

**STRATEGIES D'ARGUMENTATION
ET ARGUMENTATION STRATEGIQUE
DANS LE MANIFESTE DU SURREALISME : NOTES.**

Pascal DURAND

Université de LIEGE.

I. Remarques théoriques préliminaires.

Un manifeste littéraire, c'est, de prime abord, cet acte de parole (et surtout de prise de parole) par lequel un groupe, via la voix de son leader, atteste sa naissance officielle, se nomme et se dénombre, se définit différentiellement par la présentation volontiers véhémement d'un programme esthétique ; c'est donc aussi, à cet égard, une sorte "d'archi-préface" (1) aux productions futures. Sur le plan critique qui nous occupe ici, c'est, pour le groupe qui le signe et le reconnaît de s'y reconnaître (2), un outil idéologique d'auto-légitimation ; enfin, de façon plus occulte encore, c'est un ordonnancement textuel de stratégies d'intervention dans le champ symbolique. De ces trois "strates", la plus fréquemment envisagée, est sans aucun doute la première, souvent d'ailleurs à l'exclusion des deux autres dont elle s'avère cependant dialectiquement indissociable. Cela provient notamment de ce que le discours manifestaire s'énonce sur le mode de la duplicité (et, comme on va le voir, du paradoxe), à tel point qu'il peut sans peine déjouer la vigilance critique. Duplicité à plus d'un titre :

1. - L'enjeu de tout manifeste est la prise de position et, à terme, la prise du pouvoir au sein de l'institution littéraire, mais son efficace n'est assurée qu'au prix d'une nécessaire occultation de son enjeu même : il s'ensuit que le discours manifestaire est fondamentalement un discours de la dénégation : c'est en niant sa fonction qu'il peut l'assumer de façon optimale ; à la limite, une stratégie (3) n'a de sens que si elle est ignorée de ce sur quoi elle a à agir. Souvent dénié littéralement, l'enjeu institutionnel se trouve ainsi voilé, de façon constante, en particulier par la désignation massive et exclusive d'enjeux esthétiques, philosophiques, etc... et par le travail souterrain d'une idéologie du désintéressement. Probablement est-ce dans ce travail de "brouillage" et de dénégation que se révèle, de façon la plus active, le code symbolique de l'institution littéraire.

2. - Par ailleurs - et cet aspect se radicalise avec le déploiement des pratiques avant-gardistes (grosso modo, depuis Dada) -, à contester âprement la littérature dans son mécanisme comme dans ses codes et parfois, dans certains

cas-limites, dans son existence même, le discours manifestaire tend à produire l'illusion qu'il se prononce hors - institution et que son dire coïncide avec un faire (voire un état de fait) lorsqu'il appelle à rompre l'autonomie et la clôture du champ symbolique. Or, l'histoire des avant-gardes enseigne entre autres qu'il n'est pas de lieu hors-institution ni de discours qui serait pure contestation. Il ne s'agit pas ici du processus connu de récupération et de banalisation des paroles hétérodoxes (récupérer, cela suppose qu'un temps, même fugitif, telle parole a échappé au contrôle idéologique) mais, plus fondamentalement, d'un phénomène agissant à l'origine de ces paroles et qui commande le paradoxe ontologique du manifeste : le code institutionnel, en fait, régit les discours mêmes qui le contestent, ceux-ci n'étant en dernière analyse que les vecteurs de cette logique de la distinction qui dynamise le champ littéraire, lui assure permanence et évolution (4). Au reste, c'est sans doute ce paradoxe (cette emprise du code sur ce qui le met en question) qui explique la constance et l'efficacité des récupérations. L'histoire de la littérature avant-gardiste est peut-être celle de l'utopie d'une parole totalement libérée ou d'un "non-conformisme absolu" ;

3. - Discours fortement illocutoire (5) proclamant une rupture décisive, le manifeste est tout autant appel à l'instauration d'un système nouveau. Sa rupture fait instauration : le refus de l'ordre établi et de sa doxa s'actualise prioritairement dans l'adhésion à un autre ordre dont l'hétérodoxie temporaire n'est revendiquée qu'en raison d'une stratégie de subversion, et n'est perçue par le public qu'au cours de la phase précédant sa cristallisation en dogmes. En outre, on peut constater, s'agissant par exemple du Manifeste du surréalisme, que ce nouvel ordre se construit, en creux, sur les décombres du précédent, mieux : s'élabore dialectiquement en fonction de celui-là même dont il réclame la révocation.

