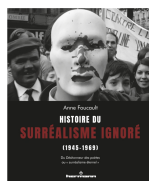

Cet obscur objet du désir : le surréalisme français après 1945

That Obscure Object of Desire: French surrealism after 1945

Corentin Bouquet



Anne Foucault, *Histoire du surréalisme ignoré (1945-1969). Du Déshonneur des poètes au « surréalisme éternel »*, Paris : Hermann, 2022, 390 p., EAN 9791037018656.



Pour citer cet article

Corentin Bouquet, « Cet obscur objet du désir : le surréalisme français après 1945 », Acta fabula, vol. 27, n° 2, "Charnier natal" : Surréalisme(s) en France, Février 2026, URL : <https://www.fabula.org/revue/document20685.php>, article mis en ligne le 04 Février 2026, consulté le 28 Février 2026, DOI : 10.58282/acta.20685

Corentin Bouquet, « Cet obscur objet du désir : le surréalisme français après 1945 »

Résumé - Issu de son travail de thèse soutenue en 2019, *Histoire du surréalisme ignoré (1945-1969)* d'Anne Foucault propose de reconsidérer les vingt-cinq ans qui séparent le surréalisme de la publication du *Déshonneur des poètes* de Péret à son auto-dissolution polémique en 1969. Le groupe surréaliste parisien en particulier, marginalisé mais non mutique dans un champ culturel et intellectuel renouvelé, doit renégocier sa position tout en se prévenant des critiques de son temps. Les batailles sont nombreuses : lutte pour une historiographie surréaliste, réflexions pour un art magique, revalorisation de l'automatisme et exaltation de l'objet, affirmation d'une « politique surréaliste » anticoloniale et non partisane en pleine Guerre Froide. Réinsérée dans les débats artistiques et politique de l'époque, c'est une représentation complète et nuancée du surréalisme français d'après-guerre qui est ici dépeinte.

Mots-clés - après-guerre, avant-garde, histoire de l'art, Surréalisme

Corentin Bouquet, « That Obscure Object of Desire: French surrealism after 1945 »

Summary - Drawn from her doctoral dissertation defended in 2019, Anne Foucault's *Histoire du Surréalisme ignoré (1945-1969)* proposes a reassessment of the twenty-five-year period between the publication of Peret's *Le Déshonneur des poètes* and the Surrealist group's controversial self-dissolution in 1969. The marginalised, yet far from silent, Parisian Surrealist group was compelled to renegotiate its position within this transformed cultural and intellectual landscape while responding to the critiques of its time. The challenges it faced were many: the construction of a Surrealist historiography, reflections on the possibility of a magical art form, the renewed valorisation of automatism and the exaltation of the object, and the commitment to doing politics in a Surrealist, anticolonial and non-partisan way at the height of the Cold War. By recontextualising the movement within the artistic and political debates of the era, the book offers a comprehensive and nuanced portrayal of postwar French Surrealism.

Keywords - avant-garde, post-war period; art history, surrealism

Cet obscur objet du désir : le surréalisme français après 1945

That Obscure Object of Desire: French surrealism after 1945

Corentin Bouquet

Depuis quelques années, Hermann apparaît décidément comme l'une des grandes plateformes de la valorisation d'un certain surréalisme. Entre les écrits du groupe résistant *La Main à plume*¹ et la pensée de Pierre Mabille², en passant par les carnets d'exil de Breton³, la critique a récemment accordé une belle part à la période excédant l'entre-deux-guerres, trop souvent négligée par les manuels littéraires et autres études académiques. Ce surréalisme *ignoré*, Anne Foucault propose de l'aborder dans une étude minutieuse et attentive du cercle surréaliste parisien, depuis les remous qu'a causé *Le Déshonneur des poètes* de Benjamin Péret (1945) jusqu'au « surréalisme éternel » convoqué par Jean Schuster pour faire tomber le rideau sur presque un demi-siècle d'agitation surréaliste. L'ouvrage, issu de son travail de thèse soutenue en 2019, s'intéresse aux mécanismes historiques qui ont fait du surréalisme, aux yeux de beaucoup, un mouvement profondément anachronique après la Seconde Guerre mondiale.

Le surréalisme, fort d'un passé à s'approprier, ancré dans un présent à enchanter et tourné vers un futur à inventer, doit renégocier sa position, alors qu'une partie de ses acteurs a été absente pendant la guerre. Aussi bien attaqué par ceux qui font l'actualité de la vie intellectuelle que menacé de récupération par la société marchande et les institutions (parfois avec l'aide de ces mêmes intellectuels), le mouvement porté par Breton refuse encore de se taire et de se compromettre. Mais il doit adopter de nouvelles stratégies pour faire entendre sa voix et multiplier les batailles pour rappeler sa pertinence artistique et politique. Si la question poétique mérite d'être abordée ultérieurement, l'autrice, en historienne de l'art, développe son propos autour de trois enjeux majeurs : l'historiographie et la réception du mouvement après 1945 ; sa position artistique entre les expositions

¹ Léa Nicolas-Teboul, *La Main à plume (1940-1944). Le communisme des esprits surréalistes à l'épreuve de l'Occupation*, Paris, Hermann, 2023.

² Emmanuel Bauchard, Fabrice Flahutez (dir.), *Pierre Mabille et le surréalisme. Une anthologie critique (1934-1952)*, Paris : Hermann, 2024.

³ Fabrice Flahutez, Marie Mauzé (dir.), *André Breton : Carnet de voyage chez les Indiens Hopi*, Paris : Hermann, 2024.

« Le surréalisme en 1947 » et « L'Écart absolu » (1965) ; l'évolution de sa situation politique depuis le retour d'exil de Breton jusqu'au « Quatrième chant » de Jean Schuster.

