

ENTRE NARCISSE ET PYGMALION : LA COMMUNAUTÉ ÉMOTIONNELLE SURREALISTE

Pascal DURAND

Qu'on s'imagine un corps plein de membres pensants.

Pascal, *Pensées*¹

Breton, 1924 :

Pour aujourd'hui je pense à un château dont la moitié n'est pas forcément en ruine ; ce château m'appartient, je le vois dans un site agreste, non loin de Paris. Ses dépendances n'en finissent plus, et quant à l'intérieur, il a été terriblement restauré, de manière à ne rien laisser à désirer sous le rapport du confort. [...] 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 et son frère, beaux et cordiaux, tant d'autres encore, et des femmes ravissantes, ma foi. Ces jeunes gens, que voulez-vous qu'ils se refusent, leurs désirs sont, pour la richesse, des ordres. [...] L'esprit de démoralisation a

élu domicile dans le château, et c'est à lui que nous avons affaire chaque fois qu'il est question de relation avec nos semblables, mais les portes sont toujours ouvertes et on ne commence pas par « remercier » le monde, vous savez. Du reste, la solitude est vaste, nous ne nous rencontrons pas souvent. Puis l'essentiel n'est-il pas que nous soyons nos maîtres, et les maîtres des femmes, de l'amour, aussi ? On va me convaincre de mensonge poétique : chacun s'en ira répétant que j'habite rue Fontaine, et qu'il ne boira pas de cette eau. Parbleu ! Mais ce château dont je lui fais les honneurs, est-il sûr que ce soit une image ? Si ce palais existait, pourtant ! Mes hôtes sont là pour en répondre ; leur caprice est la route lumineuse qui y mène. C'est vraiment à notre fantaisie que nous vivons, quand nous y sommes. Et comment ce que fait l'un pourrait-il gêner l'autre, là, à l'abri de la poursuite sentimentale et au rendez-vous des occasions ? »

0. D'UNE APORIE, EN PERSPECTIVE

0.1. Ce qui circule activement parmi le surréalisme à l'état natif et qui ne cessera de travailler son imaginaire social, c'est, en somme, *l'utopie d'une socialité heureuse*. Breton fait bien, ci-dessus, d'y insister : son image d'un château surréaliste, ne relève aucunement du mensonge poétique (sinon, peut-être, de celui *qui dit toujours la vérité*) ; elle fonde et argumente une métaphore *exacte* du groupe et des mythes qu'il secrète, à l'usage, respectivement, de ses adeptes et de ceux qui lui restent étrangers ou en sont tenus à distance. « *Métaphore exacte* » ne signifie donc pas que Breton fournit de la communauté surréaliste une représentation rendant compte objectivement de ce qu'elle est à cette époque ; elle n'est *exacte* et fidèle que dans la mesure où elle opère, en tant que figure, un décalage homologue à celui opéré fantasmatiquement, quant à son existence et son fonctionnement réels, par le groupe lui-même. Si bien que Breton ment et ne ment pas. Sa métaphore fantasmait ce qui est déjà de l'ordre du fantasme, elle est mise en scène, décalée, de la mise en scène quotidiennement vécue par le groupe naissant.

0.2. La dénégation du « mensonge poétique » peut prêter à une autre interprétation, corrélative de la première : s'il est vrai, comme André Breton l'a plus d'une fois souligné, que le surréalisme entend être porteur, entre autres, d'un nouveau mythe social, il semble bien que son mot d'ordre fondamental, « Transformer la vie, changer l'homme », ait d'abord trouvé à s'actualiser

dans cette structure sociale « immédiate » qu'est le groupe. Pour un surréaliste, en 1924, le groupe auquel il participe représente, au fond, *l'ici et maintenant de l'âge d'or*, cellule d'apprentissage de comportements sociaux radicalement neufs, *non médiatisés*, mis en œuvre, éprouvés en communauté restreinte avant d'affecter et de transformer l'ensemble du corps social — la Révolution surréaliste se forme et se forge avant tout au sein du groupe clos.

0.3. Breton manifestaire énonce donc à la fois un idéal de groupe et son groupe, tel que celui-ci s'imagine et selon l'image qu'il veut donner de lui-même. Ici encore il faut poser un net *distinguo*, dépendant d'un autre décalage, temporel cette fois : le texte de Breton n'est pas exactement contemporain de ce qu'il évoque ; à des fins stratégiques, il verbalise une « illusion groupale » qui a surtout été active dans le tout premier surréalisme (fin 1922 - début 1923), au cours de cette phase d'*euphorie fusionnelle* qu'on a coutume d'appeler « communauté émotionnelle ». Ayant à dire le surréalisme comme groupe, Breton dévoile surtout le dispositif fantasmatique qui a permis à l'agrégat surréaliste de former une communauté à part entière, à la disparité de *prendre figure* de cohérence. Une analyse précise de ce texte suppose donc que l'on fasse le départ entre, d'un côté, l'évocation manifestaire et ses fonctions stratégiques et, de l'autre, l'illusion groupale et ses effets spécifiques sur le groupe nouvellement créé. Aussi, dans l'approche (schématique) tentée ici du fait groupal surréaliste, ne s'agira-t-il pas tant de décrire le fonctionnement effectif du groupe — rituels de rencontre et de débat, hiérarchisation, etc.⁸ —, que de montrer que son économie recouvre un dispositif mythologique plus ou moins conscient et emporte des enjeux spécifiques touchant, notamment, aux modes d'insertion du mouvement dans le champ culturel.

