



Acta fabula
Revue des parutions
vol. 27, n° 2, Février 2026
DOI : <https://doi.org/10.58282/acta.20679>

De l'automatisme à la mitraillette : anatomie d'une étoile distante du surréalisme

From automatism to machine gun: anatomy of a surrealist distant star

Antoine Poisson



Léa Nicolas-Teboul, *La Main à plume (1940-1944)*, Paris : Hermann, 2023, coll. « Savoirs lettres », 450 p., EAN 9791037031549.



Pour citer cet article

Antoine Poisson, « De l'automatisme à la mitraillette : anatomie d'une étoile distante du surréalisme », *Acta fabula*, vol. 27, n° 2, "Charnier natal" : Surréalisme(s) en France, Février 2026, URL : <https://www.fabula.org/revue/document20679.php>, article mis en ligne le 04 Février 2026, consulté le 28 Février 2026, DOI : 10.58282/acta.20679

Antoine Poisson, « De l'automatisme à la mitraillette : anatomie d'une étoile distante du surréalisme »

Résumé - Issu de sa thèse, le livre de Léa Nicolas-Teboul consacré à La Main à plume (1940-1944) retrace l'histoire du groupe surréaliste hétérodoxe méconnu et de la vingtaine de ses membres entre 1940 et 1944. Né comme l'herbe folle loin des sentiers battus du surréalisme, La Main à plume reprend les propositions du *Manifeste* pour s'en détourner peu à peu et inaugurer une poétique singulière, en même temps qu'elle ouvre la voie d'un « trotsko-surréalisme » engagé dans la Résistance. S'appuyant sur de riches archives inédites, révisant et enrichissant le livre de Michel Fauré consacré à la question, l'ouvrage apparaît déjà comme un classique de l'historiographie surréaliste.

Mots-clés - avant-garde, objet., Occupation, poésie, politique, Surréalisme

Antoine Poisson, « From automatism to machine gun: anatomy of a surrealist distant star »

Summary - Based on her thesis, Léa Nicolas-Teboul's book on La Main à plume (1940-1944) traces the history of this little-known heterodox surrealist group and its members between 1940 and 1944. Born like wild grass far from the beaten paths of surrealism, La Main à plume took up the proposals of the *Manifesto* only to gradually turn away from them and inaugurate a singular poetics, while at the same time paving the way for a "Trotskyist surrealism" committed to the Resistance. Drawing on rich, unpublished archives and revising and enriching Michel Fauré's book on the subject, this work already appears to be a classic of surrealist historiography.

Keywords - avant-garde, object., Occupation, poetry, politics, Surrealism

De l'automatisme à la mitraillette : anatomie d'une étoile distante du surréalisme

From automatism to machine gun: anatomy of a surrealist distant star

Antoine Poisson

Ce numéro d'*Acta Fabula* serait incomplet sans l'évocation du livre de Léa Nicolas-Teboul consacré à *La Main à plume* (1940-1944). Issu de sa thèse, l'ouvrage retrace l'histoire du groupe surréaliste hétérodoxe méconnu et de la vingtaine de ses membres, tant peintres que poètes et plasticiens, dont émergent comme figures fortes Régine Raufast, Christian Dotremont, Tita, Maurice Blanchard, Jacques Bureau, Raoul Ubac, Jean-François Chabrun, Robert Rius (ancien secrétaire de Breton), et Noël Arnaud. L'ouvrage commence en 1940, avec le départ de Breton et de Péret pour les Amériques et la publication d'une première plaquette au nom du groupe, en 1941. Il s'achève à la Libération ; la Main à plume s'auto-détruit, ou plutôt s'étiole, à la suite de disparitions tragiques de ses membres, du reflux du surréalisme après-guerre et de l'attraction du Parti communiste sur l'un de ses membres éminents (Jean-François Chabrun). Restent les poèmes, les traces, les mots, l'espoir : « Rien n'est perdu, le surréel peut sauver le monde. Dans l'homme si mauvais par ailleurs, il y a cette étincelle d'espoir qui peut tout enflammer, tout réduire en cendres et tout faire renaître. / Phoenix », écrit Bureau à Arnaud, en 1943 (p. 260).

Réparer l'oubli

Fort de près quatre-cents pages, avec une préface éclairante de Louis Janover, un index précieux et une imposante bibliographie, l'ouvrage, publié chez Hermann en 2023, s'appuie sur des archives et témoignages inédits pour refaire une histoire en déshérence du surréalisme sous l'Occupation. En effet, bien qu'il en ait connu les membres, Nadeau ne fait pas grand cas de la Main à Plume dans son *Histoire du surréalisme* ; distant, Breton l'évoque d'un revers de main dans les *Entretiens* de 1952 ; La Main à plume est enfin négligée par Gisèle Sapiro dans son histoire des intellectuels durant la Deuxième Guerre mondiale. Léa Nicolas-Teboul entend donc

réparer un oubli dommageable, à peine compensé par l'ouvrage de Michel Fauré, *Histoire du surréalisme sous l'Occupation*¹, « contesté dans le champ des héritiers ou passionnés de la Main à Plume » (p. 23) pour sa partialité et l'hypothèse débattue d'un ralliement final au Parti communiste. Tandis que Michel Fauré multipliait les approches biographiques, reproduisait les documents d'époque et accordait une importance écrasante à Arnaud (témoin par excellence et figure éditoriale décisive), l'autrice entend réévaluer la position politique *propre* du groupe, en même temps qu'elle étudie sa création artistique en elle-même ; à cela s'ajoute le désir de réparer des oublis fâcheux : position des femmes, que Fauré affecte à la domesticité, étude de la société surréaliste et nouveaux éléments sur le drame du maquis de la forêt d'Achères.