« Prenez garde, André Breton, de figurer plus tard dans les manuels d'histoire littéraire »

Les années qui suivent 1945 ne sont pas un contexte favorable au surréalisme. Attaqué par les tenants du stalinisme français, menacé d'obsolescence par d'autres avant-gardes émergentes et mouvements intellectuels ou de récupération académique et religieuse, le mouvement cherche à préciser son rapport à l'histoire, son histoire, constamment menacée d'achèvement. La théorie de l'échec, sinon de la mort du surréalisme, est en effet vive au sortir de la guerre. La publication notamment du *Déshonneur des poètes* de Benjamin Péret, absent en partie pendant l'Occupation, justifie la marginalisation du groupe par les grands « gagnants » idéologiques du conflit. Et même si la communauté surréaliste demeure pour certains en *esprit*, c'est avant tout dans son rapport négatif au réel et dans son impuissance révolutionnaire qu'on la présente.

L'Histoire du surréalisme (1945) par Maurice Nadeau est révélateur de cette nouvelle réception du surréalisme. Cet essai, rédigé pendant l'Occupation, s'attarde moins sur les productions individuelles que sur les activités et expressions collectives. L'auteur ne peut pleinement relayer les déclarations actuelles des membres les plus éminents du mouvement, exilés aux États-Unis et en Amérique du Sud. Nadeau efface dès lors certains événements et en grossit à l'excès d'autres pour indiquer l'origine, à ses yeux, de l'échec de l'entreprise surréaliste. Pour lui, le surréalisme n'aurait pas su éviter les écueils, pourtant pressentis par son ami Pierre Naville, d'une voie individualiste, anarchique et faussement révolutionnaire. Ainsi, bien que l'avant-garde aspirât à changer la vie et à transformer le monde, en somme à abattre les idoles de l'art et de la littérature, elle n'aboutirait en définitive qu'à « une nouvelle poésie, une nouvelle peinture, infiniment précieuse certes, mais différant de ce qu'on nous avait promis⁴. » Trop esthétique, la révolution serait trop séparée de son versant politique pour permettre le saut conceptuel entre la réforme surréaliste de l'entendement et son ambition sociale. Conséquemment, Nadeau fait preuve d'une grande méfiance au domaine pictural : très peu évoquées dans cette *Histoire*, l'œuvre plastique surréaliste et les expositions collectives du mouvement

⁴ Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme*, Paris, Seuil, 1945, p. 12 ; cité p. 27.

répondraient, selon lui, à l'intérêt marchand, et s'inséreraient dans un système de production bourgeois. Réimprimé sept fois, l'ouvrage, par son succès, entérine durablement l'idée d'un surréalisme obsolète, assimilé à la culture dominante, car il n'est pas parvenu à devenir le *zeitgeist* de l'après-guerre. Cet échec est d'autant plus sensible pour son auteur que la pensée de Breton serait désormais empreinte d'une dimension mystico-religieuse défailante, écartant définitivement le chef de file de ses aspirations initiales.

On aperçoit ici les enjeux de la lutte historiographique autour du surréalisme. Accepter qu'un acteur extérieur au groupe, ou à son seuil, écrive son histoire du mouvement, c'est risquer de voir son devenir enfermé dans une représentation moribonde. Devant la menace de l'essentialisation, le collectif prolonge l'idée que l'histoire du surréalisme doit être écrite par ceux qui en font l'actualité. Si, dès les années 1930, le surréalisme rencontre avec Breton l'histoire de l'art et de la littérature, c'est alors une histoire en perpétuel mouvement, convoquée pour rendre manifeste sa position actuelle. L'esprit d'analogie du poète lui sert à dresser de nombreux parallèles historiques — entre la génération de 1870 et celle de 1917, puis entre la crise morale suscitée par la Première Guerre et la Seconde — pour souligner la permanence de la dynamique surréaliste. Une histoire donc, mais également histoire d'une littérature et d'un art. L'exil est l'occasion pour le surréalisme, à la pointe des pratiques poétique et picturale, de redéfinir les flux poétique et pictural dans lequel il s'inscrit. Breton rejette à ce titre certains avatars presque incontournables de telle ou telle école, tel ou tel mouvement, au profit d'autres acteurs et d'autres pratiques le plus souvent occultés : à Yale, il prend la défense de l'automatisme contre les images daliniennes ; à Haïti, *exit* Gautier et Chateaubriand, tandis qu'entrent de nouveau les romantiques allemands, Nerval et le Hugo visionnaire de *La Bouche d'ombre*. Au détriment des « incontournables » de l'histoire littéraire, l'auteur exalte les auteurs, les pratiques et les « œuvres-ferment⁵ » qui libèrent l'expression des circonstances qui l'ont vu naître.

Émergent de la sorte, en amont et en aval de l'ouvrage de Nadeau, des histoires surréalistes du surréalisme. A. Foucault distingue deux publications majeures. La première est la compilation des interviews et des *Entretiens* (1952) de Breton, qui entend rétablir la véracité des faits surréalistes tout en répondant à ses commentateurs et détracteurs. L'entreprise est claire : l'auteur investit une large plateforme de diffusion afin de présenter les problématiques fondamentales du mouvement — et ce, avant même son « invention » — tout en court-circuitant les tentatives historiographiques à venir à la suite de Nadeau. En cela, c'est surtout sur la question politique que Breton cherche à répondre non seulement à l'auteur de

⁵ André Breton, « Conférences d'Haïti, II », *Œuvres complètes*, t. III, éd. Marguerite Bonnet, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 218 ; cité p. 18.

