

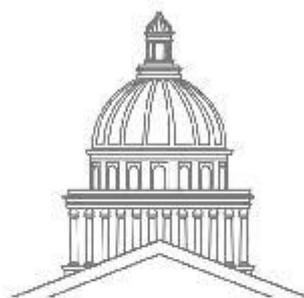
Université Panthéon-Assas

Institut Français de Presse (IFP)

Mémoire de master 2/ septembre 2016

Mémoire de Master 2 Médias, langages et
société
dirigé par Fabrice d'Almeida

**Identité de groupe et littérature. Le
surréalisme des revues (1919-1933)**



UNIVERSITÉ PARIS II
PANTHÉON-ASSAS

Maxime Guillon

Sous la direction de Fabrice d'Almeida

Date de dépôt : 5 septembre 2016



Avertissement

La Faculté n'entend donner aucune approbation ni improbation aux opinions émises dans ce mémoire ; ces opinions doivent être considérées comme propres à leur auteur.

Remerciements

Je tiens à remercier mes amis et ma famille de m'avoir permis de ne pas penser à ce travail durant mes moments de repos, mes camarades de promotion pour le rappel que nous étions tous dans le même bateau, ainsi que Fabrice d'Almeida, intransigent partenaire de joutes verbales, pour sa direction de ce mémoire.

Résumé :

En nous basant sur l'étude des revues surréalistes durant la période 1919-1933 (Littérature, La révolution surréaliste, Le surréalisme au service de la révolution), dans une perspective d'histoire des représentations et de sociologie de la littérature, nous nous proposons d'analyser les modalités par lesquelles, à travers un processus d'autoreprésentation, les surréalistes parviennent à créer une identité de groupe qui ne se ramène pas simplement à l'agrégation des artistes surréalistes. L'« identité surréaliste » serait différente de la somme des parties du groupe. Dans un premier temps, nous nous intéressons aux prises de position en rapport avec le champ littéraire (Pierre Bourdieu), exprimées dans les revues surréalistes comme une certaine manière d'affirmer son statut d'avant-garde. Nous voyons ainsi que les relations esthétiques et politiques telles qu'elles se présentent dans les revues contribuent à affirmer la tentative de révolution symbolique menée par le groupe. Dans un second temps, ce sont les frontières du groupe qui nous occupent. Soit la manière dont le groupe, toujours en renouvellement, tente de cloisonner l'accès à la position de surréaliste pour se conserver l'exclusivité du label (Norbert Bandier). Nous tentons ainsi de mettre en lumière le fonctionnement de ces lieux du surréalisme institutionnalisés. Nous voyons ainsi que l'appartenance au surréalisme, loin d'être le reflet d'une simple position esthétique et politique, se détermine également par la possibilité d'accéder à des espaces discursifs dédiés aux surréalistes visant à établir la composition du groupe et ainsi parvenir à établir une « identité surréaliste » propre au groupe.

Mots clés :

Surréalisme, Histoire des représentations, Sociologie de la littérature, Identité, Groupe littéraire.

« Mon ambition est d'être un homme stérile pour
les autres ; l'homme qui fait école me dégoûte,
il donne sa blennorragie pour rien aux artistes
et la vend le plus cher possible aux amateurs. »

Francis Picabia

Introduction

Nous ne saurions assez défendre la nécessité de saisir l'objet littéraire au prisme des disciplines de l'histoire et de la sociologie. Les renouvellements explorés au sein de ces champs disciplinaires depuis une trentaine d'années ne laissent aucun doute quant à la pertinence d'une telle entreprise. Christophe Charle rappelle ainsi que les travaux pionniers de Roger Chartier ont été l'une des ouvertures de l'histoire vers le champ de l'approche des formes : en considérant que le texte littéraire est pris « dans une forme destinée à un certain effet sur le lecteur, en fonction de conventions implicites d'un temps et d'une relation historique entre l'auteur et le circuit de diffusion, toujours en négociation perpétuelle.¹ » Mais pour Charle, l'historien ne peut se contenter d'une simple reprise de l'étude des formes, il devrait, à la place, « déterminer pourquoi celles-ci changent, sont ou non efficaces, sont choisies ou refusées par tel groupe d'auteurs à un moment donné et surtout reçues ou non par tel ou tel public historiquement et socialement situé.² »

Partant de ce même constat que la forme, la matérialité du support, modifie l'appréhension du texte par son lectorat, Marie-Eve Therenty propose d'étudier ce qu'elle nomme une « poétique historique du support »³. Elle note en effet que trop souvent, l'histoire littéraire a été réduite à la prise en compte de l'auteur, du lecteur et du texte ; elle y ajoute un quatrième élément, le support. Trois « types d'expertises » sont proposés en partant de cette approche. Le premier type d'expertise concerne « l'énonciation typographique » : entre la philologie, l'esthétique et les questions typographiques, il s'agit de reconnaître à la mise en forme du texte sur la page la capacité d'une « fonction

¹ CHARLE Christophe. Méthodes historiques et méthodes littéraires, pour un usage croisé. *Romantisme* 2009, n°143, pp. 13-29 : p20.

² CHARLE Christophe. *Art. cité.*

³ THERENTY Marie-Ève, « Pour une poétique historique du support », *Romantisme* 2009, n°143, pp. 109-115.

expressive ». Le deuxième type d'expertise consiste à se questionner sur la gestion des contraintes éditoriales par l'écrivain, ainsi « étudier à la fois le champ éditorial à un moment donné (la distribution de la compétence et de l'influence entre les maisons d'édition et la presse) et les nouvelles règles posées par le champ éditorial.⁴ » La troisième expertise est relative à la manière dont un « imaginaire du support » se saisit de l'œuvre pour la faire évoluer. Nous visons, dans ce mémoire, une tentative de croisement de ces trois expertises proposées par Marie-Eve Therenty.

En ce qui concerne la sociologie de la littérature, depuis les premiers travaux de Robert Escarpit⁵, ce sont les recherches menées par Pierre Bourdieu qui ont contribué à modifier définitivement les approches sociologiques de la littérature. Entre l'approche externe, principalement marxiste, qui faisait du texte – sur le modèle de la théorie du « reflet » – une simple transposition du monde social, et l'approche interne, héritée du formalisme et entretenue par le structuralisme dans les études littéraires dans les années 1960-1970, qui considérait que le texte portait en lui-même toutes les clefs de sa propre compréhension, Pierre Bourdieu propose une tentative de réconciliation de celles-ci par le concept de champ⁶. Le champ est un « dépassement des alternatives » en ce qu'il « permet de dépasser l'opposition entre lecture interne et analyse externe sans rien perdre des acquis et des exigences de ces deux approches, traditionnellement perçues comme inconciliables. Conservant ce qui est inscrit dans la notion d'intertextualité, c'est-à-dire le fait que l'espace des œuvres se présente à chaque moment comme un champ de prises de position qui ne peuvent être comprises que relationnellement, en tant que système d'écarts différentiels, on peut poser l'hypothèse (confirmée par l'analyse empirique) d'une homologie entre l'espace des œuvres définies dans leur contenu proprement symbolique, et en particulier dans leur *forme*, et l'espace des positions dans le champ de production [...] ; en effet, du fait du jeu des homologies entre le champ littéraire et le champ du pouvoir ou le champ social dans son ensemble, la plupart des stratégies littéraires sont surdéterminées

⁴ THERENTY Marie-Ève. *Art. cité* : p113.

⁵ ESCARPIT Robert. *Sociologie de la littérature*. Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1958, 128 pages.
Le littéraire et le social : éléments pour une sociologie de la littérature / éd Robert Escarpit. Paris : Flammarion, 1970, 319 pages.

⁶ BOURDIEU Pierre. *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris : Seuil, 1992, 480 pages.

et nombre des « choix » sont des *coups doubles*, à la fois esthétiques et politiques, internes et externes.⁷ » Dans ce travail, nous choisissons de nous placer dans cette perspective.

De toutes les avant-gardes du XXe siècle, si l'on ne devait en citer qu'une qui, par sa longévité, par le poids qui lui a été donné dans l'histoire littéraire et par la somme des travaux qui lui ont été consacrés, on retiendrait rapidement le surréalisme. D'une histoire du groupe surréaliste⁸, en passant par des analyses de textes⁹, jusqu'à des études purement littéraires¹⁰, beaucoup de choses ont été dites. Toutefois, peu de travaux semblent s'intéresser à reconsidérer le principe même d'une littérature d'avant-garde. Or, le label d'avant-garde, par une tautologie souvent peu questionnée, est souvent utilisé pour désigner des groupes ou courants littéraires qui ont eux-mêmes contribué à forger cette notion, comme l'explique Anna Boschetti : « C'est sans doute grâce à leur autoreprésentation très explicite et rapidement institutionnalisée - revendiquant explicitement le statut d'avant-garde, la prétention à une «rupture inaugurale», un mode d'organisation, des mots d'ordre et des conditions d'entrée - que le futurisme et le surréalisme ont réussi à s'imposer comme l'incarnation idéal-typique de l'avant-garde. Les historiens et les théoriciens qui ont prétendu donner une définition générale et transhistorique de cette notion se sont en fait fondés sur l'image que ces groupes ont proposée d'eux-mêmes. C'est ainsi que les discours savants finissent par transformer en une catégorie de classification la mythographie progressivement forgée par les artistes et par les «hommes doubles» - pairs, chroniqueurs littéraires et artistiques, critiques, éditeurs, marchands d'art, collectionneurs - qui ont joué un rôle décisif dans la consécration des œuvres et des auteurs. Bien des concepts courants de l'histoire littéraire naissent de cette tendance à universaliser des cas particuliers et à traiter les représentations des écrivains à la fois comme un objet de recherche, comme une «source» et comme un outil analytique, alors que, en bonne méthode, le travail d'objectivation rétrospective du chercheur ne saurait être confondu avec le point de vue, inévitablement partiel et biaisé, des acteurs engagés

⁷ *Ibid.*, p339.

⁸ NADEAU Maurice. *Histoire du surréalisme*. Seuil, coll. « Points Essais », 2005, 190 pages.

⁹ MEYER Michel. *Manifestes du surréalisme d'André Breton*. Gallimard, coll. « Folio », 2000, 179 pages.

¹⁰ BÉHAR Henri, et CARASSOU Michel. *Le Surréalisme par les textes*. Paris : Classiques Garnier, 2013, 313 pages.

dans les luttes littéraires.¹¹ » Le principal apport de ce travail vis-à-vis de la littérature existante consisterait donc en une historicisation du concept de surréalisme, dont le principe ne serait pas de parvenir à une réalité de ce qu'était ce courant littéraire, mais de parvenir à saisir les dynamiques d'un processus d'autoreprésentation d'un groupe littéraire. Il ne s'agit pourtant pas d'abandonner la notion d'avant-garde en ce qu'elle permet de situer une certaine forme de rapports entre les différents pôles du champ littéraire. À l'inverse, nous choisissons d'abandonner le concept de « mouvement » qui surgit si facilement lorsque sont évoquées des avant-gardes, et plus encore le surréalisme qui se réclamait explicitement d'un « mouvement » en lieu et place d'une « école ». Ainsi, au concept de mouvement, nous préférons celui de « groupe » qui a le double avantage de rendre explicite une forme d'organisation sociale et de ne pas porter toute la charge implicite du terme « mouvement » qui « recouvre tantôt des écoles ou des avant-gardes organisées, tantôt des groupes larges et informels, tantôt encore de simples inclinations esthétiques ou culturelles. Dans la majorité des cas, le recours au « mouvement » sert à accoler une vague étiquette à des réalités complexes – ce qui nous ramène au nominalisme scolaire.¹² »

Plus précisément, sous le prisme de l'histoire des représentations et de l'histoire littéraire ainsi que de la sociologie de la littérature, nous tenterons dans ce mémoire d'évoquer la manière dont, à travers ses revues, le groupe surréaliste contribue à forger une image de lui-même en tant qu'elle mène à la création d'une « identité surréaliste », soit une forme d'autoreprésentation de la nature du rassemblement des individus se disant surréalistes. C'est-à-dire, *in fine*, de procéder, pour la période 1919-1933, à une déconstruction du concept de surréalisme en partant du postulat que le terme en lui-même est un enjeu de construction du groupe qui y est affilié : « Nous avons tendance à oublier que les concepts en « isme » de l'histoire littéraire et de l'histoire des idées ont été lancés dans des batailles esthétiques ou intellectuelles et que leurs usages étaient très divers, car ils constituaient des enjeux dans des luttes symboliques et dépendaient des positions des agents. Dès l'abord, la complexité de ces processus a été occultée, aux yeux des acteurs et des contemporains eux-mêmes, par les labels qui les désignaient : la dénomination, en rassemblant sous une étiquette unique un ensemble de pratiques et de représentations qui pouvaient être en fait fortement discordantes, produisait

¹¹ BOSCHETTI Anna. « La notion de Manifeste », *Francofonia* 2010, n°59, pp. 13-29 : pp. 22-23.

¹² VAILLANT Alain. *L'histoire littéraire*. Armand Colin, 2010, 391 pages.

l'image d'une tendance collective unitaire, à laquelle on appliquait souvent la notion de « mouvement », utilisée elle aussi comme allant de soi.¹³ »

Nous nous saisissons dans ce travail de certaines revues surréalistes dont la publication s'étend sur une quinzaine d'années : de *Littérature* (1919-1924), en passant par *La Révolution surréaliste* (1924-1929) jusqu'à la revue *Le Surréalisme au service de la révolution* (1930-1933). Si la date de la naissance du surréalisme comme mouvement d'avant-garde mené par Breton et ses camarades est souvent fixée à la publication du premier *Manifeste du surréalisme* en 1924, il nous paraît primordial d'y inclure *Littérature* qui, d'abord dadaïste, se révèle être la revue de la genèse du surréalisme. A ces revues, nous ajoutons également au répertoire des sources mobilisées divers écrits qui, s'ils ne sont pas une part directe du corps des revues, y sont mentionnés.

Nous nous demanderons donc comment s'est matérialisée l'identité du groupe surréaliste au sein de ses revues. Dans une première partie, nous montrerons comment le groupe surréaliste s'inscrit dans le champ littéraire de l'époque par sa position particulière. Il s'agira de démontrer que par ses prises de position esthétique et politique, le groupe d'abord marginalisé, parvient à acquérir une légitimité littéraire issue de rétributions liées au transfert du capital symbolique à l'« avant-garde » qu'il représente. Dans une seconde partie consacrée à l'autodéfinition des contours du groupe, nous expliciterons les stratégies littéraires mises en place par le groupe pour tenter de conserver la main sur l'« identité surréaliste ».

¹³ BOSCHETTI Anna. *Ismes. Du réalisme au postmodernisme*. Paris : CNRS Editions, 2014, 352 pages : p5.

Partie 1 : L' « avant-garde » surréaliste

I – STRUCTURE ET ÉTATS DU CHAMP LITTÉRAIRE

1) Le champ littéraire depuis 1880

Le concept de champ permet « d'appréhender les principes de structuration des espaces relativement autonomes d'activité intellectuelle ou culturelle, qui constituent une médiation entre les contraintes politiques et économiques et les œuvres »¹⁴. Il correspond à un « univers dans lequel les caractéristiques des producteurs sont définies par leur position dans des rapports de production, par la place qu'ils occupent dans un certain espace de relations objectives »¹⁵. Le champ est donc un espace de jeu plus ou moins fermé. Si de nouveaux entrants font leur apparition, c'est qu'ils ont accepté les logiques de fonctionnement de ce champ : on peut donc y trouver des producteurs qui ont des positions antagonistes sur certains points, mais

¹⁴ SAPIRO Gisèle. *La sociologie de la littérature*. Paris : La Découverte, coll. « Repères », 2014, 125 pages : pp. 50-51.

¹⁵ BOURDIEU Pierre. *Questions de sociologie*. Paris : Editions de Minuit, 1980, 280 pages : p82.

tous ont la même vision de ce qu'est ce champ, et ont des intérêts à défendre au sein de celui-ci (en premier lieu, la conservation même du champ). Pour Pierre Bourdieu, cette notion permet de passer outre le clivage entre lecture « interne » et lecture « externe » des œuvres : « l'opposition entre un formalisme né de la codification de pratiques artistiques parvenues à un haut degré d'autonomie et un réductionnisme attaché à rapporter directement les formes artistiques à des formations sociales dissimulait que les deux courants avaient en commun d'ignorer le *champ de production* comme espace de relations objectives »¹⁶. Les champs (littéraire, scientifique, etc.) sont ainsi des « espaces structurés de positions », où la structure du champ est un « *état* du rapport de force entre les agents ou les institutions engagés dans la lutte »¹⁷.

Pour Bourdieu, le degré d'autonomie d'un champ est lié à la force exercée sur la hiérarchisation des acteurs qui le composent : plus la hiérarchisation interne est indépendante de la hiérarchisation externe, plus le champ est autonome. La hiérarchisation interne correspond à la distribution de la valeur des acteurs dans l'espace des relations par les acteurs du champ eux-mêmes, c'est le degré de consécration spécifique ; tandis que la hiérarchisation externe se réfère aux forces externes qui pèsent sur la structuration du champ, comme le succès commercial ou la notoriété sociale. Autrement dit, plus la hiérarchie établie dans le champ littéraire entre les auteurs est du fait de ces derniers exclusivement, plus l'on peut considérer le champ comme autonome du champ économique, du champ du pouvoir, etc.

Deux formes de hiérarchie se distinguent alors. La première forme de hiérarchie, principale, fonctionne selon le degré de dépendance réelle ou supposée à l'égard du public, du succès, de l'économie. À cette première forme de hiérarchie s'ajoute une seconde, qui la recoupe, « qui s'établit (dans la deuxième dimension de l'espace) selon la *qualité sociale et « culturelle »* du public touché (mesurée à sa distance supposée au foyer des valeurs spécifiques) et selon le capital symbolique qu'il assure aux producteurs en leur accordant sa reconnaissance.¹⁸ » Ainsi, le champ

¹⁶ BOURDIEU Pierre. *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris : Seuil, 1992, 480 pages : pp. 297-298.

¹⁷ *Ibid*, p114.

¹⁸ BOURDIEU Pierre. Le champ littéraire. *Actes de la recherche en sciences sociales* 1991, n°89, pp. 3-46.

est divisé en deux pôles : d'une part, le sous-champ de production restreinte¹⁹, qui correspond à l'espace des producteurs les plus indépendants de la demande commerciale, d'autre part le sous-champ de grande production²⁰, où les producteurs qui y participent sont les plus sensibles à l'effet de la demande commerciale.

Décrivant la méthode d'analyse en terme de champ, Pierre Bourdieu écrit : « Paradoxalement, on ne peut s'assurer quelques chances de participer à l'intention subjective de l'auteur (ou, si l'on veut, à ce qu'en d'autres temps j'ai appelé son « projet créateur ») qu'à condition d'accomplir le long travail d'objectivation qui est nécessaire pour reconstruire l'univers des positions à l'intérieur duquel il était situé et où s'est défini ce qu'il a voulu faire. Autrement dit, on ne peut prendre le point de vue de l'auteur (ou de tout autre agent), et le comprendre – mais d'une compréhension très différente de celle que détient, en pratique, celui qui occupe réellement le point considéré –, qu'à condition de ressaisir la situation de l'auteur dans l'espace des positions constitutives du champ littéraire : c'est cette position qui, sur la base de l'homologie structurale entre les deux espaces, est au principe des « choix » que cet auteur opère dans un espace des prises de position artistiques (en matière de contenu et de forme) définies, elles aussi, par les différences qui les unissent et les séparent »²¹. Il y aurait une homologie structurale entre l'espace des positions dans le champ (soit la place attribuée à l'auteur au sein du champ littéraire, entre les différents pôles de production) et l'espace des prises de position dans le même champ (la nature de la production de l'auteur).

¹⁹ « [...] au sein du *sous-champ de production restreinte* qui, étant voué de manière exclusive à la production pour producteurs, ne reconnaît que le principe de légitimité spécifique, ceux qui sont assurés de la reconnaissance de leurs pairs, indice présumé d'une consécration durable (l'avant-garde consacrée), s'opposent à ceux qui ne sont pas (ou pas encore) parvenus au même degré de reconnaissance du point de vue des critères spécifiques. Cette position inférieure rassemble des artistes ou des écrivains d'âge et de génération artistique différents qui peuvent contester l'avant-garde consacrée soit au nom 'un principe de légitimation nouveau, selon le modèle de l'hérésie, soit au nom d'un retour à un principe de légitimation ancien. » BOURDIEU Pierre. *Art. cité*.

²⁰ [...] du côté du sous-champ de grande production, voué et dévoué au marché et au profit économique, les auteurs qui parviennent à s'assurer les succès mondains et la consécration bourgeoise (l'Académie notamment) se distinguent aussi de ceux qui sont condamnés aux succès dits populaires, tels que les auteurs de romans ruraux, les vaudevillistes ou les chansonniers : une opposition homologue de celle qui sépare l'avant-garde consacrée de l'avant-garde s'établit, par l'intermédiaire de la taille et de la qualité sociale du public (partiellement responsable du volume des profits), donc de la valeur de la consécration qu'il apporte par ses suffrages, entre l'art bourgeois, pourvu de tous les droits de bourgeoisie, et l'art « commercial », doublement dévalué, en tant que mercantile et « populaire ». » BOURDIEU Pierre. *Art. cité*.

²¹ BOURDIEU Pierre. *Les règles de l'art* : p150.

Si nous mobilisons ici l’outil qu’est le concept de champ, il ne s’agit pas de donner à l’analyse présente une approche « contextuelle », comme l’on présente un tableau avant de se concentrer sur une partie de celui-ci — ce n’est pas là l’objet du champ. En rappelant qu’il est un espace dynamique, nous ne pouvons manquer de noter que les parties sont toujours dépendantes du tout. Autrement dit, il est impossible de prendre isolément les représentants du groupe surréaliste, de les extraire des relations nouées dans le champ. Ce serait fauter que de croire en l’artiste comme en un « créateur incréé », comme l’histoire littéraire a pu parfois le faire. Si l’écriture – et plus encore la publication – est un acte, alors il faut l’analyser au regard de tous les autres actes similaires au même moment donné et à différentes périodes au sein du même espace. Cette entreprise programmatique permettrait par une reconstitution du champ littéraire, de déterminer les relations objectives qui s’établissent entre les producteurs du champ, et ainsi donner sens aux positions et prises de position des écrivains. Cela n’est pas notre objet. En effet, nous ne nous focalisons pas sur les relations objectives qui ont lieu à travers le champ, mais à la parole surréaliste même en tant qu’elle se donne pour autoreprésentation. Toutefois, il nous semble essentiel de rappeler avant cela quelques unes des orientations prises par le champ depuis les années 1880.

Comme le note Christophe Charle, deux points fondamentaux sont caractéristiques du milieu des années 1880. En premier lieu, de nombreux groupes d’avant-garde se créent, et ceux-ci se placent en opposition avec l’académisme et le naturalisme. En second lieu, ces mêmes groupes rejettent avec force une écriture politique au nom d’un principe cher à leurs yeux : l’art pour l’art, soit le refus de l’engagement de l’écriture pour autre chose que l’esthétique elle-même²². Cependant, quelques années plus tard, le symbolisme qui parmi ces avant-gardes avait réussi à tenir une position dominante au sein du champ littéraire, voit à son tour son déclin s’annoncer dès le début des années 1890. Au même moment, on observe selon Christophe Charle, un retour au politique de la part des écrivains : « Les étiquettes politiques sont utilisées dans les luttes littéraires comme un moyen de classement des adversaires et les groupes eux-mêmes commencent à puiser des thèmes dans les nouvelles idéologies politiques pour se distinguer ou trouver des sources d’inspiration

²² CHARLE Christophe. *Naissance des intellectuels (1880-1900)*. Les Editions de Minuit, 1990, 272 pages : p99.

esthétiques.²³ » Ce regain d'intérêt pour le politique au sein du champ intervient alors à un moment où le champ politique se professionnalise et devient presque complètement indépendant du champ littéraire. Et il en est de même au sein du champ scientifique : alors que l'université se réforme et accueille une nouvelle génération d'étudiants et de professeurs toujours plus nombreux, que l'histoire obtient le statut de discipline scientifique en se détachant définitivement des lettres dont elle avait côtoyé l'existence, que la sociologie émerge en tant que nouvelle discipline, le poids des écrivains diminue sur ces questions. Ainsi, pour Anna Boschetti, dans ce mouvement qui concerne les deux décennies précédant la Première Guerre mondiale : « La professionnalisation de la vie politique a soustrait aux écrivains, notamment aux poètes, la possibilité de jouer un rôle dans le champ du pouvoir. L'importance sociale de la littérature est également remise en cause par l'essor au sein de l'Université d'autres savoirs – notamment l'histoire, la philosophie, la psychologie et la sociologie – qui tendent à remplacer la littérature comme source de connaissance concernant l'homme et la société et comme vivier dans lequel les gouvernants peuvent recruter leurs conseillers.²⁴ »

Ce n'est alors sans doute pas un hasard si, dorénavant plus ou moins écartés du champ politique, les artistes cherchent de nouveaux moyens d'exprimer cette nouvelle orientation collective du champ littéraire qu'est le regain d'intérêt pour la politique. En effet, c'est au début des années 1890 que naissent des revues littéraires diamétralement opposées à celles de la décennie 1880 en ce qu'elles donnent une place particulièrement importante aux débats politique dans leurs pages, tout en se revendiquant de l'avant-gardisme²⁵. De plus, ces revues sont originales sous deux aspects : « Elles accueillent tout ce qui est « avancé » dans tous les domaines (art, littérature, philosophie, politique) et prétendent ainsi être des revues complètes comme les grandes revues dominantes. Elles se veulent des lieux où les nouvelles tendances culturelles s'expriment puisque les revues consacrées boudent la jeunesse ou retardent sur l'évolution intellectuelle. Ainsi s'opère, dans leurs livraisons, la

²³ *Ibid*, pp. 102-103.

²⁴ BOSCHETTI Anna. *Ismes. Du réalisme au postmodernisme*. Paris : CNRS Editions, 2014, 352 pages : p108.

²⁵ À ce propos, Christophe Charle cite la *Revue Blanche*, les *Entretiens politiques et littéraires* et *l'Art social*. CHARLE Christophe. *Naissance des intellectuels (1880-1900)*. Les Editions de Minuit, 1990, 272 pages : 105.

rencontre de ce qui était exclu dans les revues confidentielles antérieures : prosateurs et poètes, critiques et créateurs, essayistes et artistes, jeunes et moins jeune, littérature et politique. Même le *Mercur de France*, le plus réservé en politique, suit un cheminement assez analogue. Ces revues où se diffusent le néologisme « intellectuel » et la représentation sociale qui va de pair, prônent le mouvement collectif contre l'individualisme, l'engagement contre l'art pour l'art et l'autonomie contre la dépendance.²⁶ » Nous retrouvons ainsi, dès les années 1890, certaines orientations du champ qui vont marquer l'entre-deux-guerres. En effet, après la Première Guerre mondiale, à la faveur de la domination du roman sur la scène littéraire dont les tirages pour certains titres dépassent désormais les dizaines de milliers d'exemplaires, le secteur de l'édition se transforme, augmente ses capacités de distribution. Ceci a pour effet, pour Norbert Bandier, d'accentuer « la concentration à Paris des secteurs de diffusion de l'avant-garde, dans la proximité physique des instances de consécration du champ littéraire.²⁷ » Ainsi, paradoxalement, c'est l'essor du roman qui permet sa propre contestation par des avant-gardes qui rejettent globalement ce genre. Par cette concentration, les « petites revues ou les publications des éditeurs « d'avant-garde » bénéficient immédiatement du public potentiel parisien et des réseaux de sociabilité du champ littéraire où sont possibles les rencontres avec des agents détenant des pouvoirs de cooptation auprès des « grandes » revues ou des « grands » éditeurs.²⁸ »

Nous voyons donc ainsi, dans les grandes lignes, comment les forces en présence au sein du champ littéraire, les orientations collectives qui y prennent place, ont constitué un terreau fertile d'où ont germé les graines du surréalisme. Il convient à présent d'analyser comment, dans la période de formation du groupe surréaliste, les relations multiformes avec la *Nouvelle Revue Française* s'avèrent déterminantes pour ce dernier.

