

Tracts surréalistes et déclarations collectives, précédés d'un texte d'André Breton. Présentation et commentaires de José Pierre, Paris, Le Terrain Vague, Éric Losfeld éditeur, tome I (1922-1939), 1980, 520 p. ; tome II (1940-1968), 1982, 462 p. Jacqueline Chenieux-Gendron. *Le Surréalisme et le roman*. 1922-1950, Lausanne, l'Âge d'Homme, 1983, 385 p.

Clément Moisan

Volume 19, Number 2, Fall 1986

Subversion et formes brèves

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/500763ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/500763ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (print)

1708-9069 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Moisan, C. (1986). Review of [*Tracts surréalistes et déclarations collectives*, précédés d'un texte d'André Breton. Présentation et commentaires de José Pierre, Paris, Le Terrain Vague, Éric Losfeld éditeur, tome I (1922-1939), 1980, 520 p. ; tome II (1940-1968), 1982, 462 p. Jacqueline Chenieux-Gendron. *Le Surréalisme et le roman*. 1922-1950, Lausanne, l'Âge d'Homme, 1983, 385 p.] *Études littéraires*, 19(2), 141–145. <https://doi.org/10.7202/500763ar>

Tous droits réservés © Département des littératures de l'Université Laval, 1986

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

parce que les théories inattendues et bizarres dans ces domaines reposent toujours sur une effrayante érudition qui peut donner le change. Mentionnons à tout hasard et à toutes fins utiles, l'Abbé J. Espagnolle, *L'Origine du français* (Paris, Delagrave) qui reprend, un peu tardivement à mon gré, la thèse d'Henri Estienne comme quoi le français descend directement du grec. Enrique Onffroy de Thoron publie *Les Phéniciens à l'île d'Haïti et sur le continent américain. Les vaisseaux d'Hiram et de Salomon au fleuve des Amazones (Ophir, Tarschich, Parvaim)* (Louvain, Peeters). Auteur d'un dictionnaire français-kichua (ou quichua), l'auteur cherche la langue primitive et le Paradis terrestre aux Amériques. Il retrouve ici le chaldéen-hébreu (?) dans le créole d'Haïti et dans les mots maya, arawak... :

La capitale du Yougatan fut Maïapan, de l'hébreu מַיָּאן, chaldéen ܡܝܝܢ, eau, eau de l'Océan, ܡܝ ܝܗܝ, devant, en face, de côté. C'est bien le problème avec la déviance érudite : Onffroy de Thoron est-il avec tout ceci un fou littéraire ou pas ? Finalement mon seul fou littéraire indiscutable, omis par Blavier, est :

A. Prost. *Commencement d'un nouveau monde universel : l'avenir plus heureux que le passé. Disparition des phylloxeras gros et petits ; destruction de tous les parasites qui s'infiltrèrent au végétal pour passer à l'animal ; question sociale unifiée.* Lyon, Impr. nouvelle BN [8° S 6155].

Bel exemple de fou vaticinant à idée unique, qui tire toute une utopie un peu gâteuse du fameux toast de Paul Berl « à la destruction du phylloxéra ». Paranoïaque vaticinateur, Prost a pour mission de Détruire-les-Phylloxéras et d'apporter ainsi le bonheur à la France, malheureusement des Ennemis s'opposent à la promotion d'une ère nouvelle...

Je m'étais donné pour tâche de discuter en toute rigueur les critères de Blavier et le degré d'exhaustivité de son entreprise. Qu'il me soit permis pour terminer de dire au lecteur le plaisir qu'il trouvera à lire ce vaste volume, cette somme de 'pataphysique qui fait alterner l'humour noir et la réflexion érudite et subtile sur des questions d'histoire médicale, d'histoire de la condition asilaire et de problématique de l'écriture dans sa raison et sa folie.

Marc ANGENOT

□ □ □

Tracts surréalistes et déclarations collectives, précédés d'un texte d'André Breton. Présentation et commentaires de José Pierre, Paris, Le Terrain Vague, Éric Losfeld éditeur, tome I (1922-1939), 1980, 520p. ; tome II (1940-1968), 1982, 462p.

Jacqueline CHENIEUX-GENDRON, **Le Surréalisme et le roman**. 1922-1950, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1983, 385p.