l'Histoire, mais aussi à d'autres contempteurs, à l'instar de Tristan Tzara. Sa position résolument antistalinienne rejoint la volonté de démarquer le cours du surréalisme de celui de Dada à Paris en réaffirmant un héritage poétique et artistique alternatif. Car, outre les ancêtres romantiques et les cercles saint-simoniens, l'organisation surréaliste revendique un lignage scientifique et parascientifique, par Charcot, Myers, Freud ou Hélène Smith. Dans cette optique, Breton réfute les accusations de dérive « ésotérique » du surréalisme en montrant que la composante occulte a toujours fait partie des préoccupations du groupe. La dialectique hégélienne se voit par exemple réinsérée dans la pensée hermétique et, avec elle, c'est tout un enjeu méthodologique qui refait surface. Breton ajuste sa vision de l'histoire surréaliste ; celle-ci ne s'intéresse pas aux événements dans leur extériorité, mais rend manifeste le fonctionnement réel de l'époque. Par conséquent, précise A. Foucault,

reviennent aux professionnels de l'histoire et de la politique le recensement et l'étude des faits extérieurement manifestés, tandis que ceux qui sont masqués sous le tissu des apparences échoient aux artistes et aux sociologues. Il ne s'agirait donc plus, comme Breton avait pu le soutenir peu de temps auparavant, d'éclairer un fait historique par le présent, en déterminant ce qui est encore récupérable en lui, mais de découvrir ce qui murmure perpétuellement sous le fracas des événements. (p. 46)

Contrairement à l'ouvrage de Breton qui, sans omettre les événements collectifs, donnait son parcours et son point de vue, Jean-Louis Bédouin entend dans *Vingt-ans de surréalisme (1939-1959)* donner voix en 1961 à l'ensemble de la communauté surréaliste d'après-guerre. Entreprise tuée dans l'œuf, tant la réception interne fut houleuse, et son rayonnement externe éclipsé par une énième réédition de l'ouvrage de Nadeau. Le manque de recul nécessaire — en particulier sur la question politique —, la structure fragile de l'ouvrage et la position ambiguë de son auteur, qui ne souhaite renoncer ni à l'objectivité ni au lyrisme passionné, tendent à occulter une représentation tout de même pertinente du surréalisme « tardif ». En contradiction avec les dénonciations de Tzara ou dans une moindre mesure de Roger Vailland, Bédouin affirme que le surréalisme a développé, à la suite de la Seconde Guerre mondiale, une indépendance politique et artistique, sans jamais donner l'impression que le mouvement soit sorti de son isolement. La question coloniale est certes éclairée d'une nouvelle lumière (Indochine, Madagascar...), mais l'auteur cesse d'évoquer les positions du surréalisme au-delà de 1956, date à laquelle le groupe se rapproche d'autres intellectuels. Malgré la survalorisation de la décennie 1946-1956, Bédouin a le mérite d'apporter une vision singulière du surréalisme, provenant d'un jeune homme qui a intégré ses rangs une quinzaine d'années auparavant et qui s'est imprégné de son esprit. C'est une sociologie différente des premières années du mouvement qui se profile en 1945-1946, à l'ombre des grands « gagnants » idéologiques de la guerre. Abordées par la suite

chez certains poètes nouvellement arrivés dans le surréalisme (on pense notamment aux poètes de l'Impasse de l'Enfant Jésus⁶), les raisons d'un tel attrait se retrouvent pour Bédouin dans la contradiction que soulève la pensée d'avant-garde avec les représentations officielles et dominantes. Une partie de la jeunesse semble en effet manifester, contre le stalinisme et au mépris d'une « mode du désespoir » existentialiste, une certaine attente concernant la communauté surréaliste. L'absence des principaux animateurs du groupe, comme la rareté des documents essentiels, empêche néanmoins de bâtir une représentation globale et non-mythifiante du mouvement : tandis que le premier *Manifeste*, « à l'usage des amateurs de livres rares qui ne coupent pas les pages⁷ », coûte en 1946 plus de 1300 francs, c'est en fragments que se présente le surréalisme de l'entre-deux-guerres à la nouvelle génération. Dès lors, A. Foucault souligne que *l'Histoire du surréalisme*, comme « passeur conjurant la rupture occasionnée par la Seconde Guerre mondiale » (p. 31), a paradoxalement attiré autour de Breton quelques jeunes artistes et poètes qui, pourtant représentés en « retardataires » ou en « épigones », ont relancé la dynamique parisienne en compagnie de leurs aînés. Juge, bourreau et nécromant, l'œuvre de Nadeau contribue à la spectralisation du surréalisme, condamnant le feu du mouvement autant qu'il le ranime.

Du surréalisme dans son rapport au fantastique

Anne Foucault se donne également pour tâche de déconstruire un amalgame récurrent dans l'histoire picturale du surréalisme après 1945. Depuis le « *Fantastic Art, Dada, Surrealism* » organisé au MoMA en 1936, une partie des expositions organisées en dehors du mouvement l'appréhende à partir du courant plus global de l'art fantastique. Essentiellement dépolitisé et associé à l'art « antirationnel » à New York, c'est un surréalisme partiel, amputé de sa dimension collective, qui est présenté à la Biennale de Venise en 1954. La consécration d'Ernst, Miro et Arp marque la reconnaissance institutionnelle et marchande d'un mouvement dont la réduction figurative est le plus souvent circonscrite à l'entre-deux-guerres. Une dynamique commerciale similaire se dégage de l'exposition parisienne « *Surréalisme. Sources, histoire et affinités* », tenue par Patrick Waldberg à la galerie Charpentier en 1964. Le surréalisme d'avant-guerre, inséré dans l'histoire d'une

⁶ Voir à ce sujet, Dominique Drouet-Biot, *Alain Jouffroy, un demi-siècle de poésie vécu : mouvements surréalistes et ostinato lyrique*, Paris : Classiques Garnier, 2019 ; Marc Kober, « Claude Tarnaud : un chevalier doué d'ubiquité », dans Emmanuel Rubio (dir.), *L'Entrée en surréalisme*, Paris : Centre de Recherche sur le surréalisme, 2004, p. 201-213.

