

Lire en classe le *Manifeste du surréalisme*
(Breton, 1924)
et découvrir l'opération de *Correspondance* (1924-1926)
menée par le groupe des surréalistes bruxellois

Nathalie GILLAIN

La représentation du mouvement surréaliste est souvent réduite, dans les anthologies et les manuels destinés aux élèves de l'enseignement secondaire, à l'identification de concepts clefs comme la « révolution » (poétique, politique), la « liberté » (d'écriture, d'imagination, de mœurs), l'« inconscient » (englobant les rêves, les fantasmes, les désirs refoulés) ou encore le « hasard » (célébré à travers l'écriture automatique et le jeu du cadavre exquis). Le surréalisme fut une révolution dont la perception reste marquée par les discours souvent provocants de ses acteurs principaux. Aussi, dans le référentiel des *Compétences terminales et savoirs requis en français* (Humanités générales et technologiques) — où est bien mentionnée, concernant la découverte des « grands courants littéraires et artistiques d'hier et d'aujourd'hui », l'importance « d'expliquer les ruptures fondamentales qu'a connues la culture française » (p. 20) —, le surréalisme est présenté comme un courant littéraire s'étant frotté à de dangereuses tentations : suivant ce qui semble être l'ordre des choses, c'est après « la modernité et la quête de l'originalité », « le réalisme et la reconstruction du réel », « le symbolisme et ses correspondances » que vient « le surréalisme, ses fantasmes et ses provocations » (p. 20).

Enseigner les auteurs surréalistes en classe de français

Nous voudrions toutefois ici mettre entre parenthèses ces fantasmes et ces provocations, pour proposer une lecture articulée autour de la question du genre manifestaire.

Pour rappel, au sortir de la Première Guerre mondiale, trois jeunes écrivains fondent une revue intitulée *Littérature* (1919-1924), dans laquelle ils font part de leur intérêt pour le mouvement Dada né à Zurich en 1916, comme de leur volonté de faire fi, eux aussi, des questions esthétiques déterminant la création littéraire. Ils s'appellent André Breton, Philippe Soupault et Louis Aragon, publient des textes dans les revues modernistes *SIC* et *Nord-Sud*, ainsi que dans *La Nouvelle Revue française*, peinent alors à se distinguer tout à fait de leurs prédécesseurs, mais aspirent au changement et se laissent séduire par les révolutions annoncées par les mouvements dits « d'avant-garde ». Aussi, lorsque Dada débarque à Paris¹, ils n'hésitent pas à renoncer à compter parmi les écrivains gravitant autour de *La Nouvelle Revue française* pour se lancer dans une aventure excédant largement le cadre de la littérature.

Les rejoignent rapidement sur ce terrain d'autres poètes comme, par exemple, Paul Éluard, Benjamin Péret, Max Morise et, pour un temps, Antonin Artaud, Robert Desnos. Fort de ces nouvelles alliances, Breton publie en 1924 le premier *Manifeste du surréalisme*, dans lequel il insiste sur la nécessité d'opérer une nouvelle révolution poétique mais aussi spirituelle, en identifie les raisons, les bénéfices attendus et les premiers « acteurs ». Comme on le sait, sur le plan strictement poétique, le projet d'explorer les phénomènes inconscients de l'esprit conduisit à expérimentation de nouvelles « méthodes » d'écriture poétique conférant à l'automatisme une fonction libératrice. Ainsi, les anthologies et les manuels littéraires destinés aux élèves de l'enseignement secondaire invitent le plus

souvent à identifier la nouveauté des procédés poétiques utilisés par les surréalistes.

On ne dit rien en revanche, ou du moins pas grand-chose, des stratégies argumentatives utilisées par Breton pour imposer ses idées et « mettre en crise » les conceptions de la littérature les plus répandues à son époque. C'est pourtant une question essentielle lorsqu'on fait découvrir le *Manifeste du surréalisme* (1924), ne serait-ce que pour spécifier ce qui différencie celui-ci des précédents manifestes littéraires. Le surréalisme, faut-il le rappeler, n'est pas à proprement parler une école, dotée d'un programme en opposition avec les valeurs esthétiques d'autres écoles ; c'est un *mouvement*, c'est-à-dire une communauté d'écrivains et d'artistes d'avant-garde ayant des idées, des aspirations communes, et dont le dynamisme (de groupe) tient au rapport d'homologie instauré entre la révolution esthétique annoncée et la révolution politique (Denis, 2000 : 24). Aussi les surréalistes ont-ils contribué à promouvoir une véritable culture du refus, de la protestation, qui s'est illustrée à travers une profusion d'écrits (manifestes, pamphlets, etc.) et de prises de parole attestant de la maîtrise de stratégies argumentatives.

Il serait bien sûr peu louable de faire de la découverte du mouvement surréaliste un prétexte à l'exercice de compétences discursives², de s'en tenir à cela. Mais il est aussi vrai qu'on ne peut manquer, à travers la découverte du mouvement surréaliste, d'amener les élèves à comprendre le fonctionnement d'un manifeste d'avant-garde et, ce faisant (en guise de prolongement), à interroger l'efficacité des discours contemporains. Quand bien même le contexte sociopolitique des années 1920 n'a rien de commun (tout comme l'état du champ littéraire, par ailleurs) avec celui que nous connaissons aujourd'hui, l'analyse de manifestes d'avant-garde demeure propice au décodage de stratégies argumentatives et donc à l'exercice de l'esprit critique. Il s'agit de donner aux élèves les outils nécessaires pour

¹ Ceux qui s'intéressent aux relations qui se sont tissées au début des années vingt entre les représentants du mouvement Dada et les futurs surréalistes peuvent se reporter à l'ouvrage publié en 1965 par Michel Sanouillet, l'un des spécialistes français du mouvement Dada.

² Dans la section « Lire », le référentiel des *Compétences terminales et savoirs requis en français* (Humanités générales et technologiques), indique que les élèves doivent savoir rédiger un texte argumenté (p. 12) de même qu'« utiliser dans l'écrit des techniques de la conviction » (p. 13) à la fin des études secondaires.

comprendre comment des textes construisent « des représentations sociales qui orientent les comportements, et qui alimentent plus ou moins diffusément [un] sentiment d'appartenance identitaire » (Burger, 2002 : 122-123).

Cependant, pour mener en classe une analyse pertinente du premier *Manifeste du surréalisme* (1924), encore faut-il que les élèves aient une idée de la manière dont on peut répondre aux questions suivantes : existe-t-il un *genre manifestaire* à proprement parler ? Si oui, quelles en sont les caractéristiques ? En quoi un manifeste se distingue-t-il d'autres « paroles de combat », comme le pamphlet ? Des rapports de similitude existent-ils, sur le plan de l'argumentation, entre les manifestes politiques et les manifestes littéraires ? Un manifeste littéraire possède-t-il des caractéristiques propres ? Ce n'est qu'après les avoir aidés à répondre à ces questions qu'on peut conduire les élèves à relever les caractéristiques argumentatives du premier *Manifeste du surréalisme*. On pourra ensuite prolonger l'exercice en posant la question de savoir si des stratégies discursives différentes furent expérimentées, par d'autres acteurs du surréalisme, pour diviser le champ littéraire entre modernisme et avant-garde.

Voulant répondre à chacune de ces questions, nous avons divisé la présente contribution en quatre parties. Les deux premières consistent en une explication générale des caractéristiques du manifeste politique, puis du manifeste littéraire (y compris d'avant-garde). La troisième partie de l'article est consacrée à la lecture du premier *Manifeste du surréalisme* : nous en dégagerons les principales caractéristiques et démontrons dans quelle mesure celui-ci combine habilement les stratégies discursives du genre manifestaire « classique » et les caractéristiques des manifestes d'avant-garde. Enfin, la dernière partie répond à la question de savoir si d'autres stratégies discursives ont été expérimentées par les mouvements surréalistes nés en dehors de l'Hexagone.

Nous prendrons comme exemple le fonctionnement du groupe surréaliste de Bruxelles : quelques jours après la parution du premier *Manifeste du surréalisme*, trois hommes, Paul Nougé, Camille Goemans et Marcel Lecomte, lancèrent une opération de *Correspondance* (1924-

1926) qui, sur le plan des idées, rejoignait les aspirations du mouvement surréaliste français, mais dont le principe d'écriture tranchait singulièrement avec la logique du genre manifestaire. Il y avait effectivement au fondement de leur mépris pour le métier d'écrivain une méfiance quant à la fonction expressive du langage, qui les forçait à prendre une position décalée en regard des stratégies discursives assurant le dynamisme des avant-gardes.

Nous proposons, pour le démontrer, une lecture du premier tract de *Correspondance*, intitulé « *Bleu 1*. Réponse à une enquête sur le modernisme » (1924), ainsi que des pistes d'exploitation pour la classe (à destination d'élèves du troisième degré) questionnant notamment les notions de parodie, de pastiche et de plagiat. Nous montrerons de la sorte comment il est possible d'expliquer en classe l'originalité du surréalisme belge (par rapport aux productions des surréalistes français) en se basant sur des exemples concrets : il s'agit idéalement de montrer l'existence de deux conceptions très différentes de l'écriture poétique, l'une étant attachée à la fonction « expressive » du langage et, l'autre, en rupture avec celle-ci.

Qu'est-ce qu'un manifeste ?

Pour répondre à cette question, nous nous appuyons sur la lecture d'études parues dans le sixième numéro d'*Études françaises* (*Le manifeste poétique/politique*, sous la direction de Jeanne Demers et Line McMurray, octobre 1980 — disponible en ligne), et d'autres, plus récentes, dans le numéro 59 de la revue *Fransoïa* (2010). Nous nous référons également à un ouvrage de Marcel Burger, *Les manifestes : paroles de combat. De Marx à Breton* (2002). Spécialisé dans le domaine de l'analyse des discours, celui-ci a mené une étude détaillée des stratégies argumentatives caractéristiques du genre manifestaire tel qu'il est apparu pour clarifier et/ou régler des questions d'ordre politique et, ensuite, dans le champ littéraire, pour annoncer de nouvelles manières de concevoir la création (poétique, romanesque) comme de penser les rapports d'implication entre littérature et société.

Signification(s) du terme

Le terme « manifeste », issu du mot latin *manifestus* (de *manus*, la main), fut d'abord employé comme un adjectif pour caractériser une chose *palpable*, pouvant être *saisie par la main*, avant de signifier *pris sur le fait, pris la main dans le sac*, c'est-à-dire *pris en flagrant délit de mensonge ou de crime*. De manière générale, ce terme est donc un synonyme des adjectifs « clair », « évident », « remarquable ». C'est en ce sens qu'il sera ensuite utilisé pour définir des écrits visant à *clarifier* des idées ou des projets. Comme l'a expliqué Anna Boschetti dans un article dépliant « La notion de manifeste » (2010), les premières occurrences du substantif « manifeste » remontent au XII^e siècle, à l'époque des controverses religieuses. Il s'agissait alors de promouvoir des idées au sein de l'Église, de les rendre *manifestes*, c'est-à-dire d'*éclairer* les fidèles à leur propos (Boschetti, 2010 : 14).

Il a fallu attendre le XVI^e siècle pour que des documents émanant en France du pouvoir politique soient identifiés comme tels. Il s'agissait alors, le plus souvent, d'écrits visant à faire connaître et à « justifier des décisions impopulaires comme la guerre » (p. 15). Dès lors, la sémantique du terme « manifeste » n'a pas tardé à s'enrichir, vers 1575, grâce à un emprunt à la langue italienne, « où *manifesto*, déjà établi comme substantif, désigne toute "feuille volante, manuscrite ou imprimée, de format varié, qu'on affiche dans les lieux publics, dans une intention publicitaire ou propagandiste, afin de divulguer des faits intéressants la communauté" » (Chouinard, 1980 : 23).