Lignes de force

En effet, le groupe de La Main à plume a sa spécificité politique, sociologique, poétique et historique. Nouvel argument, s'il en est, pour rappeler qu'il n'y a pas *un surréalisme* défini par Breton, mais plusieurs *formes* de surréalisme : mouvantes, uniques, polymorphes, ces formes éclosent et varient selon les climats, les individualités, les circonstances. Si, après-guerre, peu de ses membres rejoignent le surréalisme, La Main à plume n'en offre pas moins une page essentielle à son histoire : noire, incertaine, hasardeuse et néanmoins brillante, elle en est peut-être la version résistante, teintée d'ombre, « brumeuse ». Épaulée par Éluard dans un premier temps, La Main à plume est constituée d'anciens surréalistes (Oscar Dominguez, Jacques Hérold) et de jeunes auteurs et autrices qui n'ont connu le surréalisme que de loin mais qui, devant la présence nazie, sentent l'urgence d'une action politique *et* poétique, ou plutôt *politique par la poétique*. Happenings, œuvres de contestation et tracts contre le milieu littéraire scandent quatre années de froid, de faim, de peur et de mort. Inquiet dès lors, La Main à plume publie beaucoup : plusieurs plaquettes, tracts et revues (qui peuvent plus facilement éviter la censure en zone occupée et ont l'avantage de ne pas nécessiter de services de presse) ferraillent contre l'occupant, la compromission des milieux intellectuels (« Vos Gueules ! ») ou appellent au changement. « La poésie est une lutte avec le temps » (p. 210), écrit Léa Nicolas-Teboul. En effet. Plusieurs membres finiront déportés, comme Hans Schoenhoff, Tita ; d'autres mourront au maquis, notamment Rius.

Années de morts, années de poésie et de création. Un certain parfum de « dimanche de la vie » propre à la jeunesse se dégage de ces pages teintées de nuit. Le très beau passage « La micro-société surréaliste à l'épreuve de l'Occupation »

¹ Michel Fauré, *Histoire du surréalisme sous l'Occupation* [1982], Paris : La Table Ronde, coll. « La petite vermillon », 2003.

évoque la « camaraderie des tranchées » de cette « bohème de l'Occupation », débrouillarde et luxueuse, inquiète et joyeuse. Solidaires, les membres de La Main à plume — dont certains, juifs, ne peuvent travailler — enchaînent les petits métiers, voire s'illustrent dans le trafic de faux tableaux. En émergent, comme le glacis des vitres, les folles courses des amoureux, les surnoms (« Reine des Murs » pour Régine Raufast), l'entraide. L'ouvrage émeut autant qu'il instruit. Il est possible de voir dans ce chant crépusculaire une préfiguration du combat des avant-gardes poétiques contre les formes internationales du fascisme. Ainsi, *Étoile distante* de Roberto Bolaño, courte élégie d'une jeunesse chilienne dévouée à la poésie, retrace la traque d'un poète nazi expert en féminicide, et la mort, héroïque, de deux authentiques poètes. Ici aussi, alors que mort et fascisme rôdent, la poésie survit, comme *pratique de l'existence*, radicalité et défense des valeurs communes. À l'arrière passent les ombres ; Gestapo, nazis, dénonciateurs, collaborateurs, et surtout l'étonnant faussaire proche des institutions fascistes, César González-Ruano, qui employa plusieurs membres pour réaliser des faux en peintures.

Né comme l'herbe folle loin des sentiers battus du surréalisme, La Main à plume reprend les propositions du *Manifeste* pour s'en détourner peu à peu ; radicalisant les positions du surréalisme, elle fait de l'automatisme un travail collectif anonyme dans « L'Usine à Poèmes » ; elle étudie l'objet comme une brèche dans le quotidien en ce qu'il *rompt* avec l'usage ; elle fait de l'homme un « homme-objet », non plus réenchanté par le poème ou ivre de son énonciation, mais *devenu poème, devenu collectif*, devenu *rêve* et, par là, forme utopique d'une société d'auto-réalisation du sujet loin de toute propriété privée ; il poussera enfin l'épistémologie bretonienne à s'auto-dépasser *de l'intérieur* par Raoul Ubac, en renouant le lien avec l'objet, par *l'usage*. Autant de réinventions hétérodoxes consubstantielles au climat trouble et anxieux de l'Occupation, où la poésie se fait *nécessité* sans renier son exigence. Léa Nicolas-Teboul montre avec ampleur et avec précision cette réinvention, notamment dans les chapitres consacrés à l'automatisme et à la poésie collective (chap. V et VI), à la réinvention du matérialisme plastique (chap. X) et aux réflexions sur l'image (chap. XI) et l'objet (chap. XII), tandis que d'autres chapitres décrivent la situation du surréalisme et la naissance du groupe dans le champ littéraire (chap. I, II et III), le rôle des femmes (chap. VII), l'action militante de ses membres, aussi bien à Paris, à Saint-Germain-La Poterie (chap. VIII) que dans le Maquis et la Résistance (chap. IX), puis sa fin (chap. XIII).

