, 1948, p. 37. Julien Gracq citait et commentait brillamment la phrase de Breton du *Second Manifeste du surréalisme*, 1930 : « Il faut absolument empêcher le public d'entrer si l'on veut éviter la confusion. J'ajoute qu'il faut le tenir exaspéré à la porte par un système de défis et de provocations »

² Régis Debray, *L'Honneur des funambules*, L'échoppe, 2003; Jean Clair, *Du Surréalisme considéré dans ses rapports avec le totalitarisme et les tables tournantes*, Mille et une nuits, 2003.

³ Michel Winock, *Le Siècle des intellectuels*, Seuil, 1997.

⁴ Revue *Le Surréalisme Au Service de La Révolution*, n° 1, juillet 1931, p.[1]. Texte collectif, non signé. Repris dans José Pierre, *Tracts...*, 1980, 153-154.

⁵ Il s'agit sans doute d'une allusion à la perte de contrôle des Spartakistes devant la République de Weimar.

⁶ Lettre citée dans *Le Surréalisme au Service de la révolution*, n° 5, mai 1933.

⁷ En France, la revue *La Critique sociale*, de Boris Souvarine, l'un des premiers opposants communistes « de gauche », se fait l'écho de vives tensions.).

⁸ Benjamin Péret qui vit de son côté au Brésil pendant près de trois ans, entre 1929 et 1931, participe au courant voisin, dit de la « Ligue communiste d'opposition » (de gauche).

⁹ Texte signé par André Breton et Diego Rivera [à la place de Trotski, co-rédacteur effectif] et repris par André Breton dans son recueil *La Clé des champs*.

¹⁰ Thorez était le premier secrétaire du parti communiste français, et ses fréquents voyages à Moscou le faisaient percevoir comme un traître.

¹¹ Christian Dotremont, « Le Surréalisme révolutionnaire », dans la revue *Les Deux Sœurs*, n°3, mai 1947, Bruxelles, p. 3-33. Cette citation est à la p. 10. Réédition en fac-similé Jean-Michel Place, 1985.

Bibliographie

- BRETON, André et Marcel *Duchamp* (1947). *Le Surréalisme en 1947*. Paris : Maeght Editeur.
- BRETON, André (1946), *Les Manifestes du surréalisme, suivis de Prolegomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non*. Paris : Sagittaire.
- CLAIR, Jean (2003). *Du Surréalisme considéré dans ses rapports avec le totalitarisme et les tables tournantes*. Paris : Mille et une nuits.
- DEBRAY, Régis (2003). *L'Honneur des funambules*. Paris : L'échoppe.
- LE BRUN, Annie (1988). *Appel d'air*. Paris : Plon.
- MARCADE, Jean-Claude (2007 [1995]). *L'Avant-garde russe, 1907-1927*. Paris : Flammarion.
- MORISE, Max (1924). « Les Yeux enchantés ». *La Révolution surréaliste*, n° 1, p. 26-7.
- PERET, Benjamin (1995 [1945]). « Le Déshonneur des poètes » dans *Œuvres complètes*, tome 7. Paris : José Corti , p. 7-12.
- PIERRE, José (ed) (1980, 1982). *Tracts surréalistes et déclarations collectives*. Paris : Le Terrain vague, Eric Losfeld, éditeur, tome I (1922-1939), 1980 ; tome II (1940-1968), 1982.
- SARTRE, Jean-Paul (1947). « Situation de l'écrivain en 1947 », *Les Temps modernes*, n° 17 – 22.
- SARTRE, Jean-Paul (1948). *Qu'est-ce que la littérature ?* Paris : Gallimard.
- WINOCK, Michel (1997). *Le Siècle des intellectuels*. Paris : Seuil.