⁷ Stanislas Rodanski, lettre à André Breton, Paris, [juin] 1946, site André Breton. URL : <https://www.andrebretton.fr/fr/work/56600101000910>.

tendance fantastique de l'art, ne serait plus qu'une « tendance » se retrouvant au demi-siècle chez quelques jeunes artistes. Le dévoiement politique, commercial et institutionnel du mouvement, parfois au nez et à la barbe de ses membres, ne reste pas sans réponse. Suite à l'exposition du MoMA, l'exposition internationale de 1938 donne un aperçu plus authentique de l'essence actuelle du mouvement ; récupéré contre son gré par Venise, Ernst est exclu du surréalisme ; le tract « Face aux liquidateurs » (1964) rappelle à Waldberg qu'une exposition surréaliste ne saurait faire figure d'anthologie mais doit révéler autour d'un thème précis les dernières évolutions du mouvement.

En parallèle de ces luttes exogènes, A. Foucault met en relief l'évolution interne du mouvement autour de son rapport au merveilleux. Cette notion, encore proche du fantastique au temps du premier *Manifeste*, prend progressivement une dimension exploratoire, jusqu'à muer chez Pierre Mabille en un enjeu ontologique. L'autrice énumère à la suite du *Miroir du merveilleux* quelques acteurs de cette nouvelle aventure de l'homme : « les poètes et les artistes, dont on sent poindre le rapprochement avec la figure du magicien, du sorcier » (p.105). Loin d'être épisodique, cette vision de l'art et de la poésie est déterminante pour la théorie et la production du mouvement d'après-guerre. A. Foucault insiste sur l'importance de la magie pour « Le surréalisme en 1947 », première exposition internationale du groupe après le retour d'exil de Breton. Le spectateur déambule de pièce en pièce, chacune pensée comme une étape initiatique, jusqu'à enfin pénétrer dans l'ultime salle où sont édifiés douze autels dédiés à un « être, une catégorie d'être ou un objet SUSCEPTIBLE D'ÊTRE DOUÉ DE VIE MYTHIQUE⁸ ». Aux côtés des représentations surréalistes plus connues, comme les *Grands Transparents* et de la *Chevelure de Falmer*, notons au passage la présence de plusieurs formes animales. Le condylure, ou taupe étoilée, est à ce titre investi par Nô et Henri Seigle dans son rapport au 17^e arcane du tarot ainsi qu'aux forces symboliques des éléments naturels pour appeler à l'exploration des profondeurs de l'homme et du monde.

La voie merveilleuse ouverte par les surréalistes au sortir de la guerre va de nouveau être empruntée et prolongée par Breton avec la publication de son *Art magique* en 1957. L'ouvrage pose les fondements d'une autre histoire de l'art, du monde et des hommes, mais les grandes difficultés théoriques que rencontre son auteur le contraignent à proposer une définition relativement large de la magie. À rebours des définitions anthropologiques et occultistes, est qualifié de magie « l'ensemble des opérations ayant pour but la domination impérieuse des forces de la nature par le recours à des pratiques secrètes de caractère plus ou moins irrationnel⁹ ». Cette proposition pour le moins prométhéenne rappelle la place

⁸ André Breton, « Projet initial », *Le Surréalisme en 1947, exposition internationale du surréalisme présentée par André Breton et Marcel Duchamp*, Paris : Pierre à feu, Maeght éditeur, 1947, p. 136 ; cité p. 107.

ancestrale de l'artiste et du magicien dans leur rapport au verbe et son usage. Pour étayer son propos, Breton présente un développement historique et idiosyncratique de la magie qui, débutant chez le « primitif », est contredit par la propension anthropomorphique de l'art de la Renaissance. Il faut ensuite attendre Watteau puis le ^{xix}^e siècle de Moreau et de Gauguin pour que l'art soit de nouveau mû par une vision merveilleuse. Enfin, une fois évoqué le rôle capital des précurseurs Chirico, Kandinsky et Duchamp, c'est avec le surréalisme que Breton peut envisager une « magie retrouvée ». Les voies d'accès, multiples, témoignent aussi bien d'un « appel au chaos » (Paalen, Matta), d'un « primitivisme sans remords » (Brauner), de « périlleuses devises métaphoriques » (Magritte) ou d'une couleur locale mâtinée d'hermétisme (Toyen).

Concomitante avec la rédaction de cet ouvrage synthétique, l'exposition « Pérennité de l'art gaulois » (1955) fait preuve d'une exigence similaire. Breton, aux côtés de Lancelot Langyel et Charles Estienne, réinsère les médailles gauloises au sein de l'opposition figuration-abstraction qui dominait alors. Si la vision unitaire de l'univers celtique rencontre la peinture surréaliste, Anne Foucault précise bien que les rapprochements effectués dépassent le strict cadre breton. Le rythme maritime perceptible dans la production de Jean Degottex est rapproché de celui des pièces gauloises qui « dévore le corps » et « désarticule la tête¹⁰ » ; les vents, les eaux et les chevaux de René Duvillier se confondent « dans un délire rythmique, presque obsessionnel, rigoureusement tenu en main cependant¹¹ ». L'exposition représente aux yeux de Breton la preuve d'un art magique au bout duquel se trouverait le surréalisme. Toutefois, cette quête des origines des origines suscite de vives controverses historiographiques et artistiques, la taille des médailles présentées étant sensiblement agrandie. La redécouverte de l'art gaulois permet malgré tout à Breton de renouer avec un imaginaire celtique qui se concrétisera avec la figure de Merlin lors de l'exposition « *Surrealist Intrusion in the Enchanters' Domain* » entre novembre 1960 et janvier 1961.