Un siècle plus tard, le terme est repris dans le dictionnaire de Richelet : le « manifeste » y est défini comme étant un « écrit où l'on découvre son dessein et où l'on se justifie de quelque chose ». Les dictionnaires de Furetière et l'Académie reprendront cette définition, moyennant toutefois quelques précisions, comme le statut social des auteurs (passée sous silence dans la définition donnée par Richelet) et la dimension politique du genre :

Furetière (c. 1690) : Manifeste, s.m. Est une déclaration que font les Princes par un écrit public, des intentions qu'ils ont en commençant quelque guerre, ou autres entreprises, & qui contient les raisons & moyens sur lesquels ils fondent leur droit & leurs prétentions. On le

dit aussi de pareils écrits que font pour la defense de leur bien, ou de leur innocence, les grands Seigneurs qui sont accusez [...] Ce que les Princes appellent un Manifeste, les particuliers l'appellent Apologie.

L'Académie (c. 1694) : Manifeste, Écrit par lequel un Prince, un État, un parti, ou une personne de grande qualité rend raison de sa conduite en quelque affaire de grande importance.

Si les trois définitions ici mentionnées montrent bien que le genre manifestaire est un discours répondant à un besoin précis, elles montrent aussi que les fonctions qui lui ont été attribuées ont varié au cours du temps. Dans un premier temps, le manifeste répond à un souci de légitimation : il est rédigé par des représentants du pouvoir afin d'éclairer leurs sujets sur le programme politique auxquels ceux-ci seront soumis. C'est toujours la définition qu'en donne, au siècle suivant, l'Encyclopédie :

Les puissances modernes étalent à leur tour, dans leurs écrits publics, tous les artifices de la rhétorique, et tout ce qu'elle a d'adresse, pour exposer la justice des causes qui leur fait prendre les armes, et les torts qu'elles prétendent avoir reçus.

Un motif de politique a rendu nécessaires ces man. dans la situation où sont à l'égard des uns et des autres les princes de l'Europe. [...] Il est de la prudence du prince qui déclare la guerre à un autre, de ne pas s'attirer au même temps sur les bras tous les alliés de celui qu'il attaque : c'est un parti pour détourner cet inconvénient qu'ont fait aujourd'hui des man., qui renferment quelquefois la raison qui a déterminé le prince à commencer la guerre sans la déclarer.

Ce fut seulement à l'époque de la Révolution française qu'on attribua aux manifestes la fonction qu'on leur connaît aujourd'hui : contester le pouvoir en place et proposer une alternative. Le manifeste est alors défini comme étant un texte dans lequel on expose des revendications sociales :

La publication d'un manifeste cesse d'être une prérogative du pouvoir en place pour devenir le principal instrument par lequel des particuliers en vue — prétendants au trône ou princes rebelles — cherchent à promouvoir publiquement leur cause. Ainsi dans ces manifestes, le souci de légitimation se combine-t-il avec une nouvelle dimension, contestataire et polémique. (Boschetti, 2010 : 15-16).

Cette transformation ne s'est évidemment pas opérée, comme on peut s'en douter, du jour au lendemain. Il s'est agi d'un processus reposant sur plusieurs paramètres, comme les progrès techniques réalisés dans le domaine de l'imprimerie et des transformations sociales telles que « la diffusion de l'instruction et l'exercice de la libre critique prônée par la Réforme protestante » (p. 15).

Parmi les manifestes politiques demeurés les plus célèbres, on compte bien sûr le *Manifeste du Parti communiste* (1848) de Karl Marx. Nous ne sommes toutefois pas obligés, en tant que professeurs de français, de passer par la lecture de celui-ci pour démontrer quelles sont les caractéristiques discursives du genre manifestaire. Il est certainement plus intéressant de confronter les élèves à des textes actuels, touchant de près ou de loin aux préoccupations de la société moderne, telles que les questions religieuses ou le mouvement des *Indignés*³. L'essentiel est de leur démontrer comment devrait fonctionner un *bon* manifeste et en quoi le texte choisi l'illustre remarquablement ou, tout au moins, en partie (se posera alors la question de comprendre pourquoi).

La logique argumentative du discours manifestaire

Comme l'a souligné Marcel Burget, les manifestes (politiques, d'avant-garde) sont presque toujours des textes collectifs, qu'ils soient contresignés par différents signataires ou assumés par le porte-parole d'un groupe. Ils se caractérisent aussi par la description d'une situation critique, à laquelle est proposée une (ou plusieurs) solution(s). Sur le plan argumentatif, leur efficacité procède en effet de la description d'une impasse, d'un malaise dans la société, dont l'existence peut être vérifiée (si elle n'est pas déjà partagée) par le public auquel ils sont adressés. Les manifestes sont des textes « référentiels » dans la mesure où, pour justifier la nécessité d'une action visant à transformer le réel, leurs auteurs s'appuient sur la représentation d'un monde en crise. D'après Burget, tout *bon* manifeste « débute par un segment représentatif » (2002 : 103) qui

rend compte d'un malaise de manière plus ou moins détaillée, afin de justifier l'urgence d'une action.

Un manifeste est donc ce que l'on appelle un « texte de circonstance », écrit à une époque donnée, pour des raisons très précises. On peut même l'imaginer écrit dans l'urgence. Cependant, on sait qu'une argumentation est un discours construit, laissant peu de place à une vraie spontanéité. D'ailleurs, pour convaincre leurs interlocuteurs, les « manifestants » doivent aussi pouvoir faire preuve de leur capacité à analyser, à rationaliser une crise : malgré l'urgence de la situation, ils doivent montrer qu'ils restent des observateurs intelligents, de fins analystes des discours de la société. En d'autres termes, leur discours doit être à la fois « un propos "lumineux" : solennel et raisonné » (Burget, 2002 : 29) et « un propos "éclairant" : explicatif et programmatif » (*ibid.*).

[Un] « Manifeste » n'est [pour nous] pas seulement ce texte performatif par lequel un énonciateur collectif se déclare et prend parti, il est aussi texte « manifeste » où rien n'est censé être laissé dans l'obscurité, dans le présupposé ou l'implicite, où l'on pose un modèle stratégique explicitant les relations essentielles de la pratique à laquelle le texte et l'énonciateur collectif se réfèrent. (Angenot & Suvín, 1980 : 46)

Remarquons à cet égard que les manifestes offrent souvent une vision dichotomique, simplificatrice, de la réalité : pour remporter l'adhésion de leurs concitoyens, les manifestants attirent l'attention sur le caractère mensonger des discours tenus par le camp adverse et soulignent de la sorte, par effet de contraste, la sincérité de leurs propres intentions. En quoi un manifeste se distingue-t-il alors d'un pamphlet ? La principale différence à invoquer est la dimension programmatique du manifeste, généralement absente dans le pamphlet. Le discours d'un manifestant est toujours tourné vers l'avenir : au dysfonctionnement (de la société) qu'il décrit, il propose des solutions et encourage de nouveaux comportements qui, à terme, doivent rendre le monde meilleur. On écrit un manifeste pour qu'il soit entendu par d'autres individus qui pourront alors devenir, à leur tour, acteurs du changement proposé.

³ Nous pensons ici au fameux texte de Stéphane Hessel, *Indignez-vous !* (2011)

Les manifestes littéraires

S'ils reposent sur un patron argumentatif en de nombreux points similaire à celui des manifestes politiques, les manifestes littéraires se singularisent toutefois par l'objet qui les motive : leur efficacité argumentative ne repose pas sur la description d'une réalité objective, partagée par tous, mais sur l'identification d'un changement de perspective à opérer au sein de l'institution littéraire. Autrement dit, « les manifestes littéraires se donnent pour matière première une réalité faite de discours » (Burger, 2002 : 150) qui est plus aisément contestable.

Quant à leur histoire, elle remonte aux premières batailles menées par les écrivains romantiques contre l'Académie. Il s'agissait alors d'annoncer de « nouvelles manières de voir dans la littérature et dans les Arts » (Littre, 1873 : 425) en contestant la reproduction de modèles classiques qui contraignait le poète à se satisfaire de normes entravant sa créativité : au respect du système normatif des Belles-Lettres, il semblait préférable d'écrire « avec son âme et avec son cœur »⁴, de choisir la vérité des sentiments.

Remarquons toutefois que ce que l'on entend par « manifeste littéraire », pour ce qui concerne le XIX^e siècle, ne vise pas un corpus de textes alors explicitement nommés comme tel. Mis à part le *Manifeste de la muse française* publié en 1824 par le premier cénacle romantique — réunissant à l'époque, entre autres écrivains, Charles Nodier, Alfred de Vigny et Victor Hugo — et le *Manifeste contre la littérature facile* (1858) de Désiré Nisard, qui y répondait, ce sont essentiellement les « préfaces » des œuvres qui jouent le rôle de textes fondateurs, manifestes.

Pensons aux différentes préfaces rédigées par Victor Hugo pour introduire ses *Odes et Ballades*, par exemple. L'écrivain y établit une distinction claire entre, d'une part, l'ensemble des normes et des prescriptions rhétoriques imposant au poète l'imitation d'un modèle

⁴ « Le poète ne doit avoir qu'un modèle, la nature ; qu'un guide, la vérité. Il ne doit pas écrire avec ce qui a été écrit, mais avec son âme et avec son cœur. » (Hugo, août 1826 ; préface aux *Odes et Ballades*)

et, d'autre part, la capacité du génie créateur à suivre *naturellement* les mouvements du cœur. Or à partir du moment où le poète choisit d'écrire suivant cette « vérité naturelle », il se donne également une mission sociale : en laissant libre cours à son instinct, à ce « besoin de vérité » (Hugo, février 1924) qui tourmente les esprits, il se départit des modèles qui travestissent la réalité et montre aux citoyens le chemin à suivre pour renouer avec l'essence de la vie humaine. Il leur montre que les prescriptions rhétoriques ne servent qu'à reproduire des modèles abstraits, anachroniques, alors qu'il faudrait laisser s'exprimer « les fibres du cœur humain » :

C'est surtout à réparer le mal fait par les sophistes que doit s'attacher le poète. Il doit marcher devant les peuples comme une lumière et leur montrer le chemin. Il doit les ramener à tous les grands principes d'ordre, de morale et d'honneur ; et, pour que sa puissance leur soit douce, il faut que toutes les fibres du cœur humain vibrent sous ses doigts comme les cordes d'une lyre. (Hugo, février 1924)

Ceci dit, les préfaces rédigées par Hugo sont aussi des outils de définition, un moyen de se prémunir de jugements de valeur négatifs en clarifiant un projet d'écriture personnel. Aussi, elles n'imposent pas d'emblée un langage neuf, qui désorienterait les lecteurs. Il s'agit d'abord d'explicitier les changements attendus : les préfaces d'Hugo servent donc de grille de lecture aux textes qu'elles introduisent ; quant à ces textes, ce sont des témoins, des modèles répondant plus ou moins bien aux changements attendus sur le plan de l'esthétique.

La principale différence existant entre les manifestes politiques et les manifestes littéraires tient donc bien, comme nous l'avons déjà souligné, à la nature du changement proposé : les manifestes politiques dénoncent une crise observable tandis que les manifestes littéraires visent une réalité essentiellement discursive et, donc, toujours contestable. Les manifestes littéraires débattent en effet de « normes indécidables » (Burger, 2002 : 160) : comment décider objectivement du caractère nécessaire, ou non, des changements préconisés ? Comme l'écrit Burger, « les controverses littéraires n'ont pas d'autres fins rationnelles que l'arbitraire de leur propre fonctionnement » (*ibid.*) :

Les manifestes politiques édifient dans le monde de l'Espace public. Ils dénoncent ainsi une réalité attestable, et annoncent un monde qui ne saurait rester indéfiniment dans l'attente d'un avènement. Les manifestes littéraires édifient dans le monde de l'Esthétique. La réalité qu'ils dénoncent et celle qu'ils imposent est dès lors par essence indécidable, et les preuves d'un accomplissement incertaines. Les manifestes littéraires se donnent pour matière première une réalité faite de discours : les textes de littérature. Ils donnent aussi la mesure d'une existence : celle des auteurs. Ces deux aspects contraignent fondamentalement le propos manifestaire. (*ibid.*)

Un même constat peut être établi à la lecture des préfaces et autres textes fondateurs du mouvement symboliste, comme le manifeste publié par Jean Moréas (1856-1910) dans *Le Figaro* à la date du 18 septembre 1886. Ce manifeste n'a toutefois joué aucun rôle fédérateur, si bien qu'il a rapidement été jeté aux oubliettes par son auteur même (en fondant, en 1892, une École romane promouvant une esthétique néoclassique). Même constat concernant la revue *Le Symboliste*, revue que Moréas créa un mois plus tard avec le concours des poètes Gustave Kahn (1859-1936) et Paul Adam (1862-1920) : ni Mallarmé, ni Verlaine, pourtant reconnus par Moréas comme étant les principales figures de l'école symboliste, n'y ont participé.