1. ETRE-EN-GROUPE

Aragon, Breton, Vitrac et moi habitons une maison miraculeuse au bord d'une voie ferrée.

Desnos, *Pénalités de l'enfer*⁴

1.1. *Espace scriptural*

En tant que *groupe*, le surréalisme s'impose incontestablement comme le modèle vis-à-vis duquel les mouvements ultérieurs ou concurrents auront à se situer ; ceci tient au caractère évidemment collectif de ses manifestations (tracts, revues, expositions) mais surtout à ce qu'il eut, constamment, le souci de *se mettre*

en scène comme groupe. Faire « acte de surréalisme absolu », en effet, ce n'est pas seulement partager avec quelques pairs des idéaux poétiques et révolutionnaires ou des techniques d'écriture ; c'est aussi modeler ses comportements individuels selon l'orientation de la communauté, observer certaines règles verbalisées ou non, imprimer à chaque instant, à chaque geste ou propos, l'inflexion qui les signe et les désigne comme surréalistes ; c'est, en somme, *faire corps, étroitement, avec le groupe.* Dès le *Manifeste* de 1924, Breton insiste sur ce point, à l'intention des « profanes » : « Le surréalisme ne permet pas à ceux qui s'y adonnent de le délaissier quand il leur plaît⁶. »

Si l'exhibition d'une cohérence a joué un rôle important dans la constitution de l'image groupale du surréalisme, les rituels de rupture ou d'exclusion, provoquant, dans la plupart des cas, de fort publicitaires remous, n'ont pas été moins déterminants à cet égard : exclure, et au terme, souvent, d'un procès mobilisant l'ensemble des adeptes, c'est, pour soi et aux yeux du public, tracer ou renforcer une limite, circonscrire autour de soi un espace clos, affirmer l'unité, l'existence du groupe, par un rejet ostentatoire, sinon spectaculaire, de la déviance.

Par ailleurs les productions elles-mêmes conservent à plus d'un titre l'empreinte de la nature foncièrement collective de la démarche surréaliste : le *Cadavre exquis* en est, au plan technique, l'emblème ; mais, au-delà, les textes abondent qui semblent n'avoir d'autre référence que le groupe lui-même, lequel fonctionne alors tout à la fois comme prétexte à célébrations, et comme pré-texte. C'est bien évidemment le cas pour les tracts et manifestes où se trame une parole plurielle (ou pour certains recueils composés à plusieurs) ; ce l'est également pour nombre de poèmes ou narrations qui s'écrivent ainsi comme annales de la communauté, de ses pratiques, en relatant certaines réunions, en mettant en scène certains de ses membres (qu'on songe à *Nadja*, à *l'Amour fou*, etc.) ou, de façon plus significative encore, en érigeant le groupe en « objet libidinal⁶ » pour établir autour de sa figure symbolique toute une mythologie qui tend à en occulter les failles, les revers, les tensions (le texte mis en exergue à cet article l'atteste assez).

Cette prégnance du groupe sur les productions textuelles, il est possible d'en relever les marques à d'autres niveaux, plus subtils. Parmi de nombreux exemples : constellés de dédicaces à leurs amis et de poèmes prenant ceux-ci pour argument, les premiers recueils des surréalistes redoublent par là l'intense circularité de la communauté émotionnelle ; Desnos, le fulgurant dormeur, dévide à l'envi ces aphorismes tissés de calembours et contrepets façon Duchamp et dont plus d'un, disséminant, travaillant les noms de ses pairs, en tracent un portrait définitoire,

ludisme, ironie et affection mêlés ; Péret lui aussi brosse des « Portraits de ⁷ » tandis que Soupault rassemble sous le titre délicatement funèbre d'*Epitaphes* ⁸ ces poèmes qui disent l'amitié mais surtout font d'un recueil une métaphore, matérielle presque, du groupe, à l'instar des jeux verbaux de Desnos qui sont « destruction des codes culturels [...] et édification d'une Abbaye de Thélème [réunissant] les amis de Rose Sélavy [...] au seul souci de Fay ce que voudras ⁹ ».

