

Le surréalisme *

Le dernier instantané de l'intelligence européenne.

Certains courants spirituels peuvent atteindre une pente assez forte pour que le critique y installe sa génératrice. Dans le cas du surréalisme cette pente correspond à la différence de niveau entre la France et l'Allemagne. Ce qui a surgi en 1919 en France, dans un petit cercle littéraire — citons tout de suite les noms les plus importants : André Breton, Louis Aragon, Philippe Soupault, Robert Desnos, Paul Eluard — n'était sans doute qu'un ruisseau, nourri de l'humide ennui de l'Europe d'après-guerre et des dernières rigoles de la décadence française. Les neuf fois sages qui aujourd'hui encore sont incapables de déterminer les « authentiques origines » du mouvement et ne savent rien en dire sinon qu'une fois de plus une clique de littérature a mystifié l'honorable opinion publique, ressemblent un peu à une commission d'experts qui, réunie autour d'une source, en vient, après mûre réflexion, à la certitude que ce petit ruisseau ne fera jamais marcher des turbines.

L'observateur allemand ne se tient pas à la source. C'est là sa chance. Il se tient dans la vallée. Il peut évaluer les énergies du mouvement. Lui qui, en tant qu'Allemand, est familiarisé avec la crise de l'intelligence ou, plus exactement, avec le concept humaniste de liberté, qui sait quelle frénétique volonté s'y est éveillée de dépasser le stade des éternelles discussions et d'obtenir à tout prix une décision, lui qui a été forcé de faire à ses dépens l'expérience d'une

* *Literarische Welt*, 1^{er}, 8 et 15 février 1929.

situation infiniment périlleuse entre la fronde anarchiste et la discipline révolutionnaire, il serait inexcusable de tenir le mouvement, d'un regard superficiel, pour « artistique », pour « poétique ». Si ce fut le cas au début, c'est pourtant dès le début que Breton déclara vouloir rompre avec une pratique qui livre au public les résidus d'une certaine forme d'existence sans révéler cette forme même. Plus brièvement et plus dialectiquement, c'est dire qu'il s'agit pour un cercle d'hommes étroitement unis de faire éclater du dedans le domaine de la littérature en poussant la « vie littéraire » jusqu'aux limites extrêmes du possible. Et l'on peut leur faire littéralement confiance lorsqu'ils assurent que la *Saison en enfer* de Rimbaud n'avait plus pour eux aucun secret. Car ce livre est, en effet, la première pièce justificative d'un tel mouvement. (Pour la période récente. Sur les précurseurs plus anciens on reviendra plus loin.) Pour savoir de quoi il s'agit, il n'est formule plus définitive et décisive que ce que Rimbaud lui-même écrivit plus tard, sur son exemplaire de la *Saison*, en marge des mots *Sur la soie des mers et des fleurs archiques* : « Elles n'existent pas. »

Dans sa *Vague des rêves*, en 1924, alors qu'on ne pouvait encore prévoir l'évolution du mouvement, Aragon a montré de quelle manière le noyau dialectique qui s'est développé dans le surréalisme était à l'origine enclos dans une substance comme imperceptible et écartée. Aujourd'hui l'on peut constater cette évolution. Car le stade héroïque dont Aragon nous a laissé dans ce livre le palmarès est, sans aucun doute, terminé. Dans de pareils mouvements il est toujours un instant où la tension primitive de la société secrète, dans son combat concret, profane, pour la puissance et la domination, ne peut qu'exploser ou, en tant que manifestation publique, se dissocier et se transformer. Le surréalisme est à présent dans cette phase de transformation. Mais alors, lorsqu'il faisait irruption sur ses fondateurs, telle une vague inspirante de rêves, il paraissait la chose la plus intégrale, la plus définitive, la plus absolue. Tout ce qu'il touchait s'intégrait à lui. La vie ne méritait, semblait-il, d'être vécue que là où était franchi le seuil entre veille et sommeil, comme par des avancées

d'images massives allant et revenant en flots, le langage n'étant lui-même que là où son et image, image et son, avec exactitude automatique, se pénétraient si heureusement que pour le petit sou appelé « sens » il ne restât plus d'intertice. Image et langage passent en premier. Lorsqu'il se couche le matin pour dormir, Saint-Pol Roux accroche à sa porte un écriteau : « Le poète travaille. » Breton note : « Silence, afin qu'où nul n'a jamais passé je passe, silence !... Après toi, mon beau langage »*. Le langage passe en premier.

