

Du surréalisme « agi »

José Pierre

Volume 19, numéro 2, automne 1986

Subversion et formes brèves

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/500755ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/500755ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Pierre, J. (1986). Du surréalisme « agi ». *Études littéraires*, 19(2), 35–44.
<https://doi.org/10.7202/500755ar>

DU SURREALISME « AGI »

josé pierre

Abstract: *Between the recollective prologue and the moralizing conclusion, this survey reviews subversive modes of action in surrealist art — from the breaking or defacing of objects through acts of personal aggression, all the way to the tract. Underlying these violent gestures are an ethic and an aesthetic of their own kind.*

1. Prologue/Souvenir

La première fois que j'ai aperçu André Breton, c'était à la Sorbonne, pendant l'hiver 1951-1952. Dans l'amphithéâtre Richelieu, un psychiatre, un certain Roumeguère qui depuis s'est vaguement illustré en parlant de Dali, y donnait une conférence avec projections. Après avoir commenté quelques diapositives de Max Ernst, il annonça qu'il allait montrer le film de Jean Cocteau *le Sang d'un poète*. De violentes protestations partirent alors de divers points de la salle. À quelques travées de moi, en dépit de la pénombre, je reconnus sans peine Breton. Il prenait à partie le conférencier, lui interdisant tout amalgame entre Cocteau et Max Ernst et ajoutait : « D'ailleurs, vous autres psychiatres, cela fait longtemps que nous vous tenons à l'œil. » À ce moment, il fut

interrompu par un étudiant, sans doute soucieux de s'instruire et qui s'indignait qu'on empêchât Roumeguère de poursuivre. Aussitôt, Breton, se tournant vers le jeune homme, lui lança d'une voix tonnante : « Toi, je t'emmerde ! Je t'encule ! » Je ne crois pas que le vénérable amphithéâtre, depuis, en ait entendu autant, même aux plus beaux jours de mai 68.

2. Balbutiements Dada et autres sources

S'il fallait absolument trouver au scandale surréaliste un antécédent digne de lui, ce serait, il me semble, le « Merde à Dieu ! » qu'inscrivait sur les murs de Charleville l'adolescent Rimbaud. En comparaison, les provocations Dada font assez piètre figure. Sauf à Berlin ou à Cologne, parfois, mais toujours en raison du contexte politique : la guerre, la révolution et la suite. Le mannequin d'officier au groin de cochon suspendu au plafond de la première (et dernière) Foire internationale Dada à Berlin, en juin 1920, n'aurait sans doute pas déparé une exposition surréaliste. Ou plus exactement une manifestation comme celle qu'organisèrent en 1931 Aragon, Eluard et Tanguy pour « contrer » l'Exposition Coloniale qui se tenait alors à Vincennes. Mais ni à Zurich ni à Paris il n'y eut dans les manifestations Dada une ombre d'antimilitarisme. Et cela jusqu'au Procès Barrès, le 13 mai 1921, où l'entrée de Benjamin Péret en « soldat inconnu allemand » et marchant au pas de l'oie faillit déclencher une émeute. C'est que déjà le Procès Barrès, voulu par Breton en dépit de l'opposition de Picabia et de Tzara, sonne le glas de Dada. Barrès, accusé de « crime contre la sûreté de l'esprit » pour avoir renié les idées de sa jeunesse, c'était quelque chose de plus que de l'antimilitarisme et de l'antipatriotisme (même si c'était *aussi* cela), tout comme « Merde à Dieu ! », c'était autre chose qu'une protestation d'athéisme et d'anticléricalisme (même si c'était *aussi* cela). Néanmoins, antimilitarisme et anticléricalisme n'en demeureront pas moins le b-a ba de l'attitude surréaliste.