Cas-limite : l'appartenance au groupe peut se suffire à elle-même, ne requérant pas obligatoirement une quelconque activité productive ; ainsi, certains, tels Charles Baron ou Roland Tual, assistent aux réunions, cosignent des tracts, qui ne laisseront que de faibles traces, voire aucune. Si le surréalisme se définit en premier lieu comme attitude, mode d'existence, il colporte également, dès l'origine, une idéologie explicite de la non-productivité symbolique ; les plus féconds d'entre ses adeptes ont quelquefois des vellétés de silence (Eluard, Breton), à l'imitation de ces figures emblématiques, persistantes dans l'imaginaire du mouvement, que sont Vaché, Rigaut ou Cravan. Héritage dadaïste, mais ré-actualisé ici dans un être-en-groupe si intense, si exclusif qu'il tend à devenir à la fois forme et substance d'un « discours » surréaliste minimal. L'être-en-groupe est déjà une pratique.

1.2. *Espace social*

Espace social, le groupe l'est à plus d'un titre.

D'abord — c'est une évidence sur laquelle nous ne nous attarderons guère, en tant que collection d'agents issus de milieux sociaux plus ou moins diversifiés selon les cas, d'individus de « complexions différentes », dirait Breton. En cela, le groupe met en abyme la société globale, dont il reproduit, de façon médiate, les clivages et les tensions ; sa structure se soutient de rapports de forces qui peuvent, tôt ou tard, la déséquilibrer s'ils dégènèrent en luttes ouvertes pour l'obtention du pouvoir symbolique. A cet égard, nous avons montré ailleurs que le premier surréalisme se fonde sur une infrastructure socio-culturelle particulièrement composite, surdéterminant ses convulsions esthétiques et idéologiques ; le mouvement ne les traversera qu'au prix d'exclusions et d'assimilations de nouveaux membres, permettant de recentrer, d'homogénéiser, sa composition ¹⁰.

Ensuite, le groupe est espace social dans la mesure où il opère une socialisation spécifique de ses adeptes, par la pression de conformité qu'il exerce sur eux en élaborant un code de valeurs collectives. Cette sur-socialisation est doublement spécifique dès lors qu'il s'agit d'un groupe littéraire — et, une fois encore, il

semble bien que le surréalisme pousse à l'extrême la logique inhérente au dispositif groupal. Il faut se rappeler que le « *groupisme* », dont il fournit l'actualisation la plus caractéristique, est un phénomène d'apparition assez récente en littérature, lié organiquement à son procès d'institutionnalisation tel qu'il se précipite dans la seconde moitié du XIX^e siècle. La succession de groupes qui s'enregistre en France à partir de 1850 peut, du reste, être tenue pour un indice de cette autonomisation de la sphère littéraire vis-à-vis des instances extra-symboliques¹¹. Ceci engendre, quant au statut de l'écrivain, un effet double et paradoxal : d'une part, l'institutionnalisation tend à le couper de ses liens directs avec la société globale, donc, en quelque sorte, à le désocialiser — retrait conforté, idéologiquement, par le mythe du créateur solitaire, hors de la mêlée. Ce statut retranché est vécu de façons très diverses : certains y adhèrent étroitement voire l'argumentent (Flaubert, par exemple) ; d'autres tentent de s'y soustraire par des interventions publiques ou des projets politiques d'écriture (Zola). Au rebours, l'institutionnalisation opère, à un autre niveau, une socialisation de l'écrivain, en ce qu'elle l'incorpore dans une « classe » nouvelle, formée de l'ensemble des producteurs symboliques et pourvu d'un système de normes et de valeurs auxquelles il adhère implicitement dès lors qu'il fait acte d'écriture et surtout de publication.

Dans ce système fortement hiérarchisé et travaillé de concurrences parfois violentes, le groupe fonctionne comme « structure d'accumulation de capital symbolique et social¹² », mais il contribue également à remédier à l'individualisation idéologique de l'écrivain ; Jochen Noth y insiste à juste titre, « le groupe [...] crée une sorte d'espace de communication qui peut devenir une espèce de marché intérieur, un moyen qui remplace les anciennes communications qu'avait l'artiste avec la société. Donc le refus surréaliste consiste en grande partie en ceci : il est refus de la société elle-même, mais par un organe social qu'est le groupe¹³. » Refus de la société, mais plus encore refus de l'institution et de ses normes (métonymisé en « non loin de Paris » dans l'évocation du château surréaliste). Une telle démarche se situe directement dans la logique du projet avant-gardiste de distanciation vis-à-vis du pouvoir institué et d'élaboration, contre le jeu concurrentiel, d'une solidarité neuve, intégrale, exclusive. Sous cet angle, le groupe avant-gardiste est, à son tour, mise en abyme du système institutionnel : de même que la littérature s'est soustraite aux pressions du pouvoir non-culturel, de même le groupe fait sécession quant aux codes symboliques dominants, se ferme sur lui-même et se constitue un corps de valeurs à son seul usage :

[...] le groupe, à tous les moments de son histoire, est plus ou moins confusément hanté par un projet institutionnel ; bien plus, il est en lui-même une institution, hétérogène par rapport à l'ordre régnant, marginale, contestataire tant qu'on voudra, mais une institution, à même de trancher, par exemple, de l'intérieur et de l'extérieur, de la compatibilité ou de l'incompatibilité de certains comportements, en fait, du « bien » et du « mal », même si ces catégories n'ont rien à voir avec celles de l'éthique générale en vigueur¹⁴.