²⁶ *Ibid*, pp. 105-106.

²⁷ BANDIER Norbert. *Sociologie du surréalisme. 1924-1929*. Paris : La Dispute, 1999, 415 pages : p40.

²⁸ *Ibid*.

2) *La Nouvelle Revue Française* et le surréalisme

La naissance de la *Nouvelle Revue Française* en 1909 (après un premier lancement raté en 1908) a produit un bouleversement irrémédiable de la structure du champ littéraire. En bénéficiant d'une consécration par les acteurs du champ et par le public cultivé, la revue prend une position dominante. Pour Bourdieu, évoquant la *NRF* : « Le rassemblement d'auteurs et, secondairement, de textes qui fait une revue littéraire a, on le voit, pour principe véritable, des stratégies sociales proches de celles qui président à la constitution d'un salon ou d'un mouvement [...]. Dans le cas de la *NRF*, ce principe unificateur n'est autre que les dispositions qui prédisposent à occuper une position médiane, et centrale, entre les « salons » et l'Université, c'est-à-dire entre la « probité », qui sépare aussi bien de la « mentalité de salon » que des « écrivains à succès », et le sens de la distinction bourgeoise, qui éloigne aussi bien de l'intellectualisme que de l'humanisme au parfum de « communale » des écrivains trop marqués par l'école (les normaliens).²⁹ » C'est du fait de cette position « médiane » que Boschetti évoque la *NRF* comme porteuse d'une esthétique « prudente » : moins fermée que les cercles des poètes avant-gardistes, mais plus exigeante que ce qui est attendu de la « littérature de salon », la revue a dans le même temps reçu une consécration qui lui assurait un prestige symbolique et une ouverture à un plus grand public que celui des avant-gardes³⁰. Plus que cela, dans son travail sur Apollinaire, Anna Boschetti remarque que l'apparition de la *Nouvelle Revue Française* à la fin de la première décennie du XXe siècle a produit dans le champ une modification de la structure même du champ littéraire : « Parmi les changements qui affectent la structure du champ de production pendant l'époque examinée, la position créée par la *NRF* est la nouveauté qui contribue le plus à redéfinir les rapports de forces et, notamment, la situation de l'avant-garde poétique. Le sentiment de distance insurmontable qu'éprouve Apollinaire à l'égard de l'équipe de la *NRF* et de ses choix esthétiques est fondé sur un antagonisme structural, très profond et irréductible. Le monde d'Apollinaire et le monde de Gide

²⁹ BOURDIEU Pierre. *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire* : pp. 449-450.

³⁰ « Grâce à sa maison d'édition, la *NRF* relègue dans le passé la « littérature de salon », ses revues, ses éditeurs – Plon, Fasquelle, Calmann-Lévy –, bref, tout le système de consécration lié à l'Académie et au public des notables, et devient la position dominante dans la hiérarchie interne au champ. » BOSCHETTI Anna. *La poésie partout. Apollinaire, homme-époque (1898-1918)*. Seuil, coll. « Liber », 2001, 347 pages : pp. 129-130.

s'opposent à tous les niveaux, de façon quasi systématique : par les caractéristiques sociales, les dispositions et les préoccupations des écrivains, par leurs pratiques, par les formes de diffusion et de consécration auxquelles ils ont recours, par la réception dont ils font l'objet. La littérature « pure » fonctionne désormais comme un espace à deux pôles.³¹ » La revue, alors dirigée par André Gide, cesse de publier pendant la Première Guerre mondiale et reparait en juin 1919, sous la direction de Jacques Rivière.

Il nous paraît primordial d'analyser les rapports apparents, au sein des revues étudiées, qui s'établissent entre le groupe surréaliste et la *Nouvelle Revue Française*. En effet, comme le relève Norbert Bandier, l'ensemble des revues littéraires forment un sous-champ à l'intérieur du champ littéraire où se produisent des rapports de pouvoir : « dont les positions dominantes sont occupées par des périodiques anciens généralement liés à de grandes maisons d'édition, mais où aussi se créent constamment de nouvelles positions dues à des initiatives de jeunes écrivains. En ce sens, ce sous-champ continue à jouer un rôle fondamental dans le renouvellement de la vie intellectuelle.³² »

Dans les premiers numéros de *Littérature*, jusqu'au septième, nous observons une proximité manifeste entre la revue *Littérature* et le groupe de la *Nouvelle Revue Française*. La revue pré-surréaliste est alors ouverte à diverses écritures, qui fonctionnent comme une sorte de parrainage : le premier numéro ouvre ainsi ses pages à des textes d'André Gide, Paul Valéry et Léon-Paul Fargue qui, loin d'appartenir à une avant-garde, possèdent chacun une position dominante au sein du sous-champ de production restreinte, soit un fort capital symbolique. De plus, dans ce même numéro, la revue se fend d'un communiqué collectif qui ne laisse rien présager des futures relations qui seront entretenues entre les deux revues : « Nous sommes heureux d'annoncer les premiers la reparation prochaine, sous la direction de M. André Gide, de la *Nouvelle Revue Française*, la revue d'avant-guerre qui comptait le plus de titre à l'estime des lettrés.³³ » Dans ce premier numéro de la revue et dans ceux qui suivront, plusieurs auteurs proches de la *NRV* voient leurs textes publiés dans *Littérature* (Jean Paulhan, qui exerce à la reparation de la revue le métier de secrétaire de Jacques Rivière, en est l'exemple le plus marquant). À partir d'octobre 1919, *Littérature* modifie sa ligne éditoriale et, d'une revue ouverte à diverses tendances, devient officiellement un organe du nouveau mouvement Dada. En octobre 1919, Tristan Tzara

³¹ BOSCHETTI Anna. *La poésie partout* : p309.

³² BANDIER Norbert. *Sociologie du surréalisme* : p53.

³³ *Littérature* n°1, p24.

commence à publier régulièrement dans la revue, qui plus est, au sein des chroniques – honneur que n’auront jamais ni André Gide, ni Paul Valéry. Plus important encore, le numéro d’octobre 1919 (n°8), soit le cinquième depuis que la *NRF* a recommencé à paraître, est le premier dans lequel les rapports cordiaux entretenus sont mis en péril. En effet, par une chronique collective des revues, Louis Aragon, André Breton et Philippe Soupault – alors les directeurs de la revue *Littérature* – égratignent de manière synthétique le numéro de septembre 1919 de la *NRF* :

« Le numéro 72 (nouvelle série) contient :

1° Des considérations d'André Gide, qui n'ajoutent rien à notre admiration pour cet auteur ;

2° Un poème de M. Georges Simon qui nous fait regretter les alexandrins de M. François Alibert ;

3° Vingt-cinq pages de M. Jacques Rivière (qu'il vaut mieux passer sous silence) ;

4° Un article de M. André Lhote, qui, appelé à « jeter quelque lumière dans la question si controversée du cubisme », parle d'autre chose et, par l'insuffisance de sa critique n'arrive pas à nous faire oublier la médiocrité de sa peinture ;

5° Deux actes entiers de Paul Claudel ;

6° Des réflexions de M. Albert Thibaudet, qui nous apprend à confondre *Vingt mille lieues sous les mers* et *Le voyage d'Urien* ;

7° Divers propos insignifiants ;

8° L'annonce de la repartition de la *Revue critique des Idées et des Livres* qui exerce, paraît-il, un effort parallèle à celui de la *N.R.F.* ;

9° Une note tendant, au moyen de ragots empruntés à la presse allemande, à renouveler contre nos amis du *mouvement DADA* la manœuvre inqualifiable que le cubisme a mis dix ans à déjouer.³⁴ »

Il s’agit là du début d’une relation qui ne va pas sans ambiguïté entre les deux revues. Dans la première période que nous avons déterminée, le groupe de *Littérature* bénéficie de l’appui de la *NRF*. Or, lorsque le groupe commence à se réclamer de Dada, les relations se dégradent au fur et à mesure. Pour Laurent Gayard, le mouvement Dada « s'abreuvait aux sources du symbolisme et du romantisme mais, proliférant sur le terreau de la guerre, il revendiquait la mort de l'art et de l'histoire avec une violence dépassant toutes les tentatives antérieures. Les dadas avaient été précédés de peu dans la révolte totale par les futuristes, mais la confrontation avec le

³⁴ *Littérature* n°8, p32.

monde littéraire devait prendre après-guerre une intensité dont la *NRF* allait être la première cible.³⁵ » La rupture est presque complète au début de l'année 1920 ; mais du côté de la *NRF*, on reconnaît les talents de certains des auteurs participant à la nouvelle entreprise anti-littéraire qu'est Dada³⁶. Il est indéniable que la jeunesse et le talent reconnu sont une menace pour une revue qui, bien que dans une position dominante au sein du champ littéraire, n'appartient pas à une avant-garde – la *NRF* peut au contraire craindre qu'échouer à rapatrier le groupe de *Littérature* vers elle serait d'une certaine manière subir un « vieillissement »³⁷. Si différents collaborateurs de la revue se réclament de Dada à partir de la fin de l'année 1919, c'est véritablement au moment où le treizième numéro est publié, en mai 1920, que *Littérature* – en plus du changement d'apparence – adhère finalement officiellement au dadaïsme par la publication des « Vingt-trois manifestes Dada » de Francis Picabia, Louis Aragon, André Breton, Tristan Tzara, Arp, Paul Eluard, Philippe Soupault, Serner, Paul Dermée, Georges Ribemont-Dessaignes, Céline Arnault et W.

³⁵ GAYARD Laurent. « Modernité, avant-garde et terreur dans les lettres : la relation au progrès dans le champ littéraire du XXe siècle », *Rue Descartes* 2010, n°69, pp. 14-22 : p15.

³⁶ Pascaline Mourier-Casile montre comment la reconnaissance de talents individuels parmi les membres de *Littérature* permet à la *NRF* de « neutraliser » le groupe en rébellion : « Un autre moyen de désamorcer la « révolution » surréaliste, c'est de la ramener au connu, à la tradition littéraire et artistique occidentale, voire (ce qui est pis encore pour un surréaliste !) bien française. Ainsi, Aragon est-il comparé à Musset et à Diderot ; Man Ray à Renoir et à Valéry ; Crevel à Max Jacob ; Éluard à Mallarmé, à Pétrarque ou à Hamlet (tout comme d'ailleurs, avec plus de pertinence, Artaud). De la même tactique relèvent les éloges piégés qui font d'Aragon, « le meilleur prosateur français vivant » ; de Vitrac, « un homme indubitablement doué pour l'art d'écrire » ; de Breton, « l'un de nos plus savants poètes ». Et des surréalistes en général, des écrivains bien « français », c'est-à-dire « des lettrés ». Éloges à double tranchant, dans la mesure où ils reposent sur des critères que les surréalistes considèrent comme nuls et non avendus, mais qui ont l'avantage de mettre les lecteurs de la revue en pays de connaissance. Désamorçant ainsi la différence, l'écart surréaliste. » MOURIER-CASILE Pascaline. « « La N.R.F. » et le Surréalisme (1924-1940) ou la neutralisation d'une avant-garde », *Revue d'Histoire littéraire de la France* 1987, pp. 916-933 : p923.

³⁷ « [...] le privilège accordé à la « jeunesse », et aux valeurs de changement et d'originalité auxquelles elle est associée, ne peut pas se comprendre complètement à partir de la seule relation des « artistes » aux « bourgeois » ; il exprime aussi la loi spécifique du changement du champ de production, à savoir la dialectique de la distinction : celle-ci voue les institutions, les écoles, les œuvres et les artistes qui ont « fait date » à tomber au passé, à devenir *classiques* ou *déclassés*, à se voir rejeter *hors de l'histoire* ou à « passer à l'histoire », à l'éternel présent de la *culture* consacrée où les tendances et les écoles les plus incompatibles « de leur vivant » peuvent coexister pacifiquement, parce que canonisées, académisées, neutralisées.

Le vieillissement advient aux entreprises et aux auteurs lorsqu'ils demeurent attachés (activement ou passivement) à des modes de production qui, surtout lorsqu'ils ont fait date, sont inévitablement datés ; lorsqu'ils s'enferment dans des schèmes de perception ou d'appréciation qui, convertis en normes transcendantes et éternelles, interdisent d'accepter ou même d'apercevoir la nouveauté. » BOURDIEU Pierre. *Les règles de l'art* : p259.

C. Arensberg. Dans la période de Littérature, soit le moment qui précède l'émergence du surréalisme, la relation à la *Nouvelle Revue Française* s'avère délicate : des deux côtés, la rupture demeure incomplète. La tentative de cette dernière de pousser les membres du groupe *Littérature* à abandonner Dada est infructueuse, au moins au départ : « Ainsi s'étaient affrontés les défenseurs éclairés de la tradition et les aveugles destructeurs de l'héritage littéraire humaniste : les premiers, forts de leurs principes, affaiblis pourtant par leurs craintes d'abandonner des valeurs essentielles, les seconds enivrés par leur jeune vigueur, mais appauvris par leur isolement même. Il est remarquable que les deux groupes se soient obscurément sentis poussés à se justifier l'un à l'autre, au lieu de se considérer comme ennemis naturels des le début, et que chacun ait fait un effort pour s'expliquer devant l'autre. C'est au moment où il s'agit d'expliquer l'adversaire à lui-même que les communications deviennent stériles et que l'on en vient à s'accuser d'incompréhension et de méchanceté.³⁸ » Si l'attaque n'est pas toujours frontale, l'ironie dont use le groupe de *Littérature* y est souvent pour beaucoup ; dans le premier numéro de *Littérature nouvelle série*, de mars 1922, un entretien entre André Breton et André Gide est publié, et la vieille figure tutélaire qui, quelques années plus tôt, recevait un accueil courtois, est alors moquée : « Je n'ai jamais été un familier d'André Gide, ce qui sans doute me permet de le rencontrer quelquefois et d'échanger avec lui des propos un moins insignifiants qu'il ne voudrait. À vrai dire, quoique la légèreté ne soit pas mon fort, l'auteur des « Caves du Vatican » (ces périphrases lui conviennent) m'amuse, depuis longtemps, beaucoup plus qu'il ne m'alarme. Plus j'irai, plus sans doute j'aurai du goût pour un homme qui se confond. Celui-ci est, à notre époque, un critérium tout trouvé : sa superficialité, ses coquetteries, ses prétentions, que balancent quelques bonnes qualités de second ordre, me renseignent aussi formellement sur ceux qu'il enthousiasme que sur ceux qu'il exaspère.³⁹ »

Avec le temps, le groupe surréaliste ne fait plus grand cas de la *Nouvelle Revue Française*. Lorsque, prenant la direction de la revue *La Révolution Surréaliste*, André Breton se fend d'un texte, celui-ci n'hésite donc plus, comme un dernier adieu, à

³⁸ CARRE Marie-Rose. « La NRF et André Gide face à l'insurrection Dada », *The French Review* 1965, Vol. 39, n°1, pp. 57-68 : p67.

³⁹ *Littérature nouvelle série n°1* (mars 1922) : p16 (André Breton – André Gide nous parle de ses *Morceaux choisis*).

piétiner une nouvelle fois André Gide : « On sait, on pourrait savoir à quels mobiles cédèrent, il y a six mois, les fondateurs de cette revue. Il s'agissait avant tout, pour eux, de remédier à l'insignifiance profonde à laquelle peut atteindre le langage sous l'impulsion d'un Anatole France ou d'un André Gide.⁴⁰ » Hors des textes de la revue, ce sont les encarts publicitaires concernant les ouvrages publiés par les *Editions de la Nouvelle Revue Française* (devenue, depuis 1919, la *Librairie Gallimard*) parmi lesquels on en trouve certains écrits par des membres du groupe surréaliste. En effet, d'une part, depuis le dernier numéro de *Littérature nouvelle série* (n°11-12) et jusqu'à l'avant-dernier de *La Révolution surréaliste* (n°11), la *Librairie Gallimard* est dépositaire générale des deux revues. D'autre part, avec leur nouvelle revue, le groupe surréaliste a réussi à fonder une avant-garde solide en voie de consécration au sein du champ littéraire – si les esthétiques et visions du monde défendues par la *NRF* et *La Révolution surréaliste* divergent, il n'est plus nécessaire pour le groupe surréaliste de se démarquer violemment ; celui-ci vient en effet de créer ce qui sera par la suite reconnu comme un courant littéraire d'avant-garde, définitivement pris au sérieux – bien loin des premiers numéros de *Littérature*. Cependant, du côté de la *NRF*, un processus de neutralisation se poursuit, visant à disloquer le groupe en ne reconnaissant la valeur littéraire qu'à des individualités, et en réfutant la valeur du groupe surréaliste en tant que tel : « D'une façon générale, le discours de La *N.R.F.* sur les écrivains et artistes surréalistes tend à les désolidariser, à les désinsérer du Surréalisme. Première stratégie de neutralisation de celui-ci : les qualités qui sont reconnues à tel ou tel tiennent à ce que, en quelque manière, il lui échappe ou le dépasse ; les défauts qui lui sont reprochés à ce qu'il lui demeure fidèle. Conformément à son programme esthétique, et sans tenir le moindre compte de la provocante affirmation du Manifeste : « Nous n'avons pas de talent », La *N.R.F.*, refusant d'entendre la « grande voix surréaliste », collective, ne reconnaît jamais que les talents individuels.⁴¹ »

Toutefois, la distanciation vis-à-vis de la *NRF* n'est pas suffisante pour créer une unité esthétique, une unité dans le groupe – autrement dit, pour créer un

⁴⁰ *La Révolution surréaliste* n°4 (juillet 1925) : p2 (André Breton – Pourquoi je prends la direction de la Révolution Surréaliste).

⁴¹ MOURIER-CASILE Pascaline. « « La N.R.F. » et le Surréalisme (1924-1940) ou la neutralisation d'une avant-garde », *Revue d'Histoire littéraire de la France* 1987, pp. 916-933 : p922.

« mouvement » surréaliste. En nous intéressant aux dynamiques propres liées au principe de l'autoreprésentation dans les revues, il nous paraît primordial de nous pencher sur l'étude des objets qu'elles constituent. Le choix de fonder une revue n'est pas anodin, et si nous ne chercherons pas ici à déterminer des « intentions » propres au groupe surréaliste quant à la fondation des revues, nous ne pouvons omettre qu'implicitement les types d'actes littéraires dont nous allons maintenant discuter ne peuvent être que significatifs en ce qu'ils contribuent à la formation du groupe. Comme l'explique Anna Boschetti : « Ce n'est pas un hasard si les surréalistes sont les seuls auteurs de l'entre-deux-guerres qui rompent très vite et très bruyamment avec Gallimard. Car la véritable avant-garde des années 20, ce n'est pas l'équipe de la *N.R.F.*, ce sont eux. Tout, dans leur trajectoire mouvementée, confirme cette image : choix esthétiques et idéologiques, recrutement social et fonctionnement du groupe, rapports avec les autres positions du champ. Or il est significatif de voir cette même logique à l'œuvre dans un aspect très peu étudié de leur stratégie : les voies de publication et de diffusion adoptées. Un exemple en or, s'il fallait encore se persuader que toutes les conduites relèvent d'un seul et même principe, l'habitus, c'est-à-dire l'ensemble des dispositions socialement acquises qui caractérisent chaque position et assurent la cohérence des pratiques. Seulement cette cohérence n'est pas évidente, d'abord parce que, pour la reconnaître, il faut considérer l'ensemble des pratiques, ce que d'habitude l'on ne fait pas, ensuite parce que la forme de chaque pratique dépend fortement de l'espace spécifique du jeu. Dans le cas des écrivains, il s'agit de dégager l'homologie qui relie les faits sociaux à première vue aussi distants les uns des autres que la position sociale, les opinions politiques et les pratiques littéraires, dont les stratégies éditoriales sont un aspect particulièrement révélateur, parce qu'il semble devoir beaucoup au hasard.⁴² »

⁴² BOSCHETTI Anna. *Légitimité littéraire et stratégies éditoriales*, p. 480 à 527, in Henri-Jean Martin, Roger Chartier et Jean-Pierre Vivet. *Histoire de l'édition française, Tome IV : Le livre concurrencé 1900-1950*. Paris : Promodis, 1986, 609 pages : pp. 504-505.

II – LE SURREALISME DES REVUES

En travaillant sur les revues en tant que choix stratégiques, un problème de taille s'impose : celui de l'intentionnalité. En considérant les écrits comme des actions, la question de l'intention n'est jamais très loin. Or il nous semble possible, et souhaitable, d'évacuer l'intentionnalité au profit du modèle stratégique que représente le champ littéraire ; comme l'écrivent Dinah Ribard et Nicolas Schapira « autant l'on peut saisir des actions, autant les intentions nous restent inaccessibles, sauf à les postuler à partir des actions elles-mêmes. Les modèles stratégiques sont utilisés pour comprendre des ensembles d'actions pensés comme choix faits par des individus dans le monde social. Mais rapporter ces choix à une volonté ou à une intention n'est pas inévitable. La sociologie de l'action de Bourdieu, en particulier, est construite autour de la volonté d'articuler les choix des agents avec des dispositions pré-existantes à ces choix, donc contraignantes, qui sont réactualisées dans le temps de l'action – c'est cela que la notion d'*habitus* sert à penser.⁴³ » Toutefois, nous pouvons craindre de n'avoir pas tout à fait évacué l'ambiguïté du terme de stratégie si l'on n'évoque pas ce que l'on attend des écrits en les considérant comme des actions. Là encore, Dinah Ribard et Nicolas Schapira explique ce que signifierait regarder des écrits comme des actions, il s'agirait de : « ne pas les résorber dans ce qui les motiverait, les précéderait, les déterminerait, ni les résorber dans leurs effets. En effet, l'action qu'est un écrit n'est pas l'intention de son auteur, elle n'est pas non plus l'effet qu'il en attendrait : on s'intéresse ici au fait de produire un écrit, ou de le mettre en œuvre, de l'utiliser, etc.⁴⁴ » C'est ainsi à cette production, cette mise en œuvre et cette utilisation que nous nous intéressons à travers l'étude des revues surréalistes. En tentant de faire sens des textes et de l'objet revue même, nous ne cherchons donc pas à postuler la volonté des écrivains du groupe, mais – à l'inverse – à ce que ces écrits disent du groupe dont ils émanent. C'est en cela que ce mémoire ne vise pas à reconstituer la « vie surréaliste » (par les correspondances, les journaux intimes, etc.)

⁴³ RIBARD Dinah et SCHAPIRA Nicolas. *Introduction*, p. 5 à 21, in Dinah Ribard et Nicolas Schapira. *On ne peut pas tout réduire à des stratégies. Pratiques d'écritures et trajectoires sociales*. Universitaires de France, coll. « Les Littéraires », 207 pages : p9.

⁴⁴ *Ibid*, p12.

derrière la scène que constituent les revues, mais bien un mode de médiatisation de soi du groupe.

Il convient donc de se pencher sur les revues en elles-mêmes, sur le statut de la parole au sein des revues, sur ce qu'est, au fond, une revue. Une définition préliminaire de la revue dans le cadre de cette étude des revues surréalistes pourrait être cette manière d'ordonner des discours dispersés. La difficulté présente consisterait donc à montrer quel ordonnancement préside dans les revues, tout en n'écartant pas le fait que les paroles n'y sont jamais homogènes.

1) D'une revue l'autre

Posséder une revue, pour le groupe surréaliste, n'est pas anodin. Le simple fait d'en publier une renvoie à l'affirmation de la légitimité d'une vision de la littérature défendue par le groupe. Toutefois, chaque revue ne relève pas d'une stratégie similaire. Et si les trois revues *Littérature*, *La révolution surréaliste* et *Le Surréalisme au service de la révolution* diffèrent entre elles ; l'écart existe également avec d'autres revues qualifiées d'avant-gardistes. Benoît Lecoq note ainsi : « Peut-être n'est-ce pas tant l'aptitude à l'audace qui distingue les grandes revues littéraires des petites revues éphémères que le dessein qui inspire les unes et les autres. Tandis que les premières ont conscience d'influencer durablement la création littéraire, leur éclectisme garantissant leur longévité, les secondes n'ont souvent d'autre ambition que de diffuser, au moment même de leur élaboration, l'idéologie du mouvement qu'elles défendent.⁴⁵ » *Littérature* – au moins à partir de sa deuxième série qui démarre à partir de mars 1922 – ainsi que les deux autres revues surréalistes font partie de la première catégorie évoquée. Le cas de *Littérature* est particulier car la revue n'a pas un cadre esthétique complètement constant, comme nous l'avons évoqué plus tôt. Il faut alors distinguer, de manière plus ou moins précise, trois périodes différentes de la revue *Littérature* et *Littérature nouvelle série*. La première de ces

⁴⁵ LECOQ Benoît. *Les revues*, p. 332 à 339, in Henri-Jean Martin, Roger Chartier et Jean-Pierre Vivet. *Histoire de l'édition française, Tome IV : Le livre concurrencé 1900-1950*. Paris : Promodis, 1986, 609 pages : p334.

périodes s'étendrait du premier (mars 1919) au septième numéro (septembre 1919), la deuxième du huitième numéro de la première série (octobre 1919) jusqu'au premier numéro de la nouvelle série (mars 1922), et la troisième période du deuxième numéro de *Littérature nouvelle série* (avril 1922) jusqu'à l'ultime numéro double, onze et douze (octobre 1923). Durant la première période, la revue est très dépendante des tendances dominantes au sein du sous-champ de production restreinte, soit la NRF. Pour Jean-Pierre Bertrand : « Il ne pouvait y avoir de faux départ pour *Littérature* avec la caution de telles personnalités. D'autant qu'il n'existe, au début de l'année 1919, aucun organe propre aux écrivains et aux poètes. Ce qui explique que les premiers numéros de *Littérature* héritent du personnel de ses devancières : Gide, Valéry, Romains viennent directement de la rue Madame ; Reverdy, Jacob, Salmon, Apollinaire, Tzara et Dermée de *Nord-Sud*. [...] Il faut voir ici l'une des raisons majeures pour lesquelles ils ont décidé, en front commun, de créer leur propre banc de production. La revue offre la possibilité inespérée de publier leurs propres produits : elle instaure ainsi un circuit parallèle de production libérée désormais (en apparence) des contraintes esthétiques du pôle littéraire dominant. Il reste que *Littérature* se place d'emblée sous le signe de l'ambiguïté ; son enjeu se situe sur un double front : d'une part, la nécessité de s'inscrire dans une tradition légitimée, la seule qui puisse assurer sa reconnaissance et une émergence efficace ; d'autre part, l'urgence d'une différence et bientôt d'une rupture à revendiquer. Mais en 1919, il manque à la direction de *Littérature* un programme esthétique indispensable à cette revendication.⁴⁶ » Dans la deuxième période, la plus longue, la revue est dadaïste. Timidement en premier lieu, lorsque le terme « Dada » commence à apparaître ici ou là dans la revue, puis avec force, notamment à partir du numéro 13 de mai 1920 avec la publication des « Vingt-trois manifestes du mouvement Dada » de Francis Picabia, Louis Aragon, André Breton, Tristan Tzara, Arp, Paul Eluard, Philippe Soupault, Serner, Paul Dermée, Georges Ribemont-Dessaignes, Céline Arnault et W. C. Arensberg, la revue se réclame alors d'une position qualifiée d'avant-garde. Et la couverture de la revue elle-même change d'apparence. Le terme de « mouvement » n'est pas neutre dans cette auto-qualification : c'était ainsi faire de la revue un porte-voix pour le groupe, une première manière de distinguer entre les personnes du groupe, et celles qui n'y appartenaient pas. Cela est particulièrement clair par la manière dont André Breton utilise le « nous » dans ce numéro :

⁴⁶ BERTRAND Jean-Pierre. « *Littérature* » (1919-1924) et l'institution littéraire : une double stratégie d'émergence, *Mélusine* 1986, n°8, pp. 155-176 : p159.