Le mouvement surréaliste, comme collectivité représentative ou comme groupe d'animation, est une chose entendue mais non pas tellement évidente. José Pierre, l'éditeur de deux volumes de *Tracts*

surréalistes, croit nécessaire d'y insister dans son introduction. L'histoire et la critique littéraires ont eu tendance à braquer les feux de leurs projecteurs sur tel ou tel écrivain qu'elles voulaient *représentatif* du surréalisme. C'est en grande partie à cause d'elles et de cela que la majorité des lettrés voient encore et toujours dans le surréalisme la seule figure (autoritaire) d'André Breton qu'accompagnent, par ci par là, Aragon, Eluard, Péret, Desnos et d'autres, sans compter les artistes Ernst, Dali, Picasso, d'autres aussi. Certes, on ne peut nier l'ascendant de Breton sur ses amis, son rôle prédominant, ses exclusions célèbres du cénacle. Mais on ne doit pas pour autant ignorer que du début (vers 1922 ou 1924) jusqu'à la fin (vers « mars 1968 et un peu au-delà »), l'aventure surréaliste est sans cesse collective. La *Préface* du numéro 1 de *La Révolution surréaliste* est signée de trois noms : Jacques-André Boiffard, Paul Eluard et Roger Vitrac. André Breton n'y est pas. Deux signatures — celles d'Aragon et de Breton — apparaissent au bas de la Protestation de 1926 dirigée contre la participation de Max Ernst et de Joan Miró à un spectacle des Ballets russes. Il en est ainsi pour l'ensemble des « déclarations » contenues dans ces deux volumes, dont les *Manifestes* du surréalisme, cela va de soi, qui n'y sont pas reproduits. Même au moment des grands déchirements, des querelles entre surréalistes qui ont cessé de l'être ou qui prétendent être plus surréalistes que Breton, c'est en groupes qu'on se dispose pour *déclarer*, *manifester* et *proclamer*. Même parti, Aragon a bénéficié d'une « carte blanche » prolongée au sein du Mouvement, ce qui indique que les absents n'ont pas tort tant et aussi longtemps que ne paraissent pas menacés *les fondements mêmes de l'activité collective*. José Pierre précise :

Je dis : les fondements mêmes de l'activité collective et non pas : les bases théoriques du Mouvement, car il me paraît indéniable que, chacune à sa manière, la démarche à certain moment d'Artaud, d'Aragon et de Dali s'inscrivent ouvertement en faux contre telle donnée fondamentale du *Manifeste du surréalisme*, ce dont, mieux que nul autre, Breton — qui, pourtant, leur donnait le *feu vert* — était pleinement conscient. Car ce ne fut que de l'instant où l'activité surréaliste dans ses fondements mêmes se vit menacée de mort, aussi diversement que l'on voudra, par Artaud, Aragon ou Dali, que la rupture fut consommée (I, XIII).

Mouvement d'individualistes forcenés, mais qui décident « de lui consacrer le plus clair de leurs énergies tant que ces énergies ne mettent pas en péril la fragile demeure issue de la convergence de ces individualismes ». Rien ne rend mieux compte de cette oscillation d'énergies individuelles que ces deux tomes (982 pages en tout) de « Tracts et déclarations collectives » rassemblés par José Pierre, qui sont autant de jalons de l'histoire mouvementée du surréalisme français. « Tous les témoignages [...] tendent à établir que la plupart des textes réunis dans cet ouvrage sont issus d'une élaboration plurielle. Les modalités les plus fréquentes pourraient être ramenées aux stades suivants :

1° un ou plusieurs membres du Groupe attirent l'attention de la collectivité sur un événement qui leur paraît concerner le surréalisme de près ou de loin ;

2° l'accord se fait sur l'urgence de prendre position là-dessus ;

3° un ou plusieurs membres du Groupe sont mandatés pour rédiger un projet de déclaration collective ;

4° ce projet établi, il en est fait lecture publique ;

5° il est alors l'objet de corrections et d'amendements divers — voire d'une refonte totale — jusqu'à ce que l'accord général se fasse sur sa teneur ;

6° le texte définitif reçoit ensuite les signatures de la totalité des membres du Groupe — à de rares exceptions près —, étant entendu que les signatures des ressortissants étrangers doivent être écartées s'il s'agit de problèmes politiques intérieurs à la France — ceci, évidemment, pour leur éviter toutes tracasseries policières ;

7° on décide enfin, si cela n'avait pas été fait auparavant, du mode de diffusion du texte : lettre adressée à un particulier ou à un journal ; insertion dans une publication, surréaliste ou non ; tract autonome.

