

LES ENFANTS PERDUS, par HENRI BÉHAR, « ESSAI SUR L'AVANT-GARDE ». Lausanne, Éditions L'Age d'Homme, Bibliothèque Mélusine, 2002.

Compte rendu par Catherine DUFOUR

C'est en se référant à la définition de Littré désignant les *premiers assaillants* exposés au combat et à un poème de Villon¹ adressé à ses *compagnons de grande truanderie*² que H. Béhar a choisi le terme d'*enfants perdus*³ pour qualifier les *francs-tireurs* et les *poètes aventureux* de Dada et du surréalisme. Les seize chapitres de l'ouvrage, dont quinze reprennent des articles ou des communications référencés en bibliographie, sont regroupés en trois parties selon une cohérence thématique qui, ne respectant pas l'ordre de publication des articles, met en perspective une recherche menée de 1983 à 2000.

La première partie concerne les *Avant-postes*, de Tzara, fondateur du dadaïsme (1916), jusqu'à Prévert, *surréaliste de la rue* (6)⁴ qui, ne publiant rien dans la période où il fréquentait les amis de Breton (à partir de 1927), participa néanmoins activement de leur *état d'esprit* et de leur *mode de vie*. On remarque que Tzara occupe une place de choix dans cette première partie, juste revanche d'un trop fréquent oublié... Qui se souvient en effet qu'il fut un *phare de l'avant-garde roumaine* (2), comme en témoignent de larges extraits de sa correspondance avec ses amis de Bucarest (1916-1937) ? On connaît mieux en général ses démêlés avec Breton, envisagés ici selon la dynamique du *chassé-croisé* (1) en trois temps emblématiques : *le moment Dada*, *le moment surréaliste* et *l'après-guerre*. Au fil des brouilles (1923), des réconciliations (1929) et d'une rupture décisive (1935), il apparaît que ces deux hommes partageaient la même conception d'un Absolu qui ne pouvait dissocier existence et écriture.

Déchirée par la guerre de 1914, cette génération a converti la haine des frontières en métaphore du décloisonnement entre les arts, et entre l'art et la vie. Pendant que le poète français Eluard, ami du peintre allemand Ernst (*Au rendez-vous des amis*, 3), fomentait une révolution du langage, l'alsacien Arp, au carrefour de trois langues, inventait une poésie tissée d'*esprit d'enfance*, de *jeux de mots*, *coupes arbitraires*, *expansions*, *coquilles*, *lapsus*, *littéralité*, *babillage*, *lallation*, *latin d'alsace* etc. Le *ruban du Père Castel* (5) — ancien *clavecin oculaire* dont l'harmonie reposait sur les combinaisons visuelles — illustre cette *conception unitaire* de l'art qu'Arp partageait avec l'ensemble des dadaïstes et surréalistes.

Tous ces artistes ont appris à écrire et à peindre dans les rêves. Et tandis que les motifs du *monde à l'envers*, de *la roue universelle* et de *la confusion des règnes* unissaient Arp et Ernst, Breton inventait *la beauté convulsive*⁵ (4). *Ce jeune voyant des choses* voulait révéler au monde les pouvoirs de l'œil à *l'état sauvage* et le *modèle intérieur* mis à jour par la psychanalyse, les *sommeils provoqués* ou les errances de Nadja. Perpétuation d'une *tradition ésotérique*, l'*art magique* abolissait le « dualisme de la perception et de la représentation » (Breton), de la figuration et de l'abstraction.

Pourquoi certains de ces artistes furent-ils alors ces *Égarés* décrits dans la deuxième partie ? Pourquoi Picasso, peintre *au miroir d'encre* (1), a-t-il été sous-estimé comme poète, alors que sa

¹ « Belle leçon aux enfants perdus ».

² Les expressions en italiques sont empruntées à l'auteur.

³ Sont en caractères gras les expressions figurant dans les titres (livre, parties, chapitres).

⁴ Figurent entre parenthèses les numéros des chapitres.

⁵ Ce chapitre, dans lequel on trouve la liste des 23 Galeries et expositions animées par Breton de 1921 à 1965, est une méditation à partir de l'exposition « André Breton La Beauté convulsive », qui eut lieu du 25 avril au 26 août 1991 au Centre G. Pompidou.

pratique instinctive de l'automatisme fut un modèle pour les surréalistes, qu'elle prît la forme du collage dada, de la *coulée verbale* à la manière des *Champs magnétiques* ou du « rêve expérimental » dans le style de Tzara ? Les écrits poétiques de Picasso (1935-1959), lus avec *l'attention flottante* du psychanalyste, permettent d'en vérifier la nature surréaliste, inspirée par les figures archétypales de la mère (espagnole), du père (peintre), un rapport particulier au temps, à l'espace et aux mots, et une sensibilité politique à l'origine d'une poésie qui, pour citer encore Tzara, n'était pas « de circonstance » mais « [issue] de la circonstance ».