« DADA ne promet pas de vous faire aller au ciel. A priori, dans les domaines de la littérature et de la peinture, il serait ridicule d'attendre un chef-d'œuvre DADA. Nous ne croyons non plus, naturellement, à la possibilité d'aucune amélioration sociale, si nous haïssons par-dessus tout le conservatisme et nous déclarons partisans de toute révolution, quelque qu'elle soit. « La paix à tout prix », c'était le mot d'ordre de DADA en temps de guerre comme en temps de paix le mot d'ordre de DADA c'est : « La guerre à tout prix. »⁴⁷ »

La dernière période s'ouvre sur le moment de l'abandon de Dada au profit de ce qui devient progressivement le surréalisme. C'est ainsi dans le deuxième numéro de la nouvelle série de *Littérature*, le 1^{er} avril 1922 que Breton tranche les liens :

« Le dadaïsme, comme tant d'autres choses, n'a été pour certains qu'une manière de s'asseoir. Ce que je ne dis pas plus haut, c'est qu'il ne peut y avoir d'idée absolue. Nous sommes soumis à une sorte de mimique mentale qui nous interdit d'approfondir quoi que ce soit et nous fait considérer avec hostilité ce qui nous a été le plus cher. Donner sa vie pour une idée, Dada ou celle que je développe en ce moment, ne saurait prouver qu'en faveur d'une grande misère intellectuelle. Les idées ne sont ni bonnes ni mauvaises, elles sont ; à concurrence pour moi de déplaisir ou de plaisir, bien dignes encore de me passionner dans un sens ou dans l'autre. Pardonnez-moi de penser que contrairement au lierre, je meurs si je m'attache. [...] Je ne puis que vous assurer que je me moque de tout cela et vous répéter : Lâchez tout.

Lâchez Dada.⁴⁸ »

A partir de ce numéro, la possibilité d'être du surréalisme apparaît progressivement ; le mot « surréalisme » est pour la première fois utilisé dans le n°6 de la nouvelle série de *Littérature* (1^{er} novembre 1922) par André Breton.

Entre le dernier numéro de *Littérature*, numéro double n°11-12, qui paraît le 15 octobre 1923 et le premier numéro de *La révolution surréaliste* du 1^{er} décembre 1924, l'événement majeur pour le groupe alors en formation est la publication du *Manifeste du*

⁴⁷ *Littérature* n°13 (mai 1920) : André Breton – Patinage Dada, p9.

⁴⁸ *Littérature*, nouvelle série n°2 (avril 1922) : André Breton – Lâchez tout, pp. 9-10.

surréalisme de Breton au milieu de l'année 1924. Or, de la dernière période identifiée de *Littérature* jusqu'au dernier numéro de la revue *Le surréalisme au service de la révolution* le 15 mai 1933, nous pouvons remarquer que c'est André Breton qui a le dernier mot sur ce que doit être le groupe. Il est significatif que les principaux changements d'orientation du groupe soient notifiés par des textes de Breton. A travers les revues, nous observons comment progressivement il parvient à s'affirmer comme le chef du groupe. Les indications des directions des revues sont ainsi significatives. Si la revue *Littérature* a trois directeurs – Aragon, Breton, Soupault – pour les vingt premiers numéros, lors de la nouvelle série, Breton et Soupault sont les directeurs pour les trois premiers numéros, puis Breton prend la direction exclusive de la nouvelle série de *Littérature* du numéro 4 au numéro 12. C'est un fait similaire qui se produit pour *La révolution surréaliste*, dont les quatre premiers numéros ont pour directeurs Pierre Naville et Benjamin Péret, puis uniquement Breton du numéro 5 (15 octobre 1925) au numéro 12 (15 décembre 1929). Le changement de direction prend alors la forme d'un article dans le numéro 4 de *La révolution surréaliste*, intitulé « Pourquoi je prends la direction de la Révolution surréaliste ». Il s'en explique ainsi par la volonté de faire front commun ; il devient ainsi, à ce moment, le leader incontestable du mouvement surréaliste :

« C'est là, comme on a bien voulu, d'ailleurs, le constater, une entreprise si hardie, qui nécessite si éperdument la confiance de tous ceux qui s'y donnent que, pour que jamais elle puisse être menée à bien, il nous faut éviter dès maintenant la moindre erreur de tactique : ceci pour l'extérieur. À l'intérieur il conviendrait de ne pas laisser s'accroître quelques divergences de vues, assez artificielles en somme, mais de nature un jour ou l'autre à nous paralyser.⁴⁹ »

C'est à l'intérieur du douzième – et dernier – numéro de la revue qu'est publié *Le Second manifeste du surréalisme*, la revue compte alors une voix parlant au-dessus des autres. C'est ainsi que les six numéros de la revue *Le surréalisme au service de la révolution* ont pour directeur André Breton. Il est devenu, d'une part du fait de la publication et de l'écho des manifestes du surréalisme dans *La révolution surréaliste*, d'autre part par une certaine victoire hiérarchique qui l'a porté à chaque fois jusqu'au poste de directeur unique des revues, la voix qui compte le plus dans l'affirmation de ce qui est

⁴⁹ *La révolution surréaliste* n°4 (15 juillet 1925), Pourquoi je prends la direction de la R.S. – André Breton : pp. 2-3.

et de ce qui n'est pas surréaliste. De cela, on peut réussir à comprendre qu'à l'opposé du dadaïsme, peu de revues surréalistes ont vu le jour, comme le relève Benoît Lecoq : « À l'inflation des revues dadaïstes s'oppose la rareté des périodiques surréalistes, *Littérature* (deuxième série) n'avait fait qu'annoncer les débuts du mouvement. C'est en décembre 1924 que le groupe se dote d'un organe officiel.⁵⁰ » Limiter le nombre de revues apparaît ainsi, à l'inverse du dadaïsme qui par essence ne pouvait se doter d'une organisation hiérarchique, une manière de concentrer la parole surréaliste, pour mieux la contrôler. Nous touchons ici à l'utilisation de l'objet revue en lui-même, en effet, publier une revue est significatif au sein du champ littéraire, comme le note Norbert Bandier : « La revue est l'instrument privilégié des rassemblements d'écrivains ou de créateurs qui désirent se présenter dans le champ littéraire comme l'incarnation d'une nouvelle école, car elle permet d'unifier sous un même « label » différentes expressions individuelles. Le choix d'un titre et d'une forme pour une revue est également une façon de se distinguer par rapport aux écoles littéraires et artistiques précédentes. La fondation d'une revue relève avant tout d'un projet distinctif, ainsi quand, au cours de l'été 1924, le groupe formé par *Littérature* et les transfuges de *L'Œuf dur* imagine la création d'un autre périodique, il s'agit d'adopter une forme et un contenu singuliers. [...] En ce sens, la revue est primordiale du point de vue de la stratégie littéraire, puisqu'elle manifeste régulièrement l'expression d'un mouvement littéraire dont elle contribue à renforcer la cohérence théorique et esthétique.⁵¹ » Et, en effet, *La révolution surréaliste* diffère bien plus des autres grandes revues littéraires, notamment la *Nouvelle Revue Française* dont nous avons développé la nécessité pour le groupe de s'en éloigner, que cela n'était le cas avec *Littérature*. Le format s'agrandit, les textes ne se suivent plus strictement mais se juxtaposent, le rythme de parution n'est plus mensuel, mais relativement aléatoire. Il s'agit pour le groupe de ne pas être assimilé à des « faiseurs de littérature », ils se réclament d'un au-delà de la littérature. Cette tentative de sortir de l'art pur conduit alors le groupe vers une stratégie de violent rejet de ce qui s'y assimile ; à ce propos, Norbert Bandier évoque cette subversion dont ils font leur étendard : « Le projet « manifestaire » est le projet de revue peuvent donc rassembler sous un vocable commun des écrivains afin de mettre en œuvre une stratégie collective et subversive adéquate à la position visée. Cet investissement collectif au nom de la seule dimension symbolique de la littérature doit permettre à la fois de manifester une révolte contre la

⁵⁰ LECOQ Benoît. *Les revues* : p337.

⁵¹ BANDIER Norbert. *Sociologie du surréalisme* : pp. 57-59.

restriction des potentialités objectives de carrière poétique, en rassemblant des poètes occupant des positions dominées et des entrants, et de dépasser l'alternative entre une improbable voie poétique individuelle et la reconversion dans le roman.⁵² » C'est de cet iconoclasme comme manière de mettre les autres acteurs du champ littéraire à distance dont nous allons maintenant traiter.

2) L'iconoclasme des années de *La révolution surréaliste*

Le groupe surréaliste, au moment du lancement de la revue *La révolution surréaliste*, détient une position particulière au sein du champ littéraire. Le surréalisme se présente alors un « affermissement théorique du courant littéraire né de *Littérature* », et la « création de ce nouveau mouvement poétique identifié par un « label » leur permet d'échapper aux probabilités objectives de carrière qui semblent se dessiner pour eux, à un moment de leurs trajectoires.⁵³ » Ils n'ont pas encore acquis la légitimité que possèdent les écrivains de la *Nouvelle Revue Française* et appartiennent encore ainsi à la fraction dominée du sous-champ de production restreint. Comme l'énonce Pierre Bourdieu : « Du fait que les prises de position se définissent, pour une grande part, négativement, dans la relation avec d'autres, elles restent souvent presque vides, réduites à un parti pris de défi, de refus, de rupture : les écrivains les plus « jeunes » structurellement (qui peuvent être à peu près aussi vieux biologiquement que les « anciens » qu'ils prétendent dépasser), c'est-à-dire les moins avancés dans le processus de légitimation, refusent ce que sont et font leurs devanciers plus consacrés, tout ce qui définit à leurs yeux la « vieillesse », poétique ou autre (et qu'ils livrent parfois à la *parodie*), et affectent aussi de repousser toutes les marques de *vieillesse sociale*, à commencer par les signes de consécration interne (académie, etc.) ou externe (succès) [...]. Et de fait, plus on avance dans l'histoire, c'est-à-dire dans le processus d'autonomisation du champ, plus les manifestes (il suffit de penser au *Manifeste du surréalisme*) tendent à se réduire à des manifestations pures de la

⁵² *Ibid.*, p106.

⁵³ *Ibid.*, p78.

différence (sans qu'on puisse en conclure pour autant qu'ils sont inspirés par la recherche cynique de la distinction).⁵⁴ » C'est cette forme d'écriture subversive du groupe à travers les revues et les manifestes du surréalisme qui nous intéresse ici. En effet, il faut noter que si ce présent travail a pour but de discerner ce qui, dans les écrits collectifs du groupe, vise la création d'une « identité surréaliste », l'hypothèse ici portée est que loin de se suffire à elle-même, l'autodéfinition du groupe n'est pas suffisante et passe nécessairement pour les surréalistes par une phase de rejet des autres positions du champ littéraire – contre la *NRF* d'un côté (qui incarne cette position de littérature pure et désintéressée, dominante symboliquement), et contre l'Académie de l'autre (incarnation, cette fois, du sous-champ de grande production, dominant économiquement). Nous développerons cette idée plus précisément dans la seconde partie (voir Partie 2, II) lorsque nous nous demanderons comment s'articulent les filiations poétique et idéologique du groupe avec la révolution symbolique, qui fonctionne toujours sur le modèle de la table-rase, menée au cours des années 1920. Dans les lignes qui vont suivre, nous nous concentrerons sur l'aspect subversif, voire polémique, des écrits du groupe.

Anna Boschetti rappelle que le manifeste, dans la plupart des cas, est un texte prônant un changement dans l'art reposant sur l'idée selon laquelle l'art doit changer avec la société, et qu'il interroge donc, en conséquence, les rapports entre la littérature et la société. Cependant, dès la première moitié du XXe siècle, le manifeste n'est pas l'apanage de l'avant-garde, mais également de l'« arrière-garde », des défenseurs de la tradition. Dans l'histoire littéraire, le manifeste est souvent réduit au simple rôle de moyen d'expression de l'avant-garde, et en est évacué cet aspect paradoxal. Pour Boschetti, « on peut facilement constater que le manifeste littéraire est, en fait, un instrument de lutte entre artistes, lié à la concurrence. C'est un des moyens par lesquels un auteur ou un groupe cherche à renforcer leur position en obtenant la reconnaissance aussi bien des pairs, que du public cultivé non spécialiste, un public qui en France se sent tenu d'être au courant des modes littéraires. Ainsi faut-il rejeter comme myope la thèse de Luca Somigli, selon laquelle les manifestes tendraient à légitimer en général la figure et le rôle de l'artiste dans la société.⁵⁵ » Et cette concurrence, dans le cas du *Manifeste du surréalisme*, prend la forme d'une tentative de subversion revendiquée. La tentation serait grande d'analyser en ce sens les multiples textes que l'on pourrait qualifier de « provocants » paraissant au fil

⁵⁴ BOURDIEU Pierre. *Les règles de l'art* : pp. 393-394.

⁵⁵ BOSCHETTI Anna. « La notion de Manifeste », *Francofonia* 2010, n°59, pp. 13-29 : p19.

des années dans les revues, or, ce serait ainsi nécessairement risquer de donner aux textes des intentions qu'ils ne portent pas. Ici, l'élément le plus flagrant est donc la revendication de subversion, telle qu'elle se présente notamment dans le premier manifeste :

« Le surréalisme, tel que je l'envisage, déclare assez notre *non-conformisme* absolu pour qu'il ne puisse être question de le traduire, au procès du monde réel, comme témoin à décharge. Il ne saurait, au contraire, justifier que de l'état complet de distraction auquel nous espérons bien parvenir ici-bas.⁵⁶ »

Nous comprenons assez bien l'effet qu'a pu avoir le *Manifeste* sur le champ littéraire en 1924 ; le même que pourrait provoquer un pavé dans la mare. Les lignes bougent, et le groupe de la revue *Littérature* est devenu, en quelques mois, le groupe surréaliste – entraînant dans sa course la réaction des autres acteurs : « Alors que, chez la plupart des poètes modernistes, le *Manifeste* suscite rivalité et hostilité, il a pour effet de rapprocher, du moins momentanément, P. Reverdy d'André Breton. Après avoir figuré parmi les collaborateurs d'Y. Goll dans l'unique numéro de *Surréalisme*, Reverdy va se prononcer nettement en faveur de Breton dès qu'il connaît la rivalité opposant les deux hommes.⁵⁷ » Quant à la *NRF*, celle-ci réagit négativement, ne pouvant que « que désapprouver un manifeste qui prétend refuser la littérature.⁵⁸ »

La même année, une brochure est publiée à l'occasion de la mort d'Anatole France, si peu sobrement intitulée *Un Cadavre*. Celle-ci consiste en une violente charge contre l'écrivain. Ainsi, sous la plume d'André Breton, peut-on y lire :

« Avec France, c'est un peu de la servilité humaine qui s'en va. Que ce soit fête le jour où l'on enterre la ruse, le traditionalisme, le patriotisme, l'opportunisme, le scepticisme, le réalisme et le manque de cœur ! [...] Pour y enfermer son cadavre, qu'on vide si l'on veut une boîte des quais de ces vieux

⁵⁶ BRETON André. *Manifestes du surréalisme*. Gallimard : coll. « Folio essais », 2014 [*Manifeste du surréalisme*, 1924 ; *Second manifeste du surréalisme*, 1930], 175 pages : p60.

⁵⁷ TONNET-LACROIX Eliane. Le monde littéraire et le surréalisme : premières réactions, *Mélusine* 1980, n°1, pp. 151-184 : p154.

⁵⁸ TONNET-LACROIX Eliane. *Art. cité* : pp. 160-161.

livres « qu'il aimait tant » et qu'on jette le tout à la Seine. Il ne faut plus que mort cet homme fasse de la poussière.⁵⁹ »

En prenant pour cible Anatole France, le groupe surréaliste s'attaque à ce qu'il représentait tant au niveau esthétique que politique. L'écrivain, académicien, était alors l'un des derniers grands réalistes – réalisme dont dès le *Manifeste du surréalisme* André Breton demandait l'instruction du procès⁶⁰. Une polémique éclate suite à la publication de la brochure ; France avait en effet reçu des funérailles nationales. Pour le groupe surréaliste, après la publication du premier *Manifeste*, ce fut là une manière de frapper un grand coup : « Le *Cadavre*, dont les auteurs sont associés à un label d'avant-garde, apparaît donc aux yeux du public de la littérature comme une manifestation publique d'opposition à certains écrivains occupant des positions dominantes tels Anatole France, Loti, Barrès ou le « tapir Maurras ». De plus, ce pamphlet écrit par de jeunes écrivains vise justement ceux que la fraction conservatrice du champ littéraire présentait l'année précédente comme des modèles pour la jeune littérature.⁶¹ » Le surréalisme devait donc, pour naître, marquer sa distance avec les autres positions du champ littéraire⁶². Un « mouvement » est né, ou selon les mots de René Crevel, quelques années plus tard en 1931 : « Le surréalisme : pas une école, un mouvement.⁶³ » Nous pouvons concevoir pourquoi le refus de s'identifier comme une école, mais plutôt comme un mouvement, peut être tentant pour le groupe. Appartenir à une école, ce serait là encore faire de la littérature. Ce que le groupe dit refuser. À l'inverse : « La conception surréaliste de l'engagement de l'artiste se situe dans une étroite filiation avec celle des symbolistes et néo-impressionnistes. La puissance de la révolte surréaliste s'exprime dès le début des années 1920, contre l'institution et la tradition littéraires, tant romanesque que poétique, contre le rationalisme. Elle acquiert une

⁵⁹ *Un Cadavre*, André Breton – Refus d'inhumer : p3.

⁶⁰ *Manifeste du surréalisme* p16

⁶¹ BANDIER Norbert. *Sociologie du surréalisme* : p131.

⁶² Norbert Bandier relève ainsi que : « L'effet du pamphlet contre Anatole France et l'activité du Bureau de recherches permettent donc l'adhésion d'une nouvelle vague de participants qui appartenaient à des réseaux d'entrants différents de celui de *Littérature*. Le surréalisme apparaît alors comme un mouvement d'avant-garde, et le capital symbolique accumulé autour du label semble pouvoir offrir aux entrants une visibilité croissante dans le champ littéraire ou artistique. Cependant, sa nature subversive suppose aussi le refus des rétributions économiques offertes par le marché littéraire. »
Ibid., p189.

⁶³ *Le surréalisme au service de la révolution* n°3 (décembre 1931) : René Crevel – Résumé d'une conférence prononcée à Barcelone : p35.

dimension politique en s'érigeant contre la morale et les valeurs bourgeoises.⁶⁴ » Le rejet de la littérature pour elle-même s'inscrit ainsi dans les revues surréalistes comme la marque de l'avant-gardisme. C'est ainsi paradoxalement ce refus qui progressivement les mène, au début des années 1930, au rang d'avant-garde consacrée. Cette stratégie ne peut pour autant s'affadir avec le temps comme a pu le faire la distanciation avec la *Nouvelle Revue Française*, qui disparaît globalement du propos des revues dès la création de *La révolution surréaliste*. Ainsi, dans le premier numéro de la revue *Le surréalisme au service de la révolution*, ce même mépris pour les normes de la vie littéraire s'exprime une fois encore, de la part d'un nouveau venu, Dali :

« Il convient de dire, une fois pour toutes aux critiques d'art, artistes, etc., qu'ils n'ont à attendre des nouvelles images surréalistes que la déception, la mauvaise impression et la répulsion. Tout à fait en marge des investigations plastiques et autres « conneries », les nouvelles images du surréalisme vont prendre de plus en plus les formes et les couleurs de la démoralisation et de la confusion. Il n'est pas loin le jour où un tableau aura la valeur et n'aura que la seule valeur d'un simple acte moral et pourtant celle d'un simple acte gratuit. Les nouvelles images, comme forme fonctionnelle de la pensée, vont prendre le libre penchant du désir, tout en étant refoulées violemment. L'activité mortelle de ces nouvelles images peut encore, parallèlement à d'autres activités surréalistes, contribuer à la ruine de la réalité, au profit de tout ce qui, à travers les infâmes et abominables idéaux de tout ordre, esthétiques, humanitaires, philosophiques, etc., nous ramène aux sources claires de la masturbation, de l'exhibitionnisme, du crime, de l'amour.

Idéalistes sans participer à aucun idéal les images idéales du surréalisme au service de l'imminente crise de la conscience, au service de la Révolution.⁶⁵ »

Cet apparent rejet constant au fil des années conduit donc assez paradoxalement le groupe au statut d'avant-garde inévitable pour l'époque. Ainsi que le note Norbert

⁶⁴ REYNAUD PALIGOT Carole. « La poésie surréaliste entre révolte et révolution », *Revue Française d'Histoire des Idées Politiques* 2007, n°26, pp. 123-131 : pp. 125-126.

⁶⁵ *Le surréalisme au service de la révolution* n°1 (juillet 1930) : Dali – L'âne pourri : p12.

Bandier : « De septembre à décembre 1924, l'étude de la presse littéraire donne l'impression que le surréalisme est parvenu à occuper l'espace des prises de position dans le champ littéraire en obligeant tous les agents de ce champ à se situer par rapport à ce nouveau label.⁶⁶ »

Cette mise à l'écart se reflète également dans son appartenance politique ; si les rapports avec le Parti Communiste Français furent tumultueux et inégaux selon les années, le groupe adhère progressivement et avec force au courant communiste. Il s'agissait pour eux de concilier d'une part les formules « transformer le monde » de Marx et « changer la vie » de Rimbaud : « En voulant unir le premier mot d'ordre de Marx et le second de Rimbaud, les surréalistes se rattachent à une tradition littéraire désirant allier avant-gardisme esthétique et avant-gardisme politique.⁶⁷ » L'engagement communiste représente alors, au milieu des années 1920, un positionnement marginal au sein du champ littéraire ; c'est donc par l'alliance entre le refus des normes esthétiques et politiques qu'est progressivement octroyé au groupe le statut d'avant-garde. Ce sont des rapports avec le communisme, et plus particulièrement le détail de la crise de l'« Affaire Aragon » dont nous allons à présent discuter.

⁶⁶ BANDIER Norbert. *Sociologie du surréalisme* : p134.

⁶⁷ REYNAUD PALIGOT Carole. *Art. cité* : p125

III – L' « AFFAIRE ARAGON »

1) Entre matérialisme et idéalisme

Un thème revient, au milieu des années 1920, concernant les rapports avec le communisme : le groupe surréaliste serait entre le matérialisme et l'idéalisme/ le spiritualisme⁶⁸. C'est là le principal reproche adressé par le Parti Communiste Français aux surréalistes. Or, à ce moment-là, le groupe se rapproche fortement du communisme et souhaite adhérer en tant que groupe surréaliste au parti ; tandis que la plupart des membres, à l'échelle individuelle, en font déjà partie. Mais les rapports avec les communistes sont plus complexes que les adhésions individuelles.

Nous avons précédemment souligné que dans le champ littéraire, le positionnement politique communiste est à ce moment qualifiable d'avant-gardiste. Ils sont en effet en avance sur leur temps par rapport au reste du champ ; l'engagement communiste chez les artistes est alors largement minoritaire, plus encore chez des écrivains parmi les plus légitimes, ce qu'ils deviennent progressivement au milieu de la décennie 1920 : « Ce sont [les surréalistes] qui amorcent le ralliement au communisme des fractions les plus légitimes du champ, d'abord en soutenant *Clarté* dans sa prise de position sur le Maroc, en 1925, puis en adhérant au parti communiste en 1927. Dans leur expérimentation tous azimuts, ils assument les premiers l'hypothèse, le plus souvent informulée, qui séduira tant d'avant-gardes culturelles, selon laquelle révolution artistique et révolution politique sont spontanément solidaires.⁶⁹ » Le simple fait que des écrivains surréalistes rejoignent le parti

⁶⁸ « Avec la référence à l'Orient, le surréalisme reprend un des thèmes qui alimentent les débats du champ intellectuel depuis les années vingt où s'opère alors un partage entre deux conceptions philosophiques du rapport au monde, ou plus précisément du rapport au réel. Au réalisme et au positivisme, référents de la tradition occidentale, dont la guerre a montré la faillite morale, s'opposent des solutions cherchées du côté d'un rapport irrationnel au réel qui prennent les formes du mysticisme, ou d'une spéculation philosophique, développées à l'extérieur de la tradition de pensée européenne. »
BANDIER Norbert. *Sociologie du surréalisme* : pp. 197-198.

⁶⁹ BOSCHETTI Anna. *Légitimité littéraire et stratégies éditoriales* : pp. 524-525.

communiste n'est toutefois pas suffisant. Le but affiché est au contraire de faire rentrer le groupe en tant que tel, c'est-à-dire, de faire du groupe surréaliste la figure d'un groupement poétique révolutionnaire. Pour Carole Reynaud-Paligot, il faut ici mettre en avant des logiques extra-politiques : « L'analyse de ces enjeux masqués passe également par l'historicisation de différents événements littéraires, par l'étude précise de moments particuliers qui révèlent ces logiques extra-littéraires ou extra-politiques. Il en est ainsi de la controverse qui oppose surréalistes et communistes à propos de la littérature prolétarienne à la fin des années vingt ou encore la rupture avec Aragon en 1932. L'analyse de ces deux moments a montré que le ralliement au marxisme s'était accompagné d'une ambition littéraire – obtenir la reconnaissance de l'art surréaliste comme art révolutionnaire – et que devant le refus du parti communiste d'accorder cette reconnaissance ne restait que le choix entre la rupture ou la soumission. » Il s'agit là pour eux d'obtenir le caractère officiel de groupe d'écrivains révolutionnaires.

En 1926, deux événements concernant le rapport du groupe au communisme prennent place dans *La révolution surréaliste*. En premier lieu, le rapprochement avec le groupe de la revue communiste *Clarté*. Dans le n°6 du 1^{er} mars 1926, une annonce est faite qu'un projet d'une revue en collaboration a été créé : *La Guerre Civile* :

« En avril paraîtra La Guerre Civile, fondateurs : Louis Aragon, Jean Bernier, André Breton, Victor Castre, Robert Desnos, Paul Eluard, Marcel Fourrier, Paul Guitard, Michel Leiris, André Masson, Benjamin Péret, Philippe Soupault, Victor Serge.⁷⁰ » [Voir Annexe 2]

Ce rapprochement est le premier signe d'une véritable volonté du groupe de faire entrer l'idéal communiste dans la définition même du surréalisme : « En dépit des divergences entre surréalistes et *Clarté*, la prise de position de Breton, énoncée en grande partie sur le mode collectif, qui tend à définir le rapport des poètes à la société selon le même modèle que celui des intellectuels révolutionnaires, confirme le choix de l'engagement politique. Celui-ci permet surtout au surréalisme de manifester sa radicalité subversive tout en conservant une position dans le champ littéraire que la seule définition du mouvement comme rapport direct au monde interdisait.⁷¹ »

⁷⁰ *La révolution surréaliste* n°6 (1^{er} mars 1926).

⁷¹ BANDIER Norbert. *Sociologie du surréalisme* : p246.

L'autre événement de cette année 1926 est la publication dans le n°8 de la revue du texte « Légitime défense » par André Breton. Le propos est le suivant : le surréalisme chérit à présent comme idéal le communisme, toutefois le groupe se voit rejeter de manière injuste par le Parti Communiste :

« Notre situation dans le monde moderne est cependant telle que notre adhésion à un programme comme le programme communiste, adhésion de principe enthousiaste bien qu'il s'agisse évidemment à nos yeux d'un programme minimum, n'a pas été accueillie sans les plus grandes réserves et que tout se passe comme si, en fin de compte, elle avait été jugée irrecevable. Purs que nous étions de toute intention critique à l'égard du Parti français (le contraire, étant donnée notre foi révolutionnaire, eut été peu conforme à nos méthodes de pensée), nous en appelons aujourd'hui d'une sentence aussi injuste. Je dis que depuis plus d'un an nous sommes en butte de ce côté à une hostilité sourde, qui n'a perdu aucune occasion de se manifester.⁷² »

Avec beaucoup de prudence, le texte de Breton se veut comme la position collective d'un groupe cherchant l'approbation du PCF d'où il se trouve constamment mis à l'écart. Dans les années suivantes, progressivement, certains surréalistes quittent le parti communiste ; toutefois le communisme en tant que tel demeure célébré dans *Le surréalisme au service de la révolution*, ici par Aragon :

« La reconnaissance du matérialisme dialectique comme seule philosophie révolutionnaire, la compréhension et l'acceptation sans réserves de ce matérialisme par des intellectuels partis d'une position idéaliste conséquente, et qui ont constaté l'insuffisance de toute position idéaliste, fût-elle conséquente, en face des problèmes concrets de la Révolution, ce sont là les traits essentiels de l'évolution des surréalistes, je veux dire de ceux d'entre eux qui étant séparés violemment de tous ceux qui pour des raisons diverses, toujours ramenable à des raisons de classe, entendaient suivre une évolution différente, sont aujourd'hui désignés communément sous le nom de surréalistes.⁷³ »

⁷² *La révolution surréaliste* n°8 (1^{er} décembre 1926) : pp. 30-31.