Parcours

Après une forte préface de Janover et une revue rapide de l'historiographie, qui évoque le volume *Anthologie du surréalisme sous l'Occupation* chez Syllepse, établi

par Anne Vernay et Richard Walter², l'ouvrage rappelle les conditions sociologiques du surréalisme français en 1939, après l'échec de la Fédération Internationale pour un Art Révolutionnaire et Indépendant (F.I.A.R.I.) (p. 35) et sa relative marginalisation littéraire. Dans la « crise générale » du surréalisme (p. 40), face à l'échec de l'action politique et l'exil institutionnel, Breton pose les premières pierres d'un ésotérisme qui laissera sceptiques les membres de La Main à plume. Même si Péret fait la rencontre des individus du groupe (p. 47), l'exil des référents historique du surréalisme pousse Acker, Chabrun, Patin, Rafust, Rius, Schoenhoff et Vulliamy à signer eux-mêmes leur premier texte en 1941. Le groupe fédère assez vite autour de lui de nombreuses volontés, qui viennent soit du néant, soit de la revue *Réverbères* par peur de la récupération commerciale (p. 54), soit d'Espagne ou de Belgique : « le groupe des fondateurs est donc un rassemblement d'artistes, de poètes, résolument cosmopolite, qui intègre d'emblée plusieurs créatrices. Tous, loin s'en faut, ne sont pas partie prenante du premier cercle surréaliste historique. Mais [...] la composition du groupe semble pousser à l'appropriation ardente des traits principaux du surréalisme et à l'affirmation d'une fidélité » (p. 53). Comme le conclut le chapitre, « le groupe peut agréger à lui des esseulés du surréalisme, des surréalistes belges en mal d'activité expérimentale, plusieurs nouvelles recrues et constituer un véritable "front surréaliste" » (p. 57). Deux dynamiques essentielles sont mises en place dans le court volume *Géographie nocturne*, publié par le groupe en septembre 1941 : regroupement autour de l'étiquette surréaliste et opposition à l'Occupant. Décisives, elles constituent les deux principes autour desquels s'organise le groupe durant toute son existence.

Le deuxième chapitre, « Contours d'un groupe surréaliste », évoque l'hétérogénéité du mouvement et ses dynamiques internes. S'inspirant de ce qui en fut la « période héroïque », La Main à plume cherche à constituer un « noyau très pur, le quartier général du surréalisme, le bureau de recherches » ; le groupe favorise l'éducation charismatique de ses membres, en *délimitant* un espace propre : Robert Rius menace de rompre avec Jacques Hérold, car celui-ci a participé à un ersatz de « Quinzaine surréaliste ». Ce *limes* tracé, Léa Nicolas-Teboul examine plus précisément le profil de ses membres ; comme le groupe de 1924 (voir Norbert Bandier, *Sociologie du surréalisme*³), il est constitué majoritairement de jeunes gens âgés de vingt à trente ans qui ont peu publié et sont issus pour la plupart de la bourgeoisie parisienne ; certains sont moins dotés (juifs, étrangers, pauvres). « [Coupant] avec la génération antérieure » (p. 65), ces néo-surréalistes sont intransigeants ; passant du « collège au surréalisme sans station », ils assignent à leur action un objectif ambitieux et prométhéen. Lyrique, Chabrun écrit en

² *Anthologie du surréalisme sous l'Occupation*, éd. Anne Vernay et Richard Walter, préf. de Gérard Durozoi, Paris : Syllepse, coll. « Les Archipels du surréalisme », 2008.

³ Norbert Bandier, *Sociologie du surréalisme*, Paris : la Dispute, 1999.

septembre 1942 : « j'ai le sentiment que nous représentons actuellement le seul mouvement valable et le seul digne de faire participer notre époque à la construction de l'avenir devant lequel seulement nous sommes responsables à plus forte raison justiciables ». Léa Nicolas-Teboul retrace ensuite les différentes stratégies éditoriales du groupe (p. 66-67), au cours de ses trois « saisons ». Dans la tradition surréaliste de l'autoédition, ils ne publient pas des « revues » mais des formes hybrides, qui permettent le soutien d'artistes reconnus (Picasso (p. 74), Éluard), le flou juridique, l'improvisation (notamment les feuilles d'André Stil, destiné au « surréalisme de province », p. 83) et l'hébergement chez autrui (*Cahiers de Poésie* n° 4-5, août 1943). Tout cela ne va pas sans danger : à l'été 1942, les membres sont arrêtés, on exige le certificat d'aryanité de Noël Arnaud. Crainte, sans doute, de voir des Juifs à la tête d'un organe de presse.

Le chapitre suivant étudie les stratégies de positionnement du groupe, qui poursuit autant des objectifs politiques que poétiques. Pour ce faire, Léa Nicolas-Teboul forge la belle notion de « contrebande », qui rappelle la guérilla éditoriale des Éditions surréalistes : la « contrebande surréaliste repose d'abord sur un investissement de l'énergie pamphlétaire du mouvement. La parole polémique surréaliste limite son champ d'exercice et se resserre autour de l'affirmation de la pureté violemment exclusive de la poésie telle que nous l'entendons » (p. 93). Ce réinvestissement de l'énergie pamphlétaire est le reflet du *ni... ni...* trotskiste (ni soviétique ni fasciste) qui objurgue tant Aragon que Drieu la Rochelle. Loin d'être propagandiste ou manifestaire, la parole poétique de La Main à plume est un acte politique ; avec une grande confiance dans la force vitale révolutionnaire du poème, ses membres veulent maintenir une échappée insurrectionnelle non-réductible au politique, conçu comme arraisonement et perte d'indépendance. Plus encore que le surréalisme français ou belge, La Main à plume se distingue par son refus des statures *classiques* de la poésie : puisant dans la tradition anthologique et fragmentaire du surréalisme, elle multiplie les découpages citationnels comme autant de détournements de poésie involontaire ; elle refuse les grands hommes (p. 95) et la peinture figurative ; elle ne se cantonne pas à la page mais investit les murs ; elle réinvente les cartes à jouer, les prospectus. Sans doute faut-il voir dans cet usage actif et éclaté du surréalisme un besoin de résistance induit par l'Occupation. Plus que jamais, les surréalistes sentent le besoin de « nouer une solidarité avec le devenir social », et ne se cantonnent pas au livre.