Il n'est pas dans notre propos ici d'évaluer la réalisation effective de ce projet ni de montrer que le fonctionnement interne du groupe atteste en fait qu'il reste soumis à l'emprise des représentations générales et des déterminismes socio-culturels qu'il récuse ; à l'inverse, s'agissant de localiser dans l'imaginaire groupal, dans sa fiction, le rêve inlassablement rêvé d'un âge d'or, le mythe nous importe davantage que la réalité. Que dit-il ?

1.3. Espace de l'im-médiat

Le discours du mythe est le suivant : le groupe désaliène les rapports humains, en les restituant à une pure immédiateté, dont l'automatisme, au plan de l'écriture, s'affiche comme l'exact répondant : « Le surréalisme poétique, écrit Breton, [...] s'est appliqué jusqu'ici à rétablir dans sa vérité absolue le dialogue, en dégageant les deux interlocuteurs des obligations de la politesse¹⁵. » Rétablir, restituer : la pratique surréaliste, à quoi l'être en groupe participe étroitement, renoue avec l'utopie du retour à l'origine, à cet âge d'or individuel qu'est l'enfance et dont le souvenir ré-active « un sentiment d'inaccaparé¹⁶ » et de « facilité momentanée, extrême, de toutes choses¹⁷ ». Ce que le mythe dit aussi, et avec force, c'est que le groupe est la seule structure sociale qui conserve à ses agents une totale liberté, une totale disponibilité — en quelque sorte, il s'inaugure comme refuge, lieu d'asile, seuil de départ pour ce périple vers les « terres du désir que tout, de notre temps, conspire à voiler¹⁸ » :

Lorsque [...] je me demandais quel avait pu être, sur le plan affectif, l'élément générateur de l'activité surréaliste [...], je le découvrais sans la moindre hésitation dans l'anxiété inhérente à un temps où la fraternité humaine fait de plus en plus défaut, cependant que les systèmes les mieux constitués — y compris les systèmes sociaux — paraissent frappés de pétrification¹⁹.

Mise en commun directe de la pensée où « nul ne cherche à rien garder pour soi, [où] chacun attend la fructification du *don* à tous, du *partage* entre tous²⁰ », leur activité groupale ne se fixera donc qu'une seule loi (qui se veut plutôt non-loi) : celle de la spontanéité, celle-là même dont ils observent qu'à l'extérieur de leur groupe, elle se trouve constamment battue en brèche par le fonctionnement objectif de la société ou de l'institution littéraire, aussi prompte à l'enrayer, à la proscrire au plan social, qu'à faire transiter l'écriture par la fameuse « maison de correction » :

Tout ce qui préoccupe les uns et les autres est jeté quotidiennement sur le tapis et donne lieu, dans l'ensemble, à des débats très animés, très cordiaux (des rivalités surgiront plus tard). Je crois pouvoir dire qu'est mise en pratique entre nous, sans aucune espèce de réserve individuelle, la collectivisation des idées. (...) Quand je vois aujourd'hui des esprits par ailleurs notables, se montrer si jaloux de leur autonomie et tenir si manifestement à emporter leurs petits secrets dans la tombe, je me dis qu'on a rétrogradé et qu'en ce qui les concerne, quoi qu'ils en pensent, ils ne tiennent pas le bon bout²¹.

« La poésie doit être faite par tous. Non par un. » Placé sous le signe de la maxime ducassienne en laquelle les surréalistes ont cru trouver un slogan appelant à la collectivisation de la pratique scripturale, le groupe tend à actualiser dans une socialité enfin « innocente », sauvage, ce que l'automatisme réalise au niveau du discours poétique : écriture immédiate, ressourcée, qui assure le retour d'une parole originelle, par delà contraintes et conventions institutionnalisées. La communauté surréaliste est ainsi circulation active, en tous sens, de paroles et d'écritures mais circulation dont l'efficace ultime est d'en oblitérer les différences et les différends, en somme de renforcer « l'esprit de corps ». Breton l'a souligné à plusieurs reprises : les séances communes d'écriture automatique dévoilent une remarquable unité non seulement de vue mais aussi de style, comme si une seule main, affolante, avait couru sur le papier, comme si les adeptes n'étaient que les fidèles « appareils enregistreurs », les modestes opérateurs d'un même grand Texte qui les traverserait tous. Impossible dès lors de restituer à coup sûr tel ou tel texte à son scripteur : l'inconscient parle en chacun le même langage ; l'être-en-groupe a prise sur l'activité créatrice et génère ce « [...] grand mouvement sensible par quoi les autres parviennent à devenir les miens²² ». Est-ce à dire qu'inlassablement se répète un message

Ant

identique ? Certes non : chacun, pourvu qu'il échappe aux médiations des codes et des routines invétérées, fait mieux que produire une œuvre littéraire parmi cent autres, il parle surréaliste à volonté, parle *le* surréalisme, chaque fois avec la même authenticité.