Une « source » plus rarement invoquée de la violence surréaliste dans ses manifestations publiques et à laquelle on ne songe pas d'ordinaire parce qu'on surestime l'importance du rôle de Dada, c'est le futurisme italien. Les surréalistes ont été d'autant plus sensibles à l'exemple futuriste (auquel Dada, lui, ne fera que des emprunts littéraires et artistiques) que, depuis le mémorable manifeste fondateur paru dans *le Figaro* du

20 février 1909, Marinetti et les siens n'ont pas cessé de bombarder de leurs tracts l'intelligentsia parisienne. En janvier 1921, par exemple, Marinetti lit au Théâtre de l'Œuvre et publie dans *Comoedia* son manifeste du tactilisme, texte parfaitement génial. Mais ce qui retiendra surtout Breton et ses amis, c'est que les futuristes ont choisi dès le début de s'affirmer par l'invective et l'agression physique :

La littérature ayant jusqu'ici magnifié l'immobilité pensive, l'extase et le sommeil, nous voulons exalter le mouvement agressif, l'insomnie fiévreuse, le pas gymnastique, la gifle et le coup de poing¹.

Pour ce qui est du moins de « la gifle » et du « coup de poing », la leçon ne sera pas perdue. Certes, il ne sera question à aucun moment pour eux de reprendre à leur compte le programme futuriste, qui exalte pêle-mêle « la guerre — seule hygiène du monde — le militarisme, le patriotisme, le geste destructeur des anarchistes, les belles Idées qui tuent, et le mépris de la femme »², mais de se souvenir désormais qu'il convient, si l'on veut être crédible, de joindre le geste à la parole. C'est définir sans doute une certaine forme de terrorisme culturel, qui a en tout cas le mérite de ne pas faire de victimes innocentes.

3. Une éthique de la transgression pratique

Si les surréalistes professent un tel mépris de la « littérature », ce n'est pas qu'ils haïssent les livres ni ceux qui les écrivent, bien loin de là, mais qu'ils voient dans cette « littérature » un rempart commode derrière lequel on peut avancer n'importe quelle idée subversive sans prendre le moindre risque. Pour leur compte, ils sont bien décidés à en finir avec cette statutaire lâcheté. Et comme il n'est pas question d'en découdre publiquement avec leurs adversaires sur le terrain de « l'écriture automatique » ou du « frottage », comme d'ailleurs ils ne se cachent pas d'appeler de leurs vœux une complète révolution des mœurs, c'est au niveau des valeurs morales élémentaires qu'ils vont engager publiquement le combat. « Tout est à faire, tous les moyens doivent être bons à employer pour ruiner les idées de *famille*, de *patrie*, de *religion* », écrit encore Breton dans le *Second manifeste du surréalisme* (1930). Il ajoute :

La position surréaliste a beau être, sous ce rapport, assez connue, encore faut-il qu'on sache qu'elle ne comporte pas d'accommodements.

Ceux qui prennent à tâche de la maintenir persistent à mettre en avant cette négation, à faire bon marché de tout autre critérium de valeur. Ils entendent jouer pleinement de la désolation si bien jouée qui accueille, dans le public bourgeois, toujours ignoblement prêt à leur pardonner quelques erreurs « de jeunesse », le besoin qui ne les quitte pas de rigoler comme des sauvages devant le drapeau français, de vomir leur dégoût à la face de *chaque* prêtre et de braquer sur l'engeance des « premiers devoirs » l'arme à longue portée du cynisme sexuel³.

