

POÉSIE ET RÉVOLUTION: L'EXPÉRIENCE SURREALISTE

*On publie pour chercher des hommes,
et rien de plus*
A. Breton, *La Confession dédaigneuse*,
premier hommage rendu à Jacques Vaché. (1923)

En 1970, dans un numéro spécial de la «Nouvelle Revue Française» intitulé *Vie ou Survie de la littérature*, Marcel Arland reprend ce qu'il écrivait déjà en 1924 à la demande de Jacques Rivière:

Jamais sans doute les formes, l'esprit, la manière et les fins de la littérature n'ont été remis en jeu comme dans ce monde en métamorphoses. Une confuse terreur s'est installée dans nos lettres. On s'interroge: faut-il faire éclater les genres? Rame-ner l'oeuvre à l'illustration d'une théorie? Se réfugier dans l'indifférence? – ou faut-il [...] garder foi dans le destin de l'écriture et de l'art?»¹.

Nous voyons là comment la question de la nature et de la fonction de la littérature n'a cessé de se poser. Dans un essai sous-titré *Essai de typologie des fonctions de la littérature*², M. M. Münch tente de brosser un tableau exhaustif des différentes «doctrines utilitaristes, gratuites, ou de synthèse» qui ont prévalu au fil des siècles et à travers les continents, mais il ne prend pas en compte les mouvements d'avant-garde – où figure en première place le Surréalisme – qui contribuèrent de façon décisive à ce débat dans la période de l'entre-deux-guerres.

Cela est sans doute dû au fait que le statut de la littérature n'est posé que marginalement – ou plutôt «par défaut», pourrait-on dire – par les surréalistes et leurs précurseurs du mouvement Dada. Sans compter que leurs positions – toujours péremptoires et provocantes – n'ont cessé de se modifier ou de donner lieu à des débats acharnés, suivis de ruptures souvent éclatantes.

En effet, «[...] alors que pour Breton la littérature ne mène à rien sinon à l'abus de confiance, à la malhonnêteté, à l'ornement gratuit, à la représentation avantageuse

1. Aa.Vv., *Vie ou Survie de la Littérature*, «La nouvelle Revue Française», n° 214, 1^{er} octobre 1970.

2. M. M. Münch, *Pluriel du beau, morales plurielles*, in *Amoralité de la littérature, morales de l'écrivain*, Paris, Champion, 2000, pp.135-149.

de soi et du monde, etc., Aragon la conçoit comme la seule voie possible d'épanouissement du surréalisme³.

Il semble donc qu'il ne s'agit plus de prendre position pour ou contre une fonction de la littérature, mais que c'est cette dernière qui est menacée. Elle ne l'est en fait qu'au profit de la poésie, seule forme d'expression «littéraire» à laquelle les surréalistes consacreront à la fois leurs pensées et leur art. Significatif à cet égard, ce que déclarent Breton et Éluard dans leurs *Notes sur la poésie*:

La poésie est le contraire de la littérature. Elle règne sur les idoles de toute espèce et les illusions réalistes; elle entretient heureusement l'équivoque entre le langage de la «vérité» et le langage de la «création». Et ce rôle créateur, réel du langage (lui d'origine minérale) est rendu le plus évident possible par la non-nécessité totale à priori du sujet⁴.

M. Beaujour, rappelle par ailleurs que Breton lie inlassablement la révolte à la «mission surélévatrice de la poésie»⁵. Il le cite dans un entretien avec Reverdy et Ponge paru dans *Le Grand Recueil*:

Ce qui me paraît être le secret de la poésie, c'est la faculté – déparée à bien peu – de transformer une réalité sensible en la portant tout d'abord à cette sorte d'incandescence qui permet de la faire virer dans une catégorie supérieure. *Je crois qu'il suffit pour cela de grandes réserves d'amour.*

Pourtant, comme le remarque justement E. Jaguer, «la première revue 'Surréaliste' (en ceci qu'elle paraît sous la triple direction d'Aragon, Breton et Soupault) en mars 1919, [...] s'appelle bel et bien *Littérature*»⁶. Breton s'est expliqué ainsi dans ses *Entretiens* radiophoniques avec André Parinaud:

Valéry a suggéré ce titre qui est déjà chargé pour lui d'ambivalence, en raison du dernier vers de *L'Art poétique* de Verlaine: «et tout le reste est littérature». De son point de vue – celui de l'intellect – il ne peut manquer d'être plus favorable à cette «littérature» du «tout le reste» qu'à ce que Verlaine entend lui opposer, mais il rit sous cape et la perversité n'est sûrement pas absente de son conseil. En ce qui nous concerne, si nous adoptons ce mot pour titre, c'est par antiphrase et dans un esprit de dérision où Verlaine n'a plus aucune part⁷.

Il faut en fait rappeler que l'hostilité des surréalistes à l'égard de la litté-

3. A. Lewi, *Le Surréalisme*, Paris, Bordas, 1990.

4. A. Breton, P. Éluard, *Notes sur la poésie*, G.L.M., 1936, dans P. Éluard, *Œuvres complètes*, Tome I, Paris, Gallimard, «Pléiade», pp. 474-482.

5. M. Beaujour, *Terreur et rhétorique. Breton, Bataille, Leiris, Paulhan, Barthes et Cie Autour du Surréalisme*, Paris, Jeanmichelplace, 1999, p. 27

6. E. Jaguer, *Le Surréalisme face à la littérature*, Paris, Actual, le temps qu'il fait, 1989, p. 9.

7. A. Breton, *Entretiens (1913-1952)*, Paris, Gallimard / Idées, 1969, p. 51.

rature s'est exercée essentiellement à l'encontre du genre romanesque. Dans le premier *Manifeste du Surréalisme*, Breton ironise sur le roman réaliste, sa fausse logique, ses descriptions, ses artifices et s'en prend à «l'intraitable manie qui consiste à ramener l'inconnu au connu, au classable, berce les cerveaux»⁸.

Bien que ce rejet du roman et de la littérature en général ait admis quelques exceptions notables (Breton reconnaît dans *Le Moine* de Lewis des éléments de merveilleux qui le ravissent, tout comme il préconise la lecture des Contes de Fées), l'accent a souvent été mis sur les injonctions provocantes («Lisez / Ne lisez pas») ou les divergences à l'intérieur du groupe même.

Rappelons à ce sujet que lorsque Soupault «ose» écrire un roman en 1923 – ce que Breton avait strictement interdit! – ce dernier en fait une «critique» dans *Littérature* (le numéro 10 du 1^{er} mai 1923) qui consiste en... quatre pages blanches! Ce qui blessa profondément le compagnon de la première heure qui reprochait à Breton de ne pas faire de différence entre Joyce et Paul Bourget⁹.

D'ailleurs, dans le *Second Manifeste* de 1929, Breton n'hésite pas à insulter tous ses anciens amis, qui lui répondront dans une lettre intitulée «un cadavre». Ce titre reprenait exactement celui du célèbre pamphlet surréaliste sous-titré «refus d'inhumer» où Aragon, Soupault, Éluard et Breton s'en prenaient avec violence à Anatole France qui venait de mourir. Citons Breton:

Avec France, c'est un peu de la servilité humaine qui s'en va. Que ce soit fête le jour où l'on enterre la ruse, le traditionalisme, le patriotisme, l'opportunisme, le scepticisme, le réalisme et le manque de cœur!¹⁰.

On voit ainsi se dessiner, dans cette mise en pièces de l'auteur le plus célèbre et estimé de son temps, les aspirations des surréalistes en matière de littérature, d'écriture, de morale et, bien sûr, de politique. Les surréalistes établissent en effet d'emblée, dès les débuts, une homologie structurale entre rupture esthétique et révolution politique.