⁷³ *Le surréalisme au service de la révolution* n°3 (décembre 1931), Louis Aragon – Le surréalisme et le devenir révolutionnaire : p2.

Les divergences politiques de certains membres du groupe se résolvent dans la période 1926-1929 par des exclusions : ce fut le cas d'Artaud, jugé trop peu en faveur du matérialisme, et sensible aux philosophies orientales.

La discordance entre le groupe surréaliste et le parti communiste a pourtant trouvé lieu dans un désaccord fondamental relatif à l'écriture : la « littérature prolétarienne ». Alors que le parti communiste encourageait la naissance de celle-ci, le groupe refusait de la reconnaître. Ainsi, dans le *Second manifeste du surréalisme*, publié en intégralité dans le douzième numéro de *La révolution surréaliste* (15 décembre 1929), Breton écrit :

« Je ne crois pas à la possibilité d'existence d'une littérature ou d'un art exprimant les aspirations de la classe ouvrière. Si je me refuse à y croire, c'est qu'en période pré-révolutionnaire l'écrivain ou l'artiste, de formation nécessairement bourgeoise, est par définition inapte à les traduire. [...] De même que les prévisions de Marx, en ce qui concerne presque tous les événements extérieurs survenus de sa mort à nos jours, se sont montrées justes, je ne vois pas ce qui pourrait infirmer une seule parole de Lautréamont, touchant aux événements qui n'intéressent que l'esprit. Par contre, aussi faux que toute entreprise d'explication sociale autre que celle de Marx est pour moi tout aussi de défense et d'illustration d'une littérature et d'un art dits « prolétariens », à une époque où nul ne saurait se réclamer de la culture prolétarienne, pour l'excellente raison que cette culture n'a pu encore être réalisée, même en régime prolétarien.⁷⁴ »

Cette défiance à l'égard de l'idée d'une littérature prolétarienne demeure dans les années qui suivent : deux textes de Breton dans les numéros 1 (juillet 1930) et 5 (15 mai 1933) du *Surréalisme au service de la révolution*. Le premier à l'occasion de la mort de Maïakovski, et le second concernant un concours de littérature prolétarienne organisé par *L'Humanité*. À ce moment-là, la rupture entre le groupe surréaliste et le parti communiste est déjà achevée – le parti ne pouvait accepter le surréalisme : « La position des communistes se durcit au fil des années, pour aboutir, au début des années 30, à un véritable ultimatum : les surréalistes ne seront acceptés comme communistes qu'à condition de renier le surréalisme et de soumettre leur activité littéraire au contrôle du Parti. Alors que l'ensemble du groupe résiste fermement, Aragon oscille entre les

⁷⁴ BRETON André. *Manifestes du surréalisme* : pp. 104-105.

deux camps, donnant des gages tantôt à l'un, tantôt à l'autre. Durant le Congrès de Kharkov de novembre 1930, il accepte de signer une autocritique dans laquelle il renie le surréalisme. Mais au retour, affrontant la colère de ses amis, il se rétracte et réaffirme son adhésion au surréalisme. Pendant un an, il tente de concilier l'inconciliable, tandis que la pression communiste s'accroît et le contraint à choisir. En mars 1932, Aragon opte pour la rupture avec ses anciens amis et rejoint le Parti communiste.⁷⁵ »

L'« Affaire Aragon », qui a motivé le départ du poète du groupe surréaliste, en ce qu'elle traduit une confrontation entre le groupe et le parti communiste et qu'elle a représenté un moment de crise est révélatrice d'une forme de définition de ce qui serait l'essence de « l'auteur surréaliste ». Cette affaire naît de la publication par Louis Aragon du poème *Front rouge*.

2) L'auteur surréaliste : *Front rouge* et la responsabilité de l'auteur

En 1931, paraît le premier numéro d'une nouvelle revue moscovite : *Littérature de la révolution mondiale*. Dans celui-ci, un texte d'Aragon, « Le Front rouge » [Voir Annexe 1], suscite la polémique. Plus précisément, ce sont certains vers qui posent problème :

« Il y a toujours des armuriers dans la ville
 Des autos aux portes des bourgeois
 Pliez les réverbères comme des fétus de paille
 Faites valser les kiosques les bancs les fontaines Wallace
 Descendez les flics
 Camarades
 Descendez les flics
 Feu sur Léon Blum

⁷⁵ REYNAUD-PALIGOT Carole. « Surréalisme : heurts et tensions entre projet personnel et éthique collective », *Histoire & Sociétés* 2002, n°2, pp. 108-116 : pp. 113-114.

Feu sur Boncour Frossard Déat

Feu sur les ours savants de la social-démocratie⁷⁶ »

Une opération est menée par la police le 23 novembre pour saisir les 350 exemplaires après une ordonnance de M. Benon, juge d'instruction⁷⁷, puis Louis Aragon est poursuivi pour appel au meurtre. Quelque temps plus tard, les charges sont abandonnées. Anna Boschetti montre bien comment les perspectives de carrière d'Aragon, limitées par la position dans le champ du groupe surréaliste qui ne lui assurait qu'une faible renommée et des tirages dérisoires, ont pu le pousser à se rapprocher du Parti Communiste et s'éloigner du surréalisme au début des années 1930 : « On comprend que, face à cette sombre vision, le communisme lui soit apparu comme la parfaite réponse à ses problèmes, à une époque où l'URSS et la révolution étaient en train de rallier les positions les plus prestigieuses du champ intellectuel. C'était trouver enfin le consensus dont il avait été privé sans pour autant renier complètement le surréalisme qui avait fait de la révolution son mot de passe et avait été parmi les premiers à se rapprocher du parti communiste. Comme pour prouver cette fidélité, *Front Rouge*, le poème par lequel Aragon marque son alignement à l'orthodoxie stalinienne, est encore une audace qui coûte cher à son auteur, lui attirant une poursuite pour provocation à l'assassinat : l'un des rares cas d'inculpation en matière de poésie pour délit d'opinion au cours de l'entre-deux-guerres.⁷⁸ » Nous souhaitons ici, par l'analyse de la brochure que Breton publie alors en défense d'Aragon, *Misère de la poésie*⁷⁹, tenter de déterminer quelle forme d'éthique auctoriale est revendiquée par le surréalisme. Ce serait, autrement dit, ici poser la question de la nature de l'auteur surréaliste et de ses écrits. Nous nous basons ainsi sur la piste de recherche envisagée par Michel Foucault dans sa conférence « Qu'est-ce qu'un auteur ? »⁸⁰. Il y distingue quatre traits caractéristiques principaux de ce qu'il nomme la « fonction auteur », qui est « caractéristique du mode d'existence, de circulation et de fonctionnement de

⁷⁶ *Littérature de la révolution mondiale* n°1 (juillet 1931), pp. 39-46.

⁷⁷ Archives de la préfecture de police, côte BA 1714.

⁷⁸ BOSCHETTI Anna. *Légitimité littéraire et stratégies éditoriales* : p511.

⁷⁹ BRETON André. *Misère de la poésie*. « L'Affaire Aragon » devant l'opinion publique, Paris : Editions surréalistes, 1932, 20 pages.

⁸⁰ FOUCAULT Michel. « Qu'est-ce qu'un auteur ? » [1969], *Dits et écrits, t. I, 1954-1988*, Paris : Gallimard, 1994, pp. 789-820.

certains discours à l'intérieur d'une société »⁸¹ : le nom de l'auteur, assurant une certaine fonction de classement des discours⁸² ; la forme d'appropriation des textes, qui donne forme à la propriété qui lie le texte à l'auteur ; le rapport d'attribution, la construction de la figure de l'auteur à travers le texte ; enfin, la position de l'auteur, qui n'est plus la construction « qui se fait de seconde main à partir d'un texte déjà donné comme un matériau inerte »⁸³, mais l'ensemble des signes du texte qui renvoient à l'auteur. Michel Foucault précise ainsi ce qu'il pourrait être possible de faire en prenant pour prisme cette notion de « fonction auteur » pour une analyse historique des discours : « Peut-être est-il temps d'étudier les discours non plus seulement dans leur valeur expressive ou leurs transformations formelles, mais dans les modalités de leur existence : les modes de circulation, de valorisation, d'attribution, d'appropriation des discours varient avec chaque culture et se modifient à l'intérieur de chacune ; la manière dont il s'articulent sur des rapports sociaux se déchiffre de façon, me semble-t-il, plus directe dans le jeu de la fonction-auteur et dans ses modifications que dans les thèmes ou les concepts qu'ils mettent en œuvre.⁸⁴ » Il ne s'agit pas de recourir ici à une analyse détaillée en se basant sur chacun des principes énoncés de la fonction-auteur, mais plutôt de partir de l'observation de Foucault pour tenter de donner sens au texte de Breton relatif à l'affaire. Deux remarques préliminaires. D'une part, Foucault remarque concernant la forme d'appropriation des textes que la propriété du texte littéraire telle que nous la connaissons a été historiquement devancée par ce qu'il nomme l'appropriation pénale des textes, c'est-à-dire leur possibilité à être retenu *contre* leur auteur : « Le discours, dans notre culture (et dans bien d'autres sans doute), n'était pas, à l'origine, un produit, une chose, un bien ;

⁸¹ *Ibid.*, p798.

⁸² « À partir des différences alléguées entre les noms d'auteur et les noms propres, Foucault corrobore la position que le nom d'auteur n'est pas « simplement un élément dans un discours », s'écartant ainsi ostensiblement de la thèse « archéologique » des *Mots et des choses* et préparant le retournement paradoxal vers la théorie des « instaurateurs de discursivité » introduite dans la deuxième partie de « Qu'est-ce qu'un auteur ? » Cela veut dire que plutôt que d'être une entité linguistique dans l'intérieur d'un discours, le nom d'auteur assure une certaine fonction « classificatoire ». Cette fonction peut être expliquée à travers deux points : 1. La fonction classificatoire nous permet de grouper des textes, de les séparer et essentiellement d'exclure certains textes. 2. Le nom d'auteur signale un certain mode réception du discours littéraire. Autrement dit, la fonction-auteur entre en jeu uniquement dans une certaine sorte de textes dans lesquels la création d'un système d'attributions est ou a été jugée nécessaire. »

[Modif] Une histoire de la « fonction-auteur » est-elle possible ?

Le Nom propre et le propre auteur. Qu'est-ce qu'une « fonction-auteur » ? - Niels Buch-Jepsen, pp. 49-64 : p59.

⁸³ FOUCAULT Michel, « Qu'est-ce qu'un auteur ? » : p802.

⁸⁴ *Ibid.*, p810.

c'était essentiellement un acte – un acte qui était placé dans un champ bipolaire du sacré et du profane, du licite et de l'illicite, du religieux et du blasphématoire. Il a été historiquement un geste chargé de risques avant d'être un bien pris dans un circuit de propriétés.⁸⁵ » Partir de ce principe d'appropriation pénale, c'est reconnaître dans l'écriture littéraire un certain penchant pour une éthique de la subversion, un élan du texte vers la transgression, comme l'explique Arnaud Bernadet évoquant la vision foucauldienne : « Face aux appareils répressifs ou aux autorités de contrôle (religieuses, politiques, etc.), tout discours est chargé de risques et, lorsque se trouve instauré le régime de propriété, « c'est à ce moment-là que la possibilité de transgression qui appartenait à l'acte d'écrire a pris de plus en plus l'allure d'un impératif propre à la littérature ». Foucault superpose visiblement le risque littéraire comme exigence éthique d'une écriture et le risque social qu'elle peut éventuellement assumer. Sans ignorer ce dernier risque, l'histoire littéraire en fournit de nombreux exemples, on saisit les conséquences de cette assimilation pour une pensée de l'art : la littérature s'y trouve idéologiquement instrumentalisée, elle fonctionne en termes de subversion.⁸⁶ » D'autre part, nous choisissons de nous intéresser au texte de Breton en ce qu'il relate l'affaire et la discute d'un point de vue surréaliste. Le procès n'ayant pas eu lieu, c'est ici ce qui se rapproche le plus d'une plaidoirie surréaliste en faveur de la poésie. Or, Gisèle Sapiro émet une hypothèse : il y aurait « une relation étroite et une imprégnation réciproque entre les représentations qui fondent la responsabilité pénale de l'auteur d'écrits, telles qu'elles ressortent des débats qui se sont tenus lors de grands procès littéraires, et les conceptions de l'éthique professionnelle du métier d'écrivain qui se sont élaborées en France aux XIXe et XXe siècles. La définition de la responsabilité pénale de l'auteur est, en effet, étroitement liée à la croyance collective dans son influence et dans son rôle.⁸⁷ » Notre hypothèse est donc que, dans le texte de Breton, se déploient d'éventuelles caractéristiques propres à une forme d'éthique surréaliste du texte littéraire, présupposant donc un rapport de l'auteur surréaliste à son texte ; et à la société, en tant qu'intellectuel révolutionnaire.

⁸⁵ *Ibid.*, p799.

⁸⁶ BERNADET Arnaud. *L'historicité de l'auteur : une catégorie problématique*, p. 13 à 31, in UNE HISTOIRE DE LA « FONCTION-AUTEUR » EST-ELLE POSSIBLE ? : Colloque E.N.S Fontenay-Saint-Cloud, 11-13 mai 2000 / éd Nicole Jacques-Lefèvre. Saint-Etienne : Publ. De l'Université de Saint-Etienne, 2001, 292 pages : p20.

⁸⁷ SAPIRO Gisèle. *La responsabilité de l'écrivain. Littérature, droit et morale en France (XIXe-XXIe)*. Seuil, 2011, 750 pages : p10.

Le principal point de défense de Breton est son opposition à la lecture littérale du texte poétique : le texte étant un poème, on ne peut le juger comme un texte politique. Ce qui ne signifie pas qu'il n'évoque pas la politique ; personne n'aurait pu le nier. Mais les textes surréalistes ayant pour principe d'être la traduction d'une expression intérieure, notamment dans le cadre des poèmes ou des textes automatiques, ils ne devraient pas tomber sous le coup de la loi. De plus, Breton fait remarquer qu'au jeu de la prise du sens littéral des passages incriminés, certains vers restent hermétiques et il n'y aurait aucun sens à les prendre tels qu'ils sont :

« Je dis que ce poème, de par sa situation dans l'œuvre d'Aragon, d'une part, et dans l'histoire de la poésie, d'autre part, répond à un certain nombre de déterminations formelles qui s'opposent à ce qu'on en isole tel groupe de mots (« Camarade descendez les flics ») pour exploiter son sens littéral alors que pour tel autre groupe (« Les astres descendent familièrement sur la terre ») la question de ce sens littéral ne se pose pas. Qui oserait prétendre qu'en prose, au cours d'un article, Aragon se fût laissé aller à écrire : « Camarades, descendez les flics » alors qu'une telle injonction, d'ailleurs sans portée réelle, est contraire aux mots d'ordre mêmes du Parti Communiste ? Il s'agit donc bien, dans l'esprit de la justice française, d'assimiler aujourd'hui au langage courant un langage tout particulier qui ne présente, avec celui-ci, aucune sorte de commune mesure.⁸⁸ »

En mettant en avant la distinction entre poésie et prose, André Breton ne nie pourtant pas la portée révolutionnaire que peut porter la poésie ; un poème révolutionnaire doit être considéré sous ses deux facettes : poétique et révolutionnaire. Cela est d'autant plus essentiel qu'en souhaitant soustraire Aragon des charges qui pèsent sur lui, il est alors reproché au groupe surréaliste de ne pas assumer les conséquences d'écrits subversif, d'agir lâchement⁸⁹.

⁸⁸ BRETON André. *Misère de la poésie* : p10.

⁸⁹ « Le principal grief auquel nous nous trouvons avoir affaire et qui s'exprime avec une virulence variable dans certaines lettres que nous avons reçues porte sur le fait qu'on nous prête l'intention, à la première menace de répression grave qui pèse sur l'un de nous, de fuir la responsabilité de nos actes et de chercher je ne sais quel surprenant refuge dans l'art. »
Ibid., p6.

Nous voyons donc comment la conception de l'écriture poétique surréaliste consiste en une exclusion du concept de rationalité. « Front rouge » ne peut ainsi même pas être considéré, selon Breton, comme une provocation.

Dans cette affaire, un fait intéressant qui n'est pas reporté par Breton (pour d'évidentes raisons) est que le poème a déjà été publié une fois dans un recueil d'Aragon paru en 1931⁹⁰, en même temps que *Littérature de la révolution mondiale*. Et, alors que la saisie de la revue communiste s'était élevée à 350 exemplaires, le recueil en question bénéficiait d'un tirage près de trois fois supérieur. La différence entre les deux serait donc de l'ordre de la forme : d'une revue ouvertement révolutionnaire à un recueil de poésie. Ainsi, plus que le texte en lui-même, nous pouvons émettre l'hypothèse que la publication dans une revue révolutionnaire altère la perception du texte poétique ; celui-ci perdrait, dans une certaine mesure, sa qualité poétique au profit de la politique. En effet, dans les crimes écrits, la faute n'est pas dans la pensée de l'auteur, mais dans la publication : « Instruments du crime, les écrits ne constituent pas, du point de vue du droit, des faits de responsabilité subjective pure. La loi tente de fonder cette responsabilité sur des faits objectifs. L'action qui constitue l'infraction n'est pas la pensée coupable, mais le fait matériel de sa publication – conçue, selon le sens anglais, comme la communication à des tiers.⁹¹ » Et l'on ajouterait ainsi à cela non plus seulement la communication en elle-même mais aussi la *forme* de la communication, le lieu où la parole s'énonce.

Après avoir montré comment s'était construit le groupe : par la manière dont il s'est imposé dans le champ littéraire par l'attitude paradoxale du rejet des valeurs littéraires, avec l'aide de revues qui ont participé à l'édification de ce qui a par la suite été nommé comme étant l'avant-garde surréaliste, et par la création de certains rapports entre la politique et le poétique, il convient donc à présent de montrer par quels moyens la recomposition permanente de celui-ci se donne à voir dans l'autoreprésentation du groupe à travers les revues et autres écrits collectifs. C'est donc une forme d'histoire des contours du groupe qui nous occupera à présent.

⁹⁰ ARAGON Louis. *Persécuté persécuteur*. Editions surréalistes, 1931, 92 pages.

⁹¹ SAPIRO Gisèle. *Stratégies d'écriture et responsabilité auctoriale*. p. 163 à 181, in Dinah Ribard et Nicolas Schapira. *On ne peut pas tout réduire à des stratégies. Pratiques d'écritures et trajectoires sociales*. Presses universitaires de France, coll. « Les Littéraires », 207 pages : pp. 167-168.

Partie 2 : L'autodéfinition des contours du groupe surréaliste

Dans cette socio-histoire des contours du groupe surréaliste, ce n'est plus comme précédemment la formation du groupe en elle-même qui nous occupe, mais – dans les écrits collectifs du groupe – la définition de ce qu'est un surréaliste. Autrement dit, il s'agit de voir comment s'organisent les procédures de dénomination de ce qui est ou n'est pas surréaliste. Nous avons donc vu comment, par ses revues, le groupe parvient à se créer un espace restreint, et donc apte à être maîtrisé, dans lequel se forge progressivement le « label » surréaliste, selon l'expression de Norbert Bandier. Cette stratégie double – créer un espace surréaliste propre et cloisonné, et l'apparent refus des valeurs littéraires clamé par le groupe – conduit à donner une existence propre au « mouvement » en tant que tel ; au-delà du rassemblement d'individus épars. Mais un autre ensemble de stratégies éditoriales exposé dans les revues est souvent négligé dans les études consacrées au surréalisme : les relations du groupe avec les éditeurs qui publient les ouvrages de ses membres. Il s'agira donc maintenant d'évoquer les traces des rapports du groupe avec ses éditeurs, telles qu'elles se donnent à lire au sein des revues surréalistes, et d'exposer en quoi tout ceci contribue à la formation de ce label surréaliste.

I – LE SURREALISME ET SES ÉDITEURS

Nous avons pour une définition de la revue, dans le cadre de ce travail, dit qu'elle était une certaine manière d'ordonner des discours dispersés. C'est ainsi nous donner pour objet, dans ce mémoire, d'étudier la distribution des discours dans les revues surréalistes, c'est-à-dire de mettre au jour des logiques de classement, de mise en forme, d'une parole en ce que ces opérations éditoriales œuvrent à la création d'une « identité surréaliste », sur laquelle nous reviendrons précisément plus tard. Nous tenterons de montrer ici en quoi le rôle de l'édition est pertinent au regard de cet objectif.

L'éditeur, dit Pierre Bourdieu, « est celui qui a le pouvoir tout à fait extraordinaire d'assurer la *publication*, c'est-à-dire de faire accéder un texte et un auteur à l'existence *publique* (*Öffentlichkeit*), connue et reconnue. Cette sorte de « création » implique le plus souvent une *consécration*, un *transfert de capital symbolique* (analogue à celui qu'opère une préface) qui est d'autant plus important que celui qui l'accomplit est lui-même consacré, à travers notamment son « catalogue », ensemble des auteurs, eux-mêmes plus ou moins consacrés, qu'il a publié dans le passé.⁹² » C'est ce type de rapports du groupe à ses éditeurs qui nous interpelle particulièrement, en ce que ces relations ne semblent pas neutres du point de vue de la constitution du groupe en tant qu'entité définie comme surréaliste.

⁹² BOURDIEU Pierre. « Une révolution conservatrice dans l'édition », *Actes de la recherche en sciences sociales* 1999, n°126-127, pp. 3-28 : p3.

1) D'un éditeur l'autre

De 1919 à 1933, peu d'éditeurs peuvent être affiliés au groupe surréaliste. En effet, il semble que plusieurs périodes sont identifiables durant lesquelles un ou deux éditeurs gravitent autour des surréalistes.

La première mention d'une collaboration éditoriale liée aux revues intervient à partir du n°8 de *Littérature*, période pré-surréaliste, lorsque la revue est alors administrée par les éditions Au sans pareil. Cela sera le cas jusqu'au vingtième numéro de la première formule, puis pour les trois premiers numéros de la nouvelle série de *Littérature* ; d'octobre 1919 jusqu'en mai 1921. La maison d'édition a, en fait, été créée pour s'adosser à la revue : « A sa naissance en 1919, le Sans Pareil est destiné à soutenir le mouvement surréaliste naissant et son évolution ; un temps, il accompagne Dada. Quand il s'en éloigne, autant pour survivre que pour affirmer son identité il se consacre aux livres de luxe jusqu'à ce que la Crise, qui n'épargne pas la bibliophilie, l'oblige à diversifier sa production et à lancer de jeunes écrivains. La déroute de la maison sera consommée en 1935.⁹³ » Toutefois, si l'administration de *Littérature* est à la charge de la maison d'édition à partir d'octobre 1919, le premier acte éditorial conjoint apparaît en mai 1919, lorsqu'il est fait mention dans le troisième numéro de *Littérature* de la publication d'un ouvrage d'Arthur Rimbaud, *Les mains de Jeanne-Marie*. Il est indiqué que le livre sera publié le 20 mai 1919, dans « la collection de Littérature⁹⁴ ». Ce livre est en fait le premier numéro de la collection créée en partenariat avec la revue pré-surréaliste. Le mois suivant, dans le n°4 de *Littérature*, un extrait est ainsi publié. Au total, du 15 mai 1919 au 10 janvier 1920, huit titres seront publiés par Au sans pareil dans la collection « Littérature »⁹⁵ : Rimbaud, Les

⁹³ FOUCHÉ Pascal. *Au Sans Pareil*, Institut Mémoires de l'édition contemporaine, coll. « L'édition contemporaine », 1989, 446 pages : p5.

⁹⁴ *Littérature* n°3 (mai 1919).

⁹⁵ « Au Sans Pareil naît de la publication d'une revue, *Littérature*, que lancent Louis Aragon, André Breton et Philippe Soupault en mars 1919 et qui devient l'organe du mouvement surréaliste naissant. C'est en effet pour publier en plaquettes les poèmes et écrits parus dans la revue que naissent en mai 1919 les éditions Au Sans Pareil, dirigées par un ami de Breton, René Hilsum. Leur originalité vient surtout du fait qu'elles ne se cantonnent pas dans ces publications qui resteront longtemps « de chapelle » mais s'ouvrent tout d'abord aux marges du mouvement à des écrivains comme Max Jacob ou Blaise Cendrars, publient des rééditions aussi

Mains de Jeanne-Marie (500 exemplaires, 7,50F) ; Breton, Mont de Piété (125 exemplaires, 12F) ; Vaché, Lettres de guerre (1000 exemplaires, 3,50F) ; Cendrars, Dix-neuf poèmes élastiques (1100 exemplaires, 6F) ; Soupault, Rose des vents (1040 exemplaires, 3,50F) ; Morand, Lampes à Arc (nombre d'exemplaires inconnu, 7,50F) ; Aragon, Feu de joie (1070 exemplaires, 3,50F) ; Eluard, Les Animaux et leurs Hommes (575 exemplaires, 3F). Au sein de tous les numéros de *Littérature*, jusqu'au troisième de la nouvelle série, une publicité est présente concernant les publications de la maison d'édition. De ces constats nous pouvons observer que, pour le groupe, la collaboration avec Au sans pareil permettait directement d'avoir une place de choix au sein du catalogue. Ce n'était pas un transfert de capital symbolique qui était recherché, mais avec l'aide d'une minuscule maison d'édition, la création d'une grande structure comprenant d'une part la revue et d'autre part un outil de diffusion. Autrement dit, la relation avec Au sans pareil ne fonctionnait sur le mode du transfert de capital symbolique de la maison d'édition vers le groupe, mais les deux parties, toutes deux nouvelles venues – l'une dans le champ littéraire, l'autre dans le champ éditoriale – étaient mises dos-à-dos en espérant chacune tirer un gain symbolique de son association avec l'autre. Le but recherché par le groupe n'était évidemment pas une grande publicité : peu d'exemplaires été tirées à chaque fois, et les prix étaient bien au-dessus de la moyenne pour de simples plaquettes de quelques pages, comme le rappelle Pascal Fouché : « Le fait que tous ces volumes, qui sont d'ailleurs plutôt des plaquettes, aient un tirage limité, les rend plus coûteux. À ce moment-là, 3,50 F est encore le prix d'un petit roman ; et 6 F, le prix d'un ouvrage de 300 pages.⁹⁶ » Au moment de la fin de la collaboration, un texte est publié dans le cinquième numéro de la nouvelle série de *Littérature*, sur un ton bien amer – en effet, des dissensions s'étaient créées avec René Hilsum, directeur du Sans pareil :

importantes que *Les chants de Maldoror* de Lautréamont ou *Le Poète assassiné* d'Apollinaire, se lancent, au moment où ils vont connaître une vogue importante, dans l'édition d'ouvrages illustrés, de luxe et de demi-luxe, et enfin publient de jeunes auteurs. Ainsi, contrairement à beaucoup de maisons éphémères, elles prennent un rythme de publication important et commencent à se constituer un fonds. Il faudra les conséquences de la crise économique pour voir disparaître une maison qui aura publié les premiers livres d'auteurs aussi différents que Louis Aragon, André Breton, Paul Morand et Marguerite Yourcenar. »
FOUCHE Pascal. *L'édition littéraire : 1914-1950*, p. 188 à 241, in Henri-Jean Martin, Roger Chartier et Jean-Pierre Vivet. *Histoire de l'édition française, Tome IV : Le livre concurrencé 1900-1950*. Paris : Promodis, 1986, 609 pages : pp 188-241 : p192.