De telle photo publiée dans le numéro 8 de *La Révolution surréaliste* avec cette légende : « Notre collaborateur Benjamin Péret injuriant un prêtre »⁴ à l'internement de Jean-Pierre Duprey, coupable d'avoir uriné sur la flamme de l'Arc de Triomphe, les exemples ne manquent pas d'actions individuelles qui illustrent l'attachement des surréalistes à ce « critérium de valeur » par excellence qu'est la révolte contre les symboles de l'ordre moral. Un trait moins connu peut-être et qui, aujourd'hui, me paraît valoir qu'on le mette plus particulièrement en lumière, c'est la manière dont les surréalistes prirent fait et cause pour des femmes meurtrières, quoique dans des circonstances on ne peut plus différentes : en 1923, l'anarchiste Germaine Berton, qui avait tué d'un coup de revolver le secrétaire de rédaction de *L'Action française*⁵; en 1933, Violette Nozière, accusée d'avoir empoisonné un père incestueux⁶; la même année, les sœurs Papin (qui devaient plus tard inspirer *les Bonnes*, de Jean Genêt) dont Eluard et Péret écrivirent qu'elles « massacrèrent littéralement leurs patronnes, leur arrachant les yeux, leur écrasant la tête »⁷; en 1954, Pauline Dubuisson, meurtrière de son amant⁸. Au-delà de la dénonciation de « l'état de sujétion dans lequel l'homme persiste outrageusement à tenir la femme »⁹, cette attitude des surréalistes devrait, me semble-t-il, être considérée comme une prise de position en faveur d'une *transgression* qui, chez Georges Bataille, est plutôt restée confinée à la sphère de la spéculation théorique.

4. Formes élémentaires de l'intervention surréaliste

Des plus simples aux plus complexes, les formes revêtues par l'intervention surréaliste sont multiples, ses trois niveaux de manifestation : l'intervention physique, l'intervention orale et l'intervention écrite (sous forme de lettre ou de texte imprimé) pouvant être combinés au gré des circonstances. J'appellerai formes élémentaires de cette intervention celles

qui, même si elles sont accompagnées de déclarations orales ou écrites, se caractérisent au premier chef par quelque violence physique : « cassages de gueules », bris d'objets, interruption ou sabotage de spectacles, bagarres de toute espèce. Je ne m'attarderai pas sur le « cassage de gueule », me réservant de revenir ultérieurement sur un cas particulier de ce type d'intervention (§ 6). Du côté du bris d'objets je me contenterai de signaler la mise à sac des *Nouvelles littéraires* par Aragon et Breton, jetant les machines à écrire par les fenêtres sans qu'aucun membre du personnel ne réagisse au saccage. J'ai oublié d'ailleurs quelle était la cause de cette expédition punitive. Le premier en date des sabotages de spectacle, ce fut lors de la représentation du *Cœur à barbe* de Tzara au Théâtre Michel, le 6 juillet 1923, ultime sursaut dadaïste marqué par la plus grande violence : Breton y cassant d'un coup de canne le bras de Pierre de Massot, Eluard giflant Tzara et Crevel, etc.¹⁰ Le 18 mai 1926, la première représentation du ballet de Diaghilev *Roméo et Juliette*, pour lequel Miro et Max Ernst ont dessiné décors et costumes, est perturbée par des cris séditeux et un lâcher de tracts¹¹. Le 7 juin 1928, par contre, Breton et ses amis ne parviendront pas à empêcher la représentation du *Songe*, de Strindberg, par le Théâtre Alfred-Jarry : mais c'est parce que la direction dudit théâtre a fait appel à la police contre les perturbateurs¹².

De plus grande conséquence me paraissent les bagarres qui ont marqué le Banquet Saint-Pol-Roux d'une part (2 juillet 1925), d'autre part la « descente » surréaliste dans le cabaret « Maldoror » (14 février 1930). La première est le résultat d'une convergence particulière entre l'événement « poétique » et l'événement « politique » : le banquet a été en effet précédé d'un hommage collectif rendu par les surréalistes au vieux poète symboliste¹³ ; mais sous chaque couvert a été placé un exemplaire de la *Lettre ouverte à M. Paul Claudel, ambassadeur de France au Japon* qui s'achevait ainsi : « Écrivez, priez et bavez ; nous réclamons le déshonneur de vous avoir traité une fois pour toutes de cuistre et de canaille »¹⁴ ; en outre, le même jour, *l'Humanité* publiait un appel contre l'intervention française au Maroc signé par dix-neuf surréalistes¹⁵. Dès lors toutes les conditions étaient réunies pour que, entre les surréalistes et les personnalités chauvines et réactionnaires également présentes au banquet de la Closerie des Lilas, on aille à l'affrontement¹⁶. Dans le second cas, l'enjeu était plus