Non seulement avant le sens. Aussi devant le moi. Dans l'édifice du monde le rêve ébranle l'individualité comme une dent creuse. Cet ébranlement du moi par l'ivresse est justement à la fois cette féconde et vivante expérience qui arracha ces hommes au charme de l'ivresse. Ce n'est pas ici le lieu de décrire l'expérience surréaliste dans toute sa précision. Mais qui a reconnu que dans les écrits de ce groupe il ne s'agit pas de littérature, qu'il s'agit d'autre chose : manifestation, mot d'ordre, document, bluff, falsification si l'on veut mais de nulle manière littérature, celui-là sait aussi qu'il est ici question littéralement d'expériences, non de théories, moins encore de fantasmes. Et ces expériences ne se limitent aucunement à ces rêves que produit le hachisch ou l'opium. Et certes c'est une bien grande erreur d'imaginer que des « expériences surréalistes » nous connotions seulement les extases religieuses ou celles de la drogue. Lénine a appelé la religion un opium du peuple et ainsi rapproché ces deux choses plus que ne l'auraient aimé les surréalistes. On parlera encore de cette révolte amère et passionnée contre le catholicisme par laquelle Rimbaud, Lautréamont, Apollinaire ont engendré le surréalisme. Mais en vérité ce n'est pas chez les drogués que se trouve le vrai, le créateur dépassement de l'illumination religieuse. On le rencontre dans une *illumination profane*, d'inspiration matérialiste et anthropologique, à laquelle peut servir de propédeutique le hachisch, l'opium ou toute autre ivresse du même genre. (Mais une pro-

* « Introduction au discours sur le peu de réalité », sept. 1924, in *Point du jour*, Paris, p. 26.

pédantique périlleuse. Et celle des religions est plus rigoureuse.) Cette illumination profane n'a pas toujours trouvé le surréalisme à sa propre profondeur, ni à celle du surréalisme, et justement les écrits qui en témoignent avec le plus de force, l'incomparable *Paysan de Paris* d'Aragon et la *Nadja* de Breton, présentent de très troublants phénomènes de déchet. Ainsi l'on trouve dans *Nadja* un remarquable texte sur les journées d'émeute qu'a connues Paris sous le signe de Sacco et de Vanzetti ; Breton assure que, lors de ces journées, le boulevard Bonne-Nouvelle vit s'accomplir la promesse stratégique que lui avait faite depuis toujours son nom. Or apparaît dans le même livre une Madame Sacco qui n'est pas la femme de la victime de Fuller, mais une voyante qui habite 3, rue des Ursins et annonce à Eluard que de Nadja il ne doit rien attendre de bon. En vérité, cette demi-brèche du surréalisme, qui traverse toits, paratonnerres, gouttières, vérandas, girouettes, moulages de stuc — de tous ornements le grimpeur de façades fait le meilleur usage —, il nous faut bien avouer qu'elle pénètre aussi dans l'humide alcôve du spiritisme. Et nous n'aimons pas l'entendre frapper avec précaution au carreau pour interroger sur son avenir. Qui ne souhaiterait voir ces enfants adoptifs de la Révolution rompre de façon plus décisive avec tout ce qui se pratique dans les conventicules de dames d'œuvre sur le retour, d'officiers supérieurs en retraite, de mercantis émigrés ?

Au demeurant le livre de Breton est bien fait pour élucider quelques traits fondamentaux de cette « illumination profane ». L'auteur l'appelle un « livre à porte battante ». (À Moscou j'ai logé dans un hôtel où presque toutes les chambres étaient occupés par des jammes tibétains venus pour un congrès réunissant toutes les communautés bouddhistes. Je fus frappé de voir le nombre de portes qui, dans les couloirs, restaient toujours entrebâillées. Ce qui d'abord m'avait semblé simple hasard finit par m'inquiéter. J'appris que dans ces chambres logeaient les membres d'une secte qui avaient fait vœu de ne jamais vivre dans des lieux clos. Le choc que j'éprouvai alors, le lecteur de *Nadja* doit s'en faire une idée.) Vivre dans une maison de verre est une vertu révolutionnaire par

excellence. Mais c'est aussi une ivresse, un exhibitionnisme moral dont nous avons grand besoin. La discrétion sur ses affaires privées, jadis vertu aristocratique, est devenue de plus en plus une conduite de petits-bourgeois arrivés. *Nadja* a réussi la véritable synthèse, la synthèse créatrice entre le roman d'art et le roman à clé.

Au reste il suffit — et c'est à quoi aussi conduit *Nadja* — de prendre au sérieux l'amour pour y reconnaître également une « illumination profane ». Dans le temps même de ses relations avec Nadja, Breton raconte qu'il s'est beaucoup intéressé à l'époque de Louis VII, c'est-à-dire à celle des « cours d'amour », et qu'il a cherché très vivement à se représenter comment on concevait alors la vie. Or justement un écrivain récent vient de nous apprendre sur l'amour occitan des choses plus précises, qui sont étonnamment proches de la conception surréaliste. Dans son excellent ouvrage sur *Dante poète du monde terrestre*, Erich Auerbach écrit en effet :

Tous les poètes du « nouveau style » ont une amante mystique ; tous connaissent à peu près les mêmes très étranges aventures d'amour ; à tous « Amore » prodigue ou refuse des dons qui ressemblent plus à une illumination qu'à une jouissance sensible ; tous appartiennent à une sorte de ligne secrète qui conditionne leur vie intérieure et peut-être aussi leur vie extérieure.