L'événement aux D'Arcy Galleries de New York, organisé par une équipe surréaliste parisienne et new-yorkaise, se place sous le patronage de huit enchanteurs d'origines et de traditions variées, auxquels est associé un portrait analogique. L'exposition reprend et rend manifeste l'association naturelle entre magicien et poète, unis par le verbe. Seulement, la véritable force des œuvres présentées semble résider dans leur écho avec les supposées racines magiques de l'Amérique du Nord et des Caraïbes, au cœur des réflexions surréalistes de l'époque. L'autrice développe les enjeux d'une performance comme l'*Exécution du Testament du Marquis*

⁹ André Breton, *L'Art magique* [1957], Paris : Adam Biro — Phébus, 1991, p. 53 ; cité p. 113.

¹⁰ Lancelot Lengyel, « La force créatrice des moyens plastiques », *Le surréalisme, même*, no 4, printemps 1958, p. 43 ; cité p. 127.

¹¹ Charles Estienne, « Duvillier ou l'air de l'eau », *Les Lettres françaises*, 31 mars 1966 ; cité p. 12.

de Sade par Jean Benoît, qui s'est tenue le 2 décembre 1959 dans l'appartement de Joyce Mansour. Multipliant les références aux pratiques rituelles et aux costumes des peuples premiers, l'accoutrement revêtu par le surréaliste québécois ne manque pourtant pas de s'appuyer sur une iconographie sadienne, que Vincent Bounoure réinsère dans un rapport renouvelé à la communauté. Une autre dynamique « primitive », délimitée par Breton, est également perceptible dans la peinture non-mimétique d'Yves Laloy. Son œuvre, à la manière des peintures navajos, cherche à « schématiser le monde » et à « en établir une représentation mentale harmonieuse qui en épouse le rythme » (p. 136), mais le rythme d'un inframonde dont les formes organiques, certes moins abstraites, se rapprochent des préoccupations celtes.

Permanence de l'automatisme, actualité de l'objet

Outre ces réflexions autour de l'art magique, l'après 1945 recentre le surréalisme autour des pratiques essentielles qui ont fait sa force dans l'entre-deux-guerres : l'automatisme et le rapport à l'objet. Anne Foucault, loin de les aborder dans leur plus stricte conceptualisation, les réinsère judicieusement dans la vie artistique d'après-guerre, au rythme des expositions et des galeries qui accueillent les surréalistes. Car il ne saurait être question de « galerie surréaliste » au sens où on l'entendait en 1928 ou en 1937, mais plutôt d'une collaboration avec des galeries déjà installées, dans l'objectif de présenter un bilan temporaire des recherches surréalistes tout en attirant de nouvelles volontés. C'est ainsi que les galeries de La Dragonne de 1948 à 1949 et de L'Étoile scellée entre 1952 et 1956 concentrent sans pour autant la circonscrire l'activité surréaliste, à laquelle s'ajoutent les expérimentations plus endogènes au cinéma-galerie Le Ranelagh au début des années 1960. Qu'elles soient tournées vers l'extérieur ou repliées sur elles-mêmes, ces galeries signalent la capacité d'adaptation et de renouvellement du surréalisme, dans un dialogue entre soi et l'autre, entre le cercle parisien et les expériences régionales/internationales, mais aussi dans le mouvement même de l'avant-garde.

L'ouvrage se poursuit par un panorama critique de l'automatisme surréaliste dès la fin de la guerre. A. Foucault s'attarde sur la diversité des points de vue autour de cette notion essentielle. Ici, les commentaires en faveur de l'automatisme portent autant sur la réintégration des pleines potentialités de l'esprit humain (Carrouges) que sur son rapport au sujet-langage qui dès lors ne parle plus pour personne (Blanchot) ; là, la critique porte un œil sceptique sur la pratique qui, perçue par certains comme un « mal nécessaire » (Gracq, au demeurant très élogieux de

Poisson Soluble), participerait au « déclin » du surréalisme (Monnerot). La renégociation permanente de la notion par différents théoriciens a ici le mérite de révéler la position résolument *(in)actuelle* du surréalisme : elle rend manifeste, pour reprendre Olivier Penot-Lacassagne, l'irruption de la voix surréaliste « dans la ponctualité où elle s'élève, voix audible quelquefois, inaudible souvent, concurrente d'autres voix qui elles-mêmes la concurrencent pour la réfuter, la rejeter dans les marges ou la réduire au silence¹². »

Encensé, repoussé, repensé, l'automatisme surréaliste reste l'un des points nodaux de la pratique picturale d'après-guerre, alors en plein débat entre abstraction et figuration. Au sein du groupe, les expositions d'Edgar Jené et Jean-Paul Riopelle à la Dragonne concentrent en 1948 les réflexions autour de ce concept. Ce dernier en particulier, s'il participe un temps aux activités parisiennes, est membre à Montréal du mouvement automatiste qui publie en 1948 son manifeste *Refus Global*. L'automatisme y est présenté comme une « écriture plastique non-préconçue » qui, dans l'objectif d'atteindre une « connaissance aiguisée du contenu psychologique de toute forme, de l'univers humain fait de l'univers tout court », implique une « indépendance morale vis-à-vis de l'objet produit¹³. » En dépit de sa proximité avec le mouvement de Breton, Riopelle, critique l'automatisme psychique surréaliste et convoque la pureté du procédé, voyant en lui le processus créatif lui-même. Non moins essentiels sont les apports d'Adrien Dax, Judith Reigl et Simon Hantaï qui, exposés à l'Étoile scellée, décentrent véritablement l'automatisme pictural. À partir d'une analogie entre les processus de création de la forme dans l'art et dans la nature, Dax cherche par exemple à développer de nouvelles techniques qui feraient la part belle aux moyens de production eux-mêmes. L'importance de l'œuvre se trouverait entièrement dans l'automatisme comme procédé en devenir, recoupant en de nombreux points l'art médiumnique, qui jouit d'une certaine actualité surréaliste comme en témoigne l'accrochage consacré à Fleury Joseph Crépin à l'Étoile scellée en 1955. Les œuvres présentées lors des expositions de Reigl et Hantaï, impliquant le déplacement vigoureux du corps de l'artiste devant la toile, conduisent quant à elles à une certaine déception quant à l'utilisation de l'automatisme dans le champ surréaliste.