Il y a donc diversité des formes de la déclaration collective et diversité aussi des contenus. Il y a les textes et les contextes. Et l'on sait aussi que le Surréalisme et les Surréalistes n'ont jamais ignoré les événements (scandales, défections, répressions, injustices notoires, ukases, faits divers, etc.) pour faire connaître leurs opinions, leurs idées ou leurs croyances. Ils appelaient cela : « Travailler sans répit au désencroûtement intégral des mœurs » (André Breton, « Comète surréaliste », 1947). C'était une forme d'anarchisme volontaire, qu'ils nomment la *Révolution* : « Le geste surréaliste le plus simple » (*Second manifeste du surréalisme*, 1929). D'où la diversité incroyable des titres (et des textes) qui affirment : « Pour un art révolutionnaire indépendant » (1938) ; qui dénoncent : « À bas les lettres de cachet ! À bas la terreur grise ! » (1938) ; qui contre-attaquent : « La mobilisation contre la guerre n'est pas la paix / Les raisons de notre adhésion au congrès international contre la guerre » (1933) ; qui prennent position en politique : « Pour Cuba » (1968) et en littérature : « Lautréamont envers et contre tout » (1928).

Une illustration concrète du caractère déclaratif, et discriminant souvent, du Surréalisme se trouverait dans les prises de position de ses adeptes sur le roman. Mais au moment des manifestes, ce genre était lui-même l'objet de querelles qui venaient aussi bien d'ailleurs que d'avant. Le premier *Manifeste* avait instruit le procès du roman réaliste, issu du positivisme, qui ne pouvait, par absence de perspective éthique, concilier le rêve et la réalité dans un ordre surréel. Après Valéry, Breton mettait en question la validité du genre romanesque en des termes qui mêlent intimement la question de la *valeur* et celle de la *définition* du roman. « La complexité du problème du roman dans le Surréalisme, écrit Jacqueline Chenieux-Gendron, tient aux deux points de vue — théorique et pratique — qui dans ce mouvement se juxtaposent, se tressent ou s'opposent sans cesse ; elle tient aussi à la diversité du groupe et, alternativement, à sa trop grande perméabilité interne » (p. 13).

L'ouvrage qui éclaire tous ces aspects des prises de position et des écritures surréalistes, *Le Surréalisme et le roman* de Jacqueline Chenieux-Gendron, est d'abord une solide thèse de doctorat d'État, un ouvrage d'environ 400 pages aux caractères d'imprimerie très fins, aux notes

infrapaginales innombrables, pourvu d'une bibliographie fort exhaustive. L'auteure a publié depuis une présentation générale du *Surréalisme* (P.U.F., 1984). D'elle aussi, on tient une bibliographie analytique des *revues surréalistes françaises* (1948-1972) qui a paru en 1982. Tous ces ouvrages font de Jacqueline Chenieux-Gendron une spécialiste reconnue du mouvement. Surréalisme et roman ne sont pas, dans l'ouvrage qui nous occupe, en opposition, ni en conjonction, mais en rapport de questions à réponses : que demande l'un à l'autre et vice versa ? Qu'impose l'un à l'autre et vice versa ? Mais avant tout, ce sont les écrivains qui questionnent le roman et ils reçoivent ou donnent des réponses diverses. On se trouve en face d'un véritable kaléidoscope qui combine des lots d'idées, d'opinions, de tentatives et d'œuvres, dont les structures, les concepts, les démarches et les orientations restent multiples et extrêmement variés. De Desnos à Crevel, de Leiris à Peret, de Limbour à Gracq et à Léonora Carrington, où trouver les points de rencontre dans les conceptions et les pratiques du roman ?