essentiel encore si l'on en croit Jules Monnerot qui, dans son admirable ouvrage *La Poésie moderne et le sacré* (1946), après avoir souligné la gravité de l'engagement (« René Char esquiva de très près une rupture de l'artère fémorale : une main qui ne tremblait pas lui avait fiché un couteau dans la cuisse »), concluait : « Ainsi, nommer Maldoror une boîte de nuit, était un *sacrilège*. En "grossissant" beaucoup on peut dire qu'il y avait eu atteinte au sacré du groupe surréaliste, et que ce dernier réagissait à cette lésion par la violence »¹⁷. Monnerot nous offre ainsi peut-être la « clé » du problème : la violence surréaliste est « au service » du sacré du groupe surréaliste.

5. Du tract surréaliste et de ses variantes

Il n'en reste pas moins que la forme élective de l'intervention surréaliste, que celle-ci soit ou non traduite par un « engagement » effectif « sur le terrain », c'est le tract. Et j'ai pour ma part tenté de regrouper en deux gros volumes, pour la période 1922-1969, tout ce qui en relevait en territoire français¹⁸. Je m'y suis vu contraint d'associer au tract proprement dit d'autres formes plus ou moins occasionnelles d'agitation par l'écriture telles que le papillon, l'affiche, les lettres d'insultes et les réponses aux enquêtes organisées par les journaux et les revues, littéraires ou non. Dans les premières années du mouvement, tous les prétextes étaient bons pour faire entendre la voix du surréalisme et plus encore son point de vue sur ceci ou sur cela. Par sa rapidité d'élaboration, la souplesse de sa diffusion et le dynamisme même de sa formulation, le tract permettait de toucher un public infiniment plus large que les revues ou les livres publiés par le mouvement. Et le journaliste le plus obtus, qui aurait trébuché dès la première page d'un livre d'Artaud, de Breton ou de Péret, devinait très vite, lorsqu'il tenait en mains un pamphlet intitulé *Un cadavre* (1924), *La Révolution d'abord et toujours !* (1925), *Liberté est un nom vietnamien* (1947) ou *À la niche les glapisseurs de Dieu !* (1948), de quoi il retournait ! À ces mérites s'en ajoutait un autre, sur lequel je ne saurais trop insister, à savoir que les tracts surréalistes et les publications assimilées reflétaient fidèlement la vie collective : élaborés sous la pression des événements, à *chaud*, et rédigés à plusieurs, ils constituent un incomparable témoignage sur la vie profonde d'un mouvement

dans lequel la critique n'a souvent voulu considérer que les figures qui lui paraissaient les plus éminentes. La « vraie vie » du mouvement surréaliste, c'est dans ses tracts qu'on la découvre.

Je prendrai pour exemple l'épisode de « l'affaire Aragon » qui, en 1930-1932, ne nécessitera pas moins de neuf textes successifs : 1° Lettre auto-critique d'Aragon et de Sadoul (Moscou, 1^{er} décembre 1930) par laquelle ils se désolidarisent du surréalisme ; 2° *Aux intellectuels révolutionnaires* (Paris, décembre 1930), où les mêmes tentent de se justifier ; 3° *L'Affaire Aragon* (Paris, janvier 1932) où les surréalistes tentent de prendre la défense d'Aragon inculpé pour son poème « Front rouge » ; 4° *La Poésie transfigurée* (Bruxelles, 30 janvier 1932) : les Belges ne comprennent pas ; 5° *Misère de la poésie* (Paris, février 1932), de Breton, où il porte la question de « Front rouge » sur le plan théorique ; 6° *Paillasse !* (Paris, mars 1932), où les surréalistes dénoncent les palinodies d'Aragon ; 7° *Protestation* (Bruxelles, 22 mars 1932) : les Belges comprennent de moins en moins ; 8° *Certificat* (Paris, 23 mars 1932), d'Eluard, où celui-ci donne à Aragon le coup de grâce ; 9° *Autour d'un poème* (Paris, 5 avril 1932) de Maxime Alexandre et Pierre Unik, surréalistes et membres du P.c.f., qui tentent en vain de concilier la chèvre et le chou¹⁹. Du premier au neuvième de ces textes non seulement s'est joué un instant décisif de l'histoire du surréalisme, mais a peut-être eu lieu *une fois pour toutes* la tragi-comédie de l'engagement politique au sein de l'avant-garde intellectuelle et artistique du XX^e siècle.