Ces traits sont liés de façon particulière à la dialectique de l'ivresse. Toute extase dans un monde ne serait-elle, dans le monde complémentaire, pudique sobriété ? À quoi peut aboutir l'amour courtois — c'est lui, non l'amour ordinaire, que Breton associe à la jeune médium — sinon à montrer que la chasteté aussi est une folie ? Et il débouche sur un monde qui ne touche pas seulement aux cryptes du Sacré-Cœur ou aux autels de la Vierge, mais aussi à l'aube qui précède une bataille ou qui suit une victoire.

Dans l'amour ésotérique la dame est de tout le plus essentiel. De même chez Breton. Plus que Nadja elle-même il est proche des objets dont elle est proche. Or quels sont ces objets dont elle est proche ? Pour le surréalisme rien ne peut être plus révélateur que leur canon. Par quoi

commencer ? Il peut se vanter d'une surprenante découverte. Il rencontra d'abord les énergies révolutionnaires qui apparaissent dans le « suranné », dans les premières constructions en fer, les premières usines, les plus vieilles photos, les objets qui commencent à mourir, les pianos de salon, les vêtements de plus de cinq ans, les lieux de réunion mondaine lorsqu'ils commencent à passer de mode. Le rapport de ces objets à la révolution, voilà ce que ces auteurs ont mieux compris que personne. Avant ces voyants et ces déchiffreurs de signes personne n'a saisi de quelle manière la misère, non seulement la misère sociale mais tout autant la misère architecturale, la misère de l'intérieur, les objets asservis et asservissants, se transforment en nihilisme révolutionnaire. Pour ne rien dire du *Passage de l'Opéra* d'Aragon, Breton et Nadja sont le couple qui convertit, sinon en action, du moins en expérience révolutionnaire tout ce que nous avons appris au cours de tristes voyages en train (les chemins de fer commencent à vieillir), au cours de maudites après-midi de dimanches dans les quartiers prolétariens des grandes villes, dès le premier regard à travers les fenêtres mouillées de pluie d'un nouvel appartement. Ils font exploser les puissantes forces « atmosphériques » que recèlent ces objets. Imaginent-ils que puisse s'organiser une vie qui à l'instant décisif serait conditionnée par la dernière chanson des rues, par la plus populaire rengaine ?

Le truc qui règne sur ce monde d'objets — il sied mieux ici de parler de truc que de méthode — consiste à politiser le regard historique sur le passé :

Ouvrez-vous, tombeaux ; morts des pinacothèques, morts assoupis derrière les panneaux à secrets, dans les palais, les châteaux et les monastères, voici le porte-clefs féérique qui, son troussseau de toutes les époques à la main, sachant peser sur les plus machiavéliques serrures, vous incite à y entrer, de plain-pied, dans le monde moderne, à vous y mêler aux débardeurs, aux mécaniciens, [aux roturiers] qu'anoblit l'argent, dans leurs automobiles, belles comme des armures féodales, à vous installer dans les grands express internationaux, [si polis] à ne faire qu'un

avec tous ces gens, jaloux de prérogatives, mais que [le train de] la civilisation [cruellement,] lamine ! *

Tel est le discours que prête à Apollinaire son ami Henri Hertz **. Et c'est d'Apollinaire que vient cette technique. Dans son recueil de nouvelles, *l'Hérétique*, il en usa de façon machiavélique pour congédier le catholicisme (auquel il était, au fond de lui-même, attaché).

Au centre de cet univers d'objets se situe le plus rêvé de ces objets, Paris lui-même. Mais seule la révolte en fait entièrement ressortir le visage surréaliste. (Des rues désertes où des coups de sifflet et des coups de feu dictent la décision.) Et il n'est de visage aussi surréaliste que celui d'une ville. Avec les traits aigus de sa forteresse intérieure aucun tableau de Chirico ou de Max Ernst ne saurait rivaliser, et il faut avoir d'abord saisi et retenu ces traits pour concevoir le destin de la ville et, dans ce destin, dans celui de ses masses, son propre destin. Nadja est un indice de ces masses et de celui qu'elle inspire révolutionnairement : « La grande inconscience vive et sonore qui m'inspire mes seuls actes probants dans le sens où toujours je veux prouver, qu'elle dispose à tout jamais de tout ce qui est à moi. » C'est là par conséquent qu'on trouve le catalogue de ces forteresses, à commencer par cette place Maubert où, plus que nulle part ailleurs, la crasse a conservé sa puissance symbolique, jusqu'à ce « Théâtre Moderne » que je ne me console pas de n'avoir plus pu connaître. A la manière dont Breton décrit le bar du premier étage, « si sombre lui aussi, avec ses impenétrables tonnelles, un salon au fond d'un lac » ***, quelque chose me rappelle ce local le plus méconnu de l'ancien Café des princes. Un recoin du premier étage avec ses couples sous la lumière

* Les crochets indiquent les mots omis par Benjamin dans sa traduction (où la dernière phrase devient : « Mais la civilisation fera deux prompts justice », ce qui transforme une simple constatation en prophétie révolutionnaire).