Force est de constater que les symbolistes sont restés frileux, sinon réfractaires, à l'idée de former des groupements littéraires aux objectifs et aux principes strictement définis. Cette « idée » contrevenait alors à l'importance accordée à la subjectivité dans le processus de création (littéraire, artistique). Les poètes de la génération précédente ne souscrivaient au credo romantique qu'en ce que celui-ci leur permettait de valoriser une expression purement individuelle ; il en est de même du poète symboliste. Nous pouvons citer à cet égard les premières lignes d'un *Essai sur le symbolisme* proposé en 1904 par Tancrède de Visan, lequel insista d'emblée sur le fait qu'il ne s'agissait pas d'un manifeste : « Tout groupement littéraire, toute association d'art engendre moins d'œuvres que d'injures. Je sais trop, pour qu'on soit obligé de me le rappeler, qu'en poésie les individualités seules existent et, qu'à tant faire que de vouloir fonder des classes, le mieux est encore de retourner s'asseoir sur les bancs de l'école » (de Visan, 1904 : 1).

Les manifestes d'avant-garde

D'un point de vue esthétique, les auteurs « manifestants » du XIX^e siècle, symbolistes y compris, demeuraient des écrivains, des poètes, des artistes. Les avant-gardes nées au début du XX^e siècle revendiquèrent quant à elles le droit de refuser toute espèce de compromission avec l'Esthétique même. Aussi les écrivains et artistes d'avant-garde ont-ils fait de ce droit l'enjeu même de l'écriture manifestaire. Manifestes, tracts, revues, affiches, chahuts, conférences, spectacles, tout cela contribuait à créer l'événement, à produire une crise souvent fantasmée. En effet, à l'inverse des manifestes littéraires classiques, les manifestes d'avant-garde ne donnent pas la clef d'un changement déjà avéré : ils « ne fournissent d'autres preuves de leur nouveauté que le caractère inédit de leur nomination » (Burger, 2002).

La révolution futuriste

Les historiens s'accordent à dire que l'histoire des avant-gardes artistiques et littéraires a débuté en 1909. C'est à la date du 20 février de cette année-là que fut publié, en première page du journal parisien *Le Figaro*, le manifeste de fondation du futurisme : encadrées par un texte narratif relatant la naissance d'un « sentiment futuriste » dans le cœur de jeunes hommes exaltés par la prescience d'un monde encore inconnu, onze propositions numérotées définissaient les principales directives de ce mouvement radicalement nouveau qui était en train de se constituer en Italie. Aussi, quelque vingt ans après la publication du manifeste symboliste de Moréas dans ce même journal, le « futurisme » reprenait le flambeau de la modernité — du moins était-ce de cette façon que le présentait le quotidien français.

Ce mouvement « futuriste » incitait cependant à une telle violence que le comité de rédaction du *Figaro* avait jugé nécessaire de rappeler que la responsabilité des propos tenus incombait au seul signataire du manifeste : Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944). Ce dernier en appelait à la destruction du patrimoine culturel italien (comprenant les bibliothèques, les musées, les académies) et à l'élimination de la « gangrène de professeurs, d'archéologues, de cicérone et

d'antiquaires » (Marinetti, [1909]1973 : 153) qui enseignent le sens de l'Histoire et transmettent ainsi le poids aliénant des traditions. En d'autres termes, il ne s'agissait plus d'une tentative de rajeunissement, ni même d'émancipation (toujours relative), mais d'une entrepris de liquidation pure et simple du passé.

« Admirez un vieux tableau », c'était selon Marinetti « verser notre sensibilité dans une urne funéraire, au lieu de la lancer en avant par jets violents de création et d'action. Voulez-vous donc », écrivait-il, « gâcher ainsi vos meilleures forces dans une admiration inutile du passé, dont vous sortez forcément épuisés, amoindris, piétinés ? » (p. 154) À ses yeux, il était temps de conférer les pleins pouvoirs à ces jeunes hommes « ivres de leur talent et de leur volonté ambitieuse » (*ibid.*) que l'Italie méconnaissait encore : « Debout sur la cime du monde », écrivait-il, « nous lançons encore une fois le défi aux étoiles ! » (p. 156)

À l'art et à la littérature, Marinetti attribuait une fonction particulière : entretenir l'énergie de la révolte et l'amour de la destruction. L'« immobilité pensive, l'extase et le sommeil » (p. 152), qui caractérisaient selon lui toute production artistique antérieure, devaient céder la place au « mouvement agressif, [à] l'insomnie fiévreuse, [au] pas gymnastique, [au] saut périlleux, [à] la gifle et [au] coup de poing » (*ibid.*). Marinetti formulait de la sorte l'idée d'un rapport d'homologie fort entre la posture du révolutionnaire en art, en littérature, et celle du combattant, au point d'en faire un nouveau principe esthétique, pour le moins inattendu : « Il n'y a plus de beauté que dans la lutte. Aucune œuvre sans caractère agressif ne peut être considérée comme un chef d'œuvre. » (*ibid.*)

S'étant passionné pour les écrits de Friedrich Nietzsche (1844-1900), les *Réflexions sur la violence* (1906) de Georges Sorel (1847-1922) ainsi que pour les idées formulées dans *Le Crépuscule des philosophes* (1906) par Giovanni Papini (1881-1956), Marinetti voulait convaincre ses contemporains de la nécessité de s'armer contre les passés et de « glorifier la guerre — seule hygiène du monde — le militarisme, le patriotisme, le geste destructeur des anarchistes » (p. 153). Le projet de destruction futuriste du passé ne se limitait donc pas aux domaines

artistique et littéraire, mais devait toucher, au contraire, à toutes les dimensions de la vie humaine. Aussi faut-il imaginer Marinetti préférer des « chants fougueux, libres de toute entrave académique », pour susciter dans le cœur de jeunes gens un vif sentiment patriotique : « nous aimons trop passionnément nos idées futuristes, pour qu'il nous soit possible de les revêtir de formes diplomatiques et de masques élégants », déclarait-il.

De plus, étant désireux de faire entendre ses idées « à tous les hommes vivants de la terre » (Marinetti [1909]1973 : 154), il avait aussi organisé des cycles de conférences à travers l'Europe (Paris, Londres, Berlin, Madrid...) et en Union Soviétique (Moscou, Saint-Petersbourg), de manière à internationaliser l'idéologie futuriste — ambition dont avait déjà témoigné la publication du manifeste de fondation du mouvement dans *Le Figgaro*. Ainsi, quoi qu'il en soit des dérives militaristes du mouvement, de ses accointances avec le régime fasciste de Mussolini, il faut reconnaître au mouvement initié par Marinetti le mérite d'avoir été « le premier à affirmer qu'une révolution culturelle n'a aucune dimension réelle si elle ne s'accompagne pas d'un projet ou d'un engagement politique » (Lista, 1973 : 16).

La révolution Dada

Si les dérives militaristes des idées défendues par les futuristes furent rapidement dénoncées par leurs plus proches successeurs, les dadaïstes, il n'empêche que ceux-ci et, après eux, les surréalistes reproduisirent un mode d'action similaire, qui s'appuyait sur la diffusion de tracts, de manifestes. Ceci dit, à l'inverse de ses prédécesseurs, le mouvement Dada misait plutôt sur les vertus de la contradiction, de manière à critiquer la politisation des mouvements d'avant-garde, leur désir de « faire système ». Il s'agissait moins de construire une idéologie que de détruire toutes les idéologies, celles-ci ayant mené aux dérives que l'on connaît : dans son *Manifeste de 1918*, Tzara insistait sur le fait que « DADA NE SIGNIFIE RIEN » (1918 : 204) et disqualifiait toutes les formes d'idéologie les unes après les autres. « Dada [naquit] d'un besoin d'indépendance, de méfiance envers la

communauté», ajoutait-il, « ceux qui appartiennent à nous gardent leur liberté. Nous ne reconnaissons aucune théorie. » (p. 205)

J'écris un manifeste et je ne veux rien, je dis pourtant certaines choses et je suis par principe contre les manifestes, comme je suis aussi contre les principes [...] J'écris ce manifeste pour montrer qu'on peut faire les actions opposées ensemble, dans une seule fraîche respiration ; je suis contre l'action ; pour la continuelle contradiction, pour l'affirmation aussi, je ne suis ni pour ni contre et je n'explique pas car je hais le bon sens. (p. 204)

Aussi refusait-il de jouer le rôle d'un chef de file : « Je parle toujours de moi puisque je ne veux convaincre, je n'ai pas le droit d'entraîner d'autres dans mon fleuve, je n'oblige personne à me suivre et tout le monde fait son art à sa façon. » (*ibid.*)

Résumons donc les principales caractéristiques d'un manifeste d'avant-garde. Premièrement, la crise dont il est question n'a de réalité que textuelle. La rédaction d'un manifeste n'est pas causée par une crise qui lui précède, qui existe indépendamment de lui : la crise est postérieure à sa publication, elle est l'effet du dispositif mis en place par des manifestants mus par le désir de créer de nouvelles formes indépendamment d'une recherche esthétique et de rompre ainsi avec la Littérature. Deuxièmement, les revendications littéraires et/ou artistiques des avant-gardes ne reposent sur aucun modèle stable. Les manifestes ne sont pas rédigés pour promouvoir la nouveauté de textes déjà écrits.

Cela permet aux avant-gardes de rester relativement libres quant aux productions littéraires et artistiques à venir et de garantir ainsi leur autonomie par rapport à l'institution. Enfin, troisièmement, à l'inverse des manifestes politiques, qui cherchent à remporter l'adhésion du plus grand nombre, les manifestes d'avant-garde visent avant tout à provoquer des réactions de protestation, de rejet, de manière à préserver, encore et toujours, leur autonomie.