Il reste que le groupe est pour autant surréaliste et poétique. Pratiquant, par les dédicaces, la « polyphonie entre surréalistes d'hier et d'aujourd'hui », il accorde une grande importance à Éluard et à *Poésie et vérité* 42, dont l'édition reste l'un de ses faits de gloire. Fidèle à l'intransigeance bretonienne, il rompt avec d'autres figures du champ par des tracts acides : « Nom de Dieu ! » contre la revue *Messages*

d'inspiration bataillienne, et qui risquait d'absorber Ubac et les surréalistes belges ; « Vos Gueules ! », contre les intellectuels proches de l'intelligentsia nazie. La rupture avec Éluard pour différend poétique et le refus de « l'éclectisme » littéraire de la revue *Messages* achèvent de marginaliser le mouvement bien avant la fin de l'Occupation. Un bémol à cette partie remarquable : le livre omet les menées (qu'il serait trop long d'énumérer ici) d'Arnaud auprès d'Éluard et dans la zone occupée, qui seront, à terme, dommageables au groupe⁴.

Fort de cette intransigeance, le groupe met rapidement en place une « forme de vie » particulière. Faisant la liste de ces « stratégies infrapolitiques » de survie, Léa Nicolas-Teboul évoque avec vigueur les conditions précaires de ses objets d'étude : travailleurs intellectuels, riches bourgeois, juifs désargentés, petits employés du ministère. Ce monde bohème se réunit dans l'atelier de Robert Rius, dont la très riche bibliothèque sert de quartier général. Comme traversé du souffle d'un roman de Modiano, le chapitre évoque les manques de nourriture, le souci du ravitaillement, les faux-papiers, le STO, l'exil à la campagne de Marc Patin (p. 128), le trafic de faux tableaux par Dominguez, Brauner, Magritte et Marien. Autant de faits abordés en partie par Michel Fauré. Mais là où *Histoire du surréalisme sous l'Occupation* retraçait un fil historique tissé d'anecdotes, c'est le fil des jours quotidiens que tisse Léa Nicolas-Teboul. Son tremblé, son unicité précieuse sont traversés par des éclats de nuits, comme la déportation de Schoenhoff et Tita (p. 129).

Dans les deux chapitres suivants (« La poésie collective » et « Dialogue poétique, dialogue avec l'histoire »), Léa Nicolas-Teboul étudie la refonte de la poétique surréaliste par la pulsion collective de ses membres. S'inscrivant dans la tradition surréaliste (p. 143), les membres de la Main à Plume appliqueraient une éthique ouvrière à la poésie. Favorisant le travail à la chaîne, le découpage, l'anonymat, ils écrivent à plusieurs, collent et suppriment des citations (p. 146), favorisent la poésie inintentionnelle (p. 148). Cela n'est point une « habitude », comme le rappelle Chabrun, mais une *tradition* à réinventer. Qui dit réinvention dit dépassement. On ôte à l'automatisme ses dernières traces d'auctorialité dans l'« Usine à poèmes » ; on dresse des listes de mots pour créer des textes automatiques sibyllins (p. 154).

Faut-il parler pour autant d'un automatisme *perfectionné* ? (p. 157) Le terme suggère une *amélioration* : la Main à plume répondrait aux défauts de l'automatisme bretonnien, dans une « impasse » depuis « Le Message automatique » ; mais, ce faisant, le terme induit peut-être un jugement de valeur déplacé, l'automatisme du premier surréalisme ayant aussi ses beautés et ses éclosions, ses « taches de vins bleus et [ses] vomissures » ; et surtout, il supprime ce qui pour Breton en faisait la singularité, à savoir l'éclosion de l'inconscient personnel et la *surveillance* critique du

⁴ Voir Michel Fauré, *Histoire du surréalisme sous l'Occupation*, op. cit., p. 245 et p. 330.

scripteur dont l'esprit se dédouble, s'observe. Au demeurant, les surréalistes de 1924 ont pratiqué, eux aussi, l'automatisme à plusieurs mains. Peut-être faut-il plutôt parler d'un automatisme *objectiviste, ouvrieriste, anonyme*, dont la veine collectiviste reprend le flambeau à son exact point d'abandon pour une trahison heureuse (p. 157). Il faut donner *langue* à l'automatisme, dit, goguenard, Dotremont, comme si l'automatisme, au lieu d'être l'expression *singulière* d'une pensée *singulière inconsciente*, devait avoir un ordre de signifiants où s'exprimer en toute pureté : fantasme terroriste (au sens de Paulhan) ou nécessité temporelle, la question n'est pas là. Comme le rappelle dans ce numéro d'*Acta Fabula* Anton Hureaux, il n'y a pas un automatisme, *mais des automatismes*. Léa Nicolas-Teboul montre l'application particulière de ce principe dans l'œuvre à quatre mains de *L'Amour sur brise-lame* de Dotremont et Régine Raufast, où l'héritage surréaliste (Nadja, Vaché, automatisme collectif) est réinvesti dans un jeu de « cloche-rêves, colin-réel » (p. 157). Ce dialogue poétique est mené ensuite au chapitre suivant par l'exemple des Miroirs, de l'Érotisme et du Temps – avec notamment un beau passage sur Maurice Blanchard et l'invention d'une obsession surréaliste du temps, en totale hétérodoxie avec les positions du *Manifeste*.