** En réalité, c'est Hertz lui-même qui s'exprime ainsi dans « Singulier pluriel », *L'Esprit Nouveau*, XXVI, Paris 1924.

*** *Nadja*, Paris, p. 45.

bleue. Nous l'appelions « l'Anatomie » ; c'était le dernier refuge pour l'amour. Chez Breton la photographie saisit merveilleusement des endroits comme ceux-là. Des rues, des portes, des places de la ville, elle fait des illustrations pour un roman populaire ; à ces architectures séculaires elle arrache leur banale évidence pour l'appliquer, avec sa plus originaire intensité, à l'événement qu'elle présente et auquel ici renvoient, exactement comme dans les anciennes brochures pour les femmes de chambre, des citations littérales avec le numéro des pages. Et dans tous les lieux de Paris qui apparaissent ici, ce qui se passe entre ces gens se meurt à la manière d'une porte tournante.

Le Paris des surréalistes est, lui aussi, un « petit monde ». C'est dire que dans le grand, dans le cosmos, tout se présente de la même façon. Là aussi, à travers le flot de la circulation, brillent aux carrefours de fantomatiques signaux ; là aussi s'inscrivent à l'ordre du jour d'inimaginables analogies et entrelacs d'événements. Tel est l'espace dont nous informe le lyrisme surréaliste. Et il est bon de le souligner, ne fût-ce que pour écarter l'inévitable malentendu de « l'art pour l'art ». Presque jamais, en effet, on ne put prendre cette formule au pied de la lettre ; presque toujours il s'est agi d'un pavillon couvrant une marchandise impossible à déclarer parce qu'elle n'a pas encore de nom. Le moment serait venu de s'atteler à une œuvre qui, plus qu'aucune autre, pourrait jeter quelque lumière sur cette crise des arts dont nous sommes témoins : une histoire de la littérature ésotérique. Aussi bien, ce n'est point un accident si pareille œuvre fait défaut. Car l'écrite comme elle exige d'être écrite — c'est-à-dire non comme un ouvrage collectif où chaque « spécialiste » apporte sa « contribution » en exposant, dans son domaine, ce qui « mérite le plus d'être su », mais comme le travail bien fondé d'un seul auteur qui, poussé par une nécessité interne, exposerait moins l'évolution historique de cette littérature que le mouvement par lequel elle ne cesse de renaitre, aussi neuve qu'à ses origines. — ainsi écrite, elle constituerait l'une de ces confessions étudées qui se comptent en chaque siècle. A la dernière page figurerait nécessairement le cliché radiographique du surréalisme. Dans son

Introduction au discours sur le peu de réalité, Breton évoque le réalisme philosophique du Moyen Âge qui servit alors de fondement à l'expérience poétique. Mais ce réalisme — c'est-à-dire la croyance que les concepts existent effectivement, et de façon séparée, soit hors des choses soit en elles — a toujours très vite trouvé le passage du domaine logique des concepts au domaine magique des mots. Des expériences magiques sur les mots, non des amusements artistiques, voilà ce que sont, depuis quinze ans, les jeux de transformation phonétique et graphique qui passionnent toute la littérature d'avant-garde, qu'elle ait nom futurisme, dadaïsme ou surréalisme. Comment ici s'interpénétrèrent mot d'ordre, formule d'enchantement et concept, c'est ce que montrent ces phrases d'Apollinaire dans son dernier manifeste, *L'Esprit nouveau et les poètes* * :

La rapidité et la simplicité avec lesquelles les esprits se sont accoutumés à désigner d'un seul mot des êtres aussi complexes qu'une foule, qu'une nation, que l'univers, n'avaient pas leur pendant moderne dans la poésie. Les poètes combient cette lacune et leurs poèmes synthétiques créent de nouvelles entités qui ont une valeur plastique aussi composée que des termes collectifs.

En réalité, si Apollinaire et Breton ont foncé plus énergiquement encore dans cette direction et si, en affirmant que « les conquêtes de la science » sont « plutôt l'œuvre de l'esprit surréaliste que de la raison discursive » **, ils

* Conférence du 26 novembre 1917, parue dans *Le Mercure de France*, décembre 1918.

** Formule attribuée à Breton par Pierre Naville dans *la Révolution et les intellectuels*, p. 146. — Dans le *Manifeste surréaliste* (p. 71-73), les rapprochements avec la méthode scientifique étaient beaucoup plus nuancés : « Il me prend une grande envie de considérer avec indulgence la rêverie scientifique, si malséante en fin de compte, à tous égards. [...] Je crois, dans ce domaine comme dans un autre, à la joie surréaliste pure de l'homme qui, averti de l'échec successif de tous les autres, ne se tient pas pour battu, part d'où il veut et, par tout autre chemin qu'un chemin raisonnable, parvient où il peut ». Parlant ensuite de « l'in-

achèvent de rattacher le surréalisme au monde qui l'entoure, en d'autres termes si de cette mystification dont la poésie est pour Breton le sommet (ce qui peut se défendre) ils font la base aussi du développement scientifique et technique, pareille intégration ressemble trop à une tempête. Bien instructive est la comparaison entre la manière précipitée avec laquelle ils rattachent ce mouvement au miracle méconnu de la machine — Apollinaire * : « Les fables s'étant pour la plupart réalisées [et au-delà], c'est au poète d'en imaginer de nouvelles que les inventeurs puissent à leur tour réaliser » —, entre ces imaginations orageuses et les utopies éventées d'un Scherbart.