Il faut ici rappeler que le surréalisme n'est pas une école poétique, ni même un mouvement artistique (bien que, le temps ayant passé, les manuels scolaires et les histoires littéraires lui aient assigné une place d'honneur) et que, jusqu'en 1928 environ, il s'en tient au refus de toute finalité artistique. Sa quête de la connaissance se situe en effet dans une activité expérimentale. Une œuvre est jugée à l'aune de ce qu'elle est susceptible de déplacer, dans la pensée comme dans la vie.

8. A. Breton, *Manifeste du Surréalisme* (1924), in *Manifestes du Surréalisme*, Paris, Gallimard / Folio, p. 19.

9. In «Philippe Soupault» documentaire télévisuel produit par France Télévision dans la série «Un siècle d'écrivains», novembre 1999.

10. Reproduit dans M. Nadeau, *Documents surréalistes*, Paris, Seuil, 1964.

Nous pouvons voir comment, avec *Nadja* entre autres, se démarque de cette «littérature» le récit surréaliste qui se veut enquête, témoignage, élucidation de soi et révélateur d'un sens latent. Car les surréalistes entendent surtout redonner ses pleins pouvoirs à l'imagination.

À la fin de l'année 1919, bien avant donc le premier *Manifeste*, Breton et Soupault avaient publié dans *Littérature* des textes intitulés *Les Champs magnétiques*, qui réunissaient les résultats d'une expérience d'écriture non contrôlée, «automatique», menée par les deux poètes. Bien que Tristan Tzara ne vint s'installer à Paris qu'en 1920, le «mouvement DADA» était déjà «dans l'air».

Cependant, *Les Champs magnétiques*, en réaction à l'anarchisme destructeur de Dada, mettent au premier plan l'aspect «scientifique» d'une expérience que les auteurs ne veulent pas considérer comme un morceau de littérature, même d'«avant-garde». Breton, dans le *Manifeste* de 1924, s'explique sur cette expérience de «pensée parlée» en précisant que Soupault et lui décidèrent ainsi de «noircir du papier, avec un louable mépris de ce qui pourrait s'ensuivre littérairement»¹¹. Ce fut ensuite, comme le raconte Aragon¹², «une épidémie de sommeils [qui] s'abattit sur les surréalistes [...] ils parlent sans conscience, comme des noyés en plein air». Les contes de Benjamin Péret ressemblent à des récits de rêves et *Littérature* publia plusieurs textes présentés comme de véritables récits de rêves. En 1925, enfin, prit naissance le jeu du «cadavre exquis» où Breton décela tout de suite une source naturelle d'inspiration, une méthode de recherche et un nouveau type de création collective.

Il est donc difficile de parler d'une «fonction de la littérature» alors que dans ces textes – où prédominait une esthétique du spontané et de l'irrésolu – les surréalistes se situaient en marge, ou plutôt en deçà (ou au delà?) de la littérature.

De la même manière, là où il y aurait pu y avoir équivoque – les rapports du Surréalisme avec la Révolution – il ne sera pas plus question de subordonner l'écriture à un parti politique ou même à une idéologie, fût-elle «révolutionnaire».

Dans le numéro 2 de la revue *La Révolution surréaliste* (janvier 1925) parut ce mot d'ordre: «ouvrez les prisons – licenciez l'armée»; tandis que dans le premier numéro (décembre 1924) Aragon faisait l'éloge de Germaine Breton, une anarchiste meurtrière, et que le numéro 12 se terminait par une «Enquête sur l'amour».

La publication du pamphlet de Breton, *Légitime défense*¹³, dans le numéro 8 de la revue montre bien cependant que le rêve surréaliste de prendre part à la Révolution sociale par une révolution poétique, n'a pas été bien en-

11. A. Breton, *Manifestes*, ed. cit., p. 33.

12. L. Aragon, *Une vague de rêves*, «Commerce», Paris, 1924.

13. Repris dans A. Breton, *Point du jour*, Paris, Gallimard / Folio, 1990.

tendu par les instances communistes. Refusant d'opposer «la réalité intérieure au monde des faits», Breton avait déclaré auparavant, dans «La Révolution d'abord et toujours»¹⁴: «Nous sommes la révolte de l'esprit».

