



Acta fabula
Revue des parutions
vol. 16, n° 2, Février 2015
Visages du surréalisme
DOI : <https://doi.org/10.58282/acta.9160>

Surréalisme en poche

Romain Lacord



Michel Murat, *Le Surréalisme*, Paris : Le Livre de Poche,
coll. « Références », 2013, 408 p., EAN 9782253124290.



Pour citer cet article

Romain Lacord, « Surréalisme en poche », Acta fabula, vol. 16, n°
2, « Visages du surréalisme », Février 2015, URL : [https://
www.fabula.org/revue/document9160.php](https://www.fabula.org/revue/document9160.php), article mis en ligne le
31 janvier 2015, consulté le 14 Novembre 2024, DOI : 10.58282/
acta.9160

Surréalisme en poche

Romain Lacord

Paru en 2013 dans la collection « Références » du Livre de Poche, *Le Surréalisme* se présente modestement, selon les propos de Michel Murat¹ dans son introduction, comme une synthèse des travaux antérieurs plutôt qu'une nouvelle lecture de l'histoire et des productions du mouvement. Par son format et son lectorat visé, cet ouvrage se veut donc accessible à un public de non-spécialistes du mouvement surréaliste. Le livre évite dès lors le risque d'être alourdi par les références critiques dont l'auteur s'inspire, et auxquelles il rend hommage à la fin de son introduction. La lecture, ainsi facilitée, permet de parcourir l'histoire du mouvement en tant que tel, avec ses figures et ses grands moments.

Par ailleurs, la perspective historique d'ensemble se départ de toute tendance hagiographique : le livre montre bien comment le mouvement s'est entre autres constitué au fil des rencontres, hasards et opportunités. L'histoire littéraire est aussi affaire de circonstances et de forces dans le champ. La référence au concept bourdieusien, passé presque dans le langage commun des sciences humaines, souligne le scrupule méthodologique qui sera celui de l'ensemble du livre (p. 26) : rattacher l'histoire du surréalisme et de ses idées aux conditions sociales et idéologiques (pour ne pas dire aussi économiques) dans lesquelles celui-ci a émergé. Pour autant, le livre ne relève pas de la sociologie.

L'idée qui ressort de cette précaution méthodologique est que le mouvement surréaliste s'est constitué et institué non seulement par la radicalité ou la nouveauté des idées, mais aussi par une capacité à connaître et se servir des moyens publics et institutionnels qui garantissent visibilité, existence et légitimité (revues, expositions, réseaux), quand bien même il a fallu en passer par une rupture. M. Murat met ainsi l'accent sur l'institutionnalisation du mouvement, dont la force réside dans sa propension à produire des œuvres mais aussi un discours sur les œuvres, à créer des événements, à tisser un réseau social et artistique stabilisé à travers des pratiques. Cependant l'auteur avance la thèse selon laquelle le surréalisme est, par-delà ses « débordements » vers les autres arts ou vers la politique, de nature « essentiellement littéraire » (p. 12), et centré sur la figure de Breton. Partant d'un texte de Breton qui distingue phase intuitive et phase raisonnée du mouvement, M. Murat souligne ainsi dès l'introduction l'importance de l'auteur des *Manifestes*

1

dans l'histoire du mouvement, depuis le symbolisme jusqu'à l'affranchissement d'Yves Bonnefoy.

Le plan adopté par l'auteur est particulièrement significatif de la démarche qui vise à inscrire le mouvement surréaliste dans l'histoire sociale et esthétique de la littérature. Ni totalement chronologique ni totalement thématique, l'essai adopte une structure qu'on pourrait qualifier de concentrique : les six premiers chapitres se répondent deux à deux, symétriquement autour de trois pôles (les événements, les idées, les arts) quand le septième, intitulé « La construction de l'histoire », formule une synthèse sur la manière dont le surréalisme s'est très tôt historicisé.

Définir

Parcourant « le fil des événements » qui ont marqué le mouvement, M. Murat montre que dès l'origine, le surréalisme s'est caractérisé par sa stratégie de singularisation et de prise de pouvoir dans le champ littéraire, à travers la constitution d'une histoire, d'une légende (autour de Breton, favorisée par le recours aux publications, aux hommages publics et à la presse) mais aussi d'une structure hiérarchique marquée par l'expansion vers d'autres arts et par une assise philosophique qui débouchera vers une radicalisation du mouvement selon la logique binaire adhésion/exclusion. 1929 marque la seconde phase de consolidation du mouvement qui perdure, malgré les départs, par sa capacité à intégrer de nouveaux venus (Dalí et Char notamment), et à se réinventer en élargissant ses productions, en s'ouvrant aux autres arts visuels et en diffusant les idées du mouvement à l'étranger. Mais dans l'après-guerre et malgré l'exposition de 1947, le surréalisme peinera à trouver sa place face aux mouvements émergents qui en liquident la portée : ceci est sensible dans l'absence de position nette lors de la bipolarisation du monde. L'auteur conclut alors que « l'histoire du surréalisme est devenue progressivement celle de son interprétation » (p. 57) notamment à travers sa littérisation dans les œuvres d'Aragon.