Trois chapitres sont ensuite dédiés aux positions politiques et sociales des membres de la Main à Plume.

Le premier, au titre antithétique « La muse, la créatrice et la cuisinière », interroge la position des femmes dans le groupe, et plus largement dans le surréalisme. Évoquant la misogynie qui a entaché la vie du mouvement, et revenant sur l'ambiguïté de la Femme surréaliste, Léa Nicolas-Teboul montre que les autrices du surréalisme se nourrissent de représentations stéréotypées (Muses, Nadja), s'appuient sur une économie du travail sexuel et domestique, mais en aménagent un espace de jeu, quitte à écrire « contre soi-même » (p. 209). Régine Raufast noue particulièrement une discussion serrée avec le surréalisme : ayant « absorbé les figures de femmes proposées par le mouvement surréaliste, qui étaient autant de vecteurs pour sortir des rôles sociaux dominants, la jeune fille, l'épouse, la mère, et trouver une place au sein du groupe de La Main à Plume » (p. 211), elle voit dans le surréalisme une sortie de « son milieu très bourgeois et conservateur », comme « autant d'échappatoires et un accès dangereux à une liberté existentielle et sexuelle » (p. 212). Elle utilise sa beauté pour sortir d'une surveillance parentale excessive, et, de là, « absorbe » (p. 213) des « images projetées sur elles ». Mais ceci n'est pas sans risque, comme le souligne Léa Nicolas-Teboul : la vie de bohème la rend dépendante matériellement, « sinon de sa famille, du moins des hommes du groupe ». De même Laurence Iché (p. 179), femme de Robert Rius, ne se contente pas de son statut de muse ; elle signe les plaquettes collectives et en publie *Au fil du vent*, à « l'érotisme subtil mais suggestif » (p. 181). Au-delà de cette position ambiguë

de la femme dans le surréalisme, le chapitre fait un relevé précis et riches des femmes du groupe et de leurs activités essentielles aux activités de la Main à Plume et de la Résistance.

La position politique de La Main à Plume est plus complexe : s'appuyant sur la sociologie du groupe et sur une lettre d'Arnaud à Jaguer datée de 1991 (« Les trotskistes jouèrent un rôle essentiel dans la création de la Main à Plume en 1941, il serait à peine exagéré de dire qu'ils en furent les fondateurs, du moins c'est avec eux et sur leurs principes que le groupe se bâtit », p. 222), l'ouvrage pose un « trotsko-surréalisme » initial, petit à petit tempéré par la Résistance. S'appuyant sur une solide lecture de Lénine et de sa conception de l'avant-garde politique (p. 224), ainsi que sur la connaissance des textes marxistes (p. 225), les membres de La Main à Plume reviennent cependant à un marxisme utopique (p. 227), proche du romantisme révolutionnaire ou allemand. Comme Fauré soulignait l'influence de Novalis et de la fascination pour la mort (Fauré, *op. cit.*, p. 87), Léa Nicolas-Teboul montre que les membres de la Main à Plume dévient de la lettre stalinienne et jdanovienne pour favoriser une micro-société révolutionnaire, *quasi* un phalanstère libertaire. Les affinités trotskistes, notamment Nadeau (p. 229) et le programme du POI, laissent cependant place à des urgences plus concrètes ; le refus du défaitisme s'accompagne d'un virage vers la Résistance et l'antifascisme (p. 231), sachant que cette attitude doit déboucher sur la « Révolution sociale qui suivra la guerre » (p. 232). S'appuyant sur une riche connaissance des discussions trotskistes, Léa Nicolas-Teboul montre que La Main à Plume se distingue par son intellection précise du fascisme et du prolétariat allemand pour ne pas tomber dans le nationalisme revanchard. En bref, cette « proto-résistance trotskiste » (p. 235) trace une voie singulière d'insurrection, qui ne rejoint pas les grandes forces présentes mais un autre maillage de la Résistance, notamment le Centre laïque des Auberges de la Jeunesse (CLAJ). Un beau chapitre est réservé à Saint-Germain-La-Poterie, où, dans une « ferme » devenue « château » (p. 239), un « maquis d'intellectuels trotskiste » accueille plusieurs personnalités pour échapper à la répression et au STO. Discussions, élaborations de « thèses », diffusions de matériel politique dans un camp de prisonniers dessinent une vie politique intense. Il est singulier que les membres de la Main à Plume, qui y font des séjours réguliers, réutilisent le vocable bretonien de « château⁵ » pour y installer une forme de « monastère de surréaliste » (Dotremont à Mariën, 24 décembre 1942), favorisant le travail manuel, la liberté, et l'écriture militante. Par là se réalise le programme de la Main à plume : « La main à plume vaut la main à charrue, jamais je n'aurai ma main », dit Rimbaud. Si, pour