Le premier Manifeste du surréalisme (1924)

Durant la Première Guerre mondiale, André Breton s'était pris de fascination pour le personnage qu'incarnait Jean Vaché (1895-1919), un jeune militaire qu'il avait soigné d'une blessure au mollet alors qu'il travaillait, dans le cadre de ses études de médecine, comme interne dans un hôpital de Nantes. Méprisant ostensiblement les préoccupations artistiques et littéraires, Vaché représentait à ses yeux un genre d'homme nouveau, ayant pour seule philosophie cet « amour » né du sentiment de la vanité de l'existence, dont Alfred Jarry avait fait la démonstration : « Il y a beaucoup de formidable UBIQUE aussi dans l'immour [qui dérive d'une] sensation — j'allais presque dire un sens — aussi — de l'inutilité théâtrale (et sans joie) de tout », avait écrit Vaché dans ses *Lettres de guerre*. Le dédain qu'il montrait à l'égard de tout ce qui pouvait avoir trait à des questions d'ordre esthétique eut sur Breton l'effet d'une révélation, comme en témoigne la *Confession délaiguaise* (1923) qui ouvre le recueil intitulé *Pas perdus* (1924) :

En littérature, je me suis successivement épris de Rimbaud, de Jarry, d'Apollinaire, de Nouveau, de Lautréamont, mais c'est à Jacques Vaché que je dois le plus. [...] Sans lui j'aurais peut-être été un poète ; il a déjoué en moi ce complot de forces obscures qui mène à se croire quelque chose d'absurde qu'une vocation. Je me félicite, à mon tour, de ne pas être étranger au fait qu'aujourd'hui plusieurs jeunes écrivains ne se connaissent pas la moindre ambition littéraire. On *publie* pour chercher des hommes, et rien de plus. (Breton, [1923]1988 : 194)

D'après Michel Sanouillet, Breton n'aurait sans doute jamais accueilli Tristan Tzara avec le même enthousiasme s'il n'avait pas subi auparavant l'influence de cet homme qui lui paraissait être « passé maître dans l'art d'"attacher très peu d'importance à toutes choses" » (Breton, [1923]1980 : 199). D'après les lettres qu'il écrivit après la mort de Vaché, Breton aurait effectivement cherché à retrouver l'« âme » de ce dernier en la personne du poète roumain, dont le dernier manifeste l'avait fortement impressionné : « Vaché étant mort début janvier 1919, explique Sanouillet, tout se passe comme si

Breton, encore sous le coup de la lecture du *Manifeste Dada 1918*, lui avait trouvé un nouvel avatar en la personne de Tzara. » (Sanouillet, 1965 : 139)

L'arrivée de Tzara à Paris suscita de fait une véritable révolution. Après l'avoir rencontré, Breton et ses pairs lui proposèrent rapidement de publier dans *Littérature* et de mettre en place, avec eux, des spectacles conçus sur le modèle de ceux qui avaient été montés en 1916 au Cabaret Voltaire, mêlant performances musicales, déclamations de poésies et découverte d'œuvres picturales. Ainsi, dès le premier « vendredi » organisé par les directeurs de *Littérature*, qui eut lieu le 23 janvier 1920, la lecture de poèmes et la présentation de tableaux avaient été ponctuées d'interludes musicaux laissant découvrir les œuvres d'Érik Satie (1866-1925), de Georges Auric (1899-1983), de Darius Milhaud (1892-1974) et de Francis Poulenc (1899-1963).

Dépasser Dada

La collaboration avec Tzara fut toutefois de courte durée, Breton refusant d'admettre « qu'on puisse trouver un repos dans le sentiment de la vanité de toutes choses » (Breton, [1923]1988 : 193). S'il était d'accord de reconnaître l'inutilité de la question esthétique, il ne renonçait pas à « solutionner » la situation de crise dont le champ littéraire (et artistique) était alors le théâtre. Or pour ce faire, Breton n'avait pas d'autre choix que celui d'opérer, comme l'interprète Marcel Burger, un retour en arrière, c'est-à-dire de « reconduire la logique originelle des attentes manifestes » (2002 : 263). Autrement dit, cela impliquait de déclasser Dada en l'interprétant comme une simple « manifestation » de la prise de conscience de l'absurdité des massacres qui venaient de frapper l'Europe. Dada était une réaction naturelle, légitime, en regard de ce constat, mais ne conduisait d'aucune façon à l'élaboration d'un projet susceptible de remédier aux sentiments de vacuité et d'impuissance nés au lendemain de la Première Guerre mondiale.

À l'inverse, en rédigeant son premier *Manifeste du surréalisme* (1924), Breton proposait une solution concrète à ce malaise. Aussi, ce qui

frappe d'entrée de jeu est la longueur du texte en question : refusant la légèreté affichée par Dada, Breton s'inspire des discours scientifiques et s'appuie sur un raisonnement rigoureusement construit. Alors qu'il s'apprête à promouvoir les vertus d'une écriture libérée de toute contrainte exercée par la raison, il recourt à toutes les ressources de la rhétorique et n'omet aucune des stratégies discursives susceptibles de légitimer son propos, sinon de l'élever au rang d'un manifeste social (nous reviendrons sur cette question). Breton a délibérément laissé de côté les jeux formels des dadaïstes, de même que la violence verbale de leurs manifestes, de manière à produire un texte porteur d'un projet suffisamment cohérent « pour acquiescer un statut de norme » (Burger, 2002 : 251) et provoquer en l'occurrence autant de dialogues, d'adhésions que de controverses, de polémiques.

Aussi, comme l'a démontré Burger, ce premier manifeste du surréalisme constitue un texte « hybride » dans la mesure où il réalise un compromis entre les stratégies d'argumentation classiques du genre manifestaire et la redéfinition de celles-ci par les avant-gardes : « ni complètement manifestaire, ni totalement d'avant-garde, le texte de Breton réalise une combinaison remarquable » (p. 251) de ces deux logiques de discours, comme de leurs finalités, et « construit [ainsi] de nouvelles normes en matière d'avant-garde mais aussi de manifestes » (*ibid.*). Cela permet d'expliquer son importance dans l'histoire des lettres françaises mais aussi, plus largement, dans l'histoire de la culture européenne : la position adoptée par Breton a effectivement marqué les esprits durant au moins une vingtaine d'années, jusqu'à ce que la Seconde Guerre mondiale vienne à nouveau ruiner les espoirs et les idéaux de sa génération.

Tandis que Dada voulait provoquer l'esprit petit-bourgeois de ses contemporains, Breton a, d'entrée de jeu, tablé sur la dimension citoyenne du projet « surréaliste » et, en l'occurrence, sur l'adhésion des lecteurs (Burger, 2002 : 264). Ainsi, avant d'annoncer clairement son projet, il a commencé par détailler longuement la situation de crise qu'il entendait mettre en évidence, quitte à ne pas en nommer immédiatement les facteurs. En effet, aucune prise de position n'apparaît explicitement dans les premières lignes du manifeste, qui

dressent le portrait de l'homme moderne, « ce rêveur définitif » (Breton, 1924 : 311) pourtant asservi par les nécessités pratiques de la vie quotidienne.

Opposer le règne de la logique à celui de l'imaginaire

Soumis dès l'enfance à un long « dressage », celui-ci n'a pas répugné à travailler, à « gagner sa vie » comme on dit, et du coup, pris de lassitude, « ne veut plus connaître que la facilité, momentanée, extrême, de toutes choses » (p. 311), ce qui explique que « tous ses gestes manquent d'ampleur, toutes ses idées, d'envergure » (p. 312). Il n'est plus capable de rêver, de percevoir « ce qui relie [un] événement à une foule d'événements semblables » (*ibid.*) autrement qu'en faisant appel à la logique, à la raison. L'imagination est pour lui un royaume perdu, celui de l'enfance, et il vit ainsi, « de jour en jour plus mécontent de son sort » (p. 311), incapable de vivre des situations exceptionnelles, comme l'amour ou la haine.

Telle est la démonstration qui occupe les premières pages du manifeste surréaliste et qui conduit Breton à rappeler que l'imagination constitue, quoi qu'on en dise, le fondement de l'activité psychique :

Réduire l'imagination à l'esclavage, quand bien même il y irait de ce qu'on appelle grossièrement le bonheur, c'est se dérober à tout ce qu'on trouve, au fond de soi, de justice suprême. La seule imagination me rend compte de ce qui peut être, et c'est assez pour lever un peu le terrible interdit ; assez aussi pour que je m'abandonne à elle sans crainte de me tromper (comme si l'on pouvait se tromper davantage). (p. 312)

On repérera facilement dans ces premières pages l'une des principales caractéristiques du genre manifestaire, qui est de présenter la crise dont il est question sous l'angle d'une situation conflictuelle entre l'idéologie qui en est la cause et le caractère « naturel » de ce qui *doit* être — quitte à sombrer dans la folie (« Ce n'est pas la crainte de la folie qui nous forcera à laisser en berne le drapeau de l'imagination », p. 313). Breton en vient ainsi à demander que soit instruit « le procès de l'attitude réaliste » (*ibid.*), qu'il considère être à

l'origine des maux de l'homme moderne, de sa progressive déchéance.

Inspirée du positivisme, l'attitude réaliste lui paraît de fait « hostile à tout essor intellectuel et moral » (*ibid.*), propre à « flatter l'opinion dans ses goûts les plus bas » (*ibid.*), comme en témoigne le succès des romans réalistes depuis Anatole France. Selon Breton, on ne peut tolérer plus longtemps la pauvreté de ceux-ci, les maigres ambitions de leurs auteurs, tout juste bons à nous présenter des « images de catalogue », à nous « glisser [leurs] cartes postales » (p. 314) pour nous « faire tomber d'accord avec [eux] sur des lieux communs » (*ibid.*).

Par ailleurs, dès lors que ces auteurs « s'en prennent à un caractère », qu'ils décident de raconter les aventures d'un personnage, ils ne développent jamais que des péripéties prévisibles et donc dénuées d'intérêt. Leur « intraitable manie qui consiste à ramener l'inconnu au connu, au classable » (p. 315) les empêche de s'ouvrir aux profondeurs de l'âme humaine, aux mystères de la pensée. La « logique », voilà l'ennemi enfin nommé :

Nous vivons encore sous le règne de la logique, voilà, bien entendu, à quoi je voulais venir. Mais les procédés logiques, de nos jours, ne s'appliquent plus qu'à la résolution de problèmes d'intérêt secondaire. Le rationalisme absolu qui reste de mode ne permet de considérer que des faits relevant étroitement de notre expérience. Les fins logiques, par contre, nous échappent. Inutile d'ajouter que l'expérience même s'est vu assigner des limites. Elle tourne dans une cage d'où il est de plus en plus difficile de la faire sortir. (p. 316)

Le discours de Breton se présente bien, comme le veut la logique du genre manifestaire, comme une réaction nécessaire à un état de crise dont on peut vérifier la réalité. Notons aussi que l'opposition introduite par Breton entre le règne du positivisme et celui de l'imaginaire n'est pas réellement différente de celle qui avait été établie par les romantiques, un siècle plus tôt, entre la norme académique et la « vérité » des sentiments venus du cœur — ni même différente de celle établie par les symbolistes, qui s'opposaient aux parnassiens, sensibles aux seules apparences, pour placer leurs recherches « au centre même du réel » (Tancrède de Visan, 1904). De ce point de vue,

la stratégie argumentative de Breton s'inscrit dans la continuité des manifestes littéraires du XIX^e siècle : il s'agit toujours de rejeter une situation mensongère (parce qu'artificielle, déconnectée de la réalité) et de rétablir la vérité.

Nommer des autorités compétentes pour légitimer la révolution surréaliste

Dans les premières pages que nous venons de décrire, Breton établit une opposition entre le règne de la logique et celui de l'inconscient en faisant appel à l'expérience quotidienne de ses lecteurs comme à leurs connaissances (éventuelles) des romans réalistes. Cependant il a aussi besoin, pour légitimer son propos, de pouvoir se référer à des figures d'autorité. C'est ainsi qu'il renvoie aux recherches menées par le médecin juif autrichien Sigmund Freud (1856-1939) sur la nature et la fonction des rêves. Pour rappel, celui-ci avait démontré que la « vie inconsciente » de l'esprit — s'illustrant notamment dans les rêves — peut révéler les désirs profonds que tout homme doit pouvoir refouler pour s'adapter aux valeurs morales de la société.

Dit autrement, comme le démontre Breton, c'est à Freud que revient le mérite d'avoir dressé un nouveau courant d'opinion en ayant démontré qu'il était légitime d'accorder aux rêves, aux phénomènes psychiques inconscients, le même degré de réalité que celui qui est attribué aux pensées conscientes. Bien des phénomènes de la vie ordinaire peuvent ainsi trouver une explication : lorsque nous éprouvons un trouble à la vue d'un objet, d'une femme, par exemple, c'est souvent (explique Breton) parce que cet objet, cette femme nous renvoient à des situations oniriques déjà rencontrées : ainsi, « l'homme, quand il cesse de dormir, est avant tout le jouet de sa mémoire » (p. 317).