Dans ce renforcement du mythe groupal, la pratique collective de l'écriture automatique est soutenue par l'activité ludique, jamais abandonnée dans le mouvement, et dont Breton souligne, dans ses *Entretiens*, qu'elle se montre propre à entretenir la « disponibilité » des adeptes et « cet heureux sentiment de dépendance où [ils sont] les uns des autres²³ » — expression on ne peut mieux directe de ce que Didier Anzieu appelle « l'illusion groupale », c'est-à-dire ce sentiment qu'ont les participants à un groupe récemment créé « d'être bien ensemble », de « former un bon groupe²⁴ ». Cette illusion paraît encore singulièrement active dans la propension de Breton à proposer, pour la collectivité surréaliste, des noms qui, mieux que « groupe », en traduiraient la nature idéale. Parmi d'autres furent ainsi avancés par lui « égrégore, au sens d' " être psychique collectif " animé d'une vie propre²⁵ » ou « comme l'a fait, dit-il, Jules Monnerot dans *la Poésie moderne et le Sacré*, [...] " bund " au sens de " groupe dont les membres ne sont liés que par des liens d'élection " ²⁶ ». Il nous paraît du reste tout à fait significatif que Breton soit amené à faire une lecture tronquée de la thèse de Monnerot, lequel, à vrai dire, estimait que « le *set* surréaliste [n'était] que la réalisation imparfaite, tremblée, manquée d'une Forme idéale, d'un *Bund*²⁷ ». Sous l'emprise de « l'illusion groupale », Breton a préféré la « Forme idéale » à sa « réalisation manquée »... Dans ses *Mythologies*, Roland Barthes ne soulignait-il pas que « le mythe est fondamentalement nominal dans la mesure même où la nomination est le premier procédé de détournement ? »

Disponibilité immédiate, indépendance, affinités électives, libre assouvissement du désir : le mythe cristallise un ensemble de représentations fantasmatiques qui ont ceci de particulier de médiatiser l'appréhension que les adeptes peuvent avoir et se formuler du groupe qu'ils constituent. Car, insistons-y, le mythe groupal est une fiction *vécue* avant d'être construite — et exhibée. Vécue au sein de la communauté émotionnelle, construite dans le groupe en émergence, pour soutenir cette émergence.

2. LA FICTION VECUE

Je est un autre.

Ce dont le texte de Breton mis en tête de cet article rend parfaitement compte, c'est qu'il y a un « onirisme » du groupe. Le travail psychanalytique sur les groupes restreints révèle en effet que l'individu y entre comme il entre en rêve ; comme celui-ci, le groupe est producteur d'illusion, d'euphorie, d'*euphorie illusoire*. Mais le rêve, on le sait, parcourt aussi des « paysages dangereux » et il lui faut tout un système de défenses qui les balise, en neutralise les périls. Telles semblent bien être l'origine et la fonction de cette « illusion groupale » dont Didier Anzieu note que, « du point de vue dynamique, [elle] apporte une tentative de solution au conflit entre un désir de sécurité et d'unité d'une part, une angoisse de morcellement du corps et de menace de perte de l'identité personnelle dans la situation de groupe d'autre part. Du point de vue économique, elle représente un cas particulier du clivage de transfert : le transfert positif est concentré sur le groupe comme objet libidinal. Du point de vue topique, elle montre l'existence d'un Moi idéal groupal²⁰. »

Fantasme collectif, cette fiction est donc l'une des conditions essentielles de stabilité de la communauté émotionnelle. Dans notre « Approche institutionnelle du premier surréalisme²⁰ », nous avons souligné et argumenté que celle-ci se situe, pour le groupe de Breton, à l'automne 1922, c'est-à-dire correspond à cette phase d'apaisement (les polémiques s'interrompent, les interventions publiques se font très rares) au cours de laquelle il se livre, fébrilement, aux expériences des Sommeils. Tant dans leur déroulement pratique que dans leur symbolique profonde, ces expériences fournissent une image fidèle de son économie fantasmatique : formant la chaîne autour d'une table, dans l'obscurité, les surréalistes suscitent les trances médiumniques de Desnos ou Crevel mais ce fluide qui les parcourt est surtout celui de la conscience groupale, conscience en particulier de ce que le groupe se produit non seulement comme espace de circulation du désir mais aussi, au prix d'un renversement significatif, comme corps désirant, corps de désir immédiat. D'où les représentations idéalistes qu'en fondent les adeptes : l'amitié qui les unit (le groupe résulte, on le sait, de l'agrégation d'une série de sous-groupes d'amis lui préexistant) se généralise à la communauté tout entière, élaborant ce mythe qui résonnera en écho dans les couloirs du château surréaliste.