« L'idée de toute activité humaine me fait rire », cette formule d'Aragon définit très clairement tout le chemin du surréalisme de ses origines à sa politisation. Dans son excellent écrit *la Révolution et les intellectuels*, Pierre Naville, qui appartint originellement au groupe, a raison d'appeler cette évolution « dialectique ». L'hostilité de la bourgeoisie à toute déclaration de liberté spirituelle radicale a joué un rôle essentiel dans ce passage d'une position parfaitement contemplative à l'opposition révolutionnaire. Cette hostilité a poussé le surréalisme vers la gauche. Des événements politiques, avant tout la guerre du Rif, accélèrent cette évolution. Le Manifeste des intellectuels contre la guerre du Maroc, paru dans *L'Humanité*, représente l'accès à une tout autre plate-forme que celle que signifiait le célèbre scandale au banquet Saint-Pol Roux.

En ce temps-là, peu après la guerre, lorsque les surréalistes, jugeant compromettante la présence d'éléments nationalistes à une fête en faveur d'un poète qu'ils vénéraient, crièrent « Vive l'Allemagne ! », ils ne dépassaient pas les limites du scandale en face duquel, on le sait bien, la bourgeoisie a la peau aussi dure qu'elle l'a sensible à toute action réelle. Sous l'effet de pareilles perturbations, lorsqu'il s'agit d'envisager l'avenir du poète, l'accord est remarquable

venteur du réflexe cutané plantaire » qu'il a « vu à l'œuvre » (comme médecin), Breton évoque moins pourtant un automatisme onirique qu'une « fièvre sacrée ».

* Également dans « L'Esprit nouveau et les poètes ». Les trois mots entre crochets sont omis par Benjamin.

entre Apollinaire et Aragon. Chez Apollinaire, les chapitres « Persécution » et « Assassinat » du *Poète assassiné* * contiennent la célèbre description d'un pogrom de poètes. On prend d'assaut les maisons d'édition, on jette au feu les recueils de poèmes, on tue les poètes. Et les mêmes scènes se jouent au même moment sur toute la terre. Chez Aragon, l'« imagination », qui pressent de telles atrocités, appelle ses troupes à une ultime croisade.

Pour comprendre de telles prophéties et pour mesurer stratégiquement la ligne atteinte par le surréalisme, il est indispensable de se rappeler l'état d'esprit répandu, chez les intellectuels bourgeois de gauche, dis de bonne volonté. Il suffit à cet égard de considérer leur attitude actuelle en face de la Russie. Nous ne parlons pas, bien entendu, d'un Béraud, initiateur de toute une campagne de calomnies, ou d'un Fabre-Luce qui a troqué derrière lui, sur la voie ainsi tracée, chargé comme un brave baudet de tout son ressentiment bourgeois. Mais ce qui pose un problème est l'attitude si typique d'un Duhamel, le caractère à peine supportable de toute la théologie protestante qui anime son livre, avec tous ses efforts pour se montrer sympathique et cordiale, l'aspect vieillot d'une méthode embarrasée qui, dans un langage maladroit, sacrifie les choses à un éclairage symbolique. Quelle trahison de la vérité dans une formule comme celle-ci : « La vraie, la profonde révolution, celle qui modifierait en quelque mesure la substance de l'âme slave ne s'est pas encore accomplie » ** ! Ce qui est typique chez ces intellectuels français de gauche — exactement comme chez leurs homologues russes —, c'est que leur fonction positive procède entièrement d'un sentiment d'obligation, non à l'égard de la révolution, mais bien à l'égard de la culture périmée. Dans la mesure où elle est positive, leur production collective se rapproche de celle des conservateurs. Du point de vue politique et du point de vue économique, il faut toujours compter chez eux avec le danger d'un sabotage.

* Paris 1947, p. 96 sq.