Ceci dit, Freud n'était pas le premier à avoir cherché à explorer la vie inconsciente de l'esprit ; comme le précise Breton, des poètes s'étaient déjà auparavant attelés à cette tâche :

On raconte que chaque jour, au moment de s'endormir, Saint-Pol-Roux faisait naguère placer, sur la porte de son manoir de Camaret, un écriteau sur lequel on pouvait lire : LE POÈTE TRAVAILLE. (p. 319)

Breton affirme croire lui-même en « la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de surréalité » (p. 319). Vient alors le moment de déterminer « une fois pour toutes » (p. 328) ce qu'est le surréalisme — terme qui est, rappelons-le, un néologisme rendant hommage à un mot lui-même déjà inventé par Guillaume Apollinaire. Breton se prête au jeu de la définition en présentant son explication sous la forme d'un article de dictionnaire :

SURREALISME, n. m. Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale.

ENCYCL. Philos. Le surréalisme repose sur la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d'associations négligées jusqu'à lui, à la toute-puissance du rêve, au jeu désintéressé de la pensée. Il tend à ruiner définitivement tous les autres mécanismes psychiques et à se substituer à eux dans la résolution des principaux problèmes de la vie. Ont fait acte de SURREALISME ABSOLU MM. Aragon, Baron, Boiffard, Breton, Carrive, Crevel, Delteil, Desnos, Éluard, Gérard, Limbour, Malkine, Morise, Naville, Noll, Péret, Picon, Soupault, Vitrac.

La force de l'argumentaire de Breton tient essentiellement au fait qu'il se fonde sur une réalité (objective) déjà définie par une figure d'autorité scientifique — Sigmund Freud — et reconnue par d'autres poètes, tels que Saint-Pol-Roux, Gérard de Nerval, Guillaume Apollinaire. Le fait de « situer dans le passé l'existence d'un nouveau référent modèle, tout en l'actualisant dans le présent d'une déclaration » (Burger, 2002 : 262), constitue effectivement un procédé argumentatif particulièrement efficace. Cependant, Breton teste le premier à définir ce qu'est le surréalisme — ce pour quoi l'on peut dire que son manifeste a une valeur inaugurale.

Témoigner d'une expérience personnelle pour encourager la révolution surréaliste

Or si Breton peut définir ce qu'est le surréalisme, en le rapportant à un procédé d'écriture automatique, c'est parce qu'il en a lui-même expérimenté les vertus. Après avoir consacré plusieurs pages au récit de ses déconvenues poétiques (il s'était par exemple essayé à la poésie cubiste, sans succès), il raconte en effet comment l'idée d'une écriture libérée de toute contrainte lui est venue à la suite d'une expérience troublante : un soir, avant qu'il ne s'endorme, une phrase « nettement articulée » (1924 : 324) vint « cogn[er] à la vitre » de sa conscience, sans qu'il pût la rattacher à aucune situation vécue, si bien qu'il fut obligé de relativiser l'empire qu'il pensait exercer auparavant sur son esprit. Il décida alors d'expérimenter, avec la complicité de son ami Philippe Soupault, une écriture automatique libérée de toute contrainte logique comme esthétique, de manière à pouvoir suivre le mouvement naturel de ses pensées. Certains de leurs textes ont paru dans la revue *Littérature* au cours de l'année 1919, avant d'être rassemblés dans un recueil intitulé *Les Champs magnétiques* (1920)⁵.

Les textes composant le recueil intitulé *Poison soluble* (1924) ne sont donc pas les premiers « textes automatiques » : au moment où Breton publie son premier manifeste, le groupe est déjà « dépositaire d'une forme d'activité déjà bien spécifiée, qui assied les bases d'un projet et [le] place [...] en position de force pour la succession de dada » (Burger, 2002 : 280). Rappelons à cet égard que le *Manifeste du surréalisme* est le résultat d'un projet devant au départ aboutir à la rédaction d'une préface pour *Poison soluble*. Ainsi, contrairement aux manifestes d'avant-garde, celui de Breton s'appuie sur la description d'un changement déjà avéré dans des productions textuelles et renoue de la sorte avec le patron des manifestes littéraires « classiques ».

⁵ Breton évoque également dans son manifeste les séances de sommeil hypnotique pratiquées avec, entre autres, les poètes René Crevel et Robert Desnos. Il avait alors été amené à fixer son attention « sur des phrases plus ou moins partielles qui, en pleine solitude, à l'approche du sommeil, deviennent perceptibles pour l'esprit » (323) et à les coucher sur le papier.

Aussi, après avoir déclaré ce qu'est le surréalisme, il s'attèle à expliciter de façon détaillée la manière dont l'homme peut transcender son quotidien. On perçoit du coup l'importance du récit de ses déconvenues poétiques, exposées suivant un mode narratif qui tranche avec la logique discursive habituelle. Comme le souligne Burger, le mode narratif permet de jouer sur le registre du témoignage, de la confiance (p. 147) et donc de rendre plus vrai, plus sincère, le propos du manifeste. C'est donc tout naturellement que Breton en vient à expliciter, après le récit de sa conversion surréaliste, pourquoi « nous », lecteurs, pouvons nous fier au « caractère inépuisable du murmure » (Breton, 1924 : 332), à « la continuité absolue de la coulée » verbale (*ibid.*) qui s'épand automatiquement sur le papier.

Puisque Breton, qui était au départ un homme ordinaire (comme il l'explique dans le récit de ses premiers essais poétiques), a pu découvrir ce qu'est la surréalité et bénéficier des bienfaits de l'écriture automatique, il n'y a pas de raison pour que nous ne puissions pas en faire autant. On assiste alors un changement de ton. Recourant au ton assertif et directif propre au discours de type illocutoire, Breton nous explique quelle est la posture requise pour la pratique de l'écriture automatique :

Faites-vous apporter de quoi écrire, après vous être établi en un lieu aussi favorable que possible à la concentration de votre esprit sur lui-même. Placez-vous dans l'état le plus passif, ou réceptif, que vous pourrez. Faites abstraction de votre génie, de vos talents et de ceux de tous les autres. Dites-vous bien que la littérature est un des plus tristes chemins qui mènent à tout. Écrivez-vie sans sujet préconçu, assez vite pour ne pas retentir et ne pas être tenté de vous relire. La première phrase viendra toute seule, tant il est vrai qu'à chaque seconde il est une phrase, étrangère à notre pensée consciente, qui ne demande qu'à s'extérioriser. (Breton, 1924 : 331-332)

Les pages suivantes sont consacrées à l'illustration du type d'« étincelle » (surréaliste) que peut provoquer, par exemple, le rapprochement de deux réalités éloignées (suivant le conseil du poète

Pierre Reverdy⁶). Breton cite ainsi Robert Desnos, Roger Vitrac, Louis Aragon, Max Morise... Mais le but est toujours de démontrer combien il est aisé de recourir à une expression surréaliste de la pensée. Selon Breton, « le langage a été donné à l'homme pour qu'il en fasse un usage surréaliste » (p. 334), nul besoin de « "tourner sept fois sa langue" ni de se formuler à l'avance quoi que ce soit » (*ibid.*). Autrement dit, l'homme doit se débarrasser des complexes contractés en lisant des œuvres littéraires :

Qui a pu lui faire croire que cette faculté de premier jet n'est bonne qu'à le desservir lorsqu'il se propose d'établir des rapports plus délicats ? Il n'est rien sur quoi il devrait se refuser à parler, à écrire d'abondance. S'écouter, se lire n'ont d'autre effet que de suspendre l'occulte, l'admirable secours. Je ne me hâte pas de me comprendre (baste ! je me comprendrai toujours). Si telle ou telle phrase de moi me cause sur le moment une légère déception, je me fie à la phrase suivante pour racheter ses torts, je me garde de la recommencer ou de la parfaire. (p. 335)

La pratique de l'écriture automatique accomplirait ainsi le fameux vœu de Lautréamont : « La poésie doit être faite par tous, non par un. » Comme l'a souligné Laurent Jenny dans un ouvrage consacré aux inventions esthétiques des XIX^e et XX^e siècles, avec le surréalisme, « le poétique qui se voulait jusqu'alors le genre discursif le moins commercial (au sens mallarméen), c'est-à-dire le moins compromis dans une circulation sociale attachée aux valeurs de l'utile, esquisse soudain le modèle d'une parole librement instrumentalisable par chacun, et productible à l'infini. » (2002 : 150)

⁶ « L'image est une création pure de l'esprit. Elle ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte – plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique... etc. » (Reverdy, *Notre-Sud*, mars 1918)

En quoi le Manifeste du surréalisme est-il un manifeste d'avant-garde ?

Le discours des avant-gardes est, on l'a vu, un discours essentiellement « monologique » puisqu'il refuse d'instaurer une quelconque forme de dialogue avec ceux qu'il représente comme étant l'ennemi à abattre. À l'inverse, le premier *Manifeste du surréalisme* est « le deuxième terme, à la fois réactif et initiatif, d'un échange de communication » (Burger, 2002 : 270), appelant à collaborer à la construction d'un avenir meilleur. Or le nouvel ordre social auquel aspire Breton est fondé sur l'authenticité de la parole humaine et le rejet des conventions : celui qui s'adonne à l'écriture automatique recherche la vérité du psychisme humain sans jamais se soucier de répondre ou non à des normes ou de se faire comprendre par autrui. En d'autres termes, « la conversion bénéfique de l'homme aux principes du manifeste de Breton est fonction d'un désapprentissage de la socialité par "l'automatisme psychique pur" » (Burger, 2002). De ce point de vue, Breton reconduit clairement la distinction établie par les romantiques entre la norme et ce qui est « naturel », et reprend donc à son compte l'idée selon laquelle le poète a un rôle social à jouer.

Néanmoins, au-delà des caractéristiques qui font dire que le premier manifeste de Breton reconduit plutôt la logique du genre manifestaire classique, on peut retrouver l'indétermination caractéristique du référent visé par les manifestes d'avant-garde puisque « l'automatisme ne constitue en effet qu'un moyen pour un "à-venir" meilleur, dont il est cependant impossible d'entrevoir clairement la réalisation ». Comme l'explique Burger,

L'automatisme reste une utopie. Son avènement dépend d'un acte de foi individuel qui consiste à accepter la révélation — imminente — de la surréalité, puis à pratiquer continuellement le surréalisme pour attendre patiemment que ses effets bénéfiques se produisent. Seule la responsabilité individuelle est ainsi engagée dans la réussite ou l'échec de la pratique de l'automatisme, alors que la responsabilité collective et idéologique du groupe n'est pas concernée. (2002 : 266)

Prenant exemple sur le fonctionnement des partis politiques, les surréalistes se rassemblent autour de manifestes, publient une revue (*La Révolution surréaliste*, 1924-1929) — sur la couverture de laquelle était inscrit, pour le premier numéro : « Il faut aboutir à une nouvelle déclaration des droits de l'homme » — et ouvrent un Bureau de recherches surréalistes, de manière à faire connaître au grand public les valeurs défendues et les activités menées en ce sens. Cependant, quoiqu'animé par de bons sentiments (puisque'il ne s'agissait point de prôner la négation pour le simple goût de la négation), le mouvement surréaliste adopta rapidement un mode de fonctionnement « sectaire ».