Mais c'est le titre de la nouvelle revue surréaliste qui commence à paraître en 1930 – *Le Surréalisme au service de la révolution*¹⁵ – qui indique mieux l'intention du groupe de participer au changement radical de la société en dépit des difficultés déjà rencontrées avec le parti communiste. Benoît Denis¹⁶ rappelle que «pour Breton et consorts, surréalistes et communistes, dans leurs sphères d'activités respectives, poursuivent des objectifs analogues et sont donc solidaires»; c'est qu'ils placent dans un rapport d'équivalence Rimbaud («changer la vie») et Marx («transformer le monde»), la poésie et la Révolution.

Il ne faut pas oublier que pour Breton et Aragon le surréalisme n'appartient pas à la littérature – «IL FAUDRAIT le situer hors d'elle [...]»¹⁷ «et si ces données DOIVENT un jour, dans le devenir, être confrontées à quelque chose, c'est sans doute à la culture et non à la littérature prolétarienne [...]»¹⁸.

Cette postulation d'une compatibilité entre novation littéraire et révolution prolétarienne sera récusée à la même époque, l'entre-deux-guerres, par l'écrivain engagé (défini par Sartre) qui, sans abdiquer son autonomie, ne veut plus faire de la littérature une fin en soi mais la faire servir à la cause révolutionnaire ou au changement social.

Les instances communistes refuseront d'emblée cette sorte de «délégation» demandée par les surréalistes, qui les autoriserait à incarner la révolution dans le champ littéraire, car la littérature est pour le Parti un moyen d'action parmi d'autres.

On sait comment, par la suite, les différents membres du mouvement surréaliste choisirent, après nombre de ruptures et de pamphlets mémorables, de s'éloigner définitivement du Parti (Breton, Soupault) ou au contraire de lui donner leur pleine adhésion (Aragon, Éluard).

Rappelons à ce sujet la polémique engagée par Benjamin Péret avec ses anciens compagnons, devenus des poètes de la Résistance. En 1944, Paul Éluard avait fait publier deux brochures d'anthologie de leurs poèmes intitulées *L'Honneur des Poètes I et II*. Un an plus tard, Péret fait publier à Mexico *Le Déshonneur des Poètes*, où il reproche à ces «poètes» d'être revenus à des formes figées comme la rime et l'alexandrin classique et d'avoir mis la poésie au service d'une cause, aussi juste soit-elle. Et il conclut: «En définitive, l'honneur de ces 'poètes' consiste à cesser d'être des poètes pour

14. *Documents surréalistes, op. cit.*

15. Habituellement abrégé en *Le Surréalisme* «ASDLR» (6 numéros de 1930 à 1933).

16. B. Denis, *Littérature et engagement, de Pascal à Sartre*, Paris, Seuil, coll. Points, pp. 234-235.

17. *Le Surréalisme* «ASDLR», n° 31.

18. *Ivi.*

devenir des agents de publicité»¹⁹.

Plus significative encore «l'affaire-Aragon». Au retour du Congrès des écrivains révolutionnaires de Kharkov (1930), où il pensait faire triompher les positions des surréalistes contre celles de *L'Humanité* et de Barbusse, Aragon publie un poème – *Front rouge* – qui lui vaut en France une inculpation pour «excitation de militaires à la désobéissance» et «provocation au meurtre»²⁰.

Après avoir appelé les intellectuels à soutenir Aragon, Breton prendra la défense de ce poème (dans *Misère de la poésie*) mais en le jugeant «poétiquement régressif», par principe, car selon lui la poésie n'a à se justifier devant aucune institution. Aragon se voit alors contraint de désavouer cette défense ambiguë et quitte le surréalisme pour le P.C.

Déjà en 1930, lorsque Breton citait dans le n°1 de la revue *Le Surréalisme ASDLR*, la phrase prononcée par le poète Maïakovski avant de se suicider («la barque de l'amour s'est brisée contre la vie courante»), il proclamait de fait que l'Amour est un choix légitime, plus fort que la Révolution.