** Georges Duhamel, *Le Voyage de Moscou*, Paris 1922, p. 189.

La caractéristique de toute cette position de la gauche bourgeoise est un irrémédiable accouplement entre l'idéalisme moral et la praxis politique. Ce n'est que par contraste avec ces compromis désespérés de la « bonne intention » qu'on doit comprendre certains traits fondamentaux du surréalisme, ou, pour mieux dire, de la tradition surréaliste. Et jusqu'à présent l'on n'a pas fait grand-chose pour cette compréhension. Ce qui a beaucoup trompé les interprètes est d'avoir situé le satanisme d'un Rimbaud et d'un Lautréamont comme pendant de l'art pour l'art dans un inventaire du snobisme. Mais si l'on se décide à ouvrir ces attrapes romantiques, on trouve à l'intérieur quelque chose d'utilisable. On trouve le culte du mal comme un appareil qui, tout romantique qu'il est, peut servir à la désinfection et à l'isolement de la politique en face de tout dilettantisme moralisateur. Dans cette perspective, lorsqu'on rencontre chez Breton la description d'une scène d'horreur centrée autour d'un viol d'enfant, on remontera peut-être quelques décennies en arrière. Entre 1865 et 1875, quelques grands anarchistes, sans communication entre eux, ont travaillé à leurs machines infernales. Et le surprenant est que, d'une façon indépendante, ils aient réglé leurs mécanismes d'horlogerie exactement à la même heure ; c'est simultanément que quarante ans plus tard explosaient en Europe occidentale les écrits de Dostoïewski, de Rimbaud et de Lautréamont. Pour être plus précis, on pourrait détacher de toute l'œuvre de Dostoïewski un texte qui ne fut publié qu'en 1915, la « Confession de Stavroguine ». Ce chapitre des *Possédés*, qui présente une très étroite affinité avec le troisième « Chant de Maldoror », contient une justification du mal, qui exprime certains motifs surréalistes avec plus de force qu'aucun écrit des actuels porte-parole de ce mouvement. Car Stavroguine est un surréaliste avant la lettre. Il a saisi mieux que personne comment le petit-bourgeois est convaincu sans le savoir que, dans toute vertu virile qu'il pratique, le bien lui serait inspiré par Dieu, tandis que le mal, né de notre spontanéité, sauvegarderait notre autonomie, nous renverrait à notre être propre. Et personne non plus n'a vu comme lui le rôle de l'inspiration dans l'acte le plus commun, et justement dans cet acte. Il a

reconnu aussi l'abjection comme quelque chose de préformé, certes dans l'histoire du monde, mais tout aussi bien en nous-mêmes, quelque chose qui se recommande, voire qui s'impose à nous, de même que le bourgeois croit que le fait la vertu. Le Dieu de Dostoïewsky n'a pas créé seulement le ciel et la terre et l'homme et l'animal, mais aussi la vulgarité, la vengeance, l'atrocité. Et là non plus le diable ne s'est pas mêlé de son travail. C'est pourquoi tout cela chez lui est pleinement originaire, non peut-être « magique », mais éternellement neuf « comme au premier jour », et infiniment loin des clichés à travers lesquels le philistin considère le péché.

Combien grande est la tension qui habilite les écrivains qu'on vient de citer à exercer à distance une surprenante influence, voilà ce que montre, de façon proprement bouffonne, la lettre qu'Isidore Ducasse adresse le 23 octobre 1869 à son éditeur pour lui rendre plausible son œuvre littéraire. Se situant dans la ligne de Minckiewicz, de Milton, de Southey, de Musset et de Baudelaire, il écrit en effet :

Naturellement j'ai un peu exagéré le diapason pour faire du nouveau dans le sens de cette littérature sublime qui ne chante le désespoir que pour opprimer le lecteur et lui faire désirer le bien comme remède. Ainsi donc, c'est toujours le bien qu'on chante en somme, seulement par une méthode plus philosophique et moins naïve que l'ancienne école, dont Victor Hugo et quelques autres sont les seuls représentants qui soient encore vivants.

En réalité, s'il fallait lier à une tradition le livre de Lautréamont, véritable bloc erratique, ce serait plutôt à celle de l'insurrection. C'est pourquoi la tentative de Soupault, dans son édition des *Œuvres complètes*, en 1927, pour présenter la vie de Ducasse comme une *vita politica* est fort intelligente et perspicace. Sa base documentaire est malheureusement inconsistante car elle repose sur une confusion. En revanche nous sommes mieux armés en ce qui concerne Rimbaud, et le mérite de Marcel Coulon est d'avoir rétabli le vrai visage du poète contre les impostures de Berrichon et de Claudel. Oui certes Rimbaud est catho-

lique, mais, d'après ses propres confessions, il l'est dans la part la plus misérable de lui-même, celle qu'il ne se lasse de dénoncer, de livrer à sa propre haine et à celle de tout le monde, à son propre mépris et au mépris de chacun, cette part qui le force à avouer qu'il ne comprend pas la révolte. Mais c'est la confession d'un communal qui ne pouvait se satisfaire de lui-même ; et, lorsqu'il tourne le dos à la littérature, depuis longtemps déjà, dans ses dernières œuvres, il avait congédié la religion. « O sorcières, ô misère, ô haine, c'est à vous que mon trésor a été confié. » A cette phrase de la *Saison en enfer* * on pourrait accrocher une poétique du surréalisme qui, mieux que la théorie de la « surprise », héritée d'Apollinaire, enfoncerait ses racines jusqu'aux profondeurs où elle rejoindrait la pensée de Poe.