⁹⁶ FOUCHE Pascal. *Au sans pareil* : p17.

« *Littérature* a été forcée de marcher avec de l'essence « Poids lourds » pendant quelque temps et cela grâce à l'esprit Sans Pareil de quelques-uns, fabricants à la solde d'un gouvernement commanditaire.

Aujourd'hui *Littérature* peut vivre par ses propres moyens, les abonnés s'étant réunis et ayant ouvert les plus larges crédits à André Breton et Louis Aragon, pour continuer leur effort unique dans l'histoire de l'Art : Ne pas s'admirer, ne pas s'enfermer dans l'école révolutionnaire devenue pompier, ne pas admettre de spéculation mercantile, ne pas chercher la gloire officielle, ne s'inspirer que de la vie, n'avoir comme idéal que le mouvement continu de l'intelligence.⁹⁷ »

Il semble donc que la collaboration avec René Hilsum avait pour but de créer des étincelles d'unité dans le groupe pré-surréaliste, à travers une collection commune. Alain Vaillant développe cette idée en rappelant que l'invention de la collection n'est pas neutre quant à notre appréhension des textes littéraires : « [...] la communication éditoriale se signale d'emblée par l'invention de la *collection*. Le texte littéraire n'est plus un objet isolé, identifiable seulement par son auteur (par nature singulier), mais il appartient à un ensemble de livres avec lesquels il partage un certain nombre de points communs reconnaissables par le public. La création et le développement de ces collections, qui intègrent *ipso facto* tout texte à une série, sont les instruments de la *politique éditoriale*, dont les auteurs sont les acteurs (mais non les promoteurs). C'est de cette logique éditoriale que naît le genre littéraire (au sens moderne et non rhétorique du terme), qui n'est rien d'autre qu'une manière de désigner pour le consommateur un type de produit, donc de structurer le marché du livre littéraire. La collection et le genre permettent ainsi de définir, en extension et en compréhension, des types collectifs de textes littéraires, de compenser par ces regroupements la singularité présumée de toute œuvre littéraire et, de cette manière, d'appliquer à la littérature elle-même les méthodes de l'édition programmée, qui sont en vigueur dans tous les autres types de livres.⁹⁸ »

Tout indique que le gain recherché ne pouvait être monétaire, de la même manière qu'une revue littéraire dans les années 1920 ne pouvait espérer faire des prouesses financières : « Il semble qu'en 1920, personne ne nourrisse d'illusion quant à la rentabilité

⁹⁷ *Littérature* nouvelle série n°4 (septembre 1922) : p6.

⁹⁸ VAILLANT Alain. *L'histoire littéraire* : pp. 261-262.

[de la publication d'une revue littéraire]. Il est entendu que la publication est là pour satisfaire à un plaisir individuel ou à la promotion littéraire d'un groupe, mais qu'en aucun cas elle ne renflouera les caisses. Les contributeurs d'une « petite revue » ne sont pas rétribués, les directeurs perdent de l'argent à chaque numéro, seul l'amour de l'art — ou plutôt ici de la littérature — pousse à continuer jusqu'à épuisement du capital.⁹⁹ » Cette démonstration affichée du *désintéressement* n'est pas neutre relativement aux caractéristiques de positionnement dans le champ du groupe surréaliste et de la maison d'édition. En effet : « La dynamique du champ ne peut se comprendre comme l'ensemble des évolutions séparées et parallèles que décrivent les monographies historiques d'entreprises éditoriales et que l'on coule spontanément dans le moule commode de la métaphore biologique, naissance, jeunesse, grandeur et décadence. Elle trouve son principe dans la structure du champ : ce sont les nouveaux entrants qui créent le mouvement ; ce sont eux qui, par leur seule existence et par la concurrence qu'ils instaurent et dans laquelle l'abnégation (ou l'autoexploitation) les rend compétitifs, arrachent l'ordre littéraire établi à l'immobilité. En revenant aux sources mêmes de la croyance, par une dénégation ascétique (avec le choix, par exemple, de couvertures dépouillées, sans illustration), de tout ce qui peut évoquer la dimension économique de la production littéraire, qu'il s'agisse de la publicité ou du marketing, ils poussent l'ancienne avant-garde, aujourd'hui consacrée ou en voie de consécration, au passé, identifié au dépassé, au déclassé, provisoirement ou définitivement exclu du jeu, ou au classique, ainsi mis hors jeu et arraché à la fuite du temps.¹⁰⁰ »

À partir du quatrième numéro jusqu'au douzième et dernier de la nouvelle série de *Littérature*, la revue est administrée par la Librairie Gallimard, nouveau nom des Editions de la NRF. Il en sera ainsi pour longtemps, jusqu'en mars 1928, au moment de la publication du onzième numéro de *La révolution surréaliste*. Durant toute la dernière période de *Littérature* alors sous l'égide de la Librairie Gallimard, presque aucune publicité n'est faite pour un éditeur ou pour un autre. Après avoir abandonné Au sans pareil, il faut donc pour le groupe se trouver un nouvel éditeur attiré. Car la stratégie éditoriale surréaliste semble reposer sur une certaine « fidélité » éditoriale comme nous

⁹⁹ MOUSLI Béatrice. « Ecrivains-éditeurs : l'exception Sagittaire », *Revue d'histoire littéraire de la France* 2007, n°107, pp. 841-849 : p842.

¹⁰⁰ BOURDIEU Pierre. « Une révolution conservatrice dans l'édition » : p19.

l'avons évoqué plus tôt. Dans la pratique, c'est une certaine « rigueur » de publication qui est appliquée – il semble que le groupe rechigne à publier chez la plupart des éditeurs : « On voit ce que peut impliquer cette rigueur sur le plan des stratégies de publication. Plus la fidélité au groupe est grande, moins les œuvres ont de chances de trouver un éditeur et un public, car le principe fondamental de la littérature surréaliste est l'écart maximum par rapport aux habitudes et aux attentes. Or s'il est vrai que le succès exige toujours une part d'inattendu, qui force l'attention, il fait surtout appel à l'accord entre le produit et la demande du marché. Ainsi la difficulté de publier, la précarité des solutions, les tirages confidentiels sont les traits constants de l'histoire du groupe. Au cœur des années 1920, lorsque la lutte entre Gallimard et Grasset pour s'arracher les auteurs bat son plein, ils sont continuellement ramenés aux formes caractéristiques des cénacles fin de siècle : les revues éphémères, les lectures publiques, les manifestations, les éditions à compte d'auteur ou chez de petits éditeurs peu connus.¹⁰¹ »

En 1924, le groupe semble avoir trouvé un nouvel éditeur attiré : la famille Kra. Les éditions Kra, plus tard renommées Editions du Sagittaire, ont été fondées en 1903 par Simon Kra, et prennent progressivement de l'importance au début des années 1920 en publiant des textes de Baudelaire, Reverdy, Gourmont, Sade, etc¹⁰². La proximité de Philippe Soupault et de Léon Pierre-Quint, nouveau directeur littéraire de la maison d'édition, n'est sans doute pas pour rien dans le choix des Editions Kra comme nouveau bastion surréaliste. Ainsi, André Breton voit son *Manifeste du surréalisme* publié en 1924 par les Editions Kra. À partir de ce moment, dès le début de *La révolution surréaliste*, l'autopromotion des ouvrages des membres du groupe dans presque chaque numéro alterne entre les Editions Kra et les Editions de la NRF – au moment où la Librairie Gallimard est dépositaire général de la revue. Et les noms de surréalistes défilent au fur et à mesure, dans les pages de la revue, aux côtés du nom des éditions – ce sont, dans l'ordre de parution : André Breton, *Manifeste du surréalisme/ Poisson soluble* ; Robert Desnos – *Deuil pour deuil* ; Benjamin Péret – *Il était une boulangère* ; André Salmon, *Une orgie à Saint-Petersbourg* ; René Crevel – *Mon corps et moi* ; Joseph Delteil – *Cholérat* ; Georges Ribemont-Dessaignes – *Célestes Ugolin* ; Michel Leiris, *Le point cardinal* ; Philippe Soupault – *Le nègre* ; Robert Desnos – *La liberté ou l'amour* ; Francis Gérard – *Les*

¹⁰¹ BOSCHETTI Anna. *Légitimité littéraire et stratégies éditoriales* : p508.

¹⁰² FOUCHE Pascal. *L'édition littéraire : 1914-1950* : p193.

dragons de vertu. La différence est pourtant grande avec la période Au sans pareil : les Editions Kra, loin de la minuscule structure et des aspirations purement bibliophiles, Béatrice Mousli évoque ainsi les responsabilités que pesaient sur Philippe Soupault et Léon Pierre-Quint, tous deux employés par Kra : « Ils ne dirigent pas de collection dans une maison qui utiliserait leur prestige littéraire pour attirer des plumes, ils sont aux commandes d'une entreprise qui très vite de sept titres en 1923 va passer à quarante en 1925, et publiera en moyenne jusqu'au milieu des années trente une trentaine d'ouvrages par an. À titre de comparaison, en 1925 les éditions Gallimard sortiront cinquante-neuf titres. Le Sagittaire fait donc alors partie du groupe des maisons de moyenne importance en terme de volume, dont l'influence littéraire grandit, tandis que le catalogue se construit autour d'axes littéraires bien définis — avec des choix audacieux en matière d'auteurs contemporains français et étrangers — dont les ventes lentes sont équilibrées par des volumes accessibles à un plus large public, des documents, essais, mémoires et anthologies. Le Sagittaire n'est pas une de celles qu'on appellerait aujourd'hui « une petite maison d'édition » dirigée par deux amoureux de la littérature, c'est une opération commerciale dont la rentabilité doit être assurée. Aussi, aux côtés des Fitzgerald, Delteil ou Crevel, on trouve des éditions de luxe de textes classiques illustrés, des mémoires de joueur de tennis, de chanteur à la mode ou de ministres, sans compter des récits de voyage, tels ceux d'Alphonse de Châteaubriant ou de Francis de Croisset.¹⁰³ »

Avec les Editions Kra, le groupe dès lors clairement identifié comme surréaliste au milieu des années 1920 trouve un moyen de diffusion particulièrement propice : la maison d'édition, qui n'est pas une très grande structure, accueille rapidement le groupe. Pour Norbert Bandier, le caractère attractif de cette nouvelle tendance littéraire qu'est le surréalisme ne pouvait manquer d'interpeller Kra, alors sur une pente ascendante de légitimation. L'association avec un groupe d'avant-garde ne peut alors que renforcer sa position dans le champ éditorial. À l'inverse, le groupe bénéficie de cette association par une plus grande visibilité¹⁰⁴.

Le douzième et dernier numéro de *La révolution surréaliste* (15 décembre 1929) a pour dépositaire général la Librairie José Corti. Il en sera également ainsi pour les quatre premiers numéros de la revue *Le surréalisme au service de la révolution*, de juillet 1930 à

¹⁰³ MOUSLI Béatrice. *Art. cité* : pp. 844-845.

¹⁰⁴ BANDIER Norbert. *Sociologie du surréalisme* : p138.

décembre 1931. Pour les cinquième et sixième numéros, qui seront tous deux publiés le 15 mai 1933, les Editions des cahiers libres prennent la relève. L'association avec José Corti semble représenter pour les surréalistes une sorte de nouveau « quartier général ». Dès le dernier numéro de *La révolution surréaliste*, une publicité pour la librairie apparaît : « Tous les livres des écrivains surréalistes peuvent être consultés librement¹⁰⁵ » ; puis en juillet 1930, dans le premier numéro du *Surréalisme au service de la révolution*, une nouvelle publicité indique qu'on peut trouver chez José Corti « tous les livres de : Aragon, Breton, Char, Crevel, Eluard, Péret, etc.¹⁰⁶ », ou dans le cinquième numéro : « à la librairie José Corti [...] Toujours TOUS LES LIVRES SURREALISTES¹⁰⁷ ». La même stratégie du contrôle des publications s'applique ici : en privilégiant cette association quasi-exclusive avec José Corti, c'est ajouter une barrière entre le groupe surréaliste et les écrivains qui seraient tentés de s'y affilier sans appartenir au groupe. Il ne suffit plus de se dire surréaliste, mais il faut dans le même temps : écrire dans l'une des quelques revues consacrées et être édité ou mis à disposition par des structures associées au groupe. Cette stratégie est d'autant plus efficace que le groupe, à la fin des années 1920, devient progressivement une avant-garde consacrée, dont la renommée est alors au plus haut. Bien lointaine est l'époque où Paul Dermée et Yvan Goll disputaient à Breton le mot surréalisme pour en faire leur propre mouvement littéraire.

Toutefois, d'année en année, les rapports avec des maisons d'édition changent, et toute association de ce type est nécessairement trop fébrile pour qui chercherait à publier tous types d'œuvres (la fin du partenariat avec René Hilsum, du Sans pareil, avait en effet été motivée en partie par son refus de publier un ouvrage de Picabia), et à demeurer dans la postérité. C'est ici qu'interviennent les Editions surréalistes.

¹⁰⁵ *La révolution surréaliste* n°12 (15 décembre 1929).

¹⁰⁶ *Le surréalisme au service de la révolution* n°1 (juillet 1930).

¹⁰⁷ *Le surréalisme au service de la révolution* n°5 (15 mai 1933).

2) Les Éditions Surréalistes

Les Editions surréalistes naissent en 1925, avec la publication de l'ouvrage de Paul Eluard et Benjamin Péret, *152 proverbes mis au goût du jour*. Une publicité est faite pour le livre dans le deuxième numéro de *La révolution surréaliste*, le 15 janvier 1925, dans une liste « ouvrages à consulter » [Voir Annexe 3]. Au total, entre 1925 et la fin de la période que nous étudions ici, soit le 15 mai 1933, 29 titres sont publiés. C'est très peu. Les tirages, quant à eux, étaient dérisoires. Contrairement à la collection *Littérature* des éditions Au sans pareil qui avait dans ses titres un ouvrage d'André Salmon et un de Max Jacob alors qu'ils n'ont jamais fait partie du groupe, ces Editions surréalistes donnent au groupe un espace proprement surréaliste. Paul Eluard, Benjamin Péret, Man Ray, André Breton, Louis Aragon, Pierre Unik, Max Ernst, René Char, Salvador Dali, Maxime Alexandre, René Crevel, Yves Tanguy, André Thirion, Tristan Tzara voient tous au moins un livre (ou une brochure) publié de 1925 à 1933. Or, le fonctionnement des Editions surréalistes est celui de l'auto-édition. Le but est de renforcer les liens entre les membres du groupe : « le poète préface le catalogue du peintre, qui enrichit d'une gravure le tirage de tête d'un recueil de poèmes¹⁰⁸ ». Ceci nous amène à penser que le but de ces éditions n'était pas tant d'ajouter une structure éditoriale supplémentaire de diffusion des œuvres surréalistes, mais plutôt d'aller dans le sens d'un renforcement du « label » surréaliste : « Une seconde dimension des Editions Surréalistes est révélée par la conférence prononcée par Breton à Prague le 29 mars 1935. Le chef de file du mouvement surréaliste est préoccupé par l'usage grandissant et abusif de l'étiquette « surréaliste ». Il cherche, pour les personnes non averties, un moyen infaillible d'identifier ce qui est surréaliste et ce qui ne l'est pas. Sur une suggestion de Man Ray, il pense alors à « une marque » inimitable et indélébile, incorporée au poème ou au livre, à la toile ou à la sculpture, disant immédiatement au public : « C'est un objet surréaliste. » Or dès 1926, le label « surréaliste » est identifié, défendu et authentifié par les Editions Surréalistes. Chaque exemplaire des Editions Surréalistes porte

¹⁰⁸ SEBBAG Georges. Les Editions surréalistes, 1926-1968. Paris : IMEC éd., 1993, 253 pages : pp. 7-8.

une marque qui le caractérise comme surréaliste. Et si les auteurs des Editions émanent exclusivement du groupe surréaliste, c'est moins par sectarisme que pour annoncer la couleur aux amis comme aux ennemis et ne pas tromper le public sur la marchandise. Les Editions Surréalistes fonctionnent comme une petite boussole qui ne s'affole pas devant l'art moderne et la reproduction, le détournement et la falsification.¹⁰⁹ »

Lorsque les Editions surréalistes sont mentionnées dans *Le surréalisme au service de la révolution*, c'est à l'occasion d'une publicité pour la librairie José Corti :

« Librairie José Corti

3 livres capitaux

Breton et Eluard – L'immaculée conception, 25fr

Aragon – La peinture au défi, 15fr

Salvador Dali – La femme visible, 150fr

Demandez nous le nouveau catalogue illustré des éditions surréalistes

Paris, 6 rue de Clichy¹¹⁰ »

Le catalogue en question n'est en réalité pas un catalogue des éditions surréalistes mêmes, mais un catalogue des livres et publications des surréalistes. Le document présente la bibliographie des principaux surréalistes, avec un portrait individuel par Man Ray de chacun. On y trouve donc : Maxime Alexandre, Louis Aragon, André Breton, René Char, René Crevel, Salvador Dali, Paul Eluard, Max Ernst, Benjamin Péret, Tristan Tzara, Pierre Unik et Luis Bunuel. Or, un catalogue n'est jamais qu'un simple étalage des publications, comme le souligne Anne Simonin : « Signaler les manques, repérer les oublis dans le catalogue de fonds, pourtant présenté comme exhaustif, c'est reconnaître que le catalogue qui intéresse l'histoire de l'édition ne s'identifie avec aucun des objets offerts habituellement sous ce nom. C'est un objet construit qui impose une autre vision de l'éditeur que celle généralement admise. Un éditeur peut être considéré comme un intermédiaire culturel d'un genre particulier, un entrepreneur culturel, un « homme double » ainsi que l'entend Christophe Charle ; dans la perspective d'une histoire de l'édition pensée à partir du catalogue, l'éditeur est d'abord un individu qui publie un certain type de livres. Autrement dit, le catalogue est un instrument dont l'intérêt n'apparaît pleinement

¹⁰⁹ *Ibid.*, p9.

¹¹⁰ *Le surréalisme au service de la révolution* n°3 (décembre 1931).

que dans le cadre de microstructures éditoriales, où un nombre réduit d'individus, quand ce n'est pas un seul, opèrent des choix éditoriaux d'une grande cohérence tant sur le plan littéraire que politique.¹¹¹ » Ainsi, nombreux sont les surréalistes qui, membres du groupe avant le début des années 1930 et qui ont été forcés de le quitter, ne sont pas représentés dans le catalogue : Robert Desnos, Antonin Artaud, Philippe Soupault – pour ne citer que les plus importants, tant au niveau de la reconnaissance accordée à leur œuvre, qu'à leur investissement antérieur dans les structures surréalistes (Antonin Artaud, avant son éviction, était en charge de la Centrale surréaliste, véritable laboratoire esthétique du groupe), ou leur importance dans l'histoire du surréalisme (Philippe Soupault est l'auteur, avec André Breton, des *Champs magnétiques* (1919), ouvrage considéré seulement quelques années plus tard comme le tout premier écrit surréaliste). Cette recomposition du groupe à travers le catalogue n'est pas anodine. Il ne peut exister qu'un seul groupe, une seule légitimité surréaliste ; dans le cas contraire, cela serait le morcellement annoncé du « label » surréaliste. Ils ne peuvent plus être considérés comme des auteurs surréalistes, même rétrospectivement. Ils sont des disparus, comme le laisse entendre un texte de Benjamin Péret, intitulé « Morts ou vifs » et paru dans *Le surréalisme au service de la révolution* :

« Les yeux sortaient des têtes de mort comme des asticots qui viennent de prendre l'air afin de se préparer à la pêche du dimanche, celle des légions d'honneur. Des débris de ferblanterie commencèrent à pleuvoir sur des barbes bien taillées, si bien taillées qu'on vit bientôt des pierres tombales ou se lisaient les noms des morts : Soupault, Delteil, Vitrac, Baron, Artaud, Desnos G. R. D..., etc... André Breton s'amusait prodigieusement car les barbes avaient une couleur citrouille des plus ménagères et, là-dessus, le poireau paraissait vraiment républicain.¹¹² »

L'idée d'unification du groupe et de créations de barrières entre ceux qui sont « dedans » et ceux qui sont « en-dehors » participe ainsi de la création d'une « identité surréaliste ».

¹¹¹ SIMONIN Anne. « Le catalogue de l'éditeur, un outil pour l'histoire. L'exemple des éditions de minuit », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* 2004, n°81, pp. 119-129 : p120.

¹¹² *Le surréalisme au service de la révolution* n°1 (juillet 1930) : p25.

Or, en nous intéressant à cette idée d'identité surréaliste, la question de la généalogie du groupe dans l'histoire littéraire nous apparaît primordiale en ce qu'elle le met dans une position délicate : il s'agit pour les surréalistes à la fois de revendiquer un héritage littéraire, tout en affirmant leur originalité.

II – UNE FILIATION POÉTIQUE PROBLÉMATIQUE

1) Une histoire littéraire surréaliste

Au début de la publication de *Littérature*, comme nous l'avons montré, la revue se partage entre plusieurs groupes, principalement entre le cœur de *Littérature*, c'est-à-dire André Breton, Philippe Soupault, Paul Eluard, etc. ; et des représentants de la littérature proches de la *Nouvelle Revue Française* (André Gide, Paul Valéry, Jean Paulhan). Nous avons montré que pour le groupe pré-surréaliste la distanciation vis-à-vis de la *NRF* s'est imposée comme un impératif pour revendiquer la position d'avant-garde dans le champ littéraire : pour construire cette nouvelle position qui se réclamait d'autres valeurs, anti-littéraires, il fallait marquer l'écart avec le pôle de la littérature pure qu'incarnait la revue de Jacques Rivière. Or, ce qu'il convient ici de noter, ce sont les modalités de cette distanciation, qui passe par une reconstruction de l'histoire littéraire¹¹³. Jean-Pierre Bertrand montre que par la publication de nombreux textes de Lautréamont (Isidore Ducasse) et Jacques Vaché, *Littérature* construit sa propre légitimation littéraire au même moment où l'abandon relatif de la coopération avec la *NRF* empêche la continuation du mode de consécration ordinaire, celui du parrainage : « Enfin, alors que Ducasse et Vaché s'associent, par une manipulation tactique de Breton et ses associés, à cette tâche de déconstruction des codes culturels les plus rigides, ils deviennent par la même occasion les maîtres à penser et ou à écrire des premiers surréalistes ; c'est-à-dire que grâce à eux, l'équipe de *Littérature* peut se créer une sphère de légitimité *autre* que celle reconnue par

¹¹³ « Au début des années 1920, Louis Aragon, André Breton, Paul Eluard, Philippe Soupault et quelques autres fondent, sur les ruines d'un ordre mondial ébranlé par le conflit qui vient de s'achever, un mouvement appelé à dominer le XXe siècle. Dans la vaste entreprise de remise en cause culturelle et politique à laquelle ils s'attellent, l'histoire littéraire n'est pas épargnée – elle est même l'un des premiers terrains d'expérimentation de ceux qui ne se nomment pas encore surréalistes et qui tentent de se débarrasser du bagage classique dont leur éducation les a chargés. »

LEROY-TERQUEM Mélanie. « « Enfoncé, Lanson ! », ou comment le surréalisme a changé l'histoire littéraire », *Labyrinthe* [En ligne] 2010, n°35, pp. 133-150 : p133.

ailleurs (et qui comprend les courants principaux de la littérature, *N.R.F.* et Rive Gauche). Il faut voir là les indices d'une pratique de cooptation chère aux surréalistes et qui débouchera en fait sur la formation d'un groupe autonome, cherchant sans cesse à se défaire de ses attaches au champ culturel consacré afin de produire soi-même son propre lieu d'institution, régi par des lois de fonctionnement plus ou moins calquées sur celles du champ dominant.¹¹⁴ » Plus généralement, le groupe pratique une forme de réécriture de l'histoire littéraire qui a trait à une tentative généalogique de ses aspirations littéraires.

Avant que le groupe ne se réclame du surréalisme en soi, la hiérarchie qu'il propose commence déjà à s'établir, et cela de manière pleinement visible dès le numéro 18 (mars 1921) de *Littérature*, à l'époque où la revue était encore dadaïste. En effet, dans ce numéro, onze auteurs, dont dix parmi les plus importants de la revue et Gabrielle Buffet, octroient une note à plus de 190 personnalités, essentiellement des écrivains. La revue explique ainsi la chose :

« On ne s'attendait plus à trouver des noms célèbres dans LITTÉRATURE. Mais, voulant en finir avec toute cette gloire, nous avons cru bon de nous réunir pour décerner à chacun les éloges qu'il mérite. À cet effet nous avons dressé la liste suivante et établi une échelle allant de -25 à 20 (-25 exprimant la plus grande aversion, 0 l'indifférence absolue). Ce système scolaire, qui nous semble assez ridicule, a l'avantage de présenter le plus simplement notre point de vue. Nous tenons, d'autre part, à faire remarquer que nous ne proposons pas un nouvel ordre de valeurs, notre but étant, non de classer, mais de déclasser.¹¹⁵ » [Voir Annexe 4]

Il y aurait beaucoup à dire sur la distribution des notes selon l'évaluateur, nous nous limiterons toutefois à un constat. Dans la plupart des cas, les jugements des onze critiques improvisés sont relativement homogènes, quand bien même l'un d'entre eux peut donner une note aux antipodes. Cependant, presque systématiquement, les notes attribuées par Pierre Drieu la Rochelle, lui qui quittera le groupe quelques années plus tard, sont bien différentes de celles des autres.

¹¹⁴ BERTRAND Jean-Pierre. « Littérature » (1919-1924) et l'institution littéraire : une double stratégie d'émergence, *Mélusine* 1986, n°8, pp. 155-176 : p163.

¹¹⁵ *Littérature* n°18 (mars 1921) : p1.

Si l'on reporte les plus mauvaises notes (Henri de Régner -22,90 ; Zola -18,63 ; Francis Jammes -18,09 ; Anatole France -18 ; Foch -18 ; Stuart Mill -17,45 ; Romain Rolland -17,36) et les meilleures (Breton 16,85 ; Soupault 16,30 ; Charlot 16,09 ; Rimbaud 15,95 ; Eluard 15,10 ; Isidore Ducasse/ Lautréamont 14,27 ; Aragon 14,10 ; Alfred Jarry 13,09), nous pouvons remarquer que ce sont principalement les écrivains situés dans le pôle de l'Académie française du champ littéraire, soit la fraction dominante du sous-champ de grande production, qui reçoivent les plus vives critiques. Henri de Régner, Francis Jammes, Anatole France, Foch sont tous les quatre présents à l'Académie en mars 1921 ; quant à Zola, mort depuis deux décennies, bien qu'il n'en ait jamais été membre, il a toutefois présenté sa candidature près d'une vingtaine de fois, au crépuscule de sa vie. À l'inverse, ce sont les écrivains du groupe qui reçoivent les honneurs, et avec eux, Rimbaud, Lautréamont et Jarry, qui demeureront par la suite des références permanentes pour le surréalisme. Cependant, la revue précisait bien qu'il ne s'agissait pas de créer un nouvel ordre littéraire – seulement du désordre. Cela correspond bien à l'esprit de Dada, destructeur des hiérarchies artistiques et de l'art tout court. Comme l'explique Carole Reynaud-Paligot : « À la recherche de cette sensibilité annihilée par un rationalisme pluriséculaire, les surréalistes refusent la culture occidentale, notamment l'héritage culturel gréco-romain et le panthéon littéraire officiel. En revanche, ils puisent leurs sources auprès des marginaux, de ceux qui dérangent: Rimbaud, Jarry, Lautréamont, Sade, etc. Poètes du merveilleux et de l'amour, ils rejettent violemment le genre littéraire conventionnel et dominant: le roman. La fonction artistique est désacralisée, mise à la portée de tous.¹¹⁶ » Cette vision de l'art désacralisé à la portée de tous se construit donc par antinomie avec la vision romantique qui émerge durant la première moitié du XVIIIe siècle, celle de l'artiste comme génie – un créateur incréé. L'idée ainsi soutenue est que l'écriture est accessible à tous, notamment à travers les textes automatiques et les récits de rêves¹¹⁷. Cependant, cette position anti-romantique qui va à l'inverse de l'orientation collective du champ dans lequel l'artiste est effectivement reconnu comme une individualité exceptionnelle ne dure qu'un temps.