Ici, nul « mensonge poétique » : dans sa fiction vécue, le groupe s'inaugure bien en tant que structure libre, floue, fan-

tasque en somme, où le désir est un ordre et l'ordre un désir, où chacun vit à sa fantaisie, où « l'esprit de *démoralisation* a élu domicile ». Nul impératif ni contrainte : « Voici Louis Aragon qui part » : le groupe est cet espace où l'on est sans y être (à l'image ambiguë de ce « ballon captif » d'où fait signe T. Fraenkel), sans s'y perdre (la haie de Georges Limbour : figure transparente de la non-dépossession de soi dans un être-en-groupe dépourvu de ces pressions qui abolissent la *différence* — à l'inverse du morcellement, la multiplication de soi), sans se couper du reste du monde (« les portes sont toujours ouvertes » mais « la solitude est vaste » : espace du paradoxe libérateur). Anticipation, au fond, de ce que Breton pourra entrevoir dans le dispositif phalanstérien selon Fourier, fondé sur une économie (dé)régulatrice du désir, « lieu de dépense et d'échange du commerce passionnel⁸⁰ ». L'illusion groupale, *a posteriori* mise en texte et en représentation, joue bien le rôle d'un mécanisme de défense : elle façonne un groupe ouvert/fermé où l'individu est tout à la fois pluriel et intensément lui-même.

3. LA FICTION CONSTRUITE ET EXHIBÉE

On se dit amis on est diamants.

Aragon, *L'illusion de la désillusion*⁸¹

Nous le notions d'entrée de jeu, le château surréaliste s'édifie, s'écrit en décalage par rapport à ce qu'il entend représenter (aux deux sens du terme), à savoir l'organisation fantasmatique de la communauté émotionnelle. A l'automne 1924, le groupe s'est nettement dégagé de sa phase spéculaire, il passe à l'action — les polémiques violentes qui scandent cette année l'indiquent assez. C'est à ce moment que l'illusion groupale, de n'être plus vécue dans toute son intensité, va requérir sa formulation en texte, va prendre figure de l'un des mythes constitutifs du surréalisme. Concrètement, la seule situation de ce château au cœur même du *Manifeste*, c'est-à-dire de la charte orchestrant le programme d'émergence surréaliste, implique à elle seule que son évocation, ni innocente, ni désintéressée, recouvre des enjeux stratégiques particuliers.

En premier lieu, le mythe se charge d'occulter que le groupe, pourvu d'un credo esthétique et entamant son processus de positionnement dans l'institution littéraire, répond enfin aux raisons objectives de sa formation, fonctionne désormais en tant que « structure d'accumulation de capital symbolique » — la circularité improductive et narcissique de l'être-en-groupe, la pure

dépense collective, devient surtout un *alibi* exhibé, un trompe-l'œil idéologique, et, effectivement, un « mensonge poétique ».

Par ailleurs, le mythe se produit aussi comme « mirage » à usage interne. Si les actions souvent âpres dans lesquelles le groupe se lance et, à chaque fois, *se risque*, tendent à conforter la cohésion de ses adeptes, tant par la mobilisation de leurs efforts qu'en les mettant aux prises avec l'Autre, avec l'adversaire, elles peuvent aussi, à l'inverse, faire craindre le pire, une dislocation du groupe. Dans les convulsions polémiques, en effet, des failles, des ruptures pourraient survenir, révélant des querelles enfouies, exacerbant des divergences refoulées (on en connaît quelques exemples dès cette époque, le plus fameux étant l'initié entre Desnos et Eluard). Un tel morcellement figure d'autant plus dans l'ordre du possible que l'unité de l'équipe est rien moins que précaire et superficielle — à deux titres : cela tient, d'une part, à la disparité socio-culturelle que trahit sa composition et qui, tôt ou tard, devait engendrer des luttes de forces à l'intérieur du mouvement ; d'autre part, aux fondements historiques de sa formation : le groupe s'est constitué à l'issue de la crise du Congrès de Paris, comme la mise en tout (problématique) d'éléments épars du dadaïsme et de diverses fractions apparentées (le château « a été terriblement restauré »). En imposant l'image d'un groupe cohérent, idéal, le mythe, de façon toute provisoire, parvient à contenir les rivalités, à masquer les clivages latents (ne s'agit-il pas, effectivement, de déchiffrer « un vieil édit sur le duel » ?).