Depuis Bakounine l'Europe a manqué d'une idée radicale de la liberté. Les surréalistes ont cette idée. Les premiers, ils se sont débarrassés de l'idéal refroidi cher aux humanistes libéraux et moralisateurs, car ils savent que « la liberté, qui ne s'acquiert ici-bas qu'au prix de mille très durs sacrifices, veut qu'on en jouisse sans limites, dans toute sa plénitude, sans aucun calcul pragmatique, aussi longtemps qu'elle dure ». Et c'est la preuve à leurs yeux que « le combat pour la libération de l'humanité, sous sa forme la plus simplement révolutionnaire (qui est pourtant, et par là même, la libération à tous égards), reste la seule cause qui vaille la peine d'être servie ». Mais cette expérience de la liberté, ont-ils réussi à la fondre avec cette autre expérience révolutionnaire qu'il nous faut bien reconnaître puisque nous l'avons eue, — avec l'expérience constructive, dictatoriale, de la révolution ? Bref, ont-ils réussi à lier la révolte à la révolution ? Une existence qui se déroule entièrement sur le boulevard Bonne-Nouvelle, comment nous la représenter dans des cadres de Le Corbusier et d'Oud ?

Procurer à la révolution les forces de l'ivresse, c'est à

* Simplifiée et transformée, la phrase devient, dans la traduction de Benjamin : « Haine, je t'ai confié mon trésor. »

quoi tend le surréalisme en tous ses écrits et toutes ses entreprises. On peut dire que c'est sa tâche la plus propre. Pour la réaliser, il ne suffit pas qu'un composant d'ivresse vive, comme nous le savons, en toute action révolutionnaire. Il se confond avec le composant anarchiste. Mais y insister de façon exclusive serait sacrifier entièrement la préparation méthodique et disciplinaire de la révolution à une praxis qui oscille entre l'exercice et l'avant-fête. A quoi s'ajoute une manière trop rapide et nullement dialectique de concevoir l'essence de l'ivresse. L'esthétique du peintre, du poète « en état de surprise », de l'art comme réaction de l'être surpris, est captive de quelques préjugés romantiques fort compromettants. Tout examen sérieux des dons et phénomènes occultes, surréalistes, fantasmagoriques, présuppose une limitation dialectique à laquelle ne saurait se plier aucun cerveau romantique. Car un pareil cerveau se contente de souligner, de façon pathétique ou fanatique, l'aspect énigmatique de ce qui est énigmatique ; or nous ne pénétrons dans le mystère que pour autant que nous le retrouvons dans le quotidien, grâce à une optique dialectique qui reconnaît le quotidien comme impénétrable, l'impénétrable comme quotidien. Ainsi, sur la lecture (processus éminemment télépathique), la recherche la plus passionnée des phénomènes télépathiques ne donnera pas la moitié des enseignements que fournit l'illumination profane obtenue en lisant des textes sur les phénomènes télépathiques. De même sur la pensée (qui est éminemment narcotique) la recherche la plus passionnée concernant l'ivresse du hachisch ne fournira pas la moitié des enseignements que donne l'illumination profane de la pensée sur l'ivresse du hachisch. Le lecteur, l'homme qui pense, qui attend, le flâneur ne sont pas moins des types d'illuminés que le fumeur d'opium, le rêveur, l'intoxiqué. Et ce sont des illuminés plus profanes. Pour ne rien dire de cette drogue, la plus terrible de toutes, qui est nous-même, et que nous absorbons dans la solitude.

« Procurer à la révolution les forces de l'ivresse » — autrement dit une politique poétique ? « Nous en avons soupé. Tout plutôt que cela. » A présent vous serez d'autant plus intéressés de voir à quel point une excursion dans

La poésie éclairer les choses. Quel est, en effet, le programme des partis bourgeois ? Un mauvais poème de printemps. Plein de métaphores à en craquer. Pour le socialiste « l'avenir meilleur de nos enfants et de nos petits-enfants », c'est que tous se conduisent « comme s'ils étaient des anges », que chacun possède autant que « s'il était riche », que chacun vive « comme s'il était libre ». D'anges, de richesse, de liberté, pas trace. Rien que des images. Et le trésor d'images de ces poètes-unis de la social-démocratie leur « gradus ad parnassum » ? L'optimisme. On respire assurément un autre air dans l'ouvrage de Naville qui présente comme la tâche du jour « l'organisation du pessimisme ». Au nom de ses amis écrivains il lance un ultimatum devant lequel cet optimisme sans conscience, cet optimisme de diétantes, ne peut que déclarer la couleur : où sont les présupposés de la révolution ? C'est la question cardinale, qui conditionne la relation entre politique et morale, et ne se prête à aucun maquillage. De la réponse communiste les surréalistes se sont toujours approchés davantage. Et cela veut dire : pessimisme sur toute la ligne. Oui certes, et totalement. Méfiance quant au destin de la littérature, méfiance quant au destin de la liberté, méfiance quant au destin de l'homme européen, mais surtout trois fois méfiance en face de tout accommodement : entre les classes, entre les peuples, entre les individus. Et confiance illimitée seulement dans l'I.G. Farben et dans le perfectionnement pacifique de la Luftwaffe. Mais quoi maintenant, quoi ensuite ?