Rappelons enfin que dans leurs *Notes sur la poésie*, Breton et Éluard avaient bien souligné que «ce rôle créateur, réel du langage [...] est rendu le plus évident possible par la non-nécessité totale *à priori* du sujet [...]»²¹.

Mais ne nous y trompons pas, s'il n'y a pas de «fonction» possible de la littérature, ou plutôt de la poésie, il est tout aussi évident, comme l'écrit M. Blanchot dans *La Part du Feu*, que «le langage ne doit pas être *utilisé*, qu'il ne doit pas servir à exprimer, qu'il est libre, la liberté même»²².

Poètes avant tout, les surréalistes se sont interrogés sur les moyens d'expression et particulièrement sur l'image, véhicule privilégié de la poésie. Peut-être pourrait-on alors discerner une «fonction» de l'image, comme la définit Aragon dans *Le Paysan de Paris*: «Le vice appelé *Surréalisme* est l'emploi déréglé et passionnel du stupéfiant *image*, ou plutôt de la provocation sans contrôle de l'image pour elle-même [...] car chaque image à chaque coup vous force à réviser tout l'Univers»²³. Ce qui est nouveau donc, avec le surréalisme, c'est cette confiance qu'il prête à l'image pour guider la vie et déchiffrer le monde.

Remarquons, pour tenter de conclure, que même si l'ambition du mouvement déborde les limites de la littérature, il n'en demeure pas moins qu'il s'est exprimé aussi (sinon essentiellement) par l'écrit. Drieu La Rochelle, quant à lui, dénonce dès 1927, chez ses anciens amis, cette tentation irrépressible pour la littérature: «Dans des cerveaux saturés de littérature com-

19. B. Péret, *Le Déshonneur des poètes*, Paris, Editions Mille et une Nuits, 1996, p. 15.

20. M.P. Beranger, *Le Surréalisme*, Paris, Hachette Supérieur, 1997, p. 43.

21. A. Breton, P. Éluard, *op. cit.*

22. M. Blanchot, *Réflexions sur le Surréalisme*, in *La Part du Feu*, Paris, Gallimard, 1993 (1949), p. 93.

23. L. Aragon, *Le Paysan de Paris*, Paris, Gallimard, pp. 80-81.

me les vôtres, l'écriture automatique ne pouvait déchaîner qu'une frénésie de préciosité, de subtilité»²⁴.

Quant à Blanchot, qui s'est longuement interrogé sur le sens de l'engagement marxiste des surréalistes, il en conclut que «la littérature doit avoir une efficacité et un sens extra-littéraires, c'est-à-dire ne pas renoncer à ses moyens littéraires, et elle doit être libre, c'est-à-dire engagée»²⁵.

Mais ce paradoxe ne nous renvoie-t-il pas à la définition que donnait Breton de la beauté surréaliste dans *L'Amour fou* – et qui s'esquissait déjà à la fin de *Nadja*: «La beauté convulsive sera érotique-voilée, explosante-fixe, magique-circonstancielle ou ne sera pas»²⁶. En formant des couples d'adjectifs en tension, l'écrivain dessine dans la langue ce point paradoxal où les contraires se réconcilient sans s'annuler.

Déjà, Tzara avait tenté «l'expérience d'une poésie sans fin, sans limites [...] une poésie sans mots»²⁷.

Les mots cesseront [...].

Les sens profonds sont ensemencés»²⁸.

(*Où boivent les loups*, 257).

Annie Oliver

24. P. Drieu La Rochelle, *Troisième lettre aux surréalistes* dans *Les Derniers Jours*, 7^{ème} cahier, 8 juillet 1927 (in H. Béhar et M. Caranoce, *Le Surréalisme*, livre de poche, 1984, p. 319).

25. M. Blanchot, *op. cit.*, p. 102.

26. A. Breton, *L'Amour fou*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 2000, p. 43.

27. J.M. Baude, *Poésie et Lycanthropie dans l'œuvre de Tristan Tzara*, in *Amoralité de la littérature...*, *op. cit.*, p. 227.

28. Cité in J.M. Baude, *Ivi*.