Dès 1959, une certaine importance est de nouveau accordée à la « chair » érotique de l'objet, comme l'évoque le catalogue de luxe de l'exposition « EROS » conçu par Mimi Parent aidée de Marcel Duchamp, composé d'une « boîte alerte » et « missives lascives » écrites par des membres du groupe. Si l'événement célèbre des artistes qui, ne relevant pas directement du surréalisme, sont réinterprétés à l'aune de ses

¹² Olivier Penot-Lacassagne, « Introduction », dans Olivier Penot-Lacassagne (dir.), *(In)actualité du surréalisme (1940-2020)*, Dijon : Les presses du réel, 2022, p. 18.

¹³ Paul-Emile Borduas, Bruno Cormier, Claude Gavreau, Fernand Leduc et Suzanne Sullivan, *Refus global*, s. l. (Montréal, Canada), Mythra-Mythe, s. d. (1948), p. 3 ; cité p. 151.

notions (Jasper Johns, Robert Rauschenberg...), le véritable apport plastique se trouve du côté des nouveaux arrivants, parmi lesquels Jean Benoît, Mimi Parent ou Jean-Claude Silbermann. C'est néanmoins au sein du cinéma-galerie Le Ranelagh que les réflexions autour de l'objet s'intensifient, à travers notamment la collaboration avec le mouvement Phases grâce auquel le surréalisme va prolonger son dialogue avec une partie de la peinture abstraite contemporaine. Ces échanges se poursuivent autour de la notion d'« assemblage », accusée par Robert Benayoun d'être trop formelle. Pour signifier la position extra-esthétique de la collaboration entre les deux mouvements, Edouard Jaguer proposera quant à lui le terme de « greffage », dans l'idée de créer des réalités nouvelles et hybrides, aux qualités originales. Tout de même, les différentes expositions et les articles publiés dans la revue surréaliste *La Brèche* et dans *Combat-Art* indiquent un intérêt croissant pour les « avatars de l'objet », lesquels vont amener le groupe parisien à réfléchir sur la question du Pop Art. Ces réflexions se font au détriment du mouvement de Jaguer qui dénonce la soumission de ce courant artistique à la société capitaliste. Moins critique que Benayoun quant à la notion d'assemblage, José Pierre envisage la production pop dans son rapport à la réalité quotidienne, étape nécessaire dans la conquête de la surréalité comme « réconciliation entre l'homme et les objets qu'il crée¹⁴ ». L'exposition « La leçon des choses », qu'il organise au Ranelagh en 1965, consomme définitivement la rupture avec Phases en exaltant l'objet jusque dans son rapport ambigu à la production. De la sorte, précise Anne Foucault,

Cette tension renouvelée du surréalisme pour l'objet, centre d'intérêt quelque peu mis de côté par la frénésie automatique, amène le groupe à connaître de nouveaux artistes et à élargir son champ d'intervention aux objets produits par la société industrielle, jusque-là relativement absents de la plastique objectale (p. 207).

Cette ouverture n'efface pas pour autant la place fondamentale du surréalisme dans le rapport qu'entretient l'homme à l'objet. Par la place de choix qu'il accorde aux productions de Jim Dine, James Rosenquist, Konrad Klapheck ou encore Hervé Télémaque, ce sont les spectres de Duchamp, de Chirico, Picabia, Magritte ou encore de Toyen que conjure José Pierre pour signaler la présence diffuse et active du surréalisme dans les recherches artistiques contemporaines sur l'objet.

¹⁴ José Pierre, « Longue vie au Pop ! », *Combat-Art*, 9 décembre 1963, p. 2 ; cité p. 194.

Espoirs, déroutes et accomplissements d'une « politique surréaliste »

Étroitement liés à l'exposition de 1947, les tracts « Liberté est un mot vietnamien » et « Rupture inaugurale » marquent la volonté du surréalisme de s'affranchir des faux mythes contemporains. Le mouvement, tout en réaffirmant ses convictions anticoloniales, s'attèle également à transformer les fondements moraux de la civilisation occidentale, jusqu'à prendre ses distances avec les enseignements trotskistes. Là où l'homme de la révolution s'appuie sur la dialectique pour unir les moyens et les buts révolutionnaires sans les figer, les surréalistes font en effet de la fin poursuivie par Trotsky un moyen. Pour ces derniers, les violences révolutionnaires pourraient être éliminées par une nouvelle organisation sociale surréaliste dans laquelle la domination séculaire de l'homme serait abolie. Anne Foucault nuance cependant : ce changement sensible des positions surréalistes ne saurait exprimer un retour à l'idéalisme révolutionnaire des premières années mais marque bien un tournant éthique. C'est au nom de ce même principe que le groupe parisien attaque de nouveau l'autel chrétien avec un an plus tard la publication du tract « À la niche les glapisseurs de Dieu ! » (1948). Ces vœux de rupture se voient doublés à l'intérieur même du mouvement par la sécession des surréalistes révolutionnaires, en partie héritiers des idées des résistants de La Main à plume. Envisageant un autre rapport à la révolution que leurs confrères parisiens, ce courant dissident entend se rapprocher du parti communiste et du marxisme, seuls capables de protéger le surréalisme de l'idéalisme et de la récupération bourgeoise et mercantile.