Cette "duplicité" dont on pourrait relever à bien d'autres niveaux les marques d'ancrage, implique que le manifeste littéraire (ou autre) est un texte foncièrement médial, propriété engageant, pour nous, une méthodologie spécifique. Celle-ci doit se montrer en particulier apte à déconstruire le discours, à l'analyser à l'articulation des trois strates isolées supra, concrètement à montrer en quoi les

stratégies d'émergence comme de légitimation participent à (et déterminent) l'élaboration du programme ou, pour le dire autrement, comment le credo esthétique du manifeste reflète (plutôt réfracte) ces stratégies.

A cette fin, il convient en premier lieu de rapporter le manifeste au contexte structural de son apparition : comme tout texte (mais plus encore), le manifeste est un texte daté, donc lisible et interprétable seulement si on le réfère aux conditions historiques de son écriture : texte de combat, il doit être relié aux modalités et aux enjeux de ce combat. Pour ce qui concerne le Manifeste de 1924, la critique jusqu'ici a constamment souligné que Breton y élève le ton, hausse le débat. Mais qui ne voit qu'à tant le hausser, on place le leader du surréalisme au-dessus de la mêlée, quelque part hors-histoire, là où son discours, trop drapé, se dévêt de son sens, comme de son impact et de sa portée. Le texte du Manifeste est par nature "déictique", entendons par là qu'il est proféré d'un lieu précis, en un moment précis et qu'il ne cesse en somme (quoique souterrainement) de désigner et son moment et son lieu.

En tant qu'il expose, avec toute la force d'une imposition, un programme esthétique qui est stratégie d'intervention dans l'institution littéraire, le manifeste - sa lecture - exige donc sa ré-insertion dans l'économie globale du champ. Synchroniquement, la configuration de celui-ci ordonne une hiérarchie, tant de genres que d'agents, qui renvoie à une dichotomie dominants / dominés. Ce partage inégal du capital symbolique détermine une lutte parfois âpre entre, d'une part, les détenteurs du pouvoir légitime, gestionnaires d'une orthodoxie, et, d'autre part, les prétendants à ce pouvoir qui n'ont d'autre recours que le déploiement de pratiques subversives visant à briser l'ordre de la doxa. Ce conflit, déclaré à l'initiative des dominés (et volontiers rapporté par P. Bourdieu à celui qui, selon Max Weber, oppose le prophète au prêtre), se développe généralement au nom de l'utopie du retour aux sources. L'auteur prophétique du manifeste dénonce une sclérose, en appelle à la sécession et entend ouvrir la voie à une pratique ressourcée, authentique et libératrice. Porte-parole "idéologique" de cette émergence polémique, le programme atteste donc les stratégies qu'elle emprunte :

dans une large mesure, on observe qu'il se constitue différentiellement par rapport au dogme géré par les dominants (6). Afin d'éviter une simplification abusive, il faut rappeler que, lorsqu'il débouche sur la scène littéraire, le groupe nouvellement fondé ne rencontre pas, en fait d'adversaire, que la phalange des légitimés ; il doit en outre faire face aux groupes concurrents, diversement hiérarchisés (et c'est d'ailleurs à cette occasion que la violence peut cesser de n'être que symbolique). Aussi le manifeste opère-t-il également en tant que différenciateur du groupe vis-à-vis de ses concurrents : il lui incombe de marquer la distance (ou mieux encore d'effectuer un "noyautage" à son profit), de distinguer et, notamment, d'afficher un label univoque, un nom, un signe de ralliement.

Selon l'optique qui nous occupe ici, il apparaît, en somme, que le programme esthétique agit comme motif, mobile et alibi idéologique en ce que, tout à la fois, il prétexte la lutte, la rentabilise au plan symbolique et la légitime. D'un même mouvement. C'est pourquoi nous ne distinguerons ces fonctions et leurs actualisations textuelles que pour la commodité de l'exposé.