Enfin, l'exhibition de l'être-en-groupe, remplit une non moins cruciale fonction stratégique et, en particulier, de *subversion délibérée*. Comment ? Socialement, un groupe fermé sur lui-même et environnant de mystères ses activités, est senti (à juste titre) comme rejet de la société globale et surtout, comme prise de distance, impunie, vis-à-vis de ses interdits et de ses codes. Si bien que le corps social considère toujours avec suspicion les groupes qui, perfides cancers, se forment en lui, contre lui — c'est l'autre pôle de l'illusion groupale, son pôle négatif : tout groupe, secrètement, à l'abri des censures et des répressions, est un lieu de transgression, où le désir réprimé trouve à se libérer, un lieu de libertinage physique et moral. Le *Manifeste* cautionne cette suspicion, en mettant en évidence, comme on l'a vu, toutes les propriétés libératrices du groupe. Délibérément et en s'épargnant toute « métaphore » : il affiche un « esprit de démoralisation », montre la circulation sans frein du désir (« Ces jeunes gens, que voulez-vous qu'ils se refusent, leurs désirs sont, pour la richesse, des ordres. [...] Puis l'essentiel n'est-il pas que nous soyons nos maîtres, et les maîtres des femmes, de l'amour, aussi ? »), dit le

désir (« Voici [...] Jacques Baron et son frère, beaux et cordiaux [...] et des femmes ravissantes, ma foi. ») A s'exhiber ainsi comme instance étrangère à toute contrainte, à tout sur-moi social et culturel, le groupe surréaliste ne pouvait qu'entraîner, de la part des « profanes », des réactions indignées, qu'être l'objet d'accusations d'immoralité, de perversités diverses. Cela ne se fit pas attendre. Rendant compte du *Manifeste* dans *les Nouvelles littéraires*, M. Martin du Gard présente Breton comme « un mage d'Epinal avec, sur ses fidèles, l'autorité magnétique d'un Oscar Wilde⁸² ». L'allusion à Wilde ne saurait être innocente. Plus lourdement direct sera Claudel qui, début 1925, déclare que l'activité surréaliste n'a qu'« un seul sens : pédérastique », suscitant aussitôt cette cinglante riposte : « Monsieur notre activité n'a de pédérastique que la confusion qu'elle introduit dans l'esprit de ceux qui n'y participent pas⁸³. » On pourrait alléguer bien d'autres exemples, tels Ehrenbourg ou, plus près de nous, Xavière Gauthier, etc.

En fait, hors de l'enceinte du groupe, le mythe s'inverse significativement : de libérateur, l'être-en-groupe devient coercitif (il désindividualise, stérilise l'originalité du talent), mouvement de renversement que la nomination observe de même : le surréalisme sera un « clan », une « secte », soumis, par une poigne de fer, à l'autorité arbitraire d'un « pape », d'un « mage », d'un « grand prêtre en Avignon », etc. Toutes réactions qui attestent du succès de la démarche subversive présidant à l'exhibition du mythe.

La subversion agit également sur un autre plan, institutionnel cette fois. Au mythe usé du créateur solitaire, le *Manifeste* oppose la pratique de l'écriture automatique libérant le poète de la compulsion « sénile » à se raturer, à se réprimer ; mais comme on l'a vu, cette pratique, rendue collective, tendrait, en dernière instance, à homogénéiser les écritures des adeptes. Le corps du groupe sera dès lors senti comme rupture radicale vis-à-vis de la doxa institutionnelle cristallisée autour de l'originalité, de la singularité du génie créateur, comme machine d'écriture laminant la différence, substituant à l'œuvre laborieuse et durable une production sérielle de textes tous plus ou moins identiques. Envisagés du versant négatif de l'illusion groupale, les mots en liberté ne font pas l'amour, ils se *reproduisent* indéfiniment, invariablement.

De part et d'autre, la dépense célébrative et l'hostilité marquée portent à penser que le dispositif groupal rencontre bien, quelque part, une fantasmatique inconsciente, que le mythe ne saurait tout entier se résorber dans sa fonction stratégique. Il reste, indubitablement, que le surréalisme fut traversé d'un projet

social dont il crut trouver une première réalisation dans sa structure de groupe. Au bout du compte, son erreur fut peut-être de ne pas s'aviser qu'il ne faisait ainsi que remplacer le vieux mythe du travail créateur par un autre mythe, non moins idéologique, et qui n'en est, à tout prendre, que la pluralisation. Si l'écriture immédiate hyperbolise l'inspiration, le génie isolé se dissémine dans le groupe pour se reconstituer dans l'utopie du corps groupal.

4. CONCLUSION : LE MYTHE EN MIETTES

Malgré sa force et son profond enracinement dans l'imaginaire du groupe, le mythe, comme on sait, sera impuissant à en maintenir seul la cohérence. A mesure que se déploie le procès d'émergence du surréalisme, son unité émotionnelle se précarise, se lézarde ; la fiction égalitaire se trouve démentie par des manœuvres de pouvoir dévoilant d'insoupçonnés rapports de forces. Breton adhère alors à son statut de leader charismatique, point focal du groupe, mainteneur, contre vents et marées contraires, de sa cohésion et ses exigences. Au mythe qui n'était rien d'autre, en somme, que l'expression de l'immobilité fascinée du groupe devant son image inventée, se substituent des mesures autoritaires d'« excommunication ».

Le château tourne au palais de justice.

La figure de l'indésirable, de l'exclu, se façonne.