¹¹⁶ REYNAUD-PALIGOT Carole. « Surréalisme : heurts et tensions entre projet personnel et éthique collective », *Histoire & Sociétés* 2002, n°2, pp. 108-116 : p109.

¹¹⁷ « L'art n'est plus réservé à l'artiste mais il est présent dans la vie de tous les jours, accessible à tout individu pour peu que ce dernier soit désireux d'y accéder et qu'il utilise les méthodes appropriées (écriture automatique, frottage, collage, etc.). Proclamant l'égalité de tous devant l'art, le surréalisme s'oppose tant à la conception classique du talent acquis par le travail et l'effort qu'à la conception romantique du don inné. » REYNAUD PALIGOT Carole. « La poésie surréaliste entre révolte et révolution », *Revue Française d'Histoire des Idées Politiques* 2007, n°26, pp. 123-131 : p124.

Comme le rappelle Anna Boschetti : « Dans son premier manifeste, Breton présente l'écriture automatique comme un « modeste » travail d' « enregistrement », qui met les « Secrets de l'art magique surréaliste » à la portée de tous. La poésie n'est plus envisagée comme un art, ni comme un acte de création, mais comme un moyen de connaissance et de libération. Elle ne vise pas à produire des poèmes, des formes nouvelles, mais à atteindre et à manifester « le fonctionnement réel de la pensée », une réalité « déjà là » qui n'a pas besoin d'elle pour exister. On sait à quel point les écrivains surréalistes, Breton le premier, contrediront dans leurs pratiques ce programme. Ils se conduiront en tout et pour tout à l'image de ces « professionnels de la littérature » qu'ils affectent de mépriser.¹¹⁸ »

Avec *La révolution surréaliste*, en 1924, le groupe se réclame alors explicitement du surréalisme, avec ce que cela présuppose. À ce moment, « les conditions sont créées dans le groupe pour envisager le travail d'élaboration théorique d'un programme esthétique justifiant une nécessaire rénovation de la littérature par un nouvel usage des mots.¹¹⁹ » Le mot surréalisme, invention de Guillaume Apollinaire, est en premier lieu un indicateur d'un rapport précis à l'histoire littéraire ; le premier *Manifeste du surréalisme* est le moment où Breton peut s'en expliquer :

« En hommage à Guillaume Apollinaire, qui venait de mourir et qui, à plusieurs reprises, nous paraissait avoir obéi à un entraînement de ce genre, sans toutefois y avoir sacrifié de médiocres moyens littéraires, Soupault et moi nous désignâmes sous le nom de SURREALISME le nouveau mode d'expression pure que nous tenions à notre disposition et dont il nous tardait de faire bénéficier à nos amis. Je crois qu'il n'y a plus aujourd'hui à revenir sur ce mot et que l'acception dans laquelle nous l'avons pris a prévalu généralement sur son acception apollinarienne. À plus juste titre encore, sans doute aurions-nous pu nous emparer du mot SUPERNATURALISME employé par Gérard de Nerval dans la dédicace des *Filles du Feu*. Il semble, en effet, que Nerval possédât à merveille *l'esprit* dont nous réclamons, Apollinaire n'ayant possédé, par contre, que

¹¹⁸ BOSCHETTI Anna. *La poésie partout. Apollinaire, homme-époque (1898-1918)*. Seuil, coll. « Liber », 2001, 347 pages : p237.

¹¹⁹ BANDIER Norbert. *Sociologie du surréalisme* : p83.

la *lettre*, encore imparfaite, du surréalisme et s'étant montré impuissant à en donner un aperçu théorique qui nous retienne.¹²⁰ »

En suggérant que Nerval possédait ce qui se rapprocherait d'un « esprit » surréaliste, Breton entend donc inscrire le surréalisme dans un continuum. Nous l'avons vu, lorsque les membres du groupe portaient aux nues des écrivains comme Lautréamont, Rimbaud ou Jarry, il s'agissait pour eux de revendiquer une légitimité héritée – Norbert Bandier parle ainsi d'« appropriation symbolique¹²¹ ». Dans un texte littéraire écrit à trois entre André Breton, Robert Desnos et Benjamin Péret, cette idée de généalogie du surréalisme naissant est exploitée :

« Dans la forêt tropicale. À droite l'arbre généalogique laissant voir l'arbre à ressort qui monte et descend durant toute la scène. Un banyan occupe toute la gauche. Enormes pensées de toutes parts. Une glace tient lieu de fond.

Deux singes, un insecte-feuille. Au lever du rideau le premier singe complète à la craie l'arbre généalogique sur lequel figurent déjà un certain nombre de noms : Sade, Nouveau, Chirico, Cravan, Hegel, Vaché, Lebaudy. Sous la dictée du deuxième singe on le voit remplir les écussons vacants : Lautréamont, Henri Rousseau, Roussel, Néron, Apollinaire, Mongolfier, Freud, Rimbaud, Galilée, Jarry, Marat, Robespierre, Colomb, Fantômas, Deschanel, Rosa-Josepha et enfin Silexame.¹²² »

Les écrivains ainsi cités sont à ce moment-là déconsidérés : en s'accaparant leur mémoire, ce qui est notamment le cas pour Lautréamont, qui sera sorti de l'oubli par les surréalistes, le groupe revendique le statut d'« occupants de positions dominées »¹²³.

Or, invoquer les artistes du passé a au moins un inconvénient : il faut parvenir malgré tout, dans le cas d'un groupe d'avant-garde, à suffisamment marquer sa nouveauté.

¹²⁰ BRETON André. *Manifestes du surréalisme* : p35.

¹²¹ BANDIER Norbert. *Sociologie du surréalisme* : p227.

¹²² *Littérature* nouvelle série n°9 (1^{er} février – 1^{er} mars 1923), Breton, Desnos, Péret – Comme il fait beau ! : p6.

¹²³ BANDIER Norbert. *Sociologie du surréalisme* : p222.

Le groupe surréaliste, loin de s'attacher à créer une nouvelle tradition littéraire, doit proclamer sa nouveauté sans renier ces prophètes du passé.

2) L'originalité surréaliste

Quelques années plus tard, le propos change légèrement. Dans le dernier numéro de *La révolution surréaliste*, en 1929, un article de Louis Aragon répond ironiquement à une critique qui a été faite au groupe surréaliste de s'accaparer des auteurs :

« On a reproché aux surréalistes de se chercher des ancêtres. Ce grief primaire donne une idée de la façon dont se traduisent pour des têtes un peu faibles, des considérations qui dépassent le cadre expérimental qui leur est coutumier. On se contentera de remarquer encore que de tous ces prétendus ancêtres, il n'en est pas un auquel le nom de moderniste ne puisse être appliqué.¹²⁴ »

Le surréalisme ne chercherait pas à se créer des ancêtres. La position défendue ici renvoie en fait à l'idée que le surréalisme serait une idée nouvelle, et Lautréamont, Rimbaud et les autres auraient ouvert la voie au surréalisme¹²⁵. Nous pouvons comprendre la nécessité pour le groupe surréaliste, avant-garde en période consécration à la fin de la décennie 1920, alors que la révolution symbolique menée dans le champ littéraire avait été une réussite, de vouloir se démarquer des avant-gardes précédentes. C'est la le propre d'une révolution symbolique : déchoir les tentatives précédentes de renouvellement de la littérature de leur complète originalité pour affirmer la sienne, comme le rappelle Norbert

¹²⁴ *La révolution surréaliste* n°12 (15 décembre 1929), Louis Aragon – Introduction à 1930 : p62.

¹²⁵ « La généalogie ébauchée dans le *Manifeste du surréalisme*, si généalogie il y a, est tendue non vers le passé, mais vers un avenir qui porte toutes les promesses d'accomplissement de l'esprit surréaliste. On comprend alors pourquoi Breton privilégie, dans les textes qui évoquent les rapports du surréalisme à la littérature passée, la notion de ligne à celle de lignée. Il est souvent question de « chemins », de « traits » et de « perspectives » dans l'histoire littéraire qu'élaborent les surréalistes. Breton souligne, dès le début des années 1920, l'existence de courants dont il reconnaît la source dans le romantisme et l'aboutissement dans certaines tendances de la poésie contemporaine [...] »
LEROY-TERQUEM Mélanie. *Art. cité* : p143.

Bandier : « Le choix d'une stratégie d'avant-garde par de nouveaux entrants dans le champ littéraire s'accompagne d'une tentative d'assimilation de l'avant-garde immédiatement précédente au passé de la littérature.¹²⁶ »

Au sein du même numéro est publié pour la première fois le *Second manifeste du surréalisme* de Breton :

« Cette disposition d'esprit que nous nommons surréalistes et qu'on voit ainsi occupée d'elle-même, il paraît de moins en moins nécessaire de lui chercher des antécédents et, en ce qui me concerne, je ne m'oppose pas à ce que les chroniqueurs, judiciaires et autres, la tiennent pour spécifiquement moderne. [...] En matière de révolte, aucun de nous ne doit avoir besoin d'ancêtres. Je tiens à préciser que, selon moi, il faut se défier du culte des hommes, si grands apparemment soient-ils. Un seul à part : Lautréamont, je n'en vois pas qui n'aient laissé quelque trace équivoque de leur passage.¹²⁷ »

Ceci invite à reconsidérer une notion implicitement utilisée par André Breton dans le premier manifeste, celle du degré de surréaliste. S'il n'utilise pas le concept en soi, c'est pourtant ce qui est sous-entendu lorsqu'il écrit :

« Swift est surréaliste dans la méchanceté.
 Sade est surréaliste dans le sadisme.
 Chateaubriand est surréaliste dans l'exotisme.
 Constant est surréaliste en politique.
 Hugo est surréaliste quand il n'est pas bête.
 Desbordes-Valmore est surréaliste en amour.
 Bertrand est surréaliste dans le passé.
 Rabbe est surréaliste dans la mort.
 Poe est surréaliste dans l'aventure.
 Baudelaire est surréaliste dans la morale.
 Rimbaud est surréaliste dans la pratique de la vie et ailleurs.
 Mallarmé est surréaliste dans la confiance.
 Jarry est surréaliste dans l'absinthe.

¹²⁶ BANDIER Norbert. *Sociologie du surréalisme* : p347.

¹²⁷ BRETON André. *Manifestes du surréalisme* : pp. 75-76.

Nouveau est surréaliste dans le baiser.
 Saint-Pol-Roux est surréaliste dans le symbole.
 Fargue est surréaliste dans l'atmosphère.
 Vaché est surréaliste en moi.
 Reverdy est surréaliste chez lui.
 Saint-John Perse est surréaliste à distance.
 Roussel est surréaliste dans l'anecdote.
 Etc.

J'y insiste, ils ne sont pas toujours surréalistes, en ce sens que je démêle chez chacun d'eux un certain nombre d'idées préconçues auxquelles – très naïvement ! – ils tenaient. Ils y tenaient parce qu'ils n'avaient pas *entendu la voix surréaliste*, celle qui continue à prêcher à la veille de la mort et au-dessus des orages, parce qu'ils ne voulaient pas servir seulement à orchestrer la merveilleuse partition. C'étaient des instruments trop fiers, c'est pourquoi ils n'ont pas toujours rendu un son harmonieux.¹²⁸ »

Ce point nous semble essentiel pour comprendre comment Breton dit envisager le groupe surréaliste. Ses membres, laissant de côté les possibilités artistiques individuelles, ont « entendu la voix surréaliste », c'est-à-dire que seul un engagement fidèle, et collectif pouvait permettre la naissance du surréalisme. C'est faire peser sur le groupe, plus qu'une définition d'un rassemblement d'artistes proches que la condition même de l'existence d'une « identité surréaliste ». Le seul vrai surréaliste est celui irait plus loin qu'un degré de surréalité, et qui n'irait pas seul sur cette route. Anna Boschetti, évoquant Dada et le surréalisme, note : « Ils se proposent comme une rupture radicale avec la tradition et le passé, ne faisant exception que pour quelques « précurseurs », et ils poursuivent le scandale, en privilégiant chacun un aspect des provocations futuristes : les dadaïstes le côté ludique et destructeur, les surréalistes la posture prophétique et utopique, car, à la différence de Dada, ils affichent, comme les futuristes, une attitude optimiste concernant la possibilité de changer le monde et la vie. Ils refusent la logique rationnelle au nom de l'imagination au pouvoir et se réclament d'une morale nouvelle. Les expéditions punitives et les « procès » surréalistes s'inspirent d'épisodes célèbres de la « vie futuriste », et procèdent de la même conception agonistique, polémique et agressive de la vie littéraire. Breton,

¹²⁸ *Ibid.*, pp. 37-38.

comme Marinetti, exerce un leadership sans partage jusqu'à sa mort, en produisant un effet de continuité, malgré les excommunications et les ruptures qui sans cesse transforment la composition du groupe.¹²⁹ »

André Breton, en présentant le groupe comme la possibilité même de la réalisation du surréalisme, donne à l'idée de groupement une importance presque sans précédent. Il s'agira donc à présent de détailler les procédures régissant la vie du groupe telles qu'elles se donnent à voir dans les revues. Nous disions que pour Breton, le réel engagement surréaliste se devait fidèle et collectif ; nous verrons ainsi comment ces exigences se matérialisent dans les écrits du groupe.

¹²⁹ BOSCHETTI Anna. *Ismes. Du réalisme au postmodernisme*. Paris : CNRS Editions, 2014, 352 pages : p. 158.

III – L' « IDENTITÉ SURREALISTE » : UN LABEL EN CONSTITUTION PERMANENTE

1) Faire groupe

Le surréalisme n'est pas le premier courant littéraire à faire du groupe son principe fondamental. Il est en effet précédé, quelques années plus tôt, par le futurisme. C'est là l'originalité qu'introduit Marinetti, dirigeant du futurisme : « Jusque-là le regroupement littéraire n'avait été qu'une agrégation spontanée, très floue et instable, généralement fondée sur des liens d'amitié et/ ou de collaboration. Marinetti donne à son groupe la forme d'un parti dont il est le chef incontesté : les manifestes futuristes sont toujours présentés comme une expression collective et sont soumis à son *imprimatur*.¹³⁰ » L'activité de groupe des surréalistes telle qu'elle est représentée dans les revues présente cependant une originalité. Si les pratiques de sociabilité habituelles entre les membres d'un groupe littéraire, également pratiquées par les membres du groupe surréaliste¹³¹, ne sont que peu visibles, un autre genre de démonstration d'activités groupales prend place.

Certains écrits dans les revues prennent la forme de réflexion à plusieurs voix sur l'orientation même du mouvement. L'exemple le plus parlant de la période de *Littérature* est la publication, dans le n°17, d'un procès-verbal d'une rencontre du groupe :

¹³⁰ BOSCHETTI Anna. *Ismes. Du réalisme au postmodernisme*. Paris : CNRS Editions, 2014, 352 pages : p126.

¹³¹ « Les surréalistes héritent ainsi des pratiques de sociabilité issues de la bohème, notamment le rassemblement au café, lieu de rencontre par excellence pendant un demi-siècle. En tant que mouvement littéraire, le surréalisme affirme son identité par un nom, des cérémonies inaugurales (dîner, banquet) et des publications (revue, manifeste, ouvrages, pétitions). Tout comme les mouvements littéraires de la seconde moitié du XIXe siècle, il se définit par des enjeux spécifiquement artistiques. »
REYNAUD PALIGOT Carole. « La poésie surréaliste entre révolte et révolution », *Revue Française d'Histoire des Idées Politiques* 2007, n°26, pp. 123-131 : p124.

« Les collaborateurs et les directeurs de LITTERATURE, soucieux du bon esprit de cette revue, estimant que les derniers numéros peuvent témoigner d'intentions qui ne sont pas les leurs, (doutant en particulier que les recherches verbales les aient jamais intéressés,) tenant à marquer que la publication de LITTERATURE n'a rien de commun avec les diverses entreprises d' « avant-garde artistico-littéraire », se sont réunis le 19 octobre au Restaurant Blanc, rue Favart.

Etaient présents : MM. Aragon, Breton, Drieu la Rochelle, Eluard, Hilsum, Rigaut. MM. Fraenkel et Soupault, excusés, avaient donné respectivement leur voix à MM. Eluard et Breton.¹³² »

Lors des trois précédents numéros, la revue avait en effet publié des textes de Jean Paulhan et de Max Jacob, tous deux proches de la *Nouvelle Revue Française*. Nous pouvons donc concevoir la démonstration du procès-verbal de la rencontre comme une manière de dessiner une frontière entre l'intérieur et l'extérieur du groupe. Plusieurs questions sont ainsi posées et soumises au vote des membres présents, à propos de thèmes comme la périodicité de la revue, sur ce qui sera ou ne sera plus publié, etc.

Quelques années plus tard, dans l'avant-dernier numéro de *La révolution surréaliste*¹³³, plusieurs pages sont réservées aux « Recherches sur la sexualité », qui consistent en un dialogue en deux parties entre Aragon, Baron, Boiffard, Breton, Duhamel, Morise, Naville, Noll, Péret, Prévert, Queneau, Man Ray, Georges Sadoul, Yves Tanguy, Pierre Unik. Ces moments littéraires de sociabilité participent à la construction, dans la revue, d'une apparence de fraternité.

Une autre démonstration de cette fraternité serait l'utilisation de la photographie. On trouve en effet dans le premier numéro, ainsi que dans le dernier, des assemblages de portraits des surréalistes [Annexe 5]. Or, à partir du début du XXe siècle, la photographie commence à jouer un rôle prépondérant au niveau des associations et groupements en tant que forme matérielle d'identité collective : « Au tournant des années 1900, la pratique s'est simplifiée et vulgarisée et l'image joue

¹³² *Littérature* n°17 (décembre 1920), Procès-verbal : p2.

¹³³ *La révolution surréaliste* n°11 (15 mars 1928).

désormais un rôle déterminant dans la construction des identités collectives (locales, associatives, syndicales, politiques, sociales, nationales). Elle vient compléter le rôle du ciment national que jouaient jusqu'alors les grands symboles littéraires. La photographie, en ce sens, se présente comme un outil de représentation de l'unité nationale ou, à une échelle plus réduite, de l'unité sociale voire familiale. On voit ainsi se développer très vite des photographies de clubs, à la manière des photographies scolaires, destinées à enregistrer à intervalles réguliers le rituel d'une nouvelle saison sportive comme on immortalise les nouveaux écoliers de la rentrée des classes.¹³⁴ »

Dans la revue se forme ainsi une sorte d'identité de groupe à travers la fréquence des contributions des membres, des portraits publiés, de l'exposition des échanges internes dans la revue. Tout ceci contribue à affermir les contours du groupe. Pourtant, lorsqu'il y a groupe, il y a également nécessairement au bout d'un moment, division et éléments en trop. Comme l'explique Anna Boschetti : « [...] le regroupement, la création d'une revue et/ ou d'une maison d'édition, la publication d'un manifeste, l'adoption, fût-elle momentanée, d'un label peuvent jouer un rôle très efficace dans la percée. En effet, bien que le plus souvent ces opérations soient spontanées et désintéressées, du point de vue objectivant de l'analyste elles sont, aussi, des stratégies d'autopromotion. Elles ont le pouvoir de transformer un ensemble de positions individuelles en une réalité nouvelle, beaucoup plus puissante, du fait de l'importance historique que les contemporains tendent à reconnaître à ce qui est perçu comme un « mouvement » collectif, alors qu'un individu ne peut s'imposer qu'en parvenant à être reconnu comme un « génie » de première grandeur. Ainsi le regroupement tend à être le fait des prétendants non encore consacrés, alors que l'accès à la consécration de l'œuvre personnelle coïncide souvent avec la récusation du label et/ ou la prise de distance, voire la rupture éclatante avec le groupe.¹³⁵ »

¹³⁴ ROBIN Guillaume. *La photographie sociale à l'épreuve des transformations du monde associatif au début du Xxe siècle*, p. 203 à 209, in Jean-Marc Berlière et Pierre Fournié, *Fichés ? Photographie et identification 1850-1960*. Paris : Perrin, 2011, 335 pages : p207.

¹³⁵ BOSCHETTI Anna. *Ismes* : pp. 12-13.

2) Dedans et dehors : maîtriser les frontières du groupe

Les exclusions du groupe surréaliste ont généralement eu pour raison une incompatibilité entre le projet individuel de l'exclu et le projet collectif du groupe, comme le note Carole Reynaud-Paligot¹³⁶. Les divergences peuvent alors prendre plusieurs formes, littéraires et/ ou politiques notamment. Deux types de divergences à prendre ici en compte : la fidélité au groupe¹³⁷, le désaccord politique.

Pierre Bourdieu explique la tendance des groupes à éclater par la nature même d'un groupe littéraire, c'est-à-dire un rapprochement d'individus trop différents, qui ne finissent pas par bénéficier tous également de leur regroupement : « Tandis que les occupants des positions dominantes, surtout économiquement, comme le théâtre bourgeois, sont très homogènes, les positions d'avant-garde, qui sont définies surtout négativement, par l'opposition aux positions dominantes, accueillent pour un temps, dans la phase *d'accumulation initiale du capital symbolique*, des écrivains et des artistes très différents par leurs origines et leurs dispositions, dont les intérêts, un moment rapprochés, viendront ensuite à diverger. Petites sectes isolées, dont la cohésion négative se double d'une intense solidarité affective, souvent concentrée dans l'attachement à un leader, ces groupes dominés tendent à entrer en crise, par un paradoxe apparent, lorsqu'ils accèdent à la reconnaissance, dont les profits symboliques vont souvent à un petit nombre, sinon à un seul, et que s'affaiblissent les forces négatives de cohésion : les différences de position au sein du groupe, et surtout les différences sociales et scolaires que l'unité oppositionnelle des commencements permettait de surmonter et de sublimer, se retraduisent dans une participation inégale

¹³⁶ REYNAUD-PALIGOT Carole. « Surréalisme : heurts et tensions entre projet personnel et éthique collective », *Histoire & Sociétés* 2002, n°2, pp. 108-116 : p109.

¹³⁷ Philippe Soupault est précisément exclu pour sa trop grande dispersion : « Lors du « procès » qui précéda son exclusion, Pierre Naville réitéra l'accusation du chef de file du mouvement : « Chez Soupault, on constate une activité littéraire désordonnée, une activité surréaliste réduite et opportuniste, et une activité révolutionnaire absente ». Trop faire, produire en tout sens, voilà l'essence du reproche. Car non seulement l'éditeur du *Sagittaire* publiait, mais en plus il écrivait sans relâche, poussé par le succès et le besoin d'argent. »

MOUSLI Béatrice. « Ecrivains-éditeurs : l'exception *Sagittaire* », *Revue d'histoire littéraire de la France* 2007, n°107, pp. 841-849 : p846.

aux profits du capital symbolique accumulé.¹³⁸ » Nous reconnaissons là le destin d'Aragon au sein du groupe : lui qui avait possibilité d'accéder à une position moins marginalisé, l' « ascétisme surréaliste », refusant notamment le roman, ne pouvait être pour lui qu'un obstacle. Mais le départ d'Aragon fait relativement peu de bruit dans les revues surréalistes, durant la période étudiée. Tout au contraire, les exclusions d'Antonin Artaud, de Roger Vitrac et de Philippe Soupault au milieu des années 1920. Alors qu'Artaud a été exclu depuis 1925, certains de ses textes continuent à paraître dans *La révolution surréaliste*. Or, dans le numéro 11, le 15 mars 1928, alors que son texte « L'Osselet toxique » est publié, on peut lire dans un encart non signé en-dessous du texte :

« Ce qui nous unit, et ce qui peut toujours nous désunir, reste inconcevable pour ceux qui s'essayaient à nous juger sur chacune de nos démarches. Il ne manquera pas de bonnes pâtes pour s'indigner de voir au sommaire de ce numéro les noms d'Antonin Artaud et de Roger Vitrac, et sans doute que cela leur plairait de les lire ailleurs. Ce petit jeu de va et vient ne peut apparaître dérisoire qu'à qui ne sent pas à quelle pression supérieure nous n'avons jamais cessé d'obéir. Nous nous reconnaissons entre nous, et entre nous seuls, à une certaine irréductibilité. La réductibilité qualifiée de tous les autres nous permet de passer outre à l'interprétation publique de nos actions. Nos contradictions doivent être considérées comme le signe de ce mal de l'esprit qui peut passer pour notre dignité la plus haute. Répétons que nous croyons à la puissance absolue de la contradiction, et achevons de nous entendre sur cette parole d'Isidore Ducasse : « Nous sommes susceptibles d'amitié, de justice, de compassion, de raison, ô mes amis ! Qu'est-ce donc que l'absence de vertu ?¹³⁹ » »

Ce texte, s'il marque le fait que toute collaboration artistique n'est pas impossible après exclusion, indique tout de même que les deux ex-surréalistes ont dorénavant quitté le cercle. Si les accueillir est une contradiction, ils ne sont alors

¹³⁸ BOURDIEU Pierre. *Les règles de l'art* : pp. 439-440.

¹³⁹ *La révolution surréaliste* n°11 (15 mars 1928) : p12.

plus surréalistes. L'encart agit comme une reprise en main de la page occupée par un ancien collaborateur. Quelques années plus tard, dans un texte – déjà cité ici – de Péret publié dans *Le surréalisme au service de la révolution*¹⁴⁰, on les dit morts – entendre : morts aux yeux des surréalistes.

Si les revues annoncent parfois les arrivées de nouveaux membres¹⁴¹, ou l'exclusion d'anciens, c'est le manifeste qui s'avère être le principal outil utilisé pour dessiner les limites du groupe. En ce sens, les deux manifestes du surréalisme de Breton sont sensiblement différents. Dans le premier, qui annonçait la naissance du surréalisme, il s'agissait principalement d'établir ce « mouvement » et de nommer ses contributeurs :

« Quelques-uns de mes amis y sont installés à demeure : voici Louis Aragon qui part ; il n'a que le temps de vous saluer ; Philippe Soupault se lève avec les étoiles et Paul Eluard, notre grand Eluard, n'est pas encore rentré. Voici Robert Desnos et Roger Vitrac, qui déchiffrent dans le parc un vieil édit sur le duel ; Georges Auric, Jean Paulhan ; Max Morise, qui rame si bien, et Benjamin Péret, dans ses équations d'oiseaux ; et Joseph Delteil ; et Jean Carrive ; et Georges Limbour, et Georges Limbour (il y a toute une haie de Georges Limbour) ; et Marcel Noll ; voici T. Fraenkel qui nous fait signe de son ballon captif, Georges Malkine, Antonin Artaud, Francis Gérard, Pierre Naville, J.-A. Boiffard, puis Jacques Baron [...]. Francis Picabia vient nous voir et, la semaine dernière, dans la galerie des glaces, on a reçu un homme nommé Marcel Duchamp qu'on ne connaissait pas encore. Picasso chasse dans les environs.¹⁴² »

Cette liste énumère les surréalistes et « sympathisants » surréalistes ; en effet, quelques pages plus loin, après sa définition du surréalisme, déjà une distinction entre les surréalistes est avancée par Breton :

¹⁴⁰ Voir Partie 2, I, 2).

¹⁴¹ « L'entrée dans la groupe surréaliste de certains éléments (Char, Dali, Bunuel) qui possèdent des moyens d'expression extrêmement précieux pour la vie de ce groupe et l'extension de son action a compensé au-delà de ce qu'on pouvait espérer le départ de tant de velléitaires confus et de littérateurs décidés. » *Le surréalisme au service de la révolution* n°3 (décembre 1931), Aragon : p3.

¹⁴² BRETON André. *Manifestes du surréalisme* : p27.