Dès 1929, Breton multiplia en effet les « excommunications » afin d'écarter du groupe surréaliste ceux dont il jugeait les démarches « poétiques » peu conformes aux exigences qu'il avait définies. Cette attitude lui valut d'être attaqué par Robert Desnos et d'autres membres du groupe, qui publièrent dans la revue *Documents* un portrait photographique intitulé *Un cadavre*, montrant Breton les yeux fermés et portant une couronne d'épines sur la tête. Cette photo était un photomontage réalisé par Jacques-André Boiffard, qui avait réutilisé le fameux portrait aux yeux clos publié dans un autre photomontage, *Je ne vois pas la [femme] cachée dans la forêt* (1929), et y avait superposé une couronne d'épines afin d'évoquer le Christ mort sur la croix.⁷ Georges Ribemont-Dessaignes avait quant à lui rédigé, pour accompagner ce photomontage, un tract intitulé « Papologie d'André Breton », dans lequel il dénonçait les agissements de ce dernier :

On ne fait pas mieux dans le genre hypocrisie, faux-frère, pelotard, sacristain, et pour tout dire : filic et curé. [...] Les révélations touchant par exemple Naville ou Masson ont le caractère des

chantages quotidiens exercés par les journaux vendus à la police. La méthode et le ton sont absolument le même.⁸

Le dispositif de *Correspondance* (1924-1926) ou la naissance du surréalisme en Belgique

« De Paul Nougé — non seulement la tête la plus forte (longtemps couplée avec Magritte) du surréalisme en Belgique, mais l'une des plus fortes de ce temps — que dirais-je encore ? » Ce sont les mots choisis par Francis Ponge pour rendre hommage au surréaliste bruxellois à l'occasion de la publication d'*Histoire de ne pas lire* (1956), un recueil de textes témoins du combat de celui-ci pour la liberté de l'esprit. On connaît aujourd'hui l'ascendance singulière qu'exerça Nougé sur ceux qu'André Breton et Louis Aragon reconnurent durant les années vingt comme leurs homologues bruxellois : Camille Goemans, Marcel Lecomte, André Souris, René Magritte, Édouard Mesens et Louis Scutenaire. De Paul Nougé, les termes retenus par Ponge identifient la position centrale qu'il occupa au sein du groupe qu'il forma avec ces derniers. Soulignons toutefois qu'à la différence des initiateurs des principaux mouvements d'avant-garde, Nougé ne joua jamais à proprement parler le rôle d'un leader : bien qu'il fût à la fois l'instigateur et la tête pensante des activités menées par le groupe, jamais il ne revendiqua la position du meneur de jeu.

Par ailleurs, lorsqu'on se penche sur le parcours de celui qui suscita en Belgique un questionnement comparable à celui qu'initia Breton en publiant le *Manifeste du surréalisme* (1924), on constate qu'aucune influence de l'ordre de celle qu'exercèrent sur ce dernier Jean Vaché ou Tristan Tzara, n'entre en ligne de compte : Nougé montra toujours un profond mépris pour l'attitude nihiliste prônée par le mouvement Dada, car « l'idée de la négation pour la négation lui était inconcevable » (Mariën, 1979 : 15). Mentionnons aussi que son rejet

⁷ Ce photomontage a été reproduit dans *La Subversion des images. Surréalisme, photographie, film*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2009, p. 61.

⁸ Georges RIBEMONT-DESSAIGNES, « Papologie d'André Breton » (1930) ; ce tract a également été reproduit dans *La Subversion des images. Surréalisme, photographie, film, op. cit.*, p. 61.

de la Littérature, et de l'Esthétique au sens propre, s'exprima de manière plus radicale encore que celui de Breton : s'il avait bien écrit quelques poésies durant ses plus jeunes années, il les détruisit par le feu dès 1922, reniant ainsi toute ambition de publier et de faire carrière dans le champ littéraire.

Aussi joua-t-il de cet anonymat pour confectionner ses premières bombes, qui visaient à saper les fondements des idéologies moderniste et dadaïste. Sa première cible fut la chapelle moderniste que défendaient les frères Victor et Pierre Bourgeois sous la bannière de la revue hebdomadaire *7 Arts* (1922-1929), dont ils étaient les directeurs. Ils y défendaient l'idée selon laquelle « l'art est une expression "active" de la civilisation ». On parlait donc dans cette revue de « tous les arts » : à côté des articles consacrés à l'actualité des beaux-arts, la revue réservait une large place au commentaire des progrès réalisés dans le domaine des arts appliqués et s'inscrivait de la sorte dans la tradition des *Arts and Crafts*.

Nougé s'attaqua ensuite à un jeune musicien bruxellois, Édouard Mesens, qui essayait de lancer une revue Dada avec l'un de ses amis, le peintre René Magritte, ainsi qu'avec deux autres poètes, Marcel Lecomte et Camille Goemans. Ayant pris connaissance du prospectus annonçant la parution prochaine de cette revue, intitulée *Pénide*, Nougé y répondit en confectionnant un faux prospectus qui parodiait les formules poétiques inscrites sur l'original ainsi que l'aspect financier projet. Or la diffusion de ce « faux » eut réellement l'effet d'une bombe, puisqu'elle provoqua non seulement la suspension du projet éditorial soutenu par Mesens, mais aussi la scission du groupe que celui-ci venait de former.

Si Magritte choisit de rester fidèle à Mesens, Goemans et Lecomte prirent quant à eux la décision de se joindre à Nougé et d'abandonner ainsi leur position « dadaïste ». Leur collaboration ne s'officialisa cependant qu'un mois plus tard, fin novembre, avec la confection d'une série de feuillets, non pas distribués dans la rue, mais envoyés par la poste à des destinataires soigneusement choisis et auxquels était renseigné, comme destinataire, l'adresse de *Correspondance* : 226, rue de

Mérode, 1040 Bruxelles — ce qui était en réalité l'adresse de Marcel Lecomte.

Au total, vingt-deux « petits papiers » ont été diffusés en respectant un rythme régulier : un nouveau papier était systématiquement édité tous les dix jours ou, pour le dire plus exactement, tous les dixième, vingtième et trentième jours du mois. Leur diffusion rappelait donc de façon troublante, comme l'a souligné Philippe Dewolf, le « calendrier républicain en vigueur dans la France révolutionnaire de 1793 » (1995 : 9). On interprétera bien sûr ceci comme le signe d'un ralliement tacite à l'esprit de révolte que partageaient à l'époque les avant-gardes.

Le support utilisé était un papier « bois » de faible grammage, vraisemblablement peu coûteux (Dewolf, 1995 : 8). Sur le plan formel, on ne trouve ni déconstruction syntaxique, ni jeu typographique inspiré du langage publicitaire. La seule originalité de ces « correspondances » tient à leur numérotation et à leur impression sur des feuilles de couleur correspondant à leur signalisation : *Bleu 1*, *Rose 2*, *Vert 3*, *Orange 4*, *Vert 10*, *Nankin 14*, *Rouge 16*, etc. Ces « petits papiers » ne sont donc nullement comparables aux tracts réalisés par les futuristes et les dadaïstes pour promouvoir leurs idées et leurs actions. De toute façon, le concept de « tract » serait mal choisi pour identifier les feuillets de *Correspondance* étant donné que le concept de « tract » désigne un « objet » généralement mis au service de la propagande d'idées (politiques, culturelles, etc.), compte tenu de la facilité à le reproduire en série.

Rappelons à cet égard l'usage qu'en fit Marinetti. Tirés à des milliers d'exemplaires et distribués dans les plus grandes villes d'Europe, les tracts que celui-ci confectionnait reproduisaient souvent le contenu des manifestes futuristes : ils étaient à la fois une arme (dirigée contre les passés) et un instrument de propagande. On peut aussi se souvenir des « papillons » multicolores épinglés par les dadaïstes sur les murs de Paris en 1921 de manière à encourager la révolte (Sanouillet, 1965 : 221-222).

Alors qu'est-ce que *Correspondance* ? Une revue ? L'opération instituée par Nougé est souvent présentée en ces termes. La

numérotation des feuillets et la régularité de leur conception conduisent en effet à penser qu'il s'agissait d'une revue périodique — à moins que ce ne fût une ultime allusion à l'avortement de la revue *Période*, à laquelle *Correspondance* se substituait. Cependant, la série de *Correspondance* n'a jamais été publiée, c'est-à-dire introduite dans les circuits de l'édition et de la vente. On ne peut donc parler d'une revue au sens traditionnel du terme. Il convient mieux de parler plus simplement de lettres, de *correspondances*, au pluriel.

Correspondance ne cherchait pas à toucher un large public, c'est-à-dire « des lecteurs éventuels » (Lecomte, cité par Bussy, 1969 : s.p.), mais des interlocuteurs valables. Imprimées en seulement quelques exemplaires, les lettres en question ne furent effectivement point écrites pour tomber entre toutes les mains : il s'agissait d'atteindre uniquement le centre du champ visé, à savoir les principaux représentants de la modernité littéraire. En Belgique, ceux-ci publiaient dans les revues *7 Arts* (1922-1929), *Le Disque vert* (1922-1925) et, en France, dans *La Nouvelle Revue française* (1908-1943) et *La Révolution surréaliste* (1924-1929), qui succédait à *Littérature* (1919-1924). La liste des destinataires de *Correspondance* est donc tout de même relativement longue : Pierre Bourgeois, Jean Paulhan, Paul Éluard, André Gide, André Breton, Louis Aragon, Philippe Soupault, Pierre Drieu La Rochelle, Marcel Arland, Valéry Larbaud,...

L'objectif des auteurs de *Correspondance* n'était pourtant pas d'occuper une place dans le champ littéraire, mais d'y diffuser des propositions propres à le diviser, à le miner de l'intérieur : ils cherchaient à « incorporer à la littérature la fuite hors de la littérature » (Aron, 1997 : 192) en faisant circuler des suggestions susceptibles d'en ébranler les fondements. Chacune des « lettres » envoyées était une invitation à se défier du langage et, a fortiori, des « habitudes acquises au maniment des textes » (Nougé, février 1925 : 16). Aussi y avait-il à l'origine de ces correspondances un « souci d'extra-littérature » qui relevait déjà, d'après Marcel Lecomte, d'un « souci d'éthique [...] qui marquait le plan surréaliste français, mais qu'[ils avaient eux], de [leur] côté, à [leur] manière, créé » (Lecomte, cité par Bussy, 1969 : s.p.).

Ceci dit, s'il s'agissait de disqualifier les fondements de la littérature, il ne fut en revanche jamais question de proposer explicitement de nouveaux principes de création, de nouvelles normes. Par ailleurs, il n'était pas non plus question de nommer une véritable situation de crise. L'objectif de *Correspondance* était plutôt de créer de « petites crises » en révélant les failles des discours des auteurs et des critiques littéraires. C'est ce que nous allons démontrer en analysant la première lettre qui fut rédigée et envoyée par Paul Nougé le 22 novembre 1924, soit peu de temps après la parution du premier *Manifeste du surréalisme*.⁹

Bleu 1. Réponse à une enquête sur le modernisme (Nougé, 22.11.1924)

Datée du 22 novembre 1924, la première lettre de *Correspondance* se présentait sous la forme d'une « Réponse à une enquête sur le modernisme » qui, selon Marcel Mariën, provenait de l'Association Moderniste Internationale (1979 : 61). Cette enquête avait été diffusée en Belgique avec le soutien des frères Bourgeois, ceux-ci ayant offert de publier dans leur revue les réponses qui leur parviendraient. Ainsi, bien que le questionnaire de l'enquête semble aujourd'hui définitivement perdu, on peut toujours se reporter aux numéros hebdomadaires de *7 Arts* parus dans les mois qui ont suivi la diffusion de l'enquête pour récolter des informations. Différentes réponses y furent effectivement publiées : ce sont des listes de revendications qui

⁹ D'un point de vue pratique, rappelons que les lettres de *Correspondance* ont été rééditées en 1993 par l'éditeur bruxellois Didier Devillez. Elles sont précédées d'une préface rédigée par Paul Aron, qui en expose la logique de fonctionnement. Néanmoins, leur déchiffrement demeure un exercice difficile pour qui n'a pas pris soin de se documenter minutieusement sur les controverses auxquelles elles réagissaient. Aussi se reportera-t-on utilement au travail de décodage réalisé par Marcel Mariën, qui a rassemblé ces lettres suivant un ordre chronologique et les a commentées dans *L'activité surréaliste en Belgique* (1979), ainsi qu'aux résultats des recherches menées par Geneviève Michel, aujourd'hui rassemblées dans un ouvrage paru aux éditions Peter Lang : *Paul Nougé. La poésie au cœur de la révolution* (2011).

permettent d'avoir une vague idée des questions que l'enquête pouvait soulever¹⁰.