Pourquoi Yvan Goll (2), grand poète cosmopolite et « passeur » d'idées, qui côtoya Dada à Zurich et se proclama surréaliste à Paris avant 1924, a-t-il été relégué au *purgatoire* de sa génération ? L'auteur répond à cette question controversée par un constat d'incompatibilité entre son modernisme poétique, œcuménique et sentimental, et la rupture radicale instaurée par Dada. Pour avoir sous-estimé trois apports majeurs — la psychanalyse, l'automatisme, la « démoralisation » systématique — Goll manqua les vraies révolutions de son époque, en dépit d'une œuvre théâtrale dont H. Béhar analyse les traits authentiquement... surréalistes.

A l'inverse, le malentendu entre Roussel et les surréalistes fut une *heureuse méprise* (3). Outre ses affinités particulières avec Desnos, Soupault ou Vitrac, Roussel pratiquait une forme d'automatisme de l'écriture reconnue par Breton lui-même, et s'adonnait à la *magie des rêves*, aux mythologies de l'enfance et au *merveilleux* des contes. Sévères vis à vis de son théâtre, les surréalistes en appréciaient l'aspect subversif. Tous admiraient sa langue, pour sa dimension *mathématique*, sa *grammaire* nouvelle ou son primitivisme *d'avant Babel*. Breton crut même y reconnaître un message occulte reproduisant *de manière cryptique, le processus du Grand Œuvre*.

Aux antipodes de l'*énigme* représentée par Roussel, le rationalisme de Caillois, adhérent éphémère du surréalisme (1932-1934), aurait pu lui valoir un ostracisme définitif. Sa « pensée automatique » et ses « idéogrammes lyriques » — *le pessimisme, la femme fatale, la souveraine cruelle* etc. — étaient en résonance avec la poésie de Breton, Tzara ou Eluard. Mais sa théorie des « surdéterminations », qui se méfiait de la confiance aveugle accordée à l'inconscient, sa conception des rêves, de l'imaginaire, de la versification, des rapports entre art et magie l'en séparaient. Caillois voulait déjouer ce qu'il considérait comme une triple imposture : l'écriture automatique, guettée par la *dérive subjective*, l'arbitraire de l'image et l'idée d'inspiration. En 1934 pourtant, Breton le qualifiait de « **boussole mentale du surréalisme** » (4). Sans doute pensait-il que les polémiques entretenues par ouvrages interposés, tout en permettant à Caillois de développer une *poétique générale de la matière* et une mythologie des représentations collectives, avaient enrichi à distance certains des thèmes essentiels du surréalisme : *l'imaginaire, le poétique, les universaux de la connaissance*.

La troisième partie des *Enfants perdus* s'attache à quelques *Éléments de Stratégie* surréalistes, et tout d'abord aux titres (1). L'étude lexicale, grammaticale et poético-sémiotique de 280 titres d'œuvres de la première génération (1919-1965) a permis à l'auteur de les interpréter comme *un seul et long poème*, bribes échappées de l'œuvre, ouvertes à *tous les possibles*, mettant en évidence leur fonction de *remotivation* par le moyen des écarts (détournements, collages ou

antiphrases) et leur rôle d'*embrayeurs du texte* qui, à l'inverse de leur usage habituel d'anticipation ou de publicité, sollicitaient *une pratique active de l'imaginaire*.

De l'étude du terme *surréel* (2), il ressort qu'Aragon a été le premier à l'employer (1924), superposant le *couple réalité-surréalité* au réseau *réel-irréel-surréel*. A la même date, on n'en trouvait aucune occurrence chez Breton, qui lui préférait la *surréalité*, son *doublet exact*. Mais, en conformité avec l'orientation hégélienne et unitaire du second *Manifeste*, la *surréalité* se trouva peu à peu « contenue dans la réalité même » (Breton). Pour Desnos, le *surréel* n'était qu'un méta-discours inadéquat au vrai surréalisme, à qui il suffisait d'*élargir, d'approfondir le signifié du mot réel*. Devenu obsolète avec l'engagement des écrivains dans *une pratique* de plus en plus ambitieuse (Breton, Tzara, Crevel), le *surréel* fut bel et bien absorbé par le *surréalisme*, qui ne connaissait que *le réel*, mais un *réel illimité*. Parallèlement à cette étude, H. Béhar a mené une enquête sur l'*usage commun* du terme *surréel* dans une douzaine de parutions de la période 1928-1987, révélant un emploi anachronique du mot, voisin de celui des fondateurs du surréalisme. Cet écart est-il dû, comme il le pense, à la nécessité rationnelle, ignorée du second *Manifeste*, de distinguer l'objet philosophique du Mouvement lui-même et de ses œuvres ?