« On fait acte de SURREALISME ABSOLU MM. Aragon, Baron, Boiffard, Breton, Carrive, Crevel, Delteil, Desnos, Eluard, Gérard, Limbour, Malkine, Morise, Naville, Noll, Péret, Picon, Soupault, Vitrac.¹⁴³ »

Dans le *Second manifeste du surréalisme*, de nombreuses pages, à l'inverse, sont réservées aux exclus du surréalisme. En effet, en 1929, le groupe surréaliste existe ouvertement depuis cinq ans, il ne s'agit plus seulement de nommer ceux qui ont « fait acte » de surréalisme, mais également de réprimander ceux qui se sont écartés de la ligne du groupe :

« Nous combattons sous toutes leurs formes l'indifférence poétique, la distraction d'art, la recherche érudite, la spéculation pure, nous ne voulons rien avoir de commun avec les petits ni avec les grands épargnants de l'esprit. Tous les lâchages, toutes les abdications, toutes les trahisons possibles ne nous empêcheront pas d'en finir avec ces foutaises. [...] je m'étais promis, comme en témoigne la préface à la réédition du *Manifeste du surréalisme* (1929), d'abandonner silencieusement à leur triste sort un certain nombre d'individus qui me paraissaient s'être rendu suffisamment justice : c'était le cas de MM. Artaud, Carrive, Delteil, Gérard, Limbour, Masson, Soupault et Vitrac, nommés dans le *Manifeste* (1924) et de quelques autres depuis.¹⁴⁴ »

Quelques pages plus loin, Breton s'explique sur la raison pour laquelle il règle les comptes des anciens surréalistes, sur le mode de la « sanction » :

« Dans la mesure de mes moyens, j'estime que je ne suis pas autorisé à laisser courir les pleutres, les simulateurs, les arrivistes, les faux témoins et les mouchards. [...] Je pense que cette discrimination très précise est seule parfaitement digne du but que nous poursuivons, qu'il y aurait quelque aveuglement mystique à sous-estimer la portée dissolvante du séjour de ces traîtres parmi nous, comme il y aurait la plus lamentable

¹⁴³ *Ibid.*, p37.

¹⁴⁴ *Ibid.*, pp. 78-79.

illusion de caractère positiviste à supposer que ces traîtres, qui n'en sont qu'à leur coup d'essai, peuvent rester insensibles à une telle sanction.¹⁴⁵ »

Il s'agit donc bien pour Breton de soustraire à toute définition du surréalisme les anciens membres ici soumis à son jugement. Lorsqu'il évoque la « portée dissolvante » de ces anciens surréalistes, il est sous-entendu que pour garder un surréalisme « pur », « sain », il faut se débarrasser des « parasites » logés dedans. Par un jeu de nominations, les manifestes du surréalisme essaient ainsi de définir des frontières du groupe afin de préserver l'« identité surréaliste » pour ceux qui lui sont restés fidèles. L'idée était qu'en laissant se disséminer le terme de surréalisme au-delà du groupe, une perte de contrôle sur la définition de ce qui est ou n'est pas surréaliste advienne, que leur identité de groupe leur soit subtilisée.

¹⁴⁵ *Ibid*, pp. 84-85.

Conclusion

Dans son plaidoyer pour une poétique historique du support, Marie-Ève Thérénty écrit : « Les écrivains ne conçoivent pas des œuvres qui soient comme transcendantes par rapport aux formes particulières qu'elles peuvent prendre. Ils produisent des œuvres qui se positionnent par rapport aux catégories génériques qui existent (même si c'est pour les transgresser) mais aussi et du même élan par rapport aux formes matérielles que ces œuvres pourraient prendre/ (même si c'est sous la forme de l'œuvre monstrueuse ou impossible). À partir du moment où l'écrivain prétend être publié, son imaginaire est orienté par la forme matérielle qu'il voit pour son œuvre et par la contrainte éditoriale. Qu'est-ce que l'écrivain fait de cette contrainte ? Comment se l'approprie-t-il et en tire-t-il des effets poétiques ? Tel pourrait être l'objet général de cette poétique du support.¹⁴⁶ » Nous pensons avoir ici montré que la revue en tant qu'outil de diffusion du groupe surréaliste, loin d'avoir été neutre quant au destin des surréalistes, lui a fourni l'opportunité de construire ce que nous avons appelé une « identité surréaliste ». L'idée principale ainsi développée est que du fait de cette identité, un groupe est créé dont la somme est supérieure à l'addition des individualités surréalistes. L'existence d'une forme d'autoreprésentation du groupe a précédé l'essence du surréalisme. La tentation pourrait être grande d'avancer qu'il n'y a pas un surréalisme, mais seulement des surréalistes. Toutefois, là n'est pas notre objet. En nous interrogeant sur les formes d'autoreprésentation du groupe, nous refusons, d'un même élan, de questionner la nature du surréalisme, au profit de la tentative de détermination d'une identité collective.

Dans une première partie, nous avons donc montré que le groupe surréaliste, pour l'acquisition de son statut d'avant-garde et mener à bien sa révolution symbolique s'était

¹⁴⁶ THERENTY Marie-Ève, « Pour une poétique historique du support », *Romantisme* 2009, n°143, pp. 109-115 : pp. 111-112.

engagé dans une distanciation vis-à-vis de la *Nouvelle Revue Française* qui représentait alors au début des années 1920, le pôle de la littérature pure, soit le sous-champ en position de domination symbolique dans le champ littéraire. En rejetant les écrivains de la *N.R.F.* hors de leurs revues, et en revendiquant une écriture hors de la littérature et plus généralement le rejet des valeurs littéraires communément admises dans le champ, les écrivains pré-surréalistes de *Littérature* construisent leur propre position dans le champ dans une forme de « littérature à côté », selon le mot de Valery Larbaud à propos d'Apollinaire. Nous avons ensuite montré qu'au sein même des revues s'exprimait une autoréflexion relative à l'utilisation de l'objet-revue en lui-même, et qu'une autre manière de s'imposer dans le champ avait consisté pour le groupe à exprimer une forme de non-conformisme passant par la polémique. Le potentiel stratégique de la subversion agissant comme un moyen d'existence sociale pour le groupe ; l'exemple le plus marquant ayant été la brochure attaquant Anatole France quelques jours après sa mort, en 1924. La même année se constituait le groupe surréaliste en tant que tel. Mais le surréalisme, comme nous l'avons vu, s'est également constitué dans ses rapports avec le communisme. L'identité du groupe évolue ainsi à partir du milieu des années vingt pour prendre pleinement le statut de groupe littéraire et révolutionnaire. Cependant, loin de la proximité du Parti Communiste Français tant souhaitée dès 1927, les surréalistes ne sont pas acceptés par le parti. L'une des raisons de ce désaccord, énumérée plus tôt, est le refus de faire de la « littérature prolétarienne » l'objet esthétique premier du groupe surréaliste. Or, c'est du fait de ce désaccord que les conditions de l'appartenance au groupe tendent à se modifier.

Dans une seconde partie, nous avons tenté de montrer comment se sont formés et rigidifiés les contours du groupe surréaliste. À ce titre, les rapports avec les maisons d'édition nous ont paru particulièrement significatifs en ce qu'ils supposaient une étroite collaboration, soit une forme de délégation de l'autorité surréaliste à une instance externe. Nous avons ainsi déterminé que pour le groupe, la création des Editions surréalistes avait eu comme intérêt pour le groupe de former un îlot surréaliste, inatteignable pour les autres membres du champ littéraire. Il s'agissait là de la création d'un espace purement surréaliste qui s'adossait à la revue *La révolution surréaliste*, puis plus tard au *Surréalisme au service de la révolution*. Tout aussi intéressante est la relation qu'a entretenue le groupe avec ses prédécesseurs : alors que Lautréamont et Jacques Vaché, comme l'a souligné Jean-Pierre Bertrand, avaient eu le rôle dans la revue *Littérature* de faire acquérir une légitimité nouvelle au groupe ne passant pas par les instances légitimes du champ, la révolution

symbolique implique toutefois un renouvellement complet des valeurs littéraires, et c'est pour cela qu'au fur et à mesure que grandit la consécration du groupe au cours des années 1920, la filiation revendiquée par le groupe envers certains écrivains prend un autre tournant. Le surréalisme n'est plus présenté comme la continuation d'expérimentations passées, mais comme le perfectionnement de réalisations individuelles et imparfaites qui ne peut s'accomplir que par la mise en commun des capacités des membres du groupe surréaliste. Enfin, nous avons vu que les revues et manifestes du surréalisme ont participé à dessiner les frontières du groupe pour participer d'une part à la clarté de celles-ci, d'autre part pour garder un surréalisme « pur » des individus qui, s'ils y ont participé par le passé, ont été exclus du groupe. Il s'agit pour le groupe de conserver le label surréaliste que risqueraient de prendre avec eux ceux qui ont quitté le groupe.

Dans ce mémoire, nous avons limité nos recherches aux trois principales revues du groupe durant cette période, ainsi qu'à quelques écrits liés à celles-ci. Nous n'avons donc malheureusement pas eu l'occasion de nous attarder sur le grand nombre de déclarations collectives du groupe qui auraient pu fournir un ensemble de sources précieuses à l'analyse. Toutefois, il ne s'agissait pour nous de viser l'exhaustivité sur l'histoire du surréalisme, mais plutôt de donner quelques pistes concernant des mécanismes d'autoreprésentation visant à créer une identité collective. Une prolongation de ces recherches pourraient ainsi nous amener à procéder à une extension du regard sur les modes d'autoreprésentation : au-delà des revues, c'est-à-dire des lieux « sous contrôle », d'examiner les interventions des surréalistes en-dehors des limites de leurs lieux institutionnalisés, avec au premier rang, la presse littéraire.

Bibliographie

Ouvrages

- Surréalisme

Fichés ? Photographie et identification 1850-1960 / éd Jean-Marc Berlière et Pierre Fournié. Paris : Perrin, 2011, 335 pages.

BÉHAR Henri, et CARASSOU Michel. *Le Surréalisme par les textes*. Paris : Classiques Garnier, 2013, 313 pages.

DENIS Benoît. *Littérature et engagement*. Seuil, coll. « Points Essais », 2000, 320 pages.

MEYER Michel. *Manifestes du surréalisme d'André Breton*. Gallimard, coll. « Folio », 2000, 179 pages.

NADEAU Maurice. *Histoire du surréalisme*. Seuil, coll. « Points Essais », 2005, 190 pages.

- Socio-histoire de la littérature

On ne peut pas tout réduire à des stratégies. Pratiques d'écritures et trajectoires sociales / éd Dinah Ribard et Nicolas Schapira. Presses Universitaires de France, coll. « Les Littéraires », 207 pages.

BANDIER Norbert. *Sociologie du surréalisme. 1924-1929*. Paris : La Dispute, 1999, 415 pages.

BOSCHETTI Anna. *La poésie partout. Apollinaire, homme-époque (1898-1918)*. Seuil, coll. « Liber », 2001, 347 pages.

BOSCHETTI Anna. *Ismes. Du réalisme au postmodernisme*. Paris : CNRS Editions, 2014, 352 pages.

BOURDIEU Pierre. *Questions de sociologie*. Paris : Éditions de Minuit, 1980, 280 pages.

BOURDIEU Pierre. *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris : Seuil, 1992, 480 pages.

CHARLE Christophe. *Naissance des intellectuels (1880-1900)*. Les Editions de Minuit, 1990, 272 pages.

LYON-CAEN Judith, et RIBARD Dinah. *L'historien et la littérature*. Paris : La Découverte, coll. « Repères », 2010, 122 pages.

SAPIRO Gisèle. *La sociologie de la littérature*. Paris : La Découverte, coll. « Repères », 2014, 125 pages.

- Histoire du livre

Histoire de l'édition française. Tome IV : Le livre concurrencé 1900-1950 / éd Henri-Jean Martin, Roger Chartier et Jean-Pierre Vivet. Paris : Promodis, 1986, 609 pages.

FOUCHÉ Pascal. *Au Sans Pareil*, Institut Mémoires de l'édition contemporaine, coll. « L'édition contemporaine », 1989, 446 pages.

SEBBAG Georges. *Les Editions surréalistes, 1926-1968*. Paris : IMEC éd., 1993, 253 pages.

VAILLANT Alain. *L'histoire littéraire*. Armand Colin, 2010, 391 pages.

- Analyse discursive

UNE HISTOIRE DE LA « FONCTION-AUTEUR » EST-ELLE POSSIBLE ? : Colloque E.N.S Fontenay-Saint-Cloud, 11-13 mai 2000 / éd Nicole Jacques-Lefèvre. Saint-Etienne : Publ. De l'Université de Saint-Etienne, 2001, 292 pages.

FOUCAULT Michel. *L'Ordre du discours*. Paris : Gallimard, 2012 [1971], 82 pages.

FOUCAULT Michel. *Dits et écrits, t. I, 1954-1988*, Paris : Gallimard, 1994, 855 pages.

Articles scientifiques

- Surréalisme et dadaïsme

BERTRAND Jean-Pierre. « Littérature » (1919-1924) et l'institution littéraire : une double stratégie d'émergence, *Mélusine* 1986, n°8, pp. 155-176.

CARRE Marie-Rose. La NRF et André Gide face à l'insurrection Dada, *The French Review* 1965, Vol. 39, n°1, pp. 57-68.

LEROY-TERQUEM Mélanie. « « Enfoncé, Lanson ! », ou comment le surréalisme a changé l'histoire littéraire », *Labyrinthe* [En ligne] 2010, n°35, pp. 133-150.

MERGER Franck. « La conspiration du silence autour du Paysan de Paris : essai de bilan », *Revue d'histoire littéraire de la France* 2002, n°102, pp. 977-999.

MOURIER-CASILE Pascaline. « La N.R.F. » et le Surréalisme (1924-1940) ou la neutralisation d'une avant-garde, *Revue d'Histoire littéraire de la France* 1987, pp. 916-933.

REYNAUD-PALIGOT Carole. « Surréalisme : heurts et tensions entre projet personnel et éthique collective », *Histoire & Sociétés* 2002, n°2, pp. 108-116.

REYNAUD PALIGOT Carole. « La poésie surréaliste entre révolte et révolution », *Revue Française d'Histoire des Idées Politiques* 2007, n°26, pp. 123-131.

TONNET-LACROIX Eliane. Le monde littéraire et le surréalisme : premières réactions, *Mélusine* 1980, n°1, pp. 151-184.

- Socio-histoire de la littérature

BOSCHETTI Anna. La notion de Manifeste, *Francofonia* 2010, n°59, pp. 13-29.

BOURDIEU Pierre. Le champ littéraire. *Actes de la recherche en sciences sociales* 1991, n°89, pp. 3-46.

BOURDIEU Pierre. « Une révolution conservatrice dans l'édition », *Actes de la recherche en sciences sociales* 1999, n°126-127, pp. 3-28.

CHARLE Christophe. Méthodes historiques et méthodes littéraires, pour un usage croisé. *Romantisme* 2009, n°143, pp. 13-29.

GAYARD Laurent. Modernité, avant-garde et terreur dans les lettres : la relation au progrès dans le champ littéraire du XXe siècle, *Rue Descartes* 2010, n°69, pp. 14-22.

THERENTY Marie-Ève, Pour une poétique historique du support, *Romantisme* 2009, n°143, pp. 109-115.

- Histoire de l'édition

MOLLIER Jean-Yves, SOREL Patricia. L'histoire de l'édition, du livre et de la lecture en France aux XIXe et XXe siècles. Approche bibliographique, *Actes de la recherche en sciences sociales* 1999, n°126-127, pp. 39-59.

MOURIER-CASILE Pascaline. « La N.R.F. » et le Surréalisme (1924-1940) ou la neutralisation d'une avant-garde, *Revue d'Histoire littéraire de la France* 1987, pp. 916-933.

MOUSLI Béatrice. Ecrivains-éditeurs : l'exception Sagittaire, *Revue d'histoire littéraire de la France* 2007, n°107, pp. 841-849.

SIMONIN Anne. Le catalogue de l'éditeur, un outil pour l'histoire. L'exemple des éditions de minuit, *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* 2004, n°81, pp. 119-129.

Sources

- Revues

- Bibliothèque universitaire en ligne de l'université d'Iowa

Littérature n°1, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19.

Littérature nouvelle série n°1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 11/12.

- Gallica

La révolution surréaliste n°1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12.

Littérature de la révolution mondiale n°1.

- *Le surréalisme au service de la révolution : collection complète*. Paris : J-M Place, 1976.

Le surréalisme au service de la révolution n°1, 2, 3, 4, 5, 6.

- Ouvrages et brochures surréalistes

ARAGON Louis. *Traité du style*. Gallimard, coll. « L'imaginaire », 2011 [1928], 236 pages.

BRETON André. *Manifestes du surréalisme*. Gallimard : coll. « Folio essais », 2014 [*Manifeste du surréalisme*, 1924 ; *Second manifeste du surréalisme*, 1930], 175 pages.

BRETON André. *Misère de la poésie. « L’Affaire Aragon » devant l’opinion publique*, Paris : Editions surréalistes, 1932, 20 pages.

NAVILLE Pierre. *La révolution et les intellectuels*. Gallimard, 1975 [1928], 214 pages.

Table des matières

<i>Introduction</i>	7
<i>Partie 1 : L' « avant-garde » surréaliste</i>	12
I – Structure et états du champ littéraire	12
1) Le champ littéraire depuis 1880	12
2) <i>La Nouvelle Revue Française</i> et le surréalisme	18
II – Le surréalisme des revues	25
1) D'une revue l'autre	26
2) L'iconoclasme des années de <i>La révolution surréaliste</i>	31
III – L' « Affaire Aragon »	37
1) Entre matérialisme et idéalisme.....	37
2) L'auteur surréaliste : <i>Front rouge</i> et la responsabilité de l'auteur	41
<i>Partie 2 : L'autodéfinition des contours du groupe surréaliste</i>	47
I – Le surréalisme et ses éditeurs	48
1) D'un éditeur l'autre	49
2) Les Éditions Surréalistes.....	56
II – Une filiation poétique problématique	60
1) Une histoire littéraire surréaliste	60
2) L'originalité surréaliste	65
III – L' « identité surréaliste » : un label en constitution permanente	69
1) Faire groupe.....	69
2) Dedans et dehors : maîtriser les frontières du groupe	72
<i>Conclusion</i>	77
<i>Bibliographie</i>	80
<i>Sources</i>	85
<i>Table des annexes</i>	88

Table des annexes

<i>Annexe 1</i>	<i>89</i>
<i>Annexe 2</i>	<i>93</i>
<i>Annexe 3</i>	<i>94</i>
<i>Annexe 4</i>	<i>95</i>
<i>Annexe 5</i>	<i>102</i>

Annexe 1

Parties 1 et 2 du poème « Le Front rouge », de Louis Aragon. Paru dans *Littérature de la révolution mondiale* n°1 (juillet 1931), pp. 39-46.

1.

Une douceur pour mon chien
Un doigt de Champagne chez Maxim's l'an mille
Neuf cent trente
On met des tapis sous les bouteilles
Pour que leur cul d'aristocrate
ne se heurte pas aux difficultés de la vie
Des tapis pour cacher la terre
Des tapis pour éteindre
Le bruit de la semelle des chaussures des garçons
Les boissons se prennent avec des pailles
Qu'on tire d'un petit habit de précaution
Délicatesse
Il y a des fume-cigarettes entre la cigarette et l'homme
Des silencieux aux voitures
Des escaliers de service pour ceux qui portent des paquets
Et du papier de soie autour des paquets
Et du papier autour du papier de soie
Du papier tant qu'on veut cela ne coûte
Rien le papier ni le papier de soie ni les pailles
Ni le champagne ou si peu
Ni le cendrier réclame ni le buvard
Réclame ni le calendrier
Réclame ni les lumières
Réclame ni les images sur les murs
Réclame ni les fourrures sur Madame
Réclame réclame les cure-dents
Réclame l'éventail et réclame le vent
Rien ne coûte rien et pour rien
Des serviteurs vivants vous tendent dans la rue des prospectus
Prenez c'est gratis
Le prospectus et la main qui le tend
Ne fermez pas la porte
Le Blount s'en chargera Tendresse
Jusqu'aux escaliers qui savent montrer seuls
Dans les grands magasins
Les journées sont de feutre

Les hommes de brouillard Monde ouaté
Sans heurt
Vous n'êtes pas fous Des haricots Mon chien
N'a pas encore eu la maladie

O pendulettes pendulettes
Avez-vous assez fait rêver les fiancés sur les grands boulevards
Et le lit Louis XVI avec un an de crédit

Dans les cimetières les gens de ce pays si bien huilé
Se tiennent avec la décence du marbre
Leurs petites maisons ressemblent
A des dessus de cheminée

Combien coûtent les chrysanthèmes cette année

Fleurs aux morts fleurs aux grands artistes
L'argent se dépense aussi pour l'idéal

Et puis les bonnes œuvres font trainer des robes noires
Dans des escaliers je ne vous dis que ça
La princesse est vraiment trop bonne
Pour la reconnaissance qu'on vous en a
A peine s'ils vous remercient
C'est l'exemple des bolchéviques
Malheureuse Russie
L'URSS
L'URSS ou comme ils disent SSSR
SS comment est-ce SSS
SSR SSR SSSR oh ma chère
Pensez donc SSSR
Vous avez vu
Les grèves du Nord
Je connais Berck et Paris-plage
Mais non les grèves SSSR
SSSR SSSR SSSR

2.
Quand les hommes descendaient des faubourgs
Et que Place de la République

Le flot noir se formait comme un poing qui se ferme
Les boutiques portaient leurs volets à leurs yeux
Pour ne pas voir passer l'éclair
Je me souviens du premier Mai mille neuf cents sept
Quand régnait la terreur dans les salons dorés
On avait interdit aux enfants d'aller à l'école
Dans cette banlieue occidentale où ne parvenait qu'affaibli
L'écho lointain de la colère
Je me souviens de la manifestation Ferrer

Quand sur l'ambassade espagnole s'écrasa la fleur d'encre de l'infamie
 Paris il n'y a pas si longtemps
 Que tu as vu le cortège fait à Jaurès
 Et le torrent Sacco-Vanzetti
 Paris tes carrefours frémissent encore de toutes leurs narines
 Tes pavés sont toujours prêts à jaillir en l'air
 Tes arbres à barrer la route aux soldats
 Retourne-toi grand corps appelé
 Belleville
 Ohé Belleville et toi Saint-Denis
 Où les rois sont prisonniers des rouges
 Ivry Javel et Malakoff
 Appelle-les tous avec leurs outils
 Les enfants galopeurs apportant les nouvelles
 Les femmes aux chignons alourdis les hommes qui sortent de leur travail comme d'un
 cauchemar
 Le pied encore chancelant mais les yeux clairs
 Il y a toujours des armuriers dans la ville
 Des autos aux portes des bourgeois
 Pliez les réverbères comme des fétus de paille
 Faites valser les kiosques les bancs les fontaines Wallace
 Descendez les flics
 Camarades
 Descendez les flics
 Plus loin plus loin vers l'ouest où dorment
 Les enfants riches et les putains de première classe
 Dépasse la Madeleine Prolétariat
 Que ta fureur balaye l'Elysée
 Tu as bien droit au bois de Boulogne en semaine
 Un jour tu feras sauter l'arc de Triomphe
 Prolétariat connais ta force
 Connais ta force et déchaîne-la
 Il prépare son jour Sachez mieux voir
 Entendez cette rumeur qui vient des prisons
 Il attend son jour il a attend son heure
 Sa minute la seconde
 Où le coup porté sera mortel
 Et la balle à ce point sûre que tous les médecins social-fascistes
 Penchés sur le corps de la victime
 Auront beau promener leurs doigts chercheurs sous la chemise de dentelles
 Ausculter avec des appareils de précision son cœur déjà pourrissant
 Ils ne trouveront pas le remède habituel
 Et tomberont aux mains des émeutiers qui les colleront au mur
 Feu sur Léon Blum
 Feu sur Boncour Frossard Déat
 Feu sur les ours savants de la social-démocratie
 Feu Feu j'entends passer
 La mort qui se jette sur Garchery Feu vous dis-je
 Sous la conduite du Parti Communiste
 SFIC

Vous attendez le doigt sur la gâchette
Feu
Mais Lénine
Le Lénine du juste moment

De Clairvaux s'élève une voix que rien n'arrête
C'est le journal parlé
La chanson du mur
La vérité révolutionnaire en marche
Salut à Marty le glorieux mutin de la Mer Noire
Il sera libre encore ce symbole inutilement enfermé
Yen-Bay
Quel est ce vocable qui rappelle qu'on ne bâillonne
Pas un peuple qu'on ne le
Mâte pas avec le sabre courbe du bourreau
Yen-Bay
A vous frères jaunes ce serment
Pour chaque goutte de votre vie
Coulera le sang d'un Varenne

Ecoutez le cri des Syriens tués à coups de fléchettes
Par les aviateurs de la troisième République
Entendez les hurlements des Marocains morts
Sans qu'on ait mentionné leur âge ni leur sexe

Ceux qui attendent les dents serrées
d'exercer enfin leur vengeance
Sifflent un air qui en dit long
Un air un air UR
SS un air joyeux comme le fer SS
SR un air brûlant c'est l'es-
pérance c'est l'air SSSR c'est la chanson d'Octobre aux
fruits éclatants
Sifflez sifflez SSSR SSSR la patience
N'aura qu'un temps SSSR SSSR SSSR

[...]

Annexe 2

La révolution surréaliste n°6 (1^{er} mars 1926).

LA RÉVOLUTION SURRÉALISTE

Directeur :

André BRETON

42, Rue Fontaine, PARIS (IX^e)

Tél. Trudaine 38-18

EN AVRIL
PARAITRA

LA GUERRE CIVILE

FONDATEURS :
Louis Aragon, Jean Bernier, André Breton, Victor Cressat, Robert Desnos, Paul Eluard,
Mercez Fourrier, Paul Guillard, Michel Lévis, André Masson, Benjamin Pérol, Philippe Soupault, Victor Serge

Le numéro : 2 francs. — Abonnements : 1 an, 35 francs ; Étranger : 50 francs.

L
E
D
I
X
M
A
R
S

O U V E R T U R E

DE
LA

**GALERIE
SURRÉALISTE**

PARIS (6^e) — 16, Rue Jacques-Callot, 16 — PARIS (6^e)

Annexe 3

La révolution surréaliste n°2 (15 janvier 1925).

LA RÉVOLUTION SURRÉALISTE

Directeurs :
Pierre NAVILLE et Benjamin PÉRET
15, Rue de Grenelle
PARIS (7^e)

OUVRAGES A CONSULTER

Antonin ARTAUD L'OPIMUM PENDU OU LA FÉCALITÉ DE L'ESPRIT SOCIAL <i>Dépositaire : Librairie GALLIMARD</i>	André BRETON MANIFESTE DU SURRÉALISME POISSON SOLUBLE <i>KRA, éd.</i>
Robert DESNOS DEUIL POUR DEUIL <i>KRA, éd.</i>	Paul ÉLUARD et Benjamin PÉRET 152 PROVERBES MIS AU GOUT DU JOUR <i>Dépositaire : Librairie GALLIMARD</i>
Sigmund FREUD PSYCHOLOGIE COLLECTIVE ET ANALYSE DU MOI <i>PAYOT, éd.</i>	Georges LIMBOUR SOLEILS BAS <i>avec des eaux-fortes</i> par André MASSON <i>Galerie SIMON, éd.</i>
Pierre NAVILLE LES REINES DE LA MAIN GAUCHE <i>Dépositaire : Librairie GALLIMARD</i>	Benjamin PÉRET IL ÉTAIT UNE BOULANGÈRE <i>KRA, éd.</i>

Il a été tiré du premier numéro de la Révolution Surréaliste, 10 numéros de luxe sur papier de couleur, dont 5 hors commerce, tous numérotés.

Annexe 4

Littérature n°18 (mars 1921) : pp. 1-7.

On ne s'attendait plus à trouver des noms célèbres dans LITTÉRATURE. Mais, voulant en finir avec toute cette gloire, nous avons cru bon de nous réunir pour décerner à chacun les éloges qu'il mérite. A cet effet nous avons dressé la liste suivante et établi une échelle allant de -25 à 20 (-25 exprimant la plus grande aversion, 0 l'indifférence absolue). Ce système scolaire, qui nous semble assez ridicule, a l'avantage de présenter le plus simplement notre point de vue. Nous tenons, d'autre part, à faire remarquer que nous ne proposons pas un nouvel ordre de valeurs, notre but étant, non de classer, mais de déclasser.