6. Action/s et Réaction/s

Mais il serait naïf d'imaginer que les adversaires du surréalisme vont se contenter d'encaisser les coups sans jamais les rendre. « L'affaire Aragon » elle-même n'était à tout prendre que la conséquence la moins prévisible de la lettre d'injures qu'avaient adressée après boire à l'élève reçu premier à l'École militaire de Saint-Cyr, au soir du 16 septembre 1929, Georges Sadoul et Jean Caupenne. Les autorités militaires s'étant saisies de l'affaire, Jean Caupenne avait consenti à présenter des excuses publiques à l'élève insulté (et de ce jour, bien entendu, avait cessé d'exister pour les surréalistes), Sadoul avait été condamné à trois mois de prison et cent

francs d'amende *par défaut*²⁰. Autre cas de figure, la correction infligée par Breton à Ilya Ehrenbourg boulevard du Montparnasse en raison des calomnies déversées par l'écrivain soviétique sur le compte des surréalistes. Ce qui vaut à Breton le retrait de la parole au Congrès international pour la défense de la culture, entièrement contrôlé par les staliniens. Seul le suicide de Crevel, dans la nuit du 18 juin 1935, semble amener les organisateurs à réviser leurs positions. Mais Eluard lira le discours de Breton tandis que les lumières s'éteignent et que la salle se vide. Ainsi se termine le roman d'amour entre surréalistes et communistes²¹ !

7. De l'action surréaliste comme forme esthétique

« N'est-ce pas que c'était beau comme littérature ? » demandait un soir Alfred Jarry après avoir tiré plusieurs coups de revolver sur le sculpteur Manolo, « coupable, affirme-t-il, de lui avoir fait des propositions déshonnêtes »²². Le surréalisme n'a évidemment pas ignoré cette tradition du dandysme qui, des « bousingots », est passée par Baudelaire : « Ce qu'il y a d'enivrant dans le mauvais goût, c'est le plaisir aristocratique de déplaire »²³ pour aboutir, sur son seuil même, à Jacques Vaché :

Sa mort eut ceci d'admirable qu'elle peut passer pour accidentelle. Il absorba, je crois, quarante grammes d'opium, bien que, comme on pense, il ne fût pas un fumeur inexpérimenté. En revanche, il est fort possible que ses malheureux compagnons ignoraient l'usage de la drogue et qu'il voulut en disparaissant commettre à leurs dépens une dernière fourberie drôle²⁴.

En moins tragique, chez Dali, cela donne par exemple ceci :

Louer une petite vieille bien propre, au plus haut degré de décrépitude, et l'exposer habillée en toréador, en lui posant sur la tête, préalablement rasée, une omelette fines-herbes : laquelle tremblera par suite du branlement continu de la petite vieille. On pourra aussi poser une pièce de vingt francs sur l'omelette²⁵.

À mon avis, toutefois, c'est avec l'*Exécution du testament du marquis de Sade*, tel que l'accomplit Jean Benoît chez Joyce Mansour le 2 décembre 1959 (se marquant à la fin de cérémonie le mot SADE, au fer rouge, sur le cœur), que le surréalisme « agi » aura atteint son plus exigeant sommet, où se confondent l'exigence éthique et l'exigence esthétique²⁶.

8. Conclusion/Moralité

Le surréalisme est tombé dans la bonne soupe française comme le « balai innommable » du Père Ubu. L'horreur et le dégoût qu'il continue de soulever dans ce pays sont sans fin. Et de même que le surréalisme s'est fait contre la bonne soupe littéraire et artistique de la France de l'après-guerre de 14-18, la bonne soupe littéraire et artistique de la France de l'après-guerre de 39-45 s'est faite contre le surréalisme. C. Q. F. D.