⁵ « Je pense à un château dont la moitié n'est pas forcément en ruine ; ce château m'appartient, je le vois dans un site agreste, non loin de Paris [...] L'esprit de démoralisation a élu domicile dans le château, et c'est à lui que nous avons affaire chaque fois qu'il est question de relation avec nos semblables, mais les portes sont toujours ouvertes et on ne commence pas par "remercier" le monde. » (André Breton, *Manifeste du surréalisme* [1924], *Œuvres complètes*, éd. Marguerite Bonnet, t. I., Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 321-322).

finir, ce « maquis », tourne plus à la « centrale soviétique » sous contrôle de Moscou (p. 246), la Main à plume touche là l'un de ses rêves presque concrétisés d'action politique, avant que la Libération n'enterre ce « communisme total, ou encore éthique [qui] s'ancre socialement dans un chevauchement entre champ littéraire et champ politique et politiquement dans une tradition oppositionnelle en affinité avec le trotskisme, mais qui ne s'y limite pas, et une approche syncrétique sinon hérétique du corpus marxiste », notamment par le refus de la division du travail (p. 250-251).

Le chapitre IX, consacré à la « dernière période de la vie collective, chaotique » (p. 253) de La Main à Plume, se recentre sur l'action concrète du groupe dans les ultimes temps de l'hitlérisme. Comme le dit Brauner, « la morale surréaliste [...] command[e] de participer à l'action révolutionnaire par la force des choses, acte de résistance à l'occupant » (p. 253). Passant de « l'automatisme à la mitraillette » (p. 254), ses membres s'investissent dans une trajectoire résistante éclatée, en agissant avec une certaine latitude (p. 254). Dans les amples pages consacrées aux parcours de Bureau et Blanchard, puis au Maquis-d'Achères-La-Forêt, Léa Nicolas-Teboul retrace l'action concrète des jeunes poètes, notamment Blanchard, informateur et saboteur industriel émérite. C'est dans ce contexte sous tension qu'est rédigée la « Lettre à André Breton », comme un appel à l'aide et une rétrospective éloquente de la vie du groupe, ou encore le surprenant élan lyrique de Blanchard, qui défend la poésie au camp de Compiègne durant deux conférences. Un passage informé est consacré au Maquis où meurent Robert Rius, Jean Simonpoli et Marco Ménégoz, fusillés les mains liées derrière le dos ; Léa Nicolas-Teboul revient sur les « lendemains qui déchantent » de la Libération, et l'enquête de Pierre Ménégoz, père d'un des morts et adhérent au PCF, qui s'estime trahi petit à petit par l'attitude des instances communistes, qui ont peut-être favorisé, ou du moins n'ont pas empêché l'arrestation et la mort des trois hommes (p. 277), sans que la question puisse être tranchée définitivement. En ce sens, la thèse de Michel Fauré d'un ralliement des membres au parti communiste (Chabrun, Stil et Boquet) prend un éclairage plus sombre. S'appuyant sur les CV des militants, Léa Nicolas-Teboul reprend le parcours du « sous-marin communiste » (p. 281), Jean-François Chabrun, pour en montrer les ambiguïtés et l'opposition féroce du PCF à son adhésion du fait de son passé trotskiste, ce qui a pu nourrir la vulgate d'un passage *obligé* au communisme. Liens incertains, sur lesquels il est difficile de trancher. Dans la zone d'ombre, « il n'y a pas de continuité *automatique* entre ces activités de résistance [de La Main à plume], ces contacts plus ou moins suivis avec les organisations de résistance à dominante communiste, et l'effectivité du ralliement au PCF, même si une partie de La Main à plume va entrer au Parti *après* la Libération » (p. 283), écrit Léa Nicolas-Teboul, même si l'affirmation semble un vœu

pieux, étant donné les positions futures d'Arnaud, de Dotremont et du « Surréalisme révolutionnaire »⁶.

Trois riches chapitres sont ensuite consacrés aux positions esthétiques de la Main à Plume, qui sur trois plans (automatisme, image, objet) s'écartent petit à petit du surréalisme historique. Plus attentifs à l'autonomie de la peinture (p. 285) et à la musique que Breton, les membres de La Main à plume opèrent pour finir une radicalisation éthique et concrète du surréalisme. La matière primant sur la pensée (p. 288), l'image n'est plus un stupéfiant, mais un excitant (p. 288) ; ce nouveau surréalisme revendique conséquemment une attention plus grande aux formes d'irrationnalité ou de matérialité : automatisme contre mythe (p. 292), matériau plutôt qu'image (p. 293), abstraction plutôt que figuration, objet d'usage plutôt qu'objet détourné ou en crise. Ainsi, un vrai bouillonnement théorique émerge dans le chapitre X, consacré à la triade convulsive des peintres Hérold, Ubac et Dominguez. Le dernier chapitre est consacré au « nouvel objectivisme » de la « bimboloterie surréaliste » (Dotremont, p. 327). On répond à la « Crise de l'objet » de Breton en rompant la distinction entre le sujet et ce qu'il appréhende. L'homme ne se distingue plus par sa rationalité ou son intentionnalité : se confondant avec la vie matérielle, il peut assumer un « prométhéisme », selon Chabrun, où le point où subjectivité et objectivité se mêlent n'est plus dans la poésie, mais dans une propriété rendue impossible car partagée par tous. L'homme est le monde. Faisant disparaître la limite entre ce qui est et ce qui pense, les moyens surréalistes usuels (rêves, romantisme noir, poésie collective) sont détournés pour créer un âge d'or de l'homme automatique, *car* homme-objet : « l'homme objet serait un être poétique débarrassé du poème subjectif, du poème médiation, du poème aliéné ; et la poésie collective et le rêve représentent le roman d'anticipation de ce qui adviendrait dans un monde ayant aboli la propriété privée » (p. 330). Pages éclairantes, qui montrent comme La Main à plume répond, comme Breton, à l'impératif marxiste de concrétisation sociale de l'avant-garde poétique, mais en supprimant la singularité consciente de l'être, pour le faire baigner dans le poème du monde partagé. « Le surréalisme scientifique dépasse le surréalisme bretonnant de l'intérieur [...] nous voulons bien remonter aux sources mais nous ne voulons pas que ces sources soient pétrifiantes. [...] Ce qui fait la vitalité du surréalisme [ce sont] ses affluents », écrit Rybak (p. 348).