Tandis que l'antimilitarisme et l'antinationalisme sont toujours au centre des préoccupations politiques du surréalisme, une troisième valeur s'impose dès les premières heures de la Guerre froide : le refus définitif de soutenir l'un ou l'autre bloc et la certitude que la paix ne peut s'établir qu'en dehors des deux superpuissances. Cette position singulière se traduit tout d'abord par la participation d'André Breton au mouvement des « Citoyens du monde », notamment porté par Garry Davis, dans l'objectif assumé de « déjouer le jeu politicien des gouvernants et valoriser les intérêts sociaux des gouvernés » (p. 267). Le compagnonnage est de courte durée, et c'est par la suite avec le Rassemblement démocratique révolutionnaire (RDR) qu'il tentera d'agir. Séduit par cette structure *a priori* non partisane, Breton profite d'une conférence dédiée à « L'internationalisme de l'esprit et de la paix dans le monde » pour repréciser le rôle de l'intellectuel surréaliste qui, pour agir, doit accepter de se *dégager* face aux injonctions de prendre parti pour l'un ou l'autre bloc. Les vues surréalistes peinent cependant à

s'imposer et le double embranchement idéologique dénoncé par Breton dissout dans la discorde toute ébauche d'une dynamique intellectuelle collective. Et bien que la collaboration éditoriale entamée avec les anarchistes de la Fédération libertaire entre 1949 et 1952 permette par la suite d'élargir la parole surréaliste, la position marginale des deux mouvements empêche toute action concrète, sinon les quelques billets publiés dans *Le Libertaire*. Une fois encore, le rapprochement tourne court. Les dissensions causées par la réception de *L'Homme révolté* de Camus ainsi que la division de l'entreprise révolutionnaire entre surréalistes « spécialistes du sensible » et anarchistes « spécialistes du social » achèvent l'espoir d'une collaboration de plus grande envergure.

Le tournant 1955-1956 apparaît comme un moment charnière pour l'établissement d'une « véritable politique surréaliste¹⁵ ». La dénonciation des crimes stalinien par Khrouchtchev amorce une crise générale des impérialismes qui, à la suite de la répression de la révolution hongroise, se traduit en France par une vague d'exclusions et de départs du PCF d'intellectuels désormais ouverts aux actions politiques communes. Alors que la question algérienne se fait de plus en plus pressante, le Comité d'action des intellectuels contre la poursuite de la guerre en Afrique du Nord souffre malgré tout des dissensions entre les partisans du MNA et les pros FLN majoritaires, empêchant toute résolution commune. C'est avec la revue *Le 14 juillet* que Jean Schuster et Dionys Mascolo tentent de donner forme à une véritable union des intellectuels de gauche, accueillant aussi bien des surréalistes que des habitués des *Temps modernes*, en passant par des collaborateurs de *Socialisme ou Barbarie*. « Devant ce qu'ils interprètent comme un mutisme, une démission, une trahison, voire une disparition du peuple » face à De Gaulle revenu au pouvoir, les collaborateurs de la revue « expriment la nécessité et la légitimité de la parole de ceux qui refusent de se taire, les intellectuels » (p. 289). Cet organe de résistance intellectuelle, au-delà de son impact politique, entérine la collaboration entre le surréalisme et le groupe de la rue Saint-Benoît, en particulier entre Schuster et Mascolo, de laquelle émergera en 1960 le *Manifeste des 121*. L'analyse qu'en donne Anne Foucault expose les enjeux théoriques et pratiques d'une telle déclaration pour les surréalistes : « comment soutenir une lutte émancipatrice qui en passe par le nationalisme ? [...] Quelles méthodes adopter pour amplifier l'efficacité des actions politiques des surréalistes sans les dénaturer ? » (p. 291) En dépit du fait que Gérard Legrand précise bien dans ses corrections que le soutien surréaliste à une lutte d'émancipation totale n'est possible que lorsque celle-ci est une résistance à l'oppression, ces nuances ne sont pas retenues dans le document final. La déclaration, dès lors vécue comme une trahison du prolétariat, provoque dans le mouvement de vives réflexions et inquiétudes quant à l'énergie

¹⁵ José Pierre, [Réponse à un questionnaire interne], 5 feuillets manuscrits, Le Havre, 13 octobre [1955], p. 2. Fonds Gérard Legrand, LGR 16 Actual, Dossier « Les deux révolutions », Institut mémoires de l'édition contemporaine ; cité p. 280.

révolutionnaire et son utilisation par les peuples colonisés. Mais, au-delà de la problématique de la révolution, c'est l'intégrité du surréalisme qui se trouve remis en question dans cette collaboration avec d'autres regroupements intellectuels.

L'éclatement du mouvement sur le plan politique s'intensifie au moment où les surréalistes vont prendre part aux réflexions sur la révolution cubaine. Conviés à une entreprise de communication culturelle et politique par le gouvernement castriste, les surréalistes visent à partager leur enthousiasme pour la révolution cubaine tout en précisant leur vision de l'art et de l'intellectuel dans le processus révolutionnaire. Schuster, convaincu que Cuba innove pour la mise en pratique de la révolution, y souligne le rapport décomplexé des révolutionnaires à l'héritage historique. L'engouement suscité par une supposée liberté totale en art dans un contexte révolutionnaire conduit à l'organisation d'une « Convention surréaliste » en octobre 1967 portant sur « Cuba et le surréalisme ». Quand bien même le tract « Pour Cuba » (1967) prolonge la tentation cubaine du surréalisme, plusieurs voix dissonantes se font néanmoins entendre — ou non : la signature de Nicole Espagnol, inquiète depuis le début de l'année des dérives du régime castriste¹⁶, manque à l'appel.