Confrontant les définitions du mot *surréalisme* données par Breton, Aragon, Éluard et Dali, l'auteur pose dans un second chapitre la question de l'unicité et de la cohérence de leur « système de pensée » réduites un peu trop vite à quelques notions et expressions devenues emblématiques (« automatisme psychique », « beauté convulsive », « humour noir »...) mais qui masquent les tensions et divergences au sein du groupe. Si la notion de « beauté convulsive » est par exemple propre à Breton, puisant ses racines dans les discours médical et fétichiste, elle ne peut en revanche s'appliquer à Éluard qui a, lui, la « beauté facile ».

Constatant et analysant les divergences théoriques des différents artistes sur la notion d'image, notamment entre Breton et Dalí, dont l'opposition est résumée en termes pierciens, M. Murat rappelle clairement que la pensée et la pratique de l'image est néanmoins un point de cohésion du mouvement, et que le dialogue entre Breton et Dalí sur ce sujet a stimulé l'histoire intellectuelle du mouvement.

La méthode de M. Murat est reprise pour chaque notion étudiée : partant d'une analyse lexicale, l'auteur remonte vers ses origines, puis analyse un texte pour mesurer l'écart entre le concept et son application littéraire.

Forgée par exemple par Breton, la notion de « hasard objectif », issue de Engels qui assure son soubassement social, est doublée par la référence à Freud et à l'objectivation des désirs inconscients. Cette définition engage pour M. Murat « l'ensemble du surréalisme » (p. 98) comme manière de se « réapproprier son existence », vouée à des déterminismes qu'il rationalise après coup. Mais l'analyse de la « Nuit du Tournesol », écriture d'un « hasard objectif », révèle l'écart entre théorie et pratique et semble devoir plus à la littérature qu'à Engels et Freud.

Quant à la philosophie du surréalisme, il n'y en a pas une mais plusieurs. La connaissance des philosophies dont se revendiquent les principaux surréalistes reste assez caricaturale ou de seconde main, dans un bric-à-brac conceptuel qui peut se résumer à une opposition entre deux versants, l'un idéaliste et l'autre matérialiste, qui cristallisera la scission au sein du groupe. Dans cette perspective, M. Murat compare la conception du langage et de l'image de Breton et Aragon comme vecteur analogique du déchiffrement du monde pour l'un, chose pour l'autre.

Des lettres & des arts

Méfiant vis-à-vis de la notion de « littérature », les surréalistes vont surtout réévaluer la hiérarchie des genres en déplaçant les frontières à l'intérieur même desdits genres : la poésie, genre majeur, sera à la fois lyrique et critique. Si le roman, genre bourgeois, est condamné par la législateur des Lettres qu'est Breton, le romanesque n'a pas pour autant disparu, réinterprété à travers le merveilleux. Enfin, le manifeste devient pour le groupe le genre à travers lequel se légitimer, tout comme les revues à travers lesquelles il opérera un « reclassement des valeurs littéraires » (p. 170).

Mais l'originalité viendra aussi de la manière dont les surréalistes useront de la fiction pour parler de soi (au point de concevoir la littérature comme une entreprise

hagiographique du groupe s'instituant comme tel), et d'autre part dont ils intégreront les rapports entre la page et l'image au processus créateur.

Le titre du chapitre central de l'essai de M. Murat, « Les arts de la vue », est révélateur du dénominateur commun : l'art pour les surréalistes est avant tout une expérience du regard, expérience inséparable du support et des conditions dans lequel elle se réalise. L'importance accordée aux expositions d'art met en lumière l'intérêt de faire dialoguer ce qui n'était pas voué à dialoguer.

Concernant la peinture, M. Murat explique bien les partis pris de Breton face aux peintres, en particulier dans *Le Surréalisme et la peinture* ; la crise de la *mimesis* devient aussi mise en cause de l'ordre social, conférant aux œuvres élues par Breton une portée révolutionnaire, tout comme l'objet surréaliste devient critique de l'objet marchand. La photographie permet de penser le surréalisme comme modèle théorique pour M. Murat, qui souligne le travail du groupe sur un médium qui objective la pensée (p. 206). Quant au cinéma, s'il est peu pratiqué par les surréalistes, il est néanmoins révélateur de cette expérience du regard puisqu'avec la salle noire par exemple, il « recrée les conditions du rêve » (p. 221).