C.N.R.S.

Notes

- ¹ F.T. Marinetti, *Manifeste du futurisme*, 1909.
- ² *Idem*.
- ³ André Breton, *Manifeste du surréalisme*, « Folio-Essais », Paris, Gallimard, s. d. (1985), pp. 77-78.
- ⁴ P. 13.
- ⁵ Cf. la p. 17 du n° 1 de *La Révolution surréaliste*, 1^{er} décembre 1924 et, dans mes *Tracts* (cf. note 18), tome I, les pp. 382-384.
- ⁶ Une plaquette lui est dédiée (Éditions Nicolas Flamel, Bruxelles, 1933). Poèmes de Breton, Char, Eluard, Henry, Mesens, Moro, Pêret, Rosey, illustrations de Man Ray, Dali, Tanguy, Ernst, Brauner, Magritte, Jean, Arp, Giacometti.
- ⁷ *Le Surréalisme A.S.D.L.R.*, n° 5, 15 mai 1933, pp. 27-28.
- ⁸ « Face à la meute », dans *Médium*, n° 2, février 1954, p. 32.
- ⁹ *Idem*.
- ¹⁰ Michel Sanouillet, *Dada à Paris*, Paris, Pauvert, 1965, pp. 380-387. En fait, il s'agissait de la *Soirée du Cœur à barbe*, au cours de laquelle devait être jouée la pièce de Tzara *Le Cœur à gaz*.
- ¹¹ *Protestation*, signé par Aragon et Breton. Voir mes *Tracts* (cf. note 18), tome I, pp. 64-65 et 407-408.
- ¹² Cf. le dossier du « Théâtre Alfred-Jarry » dans les *Œuvres complètes* d'Antonin Artaud, Paris, Gallimard.
- ¹³ Voir mes *Tracts*, tome I, pp. 40-49 et 389-391.
- ¹⁴ *Id.*, p. 50.
- ¹⁵ *Id.*, pp. 51-53.
- ¹⁶ *Id.*, pp. 53-54 et 392, 396-397.
- ¹⁷ Paris, Gallimard, p. 206.
- ¹⁸ *Tracts surréalistes et déclarations collectives 1922-1969*, tome I, 1922-1939, Paris, Le Terrain Vague, 1980, 541 p. ; tome II, 1940-1969. Le Terrain Vague, Paris, 1982, 462 p. [N.D.L.R. Voir le compte rendu à la fin de ce numéro]
- ¹⁹ Toutes ces pièces figurent dans le tome I de mes *Tracts* (cf. note 18).

- ²⁰ Toutes les pièces figurent dans le n° 1 du *Surréalisme A.S.D.L.R.*, juillet 1930, pp. 34-40 et planche V.
- ²¹ Voir, dans : André Breton, *Position politique du surréalisme*, Le Sagittaire, Paris, 1935, les pièces : « Discours au Congrès des Écrivains » et « Du temps que les surréalistes avaient raison » (ce second texte repris dans mes *Tracts*).
- ²² André Breton, *Anthologie de l'humour noir*, Paris, Le Sagittaire, 1950, p. 217.
- ²³ *Id.*, p. 107.
- ²⁴ André Breton, *Les Pas perdus* (1924), Paris, Gallimard, « Idées », 1969, pp. 21-22.
- ²⁵ André Breton, *Anthologie de l'humour noir*, *op. cit.*, p. 321.
- ²⁶ André Breton, « Enfin Jean Benoît nous rend le grand cérémonial » (1959), *Le Surréalisme et la peinture*, Gallimard, Paris, 1965, pp. 386-390. Cf. aussi mon « Ils habitent au choc/Tentative de portrait spectral de Jean Benoît et de Mimi Parent », *Vie des Arts*, vol. XX, n° 80, automne 1975, pp. 22-27.