II. Conteste et détermination du Manifeste.

Avant d'isoler causes et motifs du Manifeste, il faut rappeler que la nécessité d'un tel écrit n'est apparue à Breton que relativement tard, eu égard au fait que le groupe surréaliste, stricto sensu, s'agrège vers août 1922 et que la conception de son programme officiel ne s'élabore qu'à partir de juin 1924. Un tel hiatus, spécifique au groupe de Breton, s'explique sans doute par la persistance de sa phase émotionnelle au cours de laquelle il s'est livré, notamment, aux expériences des Sommeils dont nous avons dégagé ailleurs l'efficace et la portée sur l'économie phantasmatique du groupe (7). Phase qui constitue celui-ci en collectivité par la neutralisation partielle de sa disparité sociale et idéologique. Mais aux liens d'ordre affectif doit se substituer tôt ou tard une cohésion fondée pragmatiquement. Relais en l'occurrence d'autant plus urgent qu'à l'issue de cette phase réflexive euphorique, le groupe menace sclérose, ce qu'indiquent assez la redispersion (relative) de ses adeptes (même Breton envisage un temps de s'en

éloigner quelque peu) et surtout les tensions qui se déclarent par exemple entre Jacques Baron et Aragon lors de l'affaire de Paris-Journal ou encore entre Desnos et Crevel (d'autres tensions, début 1923, avaient nécessité un abandon des Sommeils) (8). Dès mai 1923, Aragon dont Une vague de rêves activera la formation du credo, s'exclame dans Littérature : "Le Manifeste est-il mort ? "(9)... C'est dire qu'une urgence se fait sentir et, sans doute, qu'il y a quelque attente en ce sens au sein du groupe.

Le Manifeste a donc à assumer (et assume) une importante fonction interne : d'une part, il renforce et sanctionne le statut de Breton, leader charismatique ; d'autre part, à mobiliser les énergies des adeptes dans la poursuite d'un objectif donné pour impérieux, à instaurer un objet de ralliement, il permet de fondre la co-errance du groupe en une cohérence, sinon profonde au moins pragmatique, fusion qu'il affiche, textuellement, en élaborant, à mesure que son discours se déploie, l'hypostase d'un sujet collectif (on observe que, sur le plan de l'énonciation, il voyage successivement du je au nous et du nous au surréalisme). Au niveau symbolique, l'évocation fameuse du "château surréaliste" thématise et fantasme ce fusionnement.

Raffermir l'homogénéité du groupe, cela suppose en outre qu'on le définisse en le distinguant. Ce qu'opère le Manifeste en désignant l'adversaire et la concurrence (l'un et l'autre globalisés en tendances dont on réclame le procès : le réalisme logique et l'amateurisme en fait de poésie et de révolte), ensuite en imposant l'univocité et la crédibilité d'un label : le surréalisme. Dans les luttes symboliques, le label a fonction de "signe de reconnaissance" : "faire date, c'est imposer sa marque, faire reconnaître (au double sens) sa différence par rapport aux autres producteurs", c'est pourquoi "les mots, noms d'écoles ou de groupes (...) ont tant d'importance (...), ils font les choses : signes distinctifs, ils produisent l'existence dans un univers où exister c'est différer, "se faire un nom" (10).

Exister-différer : tel est bien l'enjeu le plus immédiat pour le groupe en 1924. Car le risque de n'être pas reconnu institutionnellement dans sa nouveauté se

complique pour lui de ce qu'il encourt le péril grave de se trouver dépossédé de son label et recupéré anticipativement. Je fais ici allusion aux manœuvres d'annexion menées au cours de 1924 par Yvan Goll et Paul Dermée, intervention qui, pour dérisoire qu'elle paraisse aujourd'hui, ne laisse pas de précipiter la composition du Manifeste voire d'infléchir tant soit peu le dispositif de sa doctrine.