Dans le cinquième chapitre, l'essayiste montre toute l'ambiguïté de « La révolution surréaliste » afin d'en circonscrire les limites d'application, voire l'échec : dans quelle mesure les surréalistes ont-ils vraiment contribué à une véritable révolution de la vie ? À travers l'analyse des deux versants, politique et existentiel, de ce projet de révolution, l'étude pointe leur difficile conciliation, depuis les grandes prises de position antistalinistes et anticolonialistes jusqu'au désir de changer la vie au quotidien et notamment de réinventer le couple.

Le surréalisme dans l'espace & dans le temps

Dans le sixième chapitre (« Internationalisation du surréalisme »), l'auteur établit une typologie qui permet de distinguer les différents surréalismes internationaux. Cinq cas sont retenus : la Belgique, la francophonie bourgeoise et cultivée d'Europe centrale et du Moyen-Orient, l'avant-garde autochtone de l'Espagne et de l'Amérique latine, le surréalisme des échanges bilatéraux avec le cas de l'Angleterre, enfin le surréalisme des antipodes avec le Japon.

S'interrogeant sur la possibilité d'influence entre les surréalismes, dans le cas d'échange d'œuvres, M. Murat souligne à nouveau l'importance des liens avec le communisme et des expositions dans la diffusion et reconnaissance internationales

du mouvement. En revanche dans le cas d'échange d'idées (plus fragile à déterminer), rares sont les circulations en retour.

L'introduction au dernier chapitre, consacré à la « construction de l'histoire », nous rappelle l'idée centrale que le mouvement surréaliste écrivait son histoire en même temps qu'il produisait ses œuvres. Le travail historiographique, contemporain de la création du mouvement, vise à unifier les artistes et les éléments disparates du groupe : assimilation de Dada, validation de l'automatisme, redéfinition du nom « surréalisme », rôle prépondérant de Breton, des *Manifestes* aux *Entretiens* en passant par *Le Surréalisme et la peinture*, réévaluation du rôle d'Aragon, dont le travail historiographique passe par les textes et romans d'« explication et de justification de soi » (p. 315).

Mais selon M. Murat, un trait dominant marque la filiation du surréalisme à l'histoire de l'art : loin d'être radicalement novateur, le surréalisme apparaît comme dernière étape du romantisme, dont il redéfinit pour nous les auteurs à lire et les valeurs, l'ouvrant aux autres romantismes européens. Plus généralement le mouvement procède à un reclassement des valeurs littéraires *via* des pratiques comme la notation scolaire, le « lisez/ne lisez pas », des actions commando, la constitution d'anthologies du vivant des auteurs, amenant à cette conclusion que si « la littérature des surréalistes n'est pas dans le livre » (p. 332), le surréalisme a modifié notre rapport à l'histoire littéraire.

La synthèse de M. Murat articule donc deux perspectives d'étude : une d'ensemble, qui permet de reparcourir les grandes étapes et les grands axes du surréalisme, une autre de détail, qui étudie au fil du livre notions et œuvres significatives. Elle souligne aussi à maintes reprises l'importance qu'ont eue pour les artistes et les écrivains les dispositifs médiatiques et les nouveaux supports d'expression. Mais ce qui rend cet ouvrage particulièrement utile, c'est qu'il intègre à la présentation d'ensemble du surréalisme un bilan critique de la place du mouvement, de sa portée et de son institutionnalisation dans l'histoire littéraire et culturelle. De nombreuses formules frappantes, parfois aphoristiques, émaillent l'essai et, tout en fixant certaines idées, laissent à penser et à poursuivre la réflexion voire la discussion.

Une chronologie et un dictionnaire abrégé des auteurs viennent utilement compléter l'étude ; en revanche, l'index des noms, digne rejeton malgré lui des poèmes « Persiennes » et « Suicide² » ou lointain parent des appels sans fin de Télémaque³, est quasi impraticable : comme les énumérations et accumulations de

ces textes d'Aragon, inaptes à donner sens, les listes parfois interminables de chiffres appliqués à chaque entrée ne guident en rien le lecteur, et bien au contraire le découragent. Un index des œuvres citées et analysées aurait été, lui, plus pratique et bienvenu.

PLAN

- [Définir](#)
- [Des lettres & des arts](#)
- [Le surréalisme dans l'espace & dans le temps](#)

AUTEUR

Romain Lacord

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : romainlacord76@gmail.com