	Louis Aragon	André Breton	Gabrielle Buffet	Pierre Drieu la Rochelle	Paul Eluard	T. Fraenkel	Benjamin Péret	Georges Ribemont-Dessaignes	Jacques Rigaut	Philippe Soupault	Tristan Tzara	Moyenne
Alcibiade	-20	6	20	11	10	-20	0	0	12	11	0	2,72
Almereyda	11	1	20	1	-25	10	2	9	7	4	-25	1,36
d'Annunzio	0	-10	-25	11	-25	2	-20	1	-15	0	0	-7,36
Apollinaire	18	14	20	9	12	17	12	6	13	13	3	12,45
Aragon		16	20	8	16	16	12	17	11	13	12	14,10
Arp	15	17	20	0	6	17	14	17	14	2	12	12,18
Bach	19	0	20	20	-24	14	6	14	-20	5	2	5,09
Barrès	14	13	-25	16	-1	9	4	-23	11	12	-25	0,45
Bataille	1	1	0	1	-24	-20	-20	-4	-1	-23	-25	-10,36
Baudelaire	17	18	0	14	12	14	14	11	12	12	-25	9,00
Beethoven	1	-25	10	10	-8	6	8	3	-25	-23	1	-3,81
Bergson	-10	-15	0	20	0	13,5	-20	-24	-1	-20	-25	-6,40
Berlioz	0	-1	-25	14	-23	1	-20	4	-20	-18	-25	-10,27
Bernard (Cl.)	-10	-24	20	10	-25	-1	-25	2	-20	-25	3	-8,63
Bernstein	-10	-10	-25	3	-25	-20	-25	-5	-1	-15	-25	-14,36
Bertrand (Al.)	9	11	0	3	12	0	3	0	5	2	-25	1,81
Bible (la)	17	16	0	20	10	1	18	9	16	19	-25	9,18
Biot	-1	-24	0	-10	-23	-20	-25	-22	-25	1	1	-13,45
Bolo	6	2	20	-1	-20	10	5	15	5	2	3	4,27
Bonnot	9	12	20	1	16	0	9	18	11	11	7	10,36
Braque	10	14	10	12	-10	5	-10	-6	5	0,5	0	2,77
Breton	19		20	12	18	19	14	17	18,5	19	12	16,85

	Louis Aragon	André Breton	Gabrielle Buffet	Pierre Drieu la Rochelle	Paul Eluard	T. Fraenkel	Benjamin Péret	Georges Ribemont-Dessaignes	Jacques Rigaut	Philippe Soupault	Tristan Tzara	Moyenne
Briand	-15	10	0	10	-2	-1	-15	0	5	-1	-25	-3,09
Byron	11	7	20	9	-10	-20	-10	1	-20	2	-25	-3,18
Caillaux	12	10	0	9	-25	10	11	16	10	16	-25	4,00
Carpentier	-20	-20	0	-1	10	-20	4	0	5	2	-15	-5,00
Cendrars	10	4	0	7	-24	-12	5	3	5	3	2	0,27
Cervantès	0	-25	0	0	15	-13	0	0	-1	0	-25	-4,27
Cézanne	0	-1	-25	15	13	9	0	0	-20	-3	-25	-3,86
Chateaubriand	12	9	0	16	-20	1	6	0	5	11	-25	1,27
Chagall	12	12	0	0	12	13	10	0	8	3	0	6,86
Charlot	16	17	20	20	17	18	17	15	16	11	10	16,09
Chirico	12	14	0	3	16	15	15	-10	7	11	-25	5,27
Claudél	2	-22	-25	14	16	7	-5	0	5	2	-25	-2,81
Clémenceau	-12	1	-25	18	15	-20	6	-23	7	3	-20	-4,54
Colette	1	-5	0	7	-25	1	-10	0	1	-12	0	-3,81
Condillac	3	4	10	0	-18	-20	4	8	10	-23	-25	-4,27
Constant	2	17	0	15	3	-20	3	0	16	3	-25	1,27
Corbière	0	2	0	5	11	-15	0	0	1	-3	-25	-2,18
Corneille	2	-25	0	20	-25	-20	-10	-25	-13	8	-25	-10,27
Corot	0	6	-25	-5	-22	1	0	0	5	11	-25	-4,90
Coulon (Johnie)	1	1	0	-1	14	0	3	0	14	0	2	3,09
Cravan	2	3	20	1	12	-4	9	0	10	2	4	5,86
Curel	-1	-20	10	0	-25	-1	-15	-24	-1	-22	-25	-11,27
Dante	10	2	20	20	-20	-20	-10	0	5	1	-25	-1,54
Daudet (Léon)	-12	-25	-25	1	15	3	3	0	1	0	-25	-5,81
Debussy	10	-19	-25	13	-25	8	-20	5	-23	0	-25	-9,18
Delacroix	10	-5	0	8	-15	6	-10	-21	-20	-22	-25	-8,54
Derain	17	18	0	10	14	16	10	-21	10	12	-20	6,00
Deschanel	1	2	20	-25	8	2	0	0	2	0	-25	-1,86

	Louis Aragon	André Breton	Gabrielle Buffet	Pierre Drieu la Rochelle	Paul Eluard	T. Fraenkel	Benjamin Péret	Georges Ribemont-Dessaignes	Jacques Rigaut	Philippe Soupault	Tristan Tzara	Moyenne
Dostoïevski	15	13	0	20	19	15	14	19	15	2	-25	9,72
Drieu la Rochelle	18	14	0		4	7	7	12	12	5	8	8,70
Ducasse	18	20	10	1	19	17	17	14	18	18	5	14,27
Duchamp	12	10	20	0	-3	10	9	19	12	0	12	9,18
Duval (Bonnet rouge)	14	10	20	0	17	10	11	20	11	2	0	10,45
Edison	14	12	20	1	0	-20	15	13	9	-25	5	4,00
Einstein	16	15	0	5	0	13	15	15	14	2	10	9,54
Eluard	17	17	20	5		19	14	17	14	16	12	15,10
Ernst	11	14	20	0	0	4	10	14	9	2	10	8,54
Eschyle	1	3	20	20	-1	14	0	13	5	0	-25	4,54
Euripide	0	-15	0	16	-3	-20	0	12	-20	-14	-25	-6,27
Fatty	0	11	20	-20	8	4	10	0	9	12	9	5,72
Fairbanks	-18	-19	20	2	1	-8	-10	-7	-7	-12	0	-5,27
Flaubert	1	-1	20	1	0	-20	-10	0	-25	-1	-25	-5,45
Foch	-20	-25	-25	1	16	-20	-25	-25	-25	-25	-25	-18,00
Fort (Paul)	-19	-25	-25	-10	-3	-2	-25	-25	-1	-22	-25	-16,54
Fraenkel	15	16	0	1	15		9	0	10	9	8	8,30
France	-20	-25	-25	1	1	-20	-20	-25	-25	-25	-25	-18,00
Freud	15	16	10	1	8	16	14	0	14	1	0	8,63
Gide	6	12	0	-20	4	9	3	-13	4	6	-20	-0,81
Gobineau	13	12	0	2	16	14	5	-1	6	9	-25	4,63
Goethe	19	6	0	20	16	13	10	4	11	10	-25	7,63
Greco	-10	-7	20	0	13	14	0	12	7	10	-25	3,09
Guillaume II	0	-5	0	9	-25	0	0	13	7	3	-25	-2,09
Guitry (Sacha)	0	-25	-25	1	1	-18	0	-6	0	-22	-25	-10,81
Guynemer	-1	-24	-25	-1	8	-20	0	-21	-20	-25	-25	-14,00
Hamsun (Knut)	16	14	0	0	16	8	8	0	5	11	-25	4,81
Hart (W)	2	-24	20	-1	16	-20	0	18	-10	3	8	1,18

	Louis Aragon	André Breton	Gabrielle Buffet	Pierre Drieu la Rochelle	Paul Eluard	T. Fraenkel	Benjamin Péret	Georges Ribemont-Dessaignes	Jacques Rigaut	Philippe Soupault	Tristan Tzara	Moyenne
Hegel	10	15	-25	20	6	3	5	13	4	0	-25	2,36
Heine	9	-1	0	15	-20	-13	1	-13	-5	1	-25	-4,63
Homère	10	5	0	-24	-25	13	0	4	-15	-18	-25	-6,81
Hugo	12	9	-25	1	-8	2	-10	-25	-20	4	-25	-7,72
Huysmans	11	13	-25	0	0	-4	0	0	3	-1	-25	-2,54
Ibsen	8	10	20	-15	8	-1	0	13	-20	-25	-25	-2,45
Infroit	0	-25	0	-1	-25	-20	0	0	-25	-25	-25	-13,27
Ingres	15	17	20	10	10	2	2	0	8	4	-25	5,72
Jacob (Max)	1	0	0	-10	13	-20	4	-7	1	1	3	-1,27
Jammes	-15	1	-25	-10	7	-20	-25	-17	-5	-10	-25	-13,09
Jarry	15	14	20	13	16	18	14	14	13	17	-10	13,09
Jaurès	6	-15	0	-15	-25	5	4	-9	-15	-18	25	-9,72
Jésus-Christ	12	0	0	-25	15	5	6	-25	0	20	-25	-1,54
Kant	14	4	0	20	-25	9	1	-25	5	-10	-25	-2,90
La Bruyère	2	-25	20	5	11	-1	-4	-25	-1	-25	-25	-6,18
Lacenaire	20	-19	0	0	10	0	12	19	10	-16	-25	1,00
Laclos	16	17	10	16	8	14	15	8	17	14	-25	10,00
La Fontaine	0	-25	0	15	10	7	0	0	-15	-20	-25	-4,81
Latorgue	-19	-18	20	13	3	-18	-20	0	-20	0	-25	-7,63
Lamartine	13	-11	-25	-20	-25	-20	-20	-24	3	-2	-25	-14,18
Landru	13	11	-25	0	13	14	11	0	10	3	-25	2,27
La Rochefoucauld	8	-5	10	-25	10	-20	0	-25	7	-3	-25	-6,18
Lénine	13	12	0	20	-25	-20	6	0	-20	-25	-2	-3,72
Leprince de Beaumont	10	16	0	0	14	5	0	0	10	9	-25	3,54
Lhôte	-3	-10	-25	5	13	-19	-10	-9	-15	-24	-25	11,09
Linder (Max)	-20	-3	-25	0	-24	-14	-1	-25	-25	-10	-25	15,63
Maeterlinck	1	-10	-25	0	10	-20	0	0	-20	25	-25	-10,36
Mahomet	-12	0	0	-1	2	5	4	1	4	3	-25	-1,72

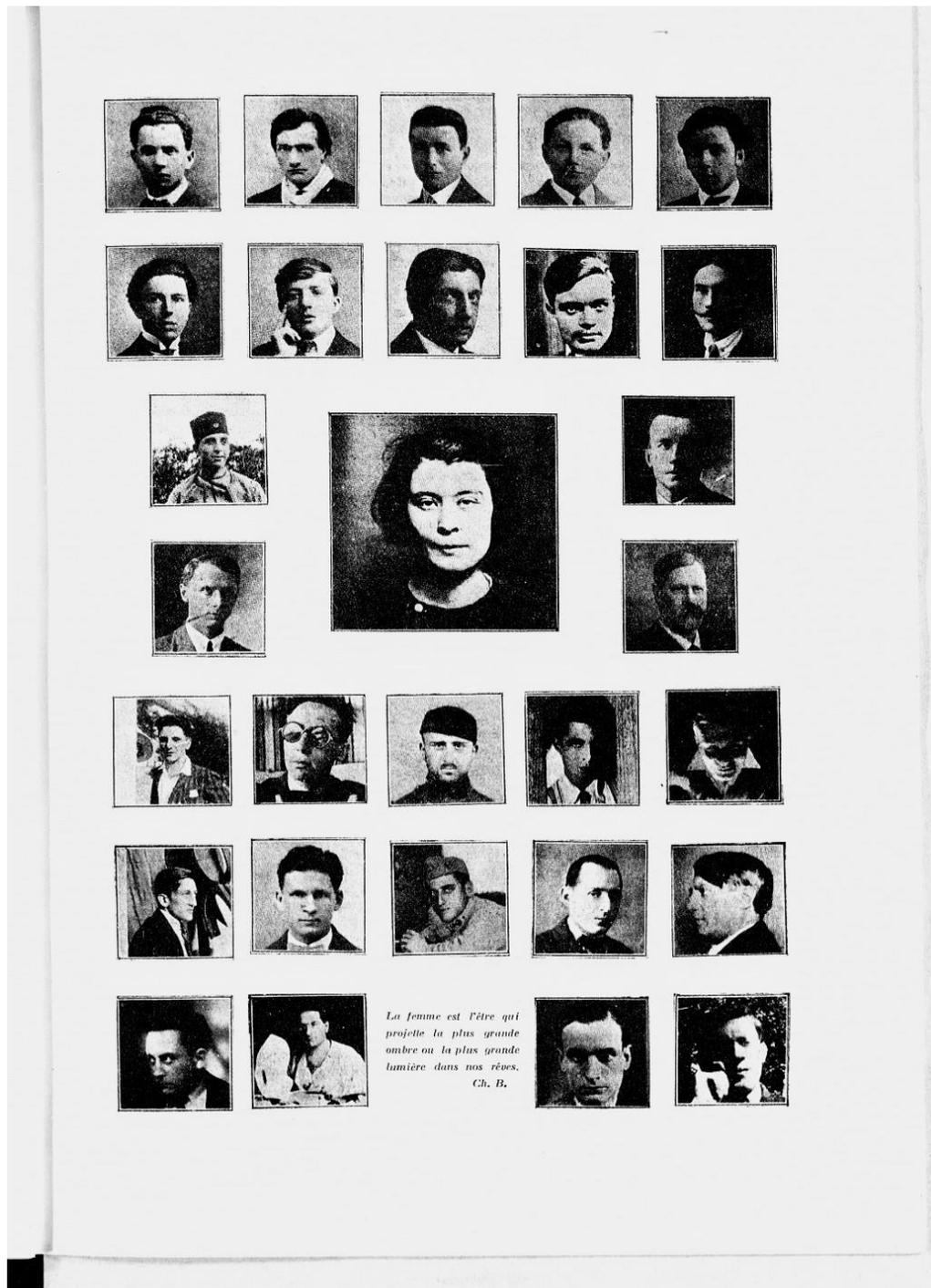
	Louis Aragon	André Breton	Gabrielle Buffet	Pierre Drieu la Rochelle	Paul Eluard	T. Fraenkel	Benjamin Péret	Georges Ribemont Dessaignes	Jacques Rigaut	Philippe Soupault	Tristan Tzara	Moyenne
Mallarmé	8	-1	0	8	15	1	6	9	5	3	-25	2,63
Manet	15	10	-25	-15	-8	2	12	-14	1	11	-25	-3,27
Man Ray	0	1	20	0	15	-20	2	7	7	0	11	3,90
Marat	14	17	0	0	-25	-5	10	1	11	14	-24	1,18
Marc-Aurèle	-21	-25	0	1	0	-1	0	-25	-24	-25	-25	-13,18
Marinetti	0	3	0	24,5	-25	-16	-25	-18	4	1	-25	-11,40
Matisse	1	10	10	-25	13	3	0	15	-10	2	-25	-3,27
Maurras	-20	-25	-25	10	0	-11	-20	-25	-1	-22	-25	-14,90
Michel Ange	6	0	0	14	-20	2	0	-25	-10	2	-25	-5,09
Mille et une Nuits	12	16	0	20	12	8	14	15	17	19	-25	9,81
Mistinguett	-3	0	0	-20	-20	10	-10	1	-15	-2	-24	-7,54
Molière	-13	-24	0	15	-1	-20	0	15	-24	0	-25	-7,00
Morand	0	7	0	-4	12	5	1	8	8	3	1	3,72
Moréas	1	-23	0	-20	12	-1	0	-25	-1	-4	-25	-7,82
Musset	12	17	0	-10	-24	-20	-25	-25	-25	4	-25	-14,09
Napoléon	-20	-25	-25	20	10	-14	8	18	4	13	-25	-3,27
Navarre	7	10	0	-7	7	8	8	-19	1	10	0	2,27
Nerval	10	8	10	-5	13	8	0	0	12	7	-25	3,45
Nietzsche	12	5	20	20	0	9	-6	18	11	-25	-25	3,54
Pansaers	15	16,5	0	0	14	-7	10	4	7	10	3	6,59
Pascal	17	14	20	20	6	10	1	-25	11	-20	-25	2,63
Pasteur	-20	-24	-25	1	-10	-20	-10	-1	-20	-25	-25	-16,27
Paulhan	15	16	0	-3	18	2	4	12	9	3	4	7,27
Péret	11	10	0	0	15	0		17	9	9	9	8,00
Perrault	10	14	0	12	12	-8	4	1	5	1	-25	2,36
Picabia	10	15	20	-20	16	-1	8	17	17	1	12	8,63
Picasso	19	15	10	19	-2	5	9	0	8	1	3	7,90
Pilules Pink (rédacteur des réclames)	12	15	20	0	10	11	12	20	12	14	0	11,45

	Louis Aragon	André Breton	Gabrielle Buffet	Pierre Drieu la Rochelle	Paul Eluard	T. Fraenkel	Benjamin Péret	Georges Ribemont-Dessaignes	Jacques Rigaut	Philippe Soupault	Tristan Tzara	Moyenne
Poë	10	15	10	17	16	10	2	11	11	4	-25	7,36
Poussin	14	-1	-25	14	13	1	0	-13	8	-1	-25	-1,36
Proust	0	6	0	13	-8	4	0	0	8	2	-25	0,00
Rabbe	17	13	0	0	10	4	0	0	9	4	-25	2,90
Racine	18	11	-25	20	1	6	6	-24	11	5	-25	0,36
Raphaël	-20	-25	-25	10	-25	6	0	-25	1	10	-25	-10,72
Régnier (H.de)	-23	-24	-25	-20	-25	-18	-25	-25	-20	-22	-25	-22,90
Renoir	6	8	-25	6	3	4	4	-25	4	3	-25	-3,36
Restit	11	12	0	7	10	1	5	12	10	9	-25	4,72
Reverdy	12	14	0	14	10	6	-1	-7	4	4	3	5,36
Ribemont-Dessaignes	15	13	20	0	16	12	12		12	13	12	12,50
Rigaut	16	16	20	7	16	5	12	17		10	11	13,00
Rimbaud	18	18	20	19,5	18	18	16	17	17	15	-1	15,95
Robespierre	18	14	0	20	-25	-12	10	17	15	-25	-25	0,63
Rodin	-10	-25	-25	-24	-20	4	0	-25	-10	-16	-25	-16,00
Rolland (R.)	-24	-24	-25	0	-25	-14	-10	0	-24	-20	-25	-17,36
Ronsard	-12	-14	0	14	12	14	0	-9	4	-12	-25	-2,54
Rousseau (Henri)	17	14	-25	1	14	14	8	-24	9	15	-25	1,63
Rousseau (J.-J.)	15	7	20	15	-25	9	1	10	8	1	-25	3,27
Roussel(Raymond)	12	11	0	0	10	1	7	12	10	9	-10	5,63
Sade	17	19	20	0	15	7	18	19	18	16	-25	11,27
Sadoul	1	-17	0	0	-25	-20	0	-1	1	-12	-6	-7,18
Saint Augustin	18	1	-25	18	13	-19	-1	-21	5	-18	-25	-4,81
Saintléger Léger	12	2	0	0	11	2	0	0	7	10	-25	1,72
Satie	12	0	10	15	-25	-4	1	11	0	7	3	2,72
Schiller	-10	-25	0	10	-25	-2	0	-25	-1	-23	-25	-11,45
Schopenhauer	-1	-20	-25	20	-2	-11	0	-1	-15	-3	-24	-7,45
Serner	12	15	0	0	10	12	9	1	14	12	-25	5,45

	Louis Aragon	André Breton	Gabrielle Buffet	Pierre Drieu la Rochelle	Paul Eluard	T. Fraenkel	Benjamin Péret	Georges Ribemont-Dessaignes	Jacques Rigaut	Philippe Soupault	Tristan Tzara	Moyenne
Shakespeare	16	7	20	20	10	14	4	14	12	9	-25	9,18
Soldat inconnu	-20	-25	-25	0	20	3	-25	-25	-25	-25	-25	-15,63
Sophocle	0	-1	0	10	8	1	0	-7	-24	-2	-25	-3,63
Soupault	18	18	20	10	17	19	16	17	18		10	16,30
Stendhal	15	14	0	18	8	14	7	0	11	10	-25	6,54
Stravinsky	18	1	-25	17	-25	18	0	14	-24	2	4	0,00
Strindberg	12	14	0	16	-25	-8	0	0	0	-20	-25	-3,27
Stuart Mill	-20	-17	0	-10	-25	-18	-10	-24	-23	-20	-25	-17,45
Swift	14	17	20	13	17	4	18	15	12	17	-25	11,09
Swiney (Mac)	-24	-24	0	-1	-25	-10	-20	0	-20	-18	0	-12,90
Synge	14	15	0	-25	18	15	12	13	14	16	1	8,45
Tolstoï	0	-20	0	20	-25	2	0	-25	-25	-24	-25	-11,09
Trotsky	10	10	0	0	-25	-18	4	-7	-15	-2	3	-3,63
Tzara	18	18	20	-25	18	15	18	17	19	15		13,30
Vaché	20	19	0	-25	20	18	20	15	19	18	7	11,90
Valéry	12	15	0	10	-20	13	0	-7	8	6	-25	1,09
Van Gogh	7	3	0	4	2	9	0	17	0	5	-25	2,00
Vauvenargues	11	13	-25	-5	1	-14	8	-20	-15	-20	-25	-8,27
Verlaine	-10	-25	-25	9	8	1	-25	-25	-1	-13	-25	-11,90
Vigny	10	1	-25	19	11	1	4	-25	5	7	-25	-1,54
Villon	18	5	0	15	16	14	0	-7	-1	-1	-25	3,09
Vinci	15	10	-25	-20	-20	8	0	-24	-19	1	-25	-9,00
Virgile	11	1	0	10	-20	-20	0	-25	-10	-20	-25	-8,90
Voltaire	0	-25	10	16	-25	-20	-25	-24	-25	-25	-25	-15,27
Wagner	12	1	-25	10	-25	11	-10	7	-1	8	-25	-3,36
Whitman	-2	-1	0	1	6	-10	-20	0	-24	-16	-25	-8,27
Wilde	-24	11	10	0	16	4	2	4	-25	11	-25	-1,45
Young	16	12	0	0	10	3	0	7	8	4	-25	3,18
Zola	-19	-9	-25	0	14	-15	-25	-25	-1	-20	-25	-18,63

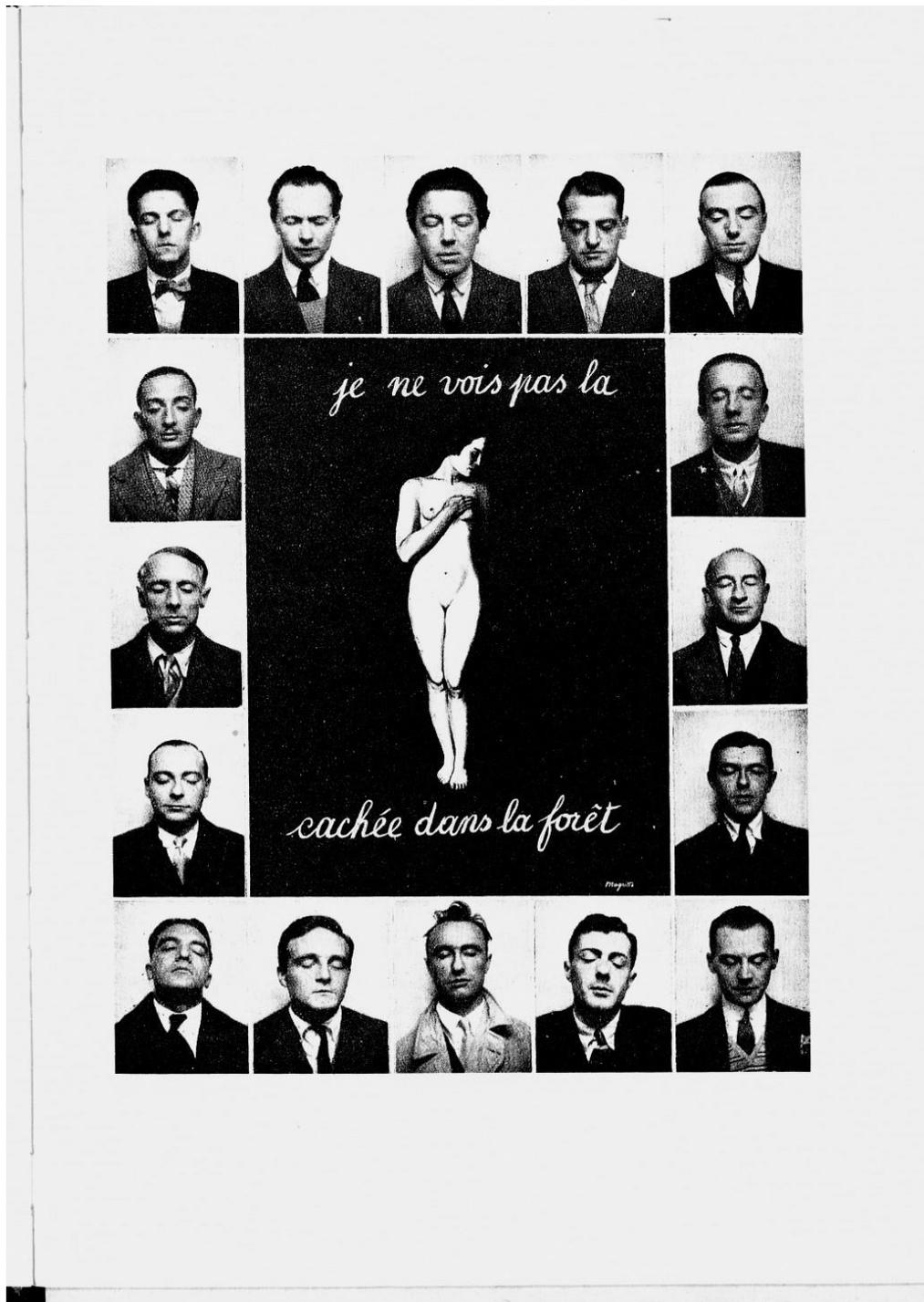
Annexe 5

La révolution surréaliste n°1 (1^{er} décembre 1924) : p17.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

La révolution surréaliste n°12 (15 décembre 1929) : p73.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Résumé :

En nous basant sur l'étude des revues surréalistes durant la période 1919-1933 (Littérature, La révolution surréaliste, Le surréalisme au service de la révolution), dans une perspective d'histoire des représentations et de sociologie de la littérature, nous nous proposons d'analyser les modalités par lesquelles, à travers un processus d'autoreprésentation, les surréalistes parviennent à créer une identité de groupe qui ne se ramène pas simplement à l'agrégation des artistes surréalistes. L'« identité surréaliste » serait différente de la somme des parties du groupe. Dans un premier temps, nous nous intéressons aux prises de position en rapport avec le champ littéraire (Pierre Bourdieu), exprimées dans les revues surréalistes comme une certaine manière d'affirmer son statut d'avant-garde. Nous voyons ainsi que les relations esthétiques et politiques telles qu'elles se présentent dans les revues contribuent à affirmer la tentative de révolution symbolique menée par le groupe. Dans un second temps, ce sont les frontières du groupe qui nous occupent. Soit la manière dont le groupe, toujours en renouvellement, tente de cloisonner l'accès à la position de surréaliste pour se conserver l'exclusivité du label (Norbert Bandier). Nous tentons ainsi de mettre en lumière le fonctionnement de ces lieux du surréalisme institutionnalisés. Nous voyons ainsi que l'appartenance au surréalisme, loin d'être le reflet d'une simple position esthétique et politique, se détermine également par la possibilité d'accéder à des espaces discursifs dédiés aux surréalistes visant à établir la composition du groupe et ainsi parvenir à établir une « identité surréaliste » propre au groupe.

Mots clés : Surréalisme, Histoire des représentations, Sociologie de la littérature, Identité, Groupe littéraire.