Ici se justifie la réflexion qui, dans le *Traité du style* d'Aragon, son dernier livre, réclame qu'on distingue entre métaphore et image. Heureuse réflexion dans le domaine du style, et qui exige d'être élargie. Élargissement : nulle part ailleurs que dans la politique, ces deux choses, métaphore et image, ne se heurtent de façon aussi drastique et impardonnable. Car organiser le pessimisme, cela veut dire simplement exclure de la politique la métaphore morale et, dans l'espace de la conduite politique, découvrir l'espace des images à 100 %. Mais cet espace des images, ce n'est pas de façon purement contemplative qu'on doit le mesurer. Si la double tâche des intellectuels révolution-

naire est de renverser la domination intellectuelle de la bourgeoisie et d'entrer en contact avec les masses prolétaires, devant la deuxième partie de cette tâche ils ont presque entièrement renoncé, car ce n'est plus sur le plan contemplatif qu'on en peut venir à bout. Ce qui ne les a guère empêchés de présenter toujours à nouveau cette tâche comme si elle était cela, et de réclamer la venue d'écrivains, de penseurs et d'artistes prolétaires. A quoi déjà Trotsky — dans *Littérature et Révolution* — devait objecter que ces écrivains, ces penseurs et ces artistes ne surgiront que d'une révolution victorieuse. En vérité il s'agit beaucoup moins de transformer l'artiste d'origine bourgeoise en maître de l'« art prolétarien » que de le faire fonctionner, fût-ce aux dépens de son activité artistique, à des lieux importants de cet espace d'images. Disons plus, l'interruption de sa « carrière artistique » ne serait-elle peut-être une part essentielle de cette fonction ?

Ses mots d'esprit n'en seront que meilleurs. Et meilleure sa façon de les dire. Car dans le mot d'esprit aussi, dans la dérision, dans le malentendu, partout où une conduite produit d'elle-même et est elle-même l'image, pénètre en elle et l'absorbe, où la proximité elle-même se perd de vue, là s'ouvre cet espace d'images que nous cherchons, ce monde d'une actualité omnilatérale et intégrale qui ne laisse place à aucun « abri sûr », cet espace en un mot où le matérialisme politique et la « réaction physique » se partagent l'homme intérieur, la psyché, l'individu ou quoi que ce soit que nous leur veuillons livrer, selon une justice dialectique en sorte qu'aucun membre n'échappe à cette déchirure. Et cependant — en raison même de cet anéantissement — cet espace sera encore espace d'images et, plus concrètement, image de corps vivant. Car on ne peut y échapper, l'aveu s'impose : du matérialisme métaphysique de Vogt et de Boukharine on ne peut passer sans rupture au matérialisme anthropologique qu'impose l'expérience des surréalistes après celles de Hebel, de Georg Büchner, de Nietzsche, de Rimbaud. Il y a toujours un reste. Même la collectivité est un corps vivant. Et la physis, qui pour lui s'organise en technique, ne se peut constituer avec toute sa réalité politique et effective que dans cet espace

d'images que nous rend familier l'illumination profane. Lorsque s'interpénètrent en elle corps vivant et espace d'images assez profondément pour que toute tension révolutionnaire, toute innervation du corps vivant collectif devienne décharge révolutionnaire, alors seulement la réalité s'est elle-même assez dépassée pour répondre aux exigences du *Manifeste communiste*. Pour l'instant les surréalistes sont les seuls qui aient compris l'ordre qu'il nous donne aujourd'hui. L'un après l'autre ils échangent leur gestulation pour le cadran d'un réveil qui sonne chaque minute pendant soixante secondes.

Pour le portrait de Proust *

I

Les treize volumes de la *Recherche du temps perdu* sont le produit d'une inconstructible synthèse où se rencontrent, pour former un ouvrage autobiographique, la plongée du mystique, l'art du prosateur, la verve du satiriste, le savoir de l'érudit et la prévention du monomane. On a dit avec raison que toute grande œuvre littéraire inaugure un genre, ou l'achève, en un mot est un cas spécial. Mais celle-ci est une des plus insaisissables. A commencer par la structure, qui unit la poésie, le mémoire et le commentaire, jusqu'à la syntaxe avec ses phrases sans rivages (ce Nil du langage qui déborde ici, pour les fertiliser, sur les plaines de la vérité), tout ici échappe à la norme. Que ce grand cas singulier de la création littéraire en constitue en même temps la plus importante réussite des dernières décennies, c'est la première constatation, fort instructive, qui s'impose à l'observateur. Et malsaines au plus haut point sont les conditions qui lui ont servi de base. Une agressive sensibilité, une richesse peu commune, des dispositions anormales. Rien de tout cela n'est conforme à un patron, et tout cependant est exemplaire. A cette surprenante réussite littéraire, tout cela assigne son lieu au cœur de l'impossible, au centre, et certes en même temps au point d'indifférence, de tous les dangers, et caractérise cette « œuvre d'une vie » comme ultime pour longtemps. La figure de Proust est la plus haute expression physiognomonique que pouvait atteindre la distorsion crois-

* *Literarische Welt*, 1929.