« Dès lors, je me suis baigné dans le Poème de la mer... » Rimbaud, encore. Au fond, la Main à plume radicalise le désir d'objectivité par disparition du moi de Rimbaud, tandis que Breton réactive la magie, donnant la primauté au moi par la création de l'irrationnalité hypothétique agissante du mythe. L'échec de cet objet théorique, dû à la « faiblesse » (p. 341) de Chabrun et à sa perte de légitimité dans le groupe,

⁶ Sur l'histoire de cette querelle, voir Anne Foucault, *Histoire du surréalisme ignoré*, Paris : Hermann, 2023.

empêche de distinguer « dialectique matérialiste et philosophie du concret » (p. 341). Pour résoudre l'impasse, ne pouvant parvenir à l'unité, les membres de La Main à plume favorisent une intraphysique surréaliste menée par Rybak (p. 345), qui, subjective, sensibilisée, épouse le devenir du monde par la fragmentation et l'exploration encyclopédique *quoique* partielle de la réalité extérieure. Et le Lyrisme de se « dépuceler » (p. 344) par la rencontre de la Science. Des jets comme autant de sapes sont projetés comme moyen de remonter aux sources du réel, qui ne négligent pas la métaphore poétique, cette fois-ci concrétisée : « Prendre un morceau de bois et un morceau de fer et chercher leur continuité, et, de là, chercher à les transformer l'un dans l'autre, c'est faire de l'intraphysique » (Rybak, p. 346). Peut-être faut-il voir là, plutôt qu'une réinvention, une *sortie* du surréalisme, en injectant de la signification dans l'objet considéré comme « construction, projet, virtualité fonctionnelle » un moyen de se réaliser. Faisant fi de la coupure épistémologique de Breton, resté, en ce sens, cartésien, le groupe valorise l'objet « bouleversant » : à l'inverse des objets ordinaires, il agite, trouble, rompt ; il perturbe le « comportement des esclaves » (p. 356). Conséquemment, ce fantasme fusionnel débouche sur un *happy end* dialectique mené par Arnaud, où l'être humain et le réel coïncident enfin par l'intermédiaire de l'usage et du quotidien (p. 363). Le dernier chapitre évoque la fin du parcours de La Main à plume (chap. XIII), avec une conclusion efficace sur l'après-guerre et les stratégies complexes où le groupe s'abîme, et aborde les suites de l'objet chez Bonnefoy et Dotremont.



Comme le souligne la conclusion de l'ouvrage, la Main à plume signe définitivement une séquence à part, qui « n'épouse ni le tempo du champ littéraire de la libération ni celui du surréalisme au nouveau monde ». Devenue « maladie trotskiste » (p. 373) pour les instances communistes, qui ne lui épargnent guère leurs coups (p. 376), et s'écartant pour finir du surréalisme tel que l'a défini Breton pour aller vers ce qu'on pourrait nommer une mystique de l'objet, elle ouvre peut-être plutôt la voie à l'Oulipo et aux expérimentations de Perec, ce que le parcours d'Arnaud montrera amplement après son passage par le Surréalisme Révolutionnaire et l'Internationale situationniste, et que le livre n'aborde pas. Une fois perdue la foi en la subjectivité et en la poésie lyrique, la transformation du moi se déplace vers le hasard, le jeu, vers une multiplication non-cohérente des traces du réel comme autant d'espaces d'investissement. Passé l'abandon des valeurs, ou l'impossibilité de les accepter, le moi disparaît, se confond avec effroi et joie dans la matière ; ainsi, selon Hegel, l'artiste livré à l'humour objectif « cherche à produire de l'effet par des rapprochements bizarres entre les objets les plus éloignés. Il sème au hasard, il

entasse pêle-mêle des idées qui n'ont de rapport que dans son imagination. Le fond du récit et la marche des événements sont ce qu'il y a de moins intéressant dans ses romans ». Sans aller jusqu'à cet excès, la disparition du sujet lyrique, conséquence de la radicalité utilitaire de la Main à plume, pouvait ouvrir à de nouvelles formes d'effroi et d'exploration hallucinatoire de l'objet, notamment dans « Le clou » de Jacques Bureau (*Anthologie*, p. 252-254), ce que Breton négligera en 1947. Léa Nicolas-Teboul montre à l'inverse le lien avec l'art expérimental de CoBrA et la critique du quotidien des situationnistes (p. 388).