Deux chapitres sont consacrés au *freudo-marxisme*, vecteur stratégique essentiel, repérable en 1935 dans le *vocabulaire freudiste et marxien de Tzara dans Grains et issues* (3), œuvre constellée d'emprunts lexicaux à Freud, Jung et Rank. Dans la société post-capitaliste imaginée par Tzara, l'homme nouveau assumerait pleinement ses affects polymorphes (Freud) et reconnaîtrait le primat de la métaphore, substitut du transfert psychanalytique. La poésie réconcilierait les deux pôles de la pensée, « dirigée » et « non dirigée » (Jung). Dépassant le traumatisme de la naissance (Rank) qui sous-tendait l'angoisse humaine, l'individu renouerait avec le bonheur intra-utérin, dont le souvenir refoulé était à l'origine des mythes des primitifs. Tzara s'est efforcé dans un même mouvement d'articuler cette poétique du « délire systématisé » à trois axes essentiels du marxisme — *loi de transformation qualitative, superstructure et négation de la négation* selon Engels — selon des modalités complexes dont on ne donnera pas ici les détails.

Cette synthèse, sans doute la plus élaborée de toutes celles qui ont fleuri sur le terrain du *freudo-marxisme des surréalistes* (4), avait été annoncée en Allemagne dès 1929 par Reich, soucieux d'inscrire la psychanalyse dans une dimension historique et de l'arracher à l'idéalisme pan-subjectiviste. Il est impossible de résumer en quelques mots les polémiques qui en résultèrent chez les marxistes (Sapir) et les psychanalystes (Fromm), hostiles à des thèses qui empiétaient sur leurs dogmatismes respectifs. Dans les années 1930, les surréalistes s'emparèrent du débat, devenu enjeu essentiel de la lutte contre le fascisme. Mais des divergences se sont greffées sur leur désir initial de concilier Rimbaud, Marx et Freud. C'est ainsi qu'au moment où Breton s'éloignait du Parti communiste, Tzara et Crevel s'en rapprochaient et accusaient les surréalistes de considérer la poésie « comme une fin en soi » (Tzara). La rencontre, très prometteuse, entre les trois *monismes matérialistes* (surréalisme, marxisme, psychanalyse) avait été entravée par le *principe de réalité* que véhiculaient le fascisme français, le nazisme allemand et *la perversion stalinienne*.

Dans un même souci de fidélité aux exigences supérieures de l'esprit, les surréalistes ont adopté la stratégie de l'**utopie (5)**, nommée ici *tension utopique* pour signifier son ancrage *dans la réalité présente* et pas seulement dans un *âge d'or*⁶. C'est dans cette perspective que l'auteur a exploré successivement les formes de la *critique sociale* chez Artaud, Tzara ou Breton et les figures de la *géographie utopique* des surréalistes, au gré de ses lieux imaginaires — contrées lointaines du Pacifique, *îles fortunées* de *l'Amour fou*, *cité du mal* de *Grains et issues* etc. — et de ses lieux réels comme les cafés parisiens, les grands boulevards ou la maison de Tzara, projection d'un rêve d'« architecture intra-utérine ». Dans l'écriture automatique, la *tension utopique* est flagrante. Cette pratique collective d'une langue désaliénée, inscrite au cœur du triptyque Amour-Liberté-Poésie, a transformé un groupe d'écrivains en *société initiatique, contre-institution* et lieu même de l'Utopie.

Couronnant l'ensemble, le dernier chapitre est consacré au **merveilleux (6)**, depuis les premières occurrences du terme qui, bien que paradoxalement peu nombreuses comme le prouve la banque de données FRANTEXT, laissent entendre que Breton, dès le premier *Manifeste*, l'identifiait à *la beauté même*. Dans *Le Paysan de Paris*, le merveilleux n'est *pas confiné à la littérature, c'est un sentiment moderne de l'existence, c'est le réel même*. Le cinéma a cet égard n'a pas toujours été à la hauteur de son potentiel, contrairement au *domaine enchanté* des enfants, des fous (Eluard), des primitifs (Péret), des Petits Romantiques et du « bric-à-brac des merveilles » répertorié dans l'« Essai sur la situation de la poésie » (Tzara). S'appuyant sur Gracq, Mabille ou Péret, H. Béhar nous invite à suivre le cheminement par lequel, présent déjà chez les symbolistes, objet inépuisable de glossaires et d'inventaires, le merveilleux est devenu progressivement synonyme d'*exploration totale de l'univers*.

Enfants perdus, oui peut-être... partiellement tenus en échec, malgré leurs efforts, par la schizophrénie destructrice du siècle, mais qui nous ont légué quelques clés irremplaçables pour déchiffrer le « cryptogramme » (Breton) du monde.

⁶ Voir le titre de l'article d'où est tiré ce chapitre : « De l'âge d'or à l'âge d'homme : l'utopie surréaliste ».