Ces renseignements sont toutefois inutiles pour qui veut saisir la motivation réelle de Nougé. En effet, même s'il présentait à son tour une liste de six propositions, ce dernier n'offrait en réalité aucune réponse à l'enquête — ce pour quoi le titre donné à cette première correspondance nous paraît relever de l'ironie. La fonction de cette lettre consistait au contraire à contester la pertinence d'une telle enquête et à fortiori l'intérêt d'y répondre. De fait, aux yeux de Nougé, il importait peu de statuer sur l'avenir du modernisme. Cependant il devait encore le démontrer à ceux qui continuaient d'y croire « passionnément », c'est-à-dire, entre autres correspondants, aux directeurs de la revue *7 Arts*. Tel est l'objectif visé par les deux premières propositions, enchaînées l'une à l'autre comme dans un syllogisme :

1. On conquiert le monde, on le domine, on l'utilise ; ainsi, tranquille et fier, un beau poisson tourne dans ce bocal.
2. On conquiert le mot, il vous domine, on s'utilise ; ainsi, tranquille et fier... (Nougé, [1924][1979 : 71])

Dans la première proposition, Nougé critique l'ambition qu'à l'Homme de comprendre comment fonctionne le « monde », pour mieux en exploiter les ressources. Mais c'est aussi une allusion subtile à l'idéologie constructiviste dont la revue *7 Arts* était à l'époque le porte-parole. Paru en 1923, le premier numéro de cette revue

s'ouvrait en effet sur un manifeste lançant « un appel non seulement aux artistes, mais aussi aux artisans, aux ingénieurs, aux commerçants et industriels afin de construire un monde moderne ». Y était promu un « art total », susceptible de transformer tous les aspects de la société.

Nougé attaquait précisément les frères Bourgeois sur ce terrain. On reconnaîtra en l'occurrence, dans la seconde partie de la proposition liminaire, la valeur anaphorique du pronom démonstratif « ce » : sa fonction est de réduire l'objet de la conquête (le « monde ») à l'image d'un bocal. Autrement dit, les modernistes pouvaient se plier autant qu'il était possible à l'exigence de la nouveauté, jamais ils ne sortiraient de la reproduction : d'après Nougé, ils étaient condamnés à tourner en rond, à être les premières victimes des illusions que cachaient leurs ambitions démesurées.

Remarquons ensuite que l'enchaînement de deux premières propositions ne résulte pas d'un raisonnement logique, mathématique, puisque Nougé ne s'est pas contenté de substituer simplement un terme (le « mot ») à un autre (le « monde »), comme c'est le cas dans un syllogisme. La symétrie des deux propositions est effectivement pervertie par une série d'entorses, minimes mais décisives, si bien que la conclusion attendue finit littéralement en queue de poisson.

Premièrement, en substituant le pronom personnel « il » au pronom indéfini « on », Nougé inverse le rapport de dominant à dominé qu'instaurait la première proposition entre l'homme et le monde. Dans la seconde proposition, c'est l'homme qui, à trop compter sur les mots, finit par se retrouver prisonnier du système langagier : il se perd dans le renvoi infini d'un mot à l'autre, d'une signification à l'autre (pensons à l'expérience que l'on peut faire en menant une recherche dans un dictionnaire), ce à quoi renvoie la métaphore, désormais sous-entendue, du poisson tournant en rond dans son bocal.

Nougé remplace ensuite la première personne du pluriel, logiquement attendue, par la deuxième (ce qui nous donne : « il vous domine ») et fait ainsi écho aux nombreuses déclarations qui

¹⁰ Compte tenu de la référence à l'enquête dont le titre du tract « Bleu 1 » fait mention, on pourrait juger utile de connaître le contenu du questionnaire, ainsi que le formule Philippe Dewolf : « Il est un problème relatif au premier tract de *Correspondance* qui a toujours été plus ou moins éludé, à savoir quelles furent les questions posées par le groupe *7 Arts* dans son "enquête sur le modernisme" [...] questions auxquelles Nougé a très précisément répondu en six points [...] Cela signifie-t-il qu'il y avait six questions au départ ? Rien n'est moins sûr. Après quelques attermoissements, *7 Arts* publie une première réponse en treize points, émanant de la revue polonaise Blok, le 4 décembre 1924. De même, la réponse en dix points de l'animateur du mouvement "zéithiste", le setbe Liouboimir Miltzich, paraît le 2 avril 1925 », Philippe DEWOLF, « Paul Nougé et "Correspondance" », dans *Canniel International d'Études poétiques*, 1995, *op.cit.*, p. 9.

dénonçaient à l'époque le pouvoir des mots sur la pensée. « On commençait à se défier des mots, on venait tout à coup de s'apercevoir qu'ils demandaient à être traités autrement que ces petits auxiliaires pour lesquels on les avait toujours pris. » Cette déclaration d'André Breton, extraite d'un texte paru en 1922 dans la revue *Littérature*, est symptomatique de la « crise de l'expression » qui a traversé, comme Jean Paulhan en a défendu l'idée, la modernité.

Ceci dit, en substituant le pronom anaphorique au pronom réfléchi, Nougé indique également que ce sont les hommes qui, selon lui, s'instrumentalisent afin de préserver leur croyance en la valeur expressive du langage. C'est l'idée formulée dans la troisième proposition :

3. Surgit une difficulté, tant on a de peine à ne pas s'entendre.

« Par des paroles imprévues, délibérées / Nous conjurons l'accoutumance. »

On rougirait peut-être de les retrouver engluées à la « sécurité passionnée » d'un modernisme aussi bien portant.

Rassurez-vous, elles volent, libres encore.

Rompant avec l'idéal de la rhétorique classique, qui veut que le langage soit un instrument de communication transparent, Nougé confère au *malentendu*, c'est-à-dire à ce qui est « mal compris », une valeur positive. Le *malentendu* est pour lui un moyen de briser l'influence, sur la pensée, des proverbes et autres lieux communs langagiers qu'on prononce sans même plus y songer : il permet de briser le ronron du langage, la reproduction des idées toutes faites. Le *malentendu* révèle que le langage est un système de signes réglé par des conventions tactes (c'est toute la question de la valeur arbitraire du signe linguistique), obligeant l'homme à réaliser quotidiennement – s'il veut se « faire comprendre » – des compromis, des ajustements entre sa pensée et les mots qui lui sont donnés pour s'exprimer.

Aussi suffit-il de jouer avec l'équivocité naturelle des mots, ou d'opérer un rapprochement inattendu entre deux mots, pour que l'entente échoue et que s'ouvre alors un nouvel horizon de sens. Telle est la signification des mots introduits par Nougé par des guillemets :

« Par des paroles imprévues, délibérées / Nous conjurons l'accoutumance. » Ces mots sont extraits d'un recueil de poèmes publié par Goemans la même année sous le titre *Périphes* (1924), aux éditions du Disque Vert. Nougé les opposait à ceux de Pierre Bourgeois, également rapportés à l'aide de signes diacritiques (« sécurité passionnée »), qu'il avait trouvés dans l'éditorial du numéro de 7 *Arts* paru le 6 novembre, soit deux semaines avant la diffusion de *Blau* ! :

À nos amis nous demandons instamment d'intensifier la propagande. Si des résultats sont dès à présent acquis, la lutte ne s'en annonce pas moins rude. Que cette circonstance nous soit une invitation à un plus grand zèle ! L'idéal qui est le nôtre, la venue d'un art nouveau, mérite les plus obstinés dévouements. Ainsi, continuons nos efforts avec une « *sécurité passionnée* ». Vive le modernisme ! (*Sept Arts*, n°1, 3^e saison, 6 novembre 1924 ; nous soulignons)

Ayant été interpellé par une conférence donnée par Paul Fierens sur « La nouvelle poésie belge », Pierre Bourgeois avait annoncé dans le numéro du 6 novembre la parution prochaine d'une série d'articles consacrés à cette question. Son objectif était d'analyser les modalités du « renouveau poétique » à travers une série de recueils récemment parus. *Périphes* était l'un d'eux. La semaine suivante, Bourgeois publia de fait une étude dans laquelle il mesurait le degré de « modernité » de celui-ci en le comparant à d'autres recueils écrits par Paul-Gustave Van Hecke, Hubert Dubois, Georges Linze et Edmond Vander Cammen. D'après lui, on pouvait dégager dans la poésie belge de l'époque l'existence de « trois états poétiques » dominants : la réalité s'orientant vers le rêve, le rêve accomplissant la réalité, la réalité et le rêve s'équilibrant. Le recueil de Goemans était repris dans la troisième catégorie.

Or en confrontant les mots subversifs de son complice au discours trop académique de Pierre Bourgeois, Nougé soulignait combien il était absurde de confondre la poésie de Goemans avec celle des modernistes : « Rassurez-vous, elles volent, libres encore », écrivait-il. Il déclarait ensuite mépriser, dans la quatrième proposition, toute espèce de préoccupation d'ordre esthétique, ceci n'étant jamais selon lui qu'un *divertissement* :

4. Regarder jouer aux échecs, à la balle, aux sept arts nous

amuse quelque peu, mais l'avènement d'un art nouveau ne nous préoccupe guère.

L'art est démobilisé par ailleurs, il s'agit de vivre.

Plutôt la vie, dit la voix d'en face.

Nous poursuivons notre promenade, au passage délivrant de nos propres pièges quelques différences.

Nous n'insisterons pas davantage sur la nouvelle allusion à la revue des frères Bourgeois que contient cette quatrième proposition. Soulignons par contre que la seconde proposition détourne une idée formulée dans un compte rendu de l'exposition internationale sur les nouvelles techniques théâtrales qui venait d'avoir lieu à Vienne, également paru le 6 novembre dans 7 *Arts* : « La jeunesse créatrice s'attarde en projets, se contente de plans, d'illusions de mansardes. Le public veut des réalités. [...] Nous désirons des choses tangibles. Il faut descendre des piédestaux futuristes, expressionnistes, cubistes, constructivistes, mystiques, naturalistes, etc. L'art a démobilisé. Que faire ? VIVRE. »

Nougé a repris l'idée formulée dans les trois dernières propositions mais a cependant gauchi leur signification en passant de l'utilisation de la voix active à celle de la voix passive : il laissait de cette façon entendre que c'était l'art qui devait être démobilisé au profit de la vie — et non l'art qui ramenait l'homme à la vie. Ceci dit, cette réponse, signalant qu'il fallait choisir « plutôt la vie », était encore une citation non signalée : c'était le titre d'un poème d'André Breton publié dans le recueil *Clair de terre* (1923). On comprend alors que la « voix d'en face » (mentionnée au point trois) n'est autre que celle de Breton, traversant la frontière franco-belge — ce dernier devenant de la sorte, à son insu, l'un des « interlocuteurs » de *Correspondance*. Nougé tenait de fait à lui rappeler la malheureuse perte de temps que représentaient les tergiversations du jeune homme romantique qu'il était encore lorsqu'il avait écrit le poème cité (et dont il avait fait le récit dans son manifeste) :

5. Il devient trop aisé maintenant de ne découvrir en tout cela qu'une coupable utilisation de l'espace, de l'instant, de notre cœur. C'est un vice de jeunesse qui, négligé, s'accuse. Il risque d'emporter son homme.
6. Puisqu'il en est temps encore, permettez-nous de prendre congé. Sans doute reviendrons-nous — ailleurs.