Il est possible que cette ouverture sur des avant-gardes rivales découle de l'absence d'un chapitre décisif sur le rapport avec l'héritage surréaliste dans les productions poétiques elles-mêmes ; si des occurrences sont relevées (Nadja, Vaché, titres des poèmes de « L'usine à poèmes », qui reprennent des titres surréalistes célèbres), il est frappant de voir que les membres de la Main à plume réemploient, dans une forme de *surrealist mimicry*, de nombreuses positions et formules d'André Breton : bureau surréaliste, château du *Manifeste*, jeux automatiques, figures de la Muse et de Nadja, crise de l'objet... Les modalités de cette imitation et les relectures des surréalistes historiques sont dispersées, sans doute pour étudier l'unicité du groupe, mais induiraient une approche de réception stimulante sur le modèle du rimbaldisme étudié par Adrien Cavallaro ; cette approche tant herméneutique que sociologique pourrait servir de modèle pour d'autres formes de vie surréalistes. L'ombre de Breton plane sur toutes les productions du groupe, soit qu'on lui écrive (« Lettre à André Breton », qui mériterait une étude fouillée : Michel Fauré s'était contenté de la reproduire), soit qu'on le cite (Jacques Bureau, « De toutes les voix du monde », 1941 : « Que la nuit tombe sur l'orchestre... (Breton) », ce à quoi il répond : « Oui, que la nuit tombe sur l'orchestre, et que le rêve commence⁷ », soit qu'on réponde à ses positions théoriques (hasard objectif, automatisme) ou dilections (Chirico, Dalí, Magritte⁸). Ce souci de distinction aurait permis de comprendre le refus et le mépris de Breton après-guerre, restés, jusqu'ici, une énigme, tandis que les derniers poèmes du groupe font preuve d'une utilisation de l'image proprement incandescente (« Le vent sèche les lagunes de ses regards/ La nuit se tord comme un linge », Rybak, « Nos haines nos chaînes⁹ »). Crainte devant une récupération qu'il n'a pas approuvée ? Réserve quant au nouveau statut de l'objet ? Circonspection devant des êtres formés loin de sa propre vision du surréalisme ? Différends sur le mythe ? La question reste ouverte, et y répondre permettrait de voir la spécificité de la Main à plume, les modalités de son affranchissement, la fleur de son unicité.

⁷ *Anthologie du surréalisme sous l'Occupation*, éd. cit., p. 73.

⁸ Voir *ibid.*, p. 233.

⁹ *Anthologie du surréalisme*, p. 275.

Si le livre, riche et éclairant, apporte un grand nombre d'informations inédites, il est néanmoins regrettable, enfin, qu'il néglige l'influence décisive d'Éluard, que Michel Fauré avait longuement étudiée. Son aide pour l'élaboration de la poésie impersonnelle et involontaire, et le conflit qui le pousse à rompre (il désigne Léo Malet comme trotskiste à un inconnu) auraient pu éclairer avec plus d'acuité un conflit qui appartient peut-être plus au champ de l'avant-garde qu'à l'histoire politique ; de même pour le conflit avec la revue *Messages*, et les différentes manœuvres d'Arnaud et Chabrun pour conserver un *leadership* sur l'étiquette surréaliste en déshérence. Ces réserves sont des points de détail, qui obéissent sans doute au dessein de ne pas reproduire Michel Fauré, et de ne pas revenir sur l'ensemble des faits qu'il aborde ; mais la lecture de ce premier ouvrage, auquel il répond, éclaire de nombreux aspects et permet de comprendre l'agentivité polémique de ses acteurs, ainsi que le sourd climat de traque mené par la Gestapo.

Ces réserves, périphériques, ne doivent pas néanmoins masquer l'intérêt décisif du livre ; écrit d'une plume alerte, fécond en archives et en analyses pénétrantes, il se place déjà comme un classique de l'historiographie surréaliste. Répondant à Fauré, dont il semble constituer le pendant, il éclaire définitivement le champ littéraire de l'Occupation en y montrant la part décisive du surréalisme. En dépit de Sartre, le surréalisme avait bien quelque chose à dire « au temps des vaches maigres ».

Les époques passent. L'éthique insurrectionnelle de la poésie demeure. Reprenons Bolaño. Dans *Étoile Distante*¹⁰, Soto, poète chilien en exil, se perd un soir dans les « sentiers ouverts dont parlait Dalí¹¹ » de la gare de Perpignan. Il croise une mendicante passée à tabac par trois jeunes néonazis. « Absolument personne ne prête attention au cri, sauf l'écrivain chilien. Peut-être que ses yeux se remplissent de larmes, des larmes d'autocompassion, parce qu'il devine qu'il a trouvé son destin ». Et l'infraréaliste de conclure : « Entre Tel Quel et l'Oulipo, la vie a décidé et a choisi la page des faits divers.¹² »

¹⁰ Robert Bolaño, *Étoile distante* [1996], trad. Robert Amutio, Paris : Éditions de l'Olivier, coll. « Points », 2021.

¹¹ *Ibid.*, p. 82.

¹² *Ibid.*, p. 83.

PLAN

- [Réparer l'oubli](#)
- [Lignes de force](#)
- [Parcours](#)

AUTEUR

Antoine Poisson

[Voir ses autres contributions](#)

Université Sorbonne Nouvelle, THALIM — antoine.poisson@sorbonne-nouvelle.fr