Aussi le groupe surréaliste va-t-il s'impliquer, un peu malgré lui, dans une guerre des -ismes, volontiers envenimée par la verve de Picabia (11) qui tente, début 1924, de promouvoir le "superréalisme" et, à l'automne, place l'ultime livraison de 391 sous le signe ironique de "l'instantanéisme". C'est donc à la lumière de ces controverses qu'il convient de relire la célèbre définition du "surréalisme", label fluctuant au départ (dans Pour Dada et surtout Entrée des mediums où il apparaît tremblé de prudentes italiques), qui va trancher net le débat, acquérir parodiquement le statut d'un mot de la langue (idéologiquement "neutre", dépositaire d'un consensus sémantique) et va surtout permettre de renvoyer dos à dos Goll et Dermée :

"C'est de très mauvaise foi qu'on nous contesterait le droit d'employer le mot SURREALISME dans le sens très particulier où nous l'entendons, car il est clair qu'avant nous ce mot n'avait pas fait fortune. Je le définis donc une fois pour toute : (...)" (12)

Hj
S/

Définition comme chacun sait encadrée par un historique hâtif et tendancieux du mot (13) doublé d'un ~~reflet~~ effet de son acception apollinarienne, et par le refus implicite de compter Goll et Dermée au nombre des adeptes ("Ce semblent bien être, jusqu'à présent, les seuls (...)"), exclusion d'autant plus efficace qu'elle s'épargne superbement de les nommer : Breton a parfaitement intégré la loi symbolique du nom et de la forclusion par le silence. (Un refoulement analogue se produit à l'égard du dadaïsme : l'insurrection dada n'est signalée qu'une fois et pour se trouver réduite à la contingence, désuète un peu, d'un "phénomène" mis, littéralement, entre parenthèses (14) : "(les phénomènes Dada n'allaient pas tarder à se produire)" : l'avant-garde pratique volontiers la politique de la terre brûlée.)

L'argumentation, en certains de ses aspects, n'est pas seule à reléguer Goll au service de la "vieillesse poétique". Le Manifeste tout entier, en tant que projet et genre codés, y contribue : publier un Manifeste du surréalisme, c'est, face à Goll qui se réclame d'une tradition prenant source à Rabelais, afficher la radicale nouveauté du programme surréaliste (15). Mais y contribuent sans conteste aussi les interventions violentes des surréalistes au cours de 1924, notamment à l'occasion des funérailles d'Anatole France : Un Cadavre attire d'emblée sur ses signataires et leur mouvement la vindicte nationale, à tel point que se revendiquer surréaliste à ce moment serait s'associer au scandale, se placer du côté des honnis envers qui la presse unanime espère des poursuites et s'exposer aux représailles de la critique officielle. Littérateurs timorés, Goll et ses émules doivent peu à peu "passer la main". Désormais uniques propriétaires et défenseurs du label, les surréalistes peuvent donc en toute logique et pour clore le débat, écrire à Pierre Mohrange, directeur du Journal littéraire qui s'est passionné pour la "querelle du surréalisme" :

"Nous vous avertissons une fois pour toutes que si vous vous permettez d'écrire le mot "Surréalisme", spontanément et sans nous en avertir, nous serons plus de quinze à vous corriger avec cruauté !" (16).

III. Le programme-émergence.

S'il est vrai que le pamphlet contre Anatole France suscite un "horizon d'attente" dont va bénéficier le Manifeste, il serait réducteur de ne lui attribuer que cette seule fonction publicitaire : il assure en effet aux surréalistes une audience scandalisée autant qu'attentive, mais, au-delà, il inaugure, sous le régime de l'outrance et de l'hyperbole, la pratique implicitement développée par le Manifeste. Ainsi, le scandale fomenté par Un Cadavre s'origine non seulement dans l'insulte proférée envers le plus reconnu des écrivains (au moment précis où s'actualise, se montre cette reconnaissance en des funérailles nationales), mais surtout dans la dénonciation et le rejet de l'un fondamental des "articles" du code institutionnel, à savoir celui qui permet la transformation du prestige littéraire accumulé en survie symbolique au panthéon des Immortels. Celui-là même par quoi l'institution élabore le mythe de son histoire : les grands auteurs, la consécration méritée, les modèles à suivre (17).