La mort d'André Breton entraîne nécessairement la reconfiguration du mouvement. Au cours d'une période houleuse, la déclaration controversée « Pour un demain joueur » (1967) encadrant désormais l'activité collective, le surréalisme poursuit ses réflexions dans la nouvelle revue *L'Archibras* (1967-1969), qui doit s'adapter à l'actualité révoltée de son temps. La double influence de Fourier et de Marcuse, dont le concept de « surrépression » a structuré la dernière exposition parisienne « L'Écart absolu » en 1965, permet à ce titre de mieux comprendre la situation du mouvement aux premières heures de Mai 68. L'importance de l'« événement » est rapidement saisie avec le tract « Pas de pasteurs pour cette rage » (1968), puis développée dans le quatrième numéro de la revue (juin 1968) qui est saisi et interdit. Concernant la participation du groupe parisien aux journées de mai et de juin, A. Foucault montre que s'ils se reconnaissent dans la révolte étudiante, les surréalistes n'en revendiquent jamais la paternité. Plus encore, dans un partage généralisé de la créativité et de la prise de parole qui dépasse l'horizon collectif du mouvement, il importe désormais de vivre la « critique en acte ». Chacun participe en son nom à différents rassemblements, comme le Comité d'action étudiants-écrivains (CAEE) et le Comité d'action révolutionnaire du 22 mars (CAR), ou prend part à la création d'affiches d'artistes, militantes et humoristiques. Anonymes dans la pratique, les surréalistes constatent dans les rues la consécration de leurs théories. Telle est la conclusion de l'autrice : « durant deux mois, le surréalisme a en

¹⁶ Sur cette question, nous ne pouvons que conseiller la lecture des *Lettres à Margarita et Jorge Camacho (1967-1990)* de l'écrivain cubain Reinaldo Arenas, aux éditions Actes Sud (2009).

quelque sorte échappé aux surréalistes, qui ont pu le découvrir dans les actions et dans les mots d'inconnus qui n'avaient pas forcément conscience d'agir en surréalistes » (p. 331).

Même si cette effervescence condense un besoin de vivre le mythe surréaliste de l'émancipation absolue (Bounoure), les suites de Mai 68 bousculent toutefois la structure même du mouvement. Comment poursuivre le surréalisme lorsque celui-ci s'est réalisé de manière aussi vive ? Le départ de Jean Schuster, et à sa suite de cinq autres membres, met en évidence l'impasse *a priori* dans laquelle se trouve le cercle parisien. Les activités de l'avant-garde en suspens, les positions se polarisent alors autour du vocable « surréalisme » que certains appellent à dépasser au nom d'un « surréalisme éternel¹⁷ », quand d'autres souhaitent encore s'en réclamer¹⁸. Cette dissension adjectivale, qui cache en réalité de profonds désaccords politiques, débouchera à l'orée des années 1970 sur une double présence surréaliste à travers le projet *Coupure* (1969-1972) de Jean Schuster et le *Bulletin de liaison surréaliste* (B.L.S., 1970-1976), sans pour autant renouer avec la structure-groupe qui faisait la force du mouvement.



On pourrait croire que le mouvement n'a pas survécu à l'arrêt des activités françaises. Il n'en est rien, tant la pensée surréaliste a su se renouveler depuis ses origines et « muter » au contact des cultures internationales et locales (il suffit d'ailleurs pour cela de consulter le programme des colloques annuels organisés par l'International Society for the Study of Surrealism). Il en va de même en France et en Europe où l'on retrouve un surréalisme diffus bien au-delà des limites temporelles qui lui sont attribuées dans les manuels littéraires. Éminemment spectrale, sa pensée arme encore après sa mort le bras français d'un pavé poétique, en avant de la marche militante (Jimmy Gladiator) et amorce en Angleterre les bricolages de certaines sous-cultures (Dick Hebdige). Menacé de figement, le monument-surréalisme se voit aussi détourné, saccagé, arraché à la culture marchande et institutionnelle, que ce soit pour relancer sa force verbale (on peut penser aux picards Ivar Ch'vavar et Flip-Donald Tyèdégvau) ou pour définir les contours ontologiques et philosophiques d'une politique à venir (par exemple l'*Acid Communism* inachevé de Mark Fisher). Une fois refermée la page du surréalisme « éternel », c'est ainsi à l'étude des fruits surréalistes qu'appelle naturellement l'ouvrage d'Anne Foucault, capital pour la reconsidération du mouvement dans

¹⁷ Jean Schuster, « Le quatrième chant », supplément littéraire du *Monde*, 4 octobre 1969, p. IV.

¹⁸ Concernant la querelle du terme « surréalisme », plus de quarante ans après celle qui opposa Ivan Goll et André Breton, nous renvoyons notamment aux vues d'Alain Joubert dans *Le mouvement des surréalistes ou le fin mot de l'histoire : mort d'un groupe — naissance d'un mythe*, Paris : Maurice Nadeau, 2002.

l'après-guerre. Contre vents et marées, l'histoire de ce *surréalisme ignoré* annonce la culture d'un surréalisme *disséminé*, présent en germe dans la production poétique et artistique contemporaine et menaçant de ressurgir dans le geste révolté.

PLAN

- « Prenez garde, André Breton, de figurer plus tard dans les manuels d'histoire littéraire »
- Du surréalisme dans son rapport au fantastique
- Permanence de l'automatisme, actualité de l'objet
- Espoirs, déroutes et accomplissements d'une « politique surréaliste »

AUTEUR

Corentin Bouquet

[Voir ses autres contributions](#)

Université Sorbonne Nouvelle — Corentin.bouquet@sorbonne-nouvelle.fr