Remarquons enfin que ce dernier mot, « ailleurs », avec lequel Nougé a choisi de clore son propos, est aussi celui sur lequel se referme le premier *Manifeste du surréalisme*. « C'est vivre et cesser de vivre qui sont des solutions imaginaires. L'existence est ailleurs » (Breton, 1924 : 346), déclarait Breton. Était-ce un signe de ralliement aux surréalistes parisiens ? Gageons qu'il s'agissait davantage de marquer les distances. Si les surréalistes bruxellois se rapprochèrent par la suite du groupe français, ils n'ont de fait jamais cessé de rappeler ce qui les opposait. Or, alors qu'on s'attend logiquement à lire la justification des critiques adressées aux modernistes comme au chef de file du mouvement surréaliste, Nougé affirme en avoir déjà trop dit. Aussi termine-t-il sa lettre en écrivant de manière laconique : « Sans reviendrons-nous — ailleurs. »

Confronter l'efficacité argumentative du Manifeste du surréalisme (1924) et le dispositif de Correspondance (1924-1926)

On pourrait longuement commenter les divergences existant entre les stratégies argumentatives déployées par Breton dans son premier manifeste et celles utilisées par les auteurs de *Correspondance*. Nous nous en tiendrons toutefois ici à pointer les différences qui pourront retenir l'attention des élèves et leur faire comprendre en quoi consiste l'originalité de la démarche du groupe surréaliste de Bruxelles. Parce qu'elle fut limitée dans le temps, on réduit souvent l'opération de *Correspondance* (1924-1926) à une simple expérience préalable à la constitution du groupe surréaliste de Bruxelles. On ne peut cependant ignorer que le principe d'écriture de ces lettres préfigure la démarche adoptée quelque temps plus tard par Magritte pour créer ce que le groupe appelait des « objets bouleversants ». On peut ainsi voir les

vingt-deux feuillets colorés de *Correspondance* sur les murs du Musée Magritte, à Bruxelles.

Contrairement aux surréalistes français, qui cherchaient à révéler penvers des apparences, les phénomènes inconscients de l'esprit, les Bruxellois refusaient de préférer le rêve à la réalité. Prférant s'en tenir au monde réel, à ses mécanismes, ils ont inauguré une méthode de création poétique basée sur le détournement d'objets usuels ou culturels (des livres, des musiques, des peintures) : pour eux, il s'agissait « de prendre des lieux communs, non pour aller dans le fantastique, dans le rêve ou dans l'inconscient, mais pour tâcher de donner une affectation nouvelle et poétique à des objets tout faits, des objets qui existent » (Souris, 1968 : 439). L'importance qu'ils accordaient au fait de conserver une certaine forme d'anonymat ne s'explique pas autrement : c'était selon eux le seul moyen de maintenir l'attention sur les objets et les mots dont on use quotidiennement — et non de faire prévaloir une quelconque signature.

Ainsi, aux manifestations tapageuses, les auteurs de *Correspondance* préférèrent la discrétion que leur garantissaient les services de la poste. Ils entendaient moins former une collectivité qu'un groupe de dissidents, comparable aux sociétés secrètes formées par des bandits, des assassins¹¹. Ils ne cherchaient pas tant à créer des liens de solidarité qu'une relation de *complicité* avec des interlocuteurs soigneusement choisis, susceptibles de collaborer à l'ébranlement de toutes les certitudes intellectuelles ayant trait à la création littéraire. Refusant de se livrer à de vaines spéculations concernant une sortie possible de la Littérature, Nougé, Goemans et Lecomte ont fait appel à leur ingéniosité pour écrire des correspondances explosives et faire

ainsi détailler le grand train des Lettres françaises, sans toutefois proposer clairement une nouvelle voie à suivre.

Telle est la meilleure façon de concevoir l'expérience de *Correspondance* : l'objectif n'était pas de conquérir une place dans le champ littéraire, mais d'en fissurer les discours de manière à ce que celui-ci s'effondre comme un château de cartes. Ainsi, on est loin du « discours de vérité, clairement formulé, adressé à tous pour le bien de tous » (Burger, 2002 : 33) et détenteur d'une solution : on ne trouve rien qui relèverait, dans les lettres de *Correspondance*, de la « fonction de clarification et de rationalisation » (p. 31) attribuée au genre manifestaire. Ce n'est plus l'évidence des faits qui s'impose, comme chez Breton, mais l'ingéniosité déployée, par les trois complices, pour révéler les failles des discours auxquels ils feignaient de répondre.

On perçoit par ailleurs, à la lecture de leurs correspondances, un malin plaisir à user de tours équivoques et à mettre de la sorte en garde le lecteur contre la duplicité des propos tenus : « On songe à quelque malentendu supportable, paraît » (Goemans, [1924]1979 : 62), « On n'a pas fini de se méprendre » (Nougé, 20 décembre 1924), « Mais nous n'imaginons pas que certains nous entendent » (Nougé, 20 février 1925). On ne peut qu'être frappé par la récurrence de ces formules, insistant sur le caractère sibyllin de ces lettres, qui peuvent en effet paraître « codées », réservées à des initiés, lorsqu'on n'a pas connaissance des discours ou des textes qu'elles détournent.

En l'occurrence, si *Correspondance* répondit admirablement à l'un des principes de l'écriture manifestaire, qui est « de détruire l'adversaire et ce qu'il représente » (Denis, 2000 : 91), il ne fut en revanche jamais question de proposer explicitement une nouvelle ligne de conduite. Comme l'a souligné Daniel Laroche, il s'agissait de « prendre position avec force [mais] sans dévoiler ses arrières, soit ses principes et postulats » (1991 : 40). C'était une manière de préserver une certaine forme d'autonomie, de liberté, que ne possèdent plus ceux qui se plaisent « à se reconnaître » dans la définition de principes

11 « J'aimerais assez, que ceux d'entre nous dont le nom commence à marquer un peu, l'effacent. Ils y gagneraient une liberté dont on peut encore espérer beaucoup... Le monde nous offre encore de beaux exemples : celui de quelques voleurs, de certains assassins, celui des partis politiques voués à l'action illégale et qui attendent l'instant de la Terreur. » Paul NOUGÉ, « D'une lettre à André Breton » (2 mars 1929), reproduite dans *Histoire de ne pas être*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1980, p. 79.

et qui « se condamnent ainsi, avec une sévérité qui [les] dispense d'intervenir » (Nougé, 20 mars 1925).

On peut donc dire que le dispositif de *Correspondance* constitue une critique « en acte » (c'est-à-dire *actée*) du genre manifestaire (comme du type de manifestations qu'on y rattache) : il prouverait qu'il était possible de réaliser une action collective « subversive » sans toutefois la subordonner à l'écriture de manifestes, ni même réaliser de publication. Dans l'une de ses correspondances, Nougé dénonçait d'ailleurs la « faiblesse inéluctable des manifestes » (20 février 1925), « l'ordinaire pauvreté des sentiments qui les engendrent » (*ibid.*).

On aurait cependant tort de réduire l'opération de *Correspondance* à un simple travail de sappe : s'il n'est proposé aucun discours « clair » susceptible de colmater le vide laissé par la disqualification des postulats modernistes et surréalistes, il n'empêche que la réécriture de ceux-ci constitue en elle-même la preuve qu'il est possible de tenir un discours plus « efficace », c'est-à-dire « bouleversant ». Pour l'illustrer, on pourrait proposer aux élèves de comparer la lettre *Orange 21* (10 juin 1925), intitulée *La Guérison sévère*, qui reprend un récit du même titre, écrit par Jean Paulhan en 1917 et publié au mois de mars 1925 dans *La Nouvelle Revue française*.

Nougé a construit son texte en reprenant des mots et des expressions utilisés par Paulhan, qu'il remplaçait dans un contexte différent ou détournait de leur sens premier en modifiant une lettre d'un mot par exemple, ou en passant de la voix affirmative à la voix négative (entre autres procédés). De cette façon, il parvient à réaliser au final un texte qui répond à celui de Paulhan sans toutefois utiliser d'autres mots que ceux utilisés par ce dernier, ni même opérer un changement de style. Nougé propose en effet un texte modifiant considérablement le message du texte initial mais sans jamais « toucher » au *style* de l'écrivain, qui est en quelque sorte sa *signature*.

La correspondance *Orange 21*, qui fut envoyée à Paulhan, est donc pour le moins troublante : on est confronté à un texte ressemblant étrangement à celui de Paulhan (il porte d'ailleurs le même titre) mais dont les conclusions sont absolument divergentes. Toutefois, pour comprendre le message d'*Orange 21*, il faut sans cesse se reporter au

texte de Paulhan, évaluer la signification de chacune des manipulations opérées par Nougé : ce n'est qu'à la lumière du retournement réalisé par ce dernier qu'on peut mesurer la portée du message.

On pourrait ainsi proposer aux élèves de réfléchir en classe (par groupe de deux ou de trois) sur la relation qui lie ces deux textes. Ce qui est intéressant, c'est bien sûr d'interroger en quoi ce texte ne relève ni du pastiche, ni de la parodie, ni du plagiat. L'objectif poursuivi par Nougé n'était pas de reprendre en son nom les paroles d'autrui, mais de le « corriger » : comme l'a expliqué plus tard André Souris, « l'opération consist[ait], à partir d'un texte, à s'installer dans l'univers mental et verbal [d'un] auteur et, par de subtils gauchissements, à en altérer les perspectives » (1968 : 438-439). Le principe de *Correspondance* consistait à partir d'un « objet littéraire » — un roman, un recueil de poésies, une revue ou un manifeste — et à lui opposer, tout en conservant les termes de départ, une « solution » plus performante. Chacune des lettres envoyées était donc une manière d'« inventer sur le réel deux ou trois idées efficaces » (Nougé, 20 décembre 1924), rompant avec les idées préconçues sur la littérature et le monde.

Les tableaux peints par René Magritte à la fin des années vingt répondaient à cette même logique : le peintre représentait des objets quotidiens qu'il détournait de leur environnement coutumier, afin d'en révéler des aspects inattendus. Pour le groupe surréaliste de Bruxelles, il n'était pas question de répudier le « donné » (c'est-à-dire la réalité), mais de le transformer, d'agir sur lui et de produire ainsi une rupture au niveau de la perception que nous avons des objets et des œuvres d'art qui tissent la trame de notre quotidien. Plutôt que de céder à l'illusion de pouvoir créer de la nouveauté, ils préféraient concentrer leurs efforts vers la transformation d'« objets » qui existent.

Bibliographie

- ARON, P. (1997). Les tracts de Correspondance ou les détours d'une stratégie subtile. In Paul Nougé : pourquoi pas un centenaire ? sous la direction d'Anna Soncini Fratta. Bologne : Clueb, pp. 171-199.
- BUSSY, Ch. (1969). *L'Accent grave*, émission radiophonique avec des interviews de Salvador Dalí, Marcel Lecomte, Marcel Mariën, Denis Matton, Paul Nougé, Jean Paulhan, Louis Scutenaire, André Souris. Bruxelles : Les Lèvres nues.
- DEWOLF, Ph. (1995). Défense et illustration de Paul Nougé (1885-1967). In *Nord. Revue de critique et de création littéraire du Nord/Pas-de-Calais*, 36, pp. 27-34.
- JENNY, L. (2002). *La fin de l'intériorité. Théorie de l'expression et invention esthétique dans les avant-gardes française* (1885-1935). Paris : Presses universitaires de France.
- LAROCHE, D. (1991). Le style Nougé. Au-delà du langage polémique. In *Textyles*, 8 : *Surréalismes de Belgique*. Bruxelles : Le Cri Editions.
- LISTA, G. (1973). *Futurisme : manifestes, proclamations, documents*. Lausanne : L'Âge d'Homme.
- MARIEN, M. (1979). *L'Activité surréaliste en Belgique*. Bruxelles : Lebeer-Hossman.
- MARINETTI, F. T. (1909). Manifeste du futurisme. In Giovanni LISTA, *Futurisme : manifestes, proclamations, documents*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1973.
- SOURIS, A. (1968). Paul Nougé et ses complices. In *Entretiens sur le surréalisme*. Paris/La Haye : Mouton.