Mais ce que l'ouvrage met le mieux en lumière, c'est le fossé qui sépare Aragon et Breton sur cette question du roman (et sur d'autres, on le sait déjà). Il s'agit de ce type d'opposition qu'on pourrait mettre en *parallèle*, selon le modèle du discours scolaire (Cornille-Racine ; Bossuet-Fénelon ; Voltaire-Rousseau, etc.). Mais l'ouvrage ne fait pas, heureusement !, ce que le résumé, lui, ne peut pas éviter. Pour Breton, le roman est le fruit du caprice, de la fantaisie, du jeu du hasard (objectif), ce qui l'amène à poser que *l'invention est ailleurs*. Celle-ci viendrait de la sensation et non de l'imagination abstraite. Sensation veut dire ici à la fois désir, féminité, poésie et liberté. Breton rejette donc toute idée préconçue, toute notation admise qui viennent de théoriciens, de psychologues patentés. L'écriture romanesque est un *événement* qui transgresse les règles, systématise l'écart, recourt ostensiblement à l'autobiographie, au point de ne plus distinguer le personnage du créateur. Pour Aragon, le roman est le fruit des mots mêmes. On sait l'importance qu'ils ont pour lui dans *le Paysan de Paris*, et comment il a montré leur valeur au départ du récit. *Le Traité du style* est clair sur ce point. Les images créées par les mots engendrent une combinatoire qui développe des modulations métonymiques. Là se trouvent les différences fondamentales entre les deux « romanciers » : Breton joue sur la métaphorique de l'invention : les phrases « cognent à la vitre » et le monde s'impose ; il y a passage par remplacement de l'un par l'autre ; Aragon joue sur la métonymique de l'invention : les mots disparaissent pour faire apparaître le monde ; il y a extension et contiguïté. Jacqueline Chenieux-Gendron l'exprime ainsi dans ce troisième chapitre où les deux « théoriciens » sont présentés comme « versants ou versions du surréalisme ».

Chez Aragon, *l'incipit* comme le collage ou le pastiche placent bien le problème au niveau des mots, au lieu que Valéry en reste au contenu décrit. Breton, lui, tourne sa réflexion sur l'événement au sens surréaliste (le phénomène du hasard objectif) — lequel met en relation des mots avec des circonstances vécues. Sur le mode d'apparition de ces mots clés, sur la transcription authentificatrice de ces circonstances, sur l'écart entre les deux termes, il s'interroge sans cesse. Les autres Surréalistes semblent plutôt fabriquer des

textes qui poussent en tous sens, se réjouissant du caractère indéfini et indéterminé de l'exercice (84-85).

En effet, l'examen des productions des autres Surréalistes montre une infinité de directions, que l'auteur de l'ouvrage classe d'abord « du côté d'André Breton : Surréalistes de la continuité : une conception anagogique du temps » (René Crevel, Georges Limbour, Leonora Carrington et Benjamin Péret) dans le chapitre IV ; et, sans le dire, du côté d'Aragon : « Surréalistes de la discontinuité : une conception catastrophique du temps » (Michel Leiris, Robert Desnos, Gisèle Prassinos, Giorgio de Chirico) dans le chapitre V. « Divergence profonde », branches séparées, « processus métaphorique versus modulations métonymiques », sur la conception et la pratique du roman, le Surréalisme est double et multiple. Mais ce sur quoi il se retrouve un, c'est « la question du roman, affirme Jacqueline Chenieux-Gendron, [qui] permet aux Surréalistes de définir la lisière la plus révélatrice de leur pouvoir d'invention. À ce titre, le roman est une pierre de touche du Surréaliste » (100).

Clément MOISAN



Fanette ROCHE-PÉZARD, **L'aventure futuriste 1909/1916**. École française de Rome, 1983, 503p.

Les commentaires des mouvements d'avant-garde et des manifestes ont rendu possible un certain discours sur la modernité : discours d'une généralité problématique¹. Car sa volonté de généralisation présente non seulement l'inconvénient de passer trop rapidement au-dessus de beaucoup d'œuvres particulières de la modernité qui attendent encore d'être déchiffrées, mais menace également la validité de notre compréhension des mouvements d'avant-garde eux-mêmes, vite réduits et vite classifiés selon leurs quelques traits saillants².

Si les généralisations ont une valeur opératoire, cela est vrai surtout lorsqu'il s'agit de définir des rapports très larges — modernité/post-modernité, par exemple. Néanmoins, elles perdent presque tout leur sens devant des études ponctuelles qui valorisent, comme il se doit, le particulier. Le travail de Fanette Roche-Pézarid sur *L'aventure futuriste* est un de ces exemples de rigueur dans son souci pour le détail, pour la spécificité de son objet.

Le livre est divisé en trois grandes parties : la première — « Marinetti » — traite des milieux parisien et milanais, et analyse le texte du *Manifeste du futurisme* (1909) ; la deuxième — « Pratiques futuristes » — porte sur les manifestations futuristes et les expositions ; la troisième — « L'image futuriste » — apprécie les thèmes de prédilection, ainsi que l'évolution des pratiques artistiques des principaux membres du groupe.

Le projet principal de l'étude est d'évaluer le rapport entre la *pratique* artistique du groupe futuriste autour de Marinetti dans la période 1909-1916, et la *théorie esthétique* dont les coordonnées sont établies par le