L'une de ces actualisations, Georges Limbour, au lendemain de son expulsion, visite une ruine :

Messieurs,

J'ai connu quelques-uns d'entre vous, il y a déjà pas mal d'années, dans un château surréaliste où M. Breton, hôte généreux, nous avait tous invités et qu'il « voyait dans un site agreste, non loin de Paris ». Nous y étions véritablement gâtés, mais cela ne lui revenait pas trop cher, non plus. A ce compte, je ne me serais pas refusé le rôle d'hôte. Malheureusement, ce château par lequel M. Breton, qui n'aime ni les voyages ni la solitude, avait tenu à rapprocher l'Espagne de Paris, n'était qu'une création poétique ; et avec cette même facilité avec laquelle il se prenait alors pour un hôte fastueux, M. Breton devait plus tard s'ériger en ennemi des lois, en immolateur de la Patrie, et en massacreur des idoles. On verra plus loin comment son courage était tissé de la même illusion surréaliste que sa

générosité et comment sa sincérité exprimée avec une éloquence laborieuse, n'était que la faconde d'un charlatan lyrique.²⁴

L'illusion qui la sous-tend ne survit guère à la communauté émotionnelle.

Université de Liège

NOTES

1. Pascal, *Pensées*, Paris, Le Seuil, « L'Intégrale », 1963, p. 545.
2. *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, « Idées », 1979, pp. 26-28.
3. Tout un travail reste à faire en ce sens. Pour une approche de la composition sociale du groupe et de ses déterminations sur le programme esthétique et les modes d'émergence du mouvement, voir P. Durand, *le Premier Groupe surréaliste, (1922-1924). Esquisse d'une analyse socio-historique*, Université de Liège, mémoire de licence dactylographié, 1982 ; et « Approche institutionnelle du premier surréalisme », *Pratiques*, n° 38, juin 1983, pp. 27-53 (en collaboration avec J.-P. Bertrand et J. Dubois).
4. *Littérature*, n° 4, p. 7.
5. *Manifestes*, *op. cit.*, p. 50.
6. Pour reprendre l'expression de Didier Anzieu, *le Groupe et l'Inconscient*, Paris, Dunod, « Psychismes », 1975.
7. *Le Grand Jeu*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1969, pp. 46-51.
8. *Poèmes et Poésies*, Paris, Grasset, 1973, pp. 101-110.
9. J.-P. Bertrand, *Littérature, le fonctionnement et le rôle de la revue dans la genèse du surréalisme*, Université de Liège, mémoire de licence dactylographié, 1982, p. 251.
10. Voir « Approche institutionnelle du premier surréalisme », *art. cit.*, pp. 33-35.
11. Voir, sur ce point, les travaux de P. Bourdieu, notamment « Le marché des biens symboliques » (*l'Année sociologique*, n° 22, 1972, pp. 49-126), et l'essai de Jacques Dubois, *l'Institution de la littérature*, Paris-Bruxelles, Nathan-Labor, « Dossiers Media », 1978.
12. Christophe Charle, *la Crise littéraire à l'époque du naturalisme. Roman, théâtre, politique*, Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1979, p. 18.
13. Intervention dans la discussion autour de l'exposé de Alfred Sauvy, « Sociologie du surréalisme », in *Entretiens sur le surréalisme*, (sous la direction de F. Alquié), Mouton, 1968, p. 514.
14. Philippe Audoin, *les Surréalistes*, Paris, Le Seuil, « Ecrivains de toujours », 1973, p. 172.
15. *Manifestes*, *op. cit.*, p. 49.
16. *Ibid.*, p. 54.
17. *Ibid.*, p. 11-12.
18. A. Breton, *Perspective cavalière*, Paris, Gallimard, 1970, p. 12.
19. A. Breton, *Ibid.*, p. 9.
20. A. Breton, *Entretiens*, Paris, Gallimard, « Idées », 1969, p. 77.
21. A. Breton, *Ibid.*, p. 77.
22. A. Breton, « Je ne suis pas pour les adeptes », dans *Pleine marge* (1940), in *Signe ascendant*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1968, p. 33.
23. *Op. cit.*, p. 77.
24. *Op. cit.*
25. *Entretiens*, *op. cit.*, p. 126.
26. *Ibid.*, p. 77.

27. Jules Monnerot, *la Poésie moderne et le Sacré*, Paris, Gallimard, « Les Essais », 1945, pp. 72-73.
28. D. Anzieu, *op. cit.*, p. 7.
29. *Art. cit.*, pp. 46-48.
30. Pascal Bruckner, *Fourier*, Paris, Le Seuil, « Ecrivains de toujours », 1975, p. 12.
31. « Les Destinées de la poésie », in *le Mouvement perpétuel*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1970, p. 120.
32. Cité par Marguerite Bonnet, *André Breton, naissance de l'aventure surréaliste*, Paris, Corti, 1975, p. 334.
33. Repris dans José Pierre, *Tracts surréalistes et Déclarations collectives*, Paris, Losfeld, 1980, p. 49.
34. *Idem*, p. 140.