Le désaveu du code, systématique, affleure à plus d'un endroit dans le texte du Manifeste, ne serait-ce que dans le refus récurrent de faire oeuvre littéraire, de se plier au cursus obligé (production, publication, reconnaissance), mais il se médiatise généralement dans l'expression d'un programme s'édifiant en opposition à celui dont le groupe nrf, école dominante, se trouve dépositaire. A ce propos, on peut estimer que le courant nrf dévoile de manière privilégiée le code institutionnel en ce que son credo paraît, en quelque sorte, la mise en programme de l'idéologie du champ : artisanat des lettres, célébration de la valeur-travail et du cérémonial de l'écriture, mythe du créateur désintéressé, de la parole nécessaire et de la rétribution par l'immortalité, etc... A cette apothéose du code va correspondre l'appel surréaliste à rompre l'autonomie et les cadres du champ, comme si le principe régissant celui-ci se devait de secréter dialectiquement son contraire (18), en telle sorte que le contraire fût, non pas risque d'abolition mais ferment de devenir. Cette réaction, il importe toutefois de ne pas trop en souligner le caractère nécessaire au risque de perdre de vue sa fonction stratégique : le projet de pouvoir implicite au Manifeste impose la subversion, que la doxa soit infléchie en anti-doxa, que le programme nrf soit inversé en programme surréaliste qui le contesterait.

Sans prétendre à l'exhaustivité, nous nous bornerons ici à relever quelques-uns des principes et perspectives du Manifeste qui relèvent d'un positionnement dans le champ symbolique et fondent son "programme d'émergence".

II. 1. Contre le roman, pour la poésie.

On sait que le Manifeste s'ouvre pratiquement sur une condamnation en règle du genre romanesque. Les romans sont "livres ridicules" sacrifiant à un "style d'information pure et simple", à une psychologie sommaire, à d'interminables descriptions dont l'ennui n'égale que la suffisance. Genre vénal, en outre, auquel on ne se consacre qu'à seule fin d'obtenir, à peu de frais,

succès, consécration et profit, grâce à une recette éprouvée qui épargne toute dépense à l'imaginaire. Qu'on se reporte à l'un des "Secrets de l'art magique surréaliste" qui donne la recette d'un faux roman ressemblant à s'y méprendre à un vrai :

"Qui que vous soyez, si le coeur vous en dit, vous ferez brûler quelques feuilles de laurier et, sans vouloir entretenir ce maigre feu, vous commencerez à écrire un roman. (...)

Votre faux roman simulera à merveille un roman véritable : vous serez riche et l'on s'accordera à reconnaître que vous avez "quelque chose dans le ventre", puisque aussi bien c'est là que ce quelque chose se tient". (19)

Que Breton s'ennuie à la lecture de Stendhal, que les pesants volumes de Dostoïevsky (20) lui tombent des mains, soit ; mais un réquisitoire aussi frénétique ne saurait être innocent, il engendre un effet stratégique : au moment où le surréalisme effectue son émergence, le genre romanesque a atteint le sommet de la hiérarchie des légitimités, ravissant à la poésie le statut dominant qu'elle a occupé durant presque tout le XIXe siècle. Si, pratiqué par les naturalistes, le roman avait été jugé trivial, en revanche, genre de prédilection des tenants de la nrj, il jouit à cette époque d'un prestige et d'un succès indéniables. Au travers du roman, Breton s'insurge donc contre les dominants des années vingt (au reste, il ne manque pas d'égratigner au passage France, Gide, Proust et Barrès) et entend restituer à la poésie la précellence symbolique qu'elle a perdue au profit du roman. Encore abondamment pratiquée (C Claudel, Valéry, etc.), elle a conservé, il est vrai, un certain prestige mais l'évolution de l'institution ne lui est guère favorable. A preuve le fait que des écrivains comme France (parnassien), Gide (symboliste) ou Mauriac commencent leur carrière par un recueil de vers pour se réorienter très vite vers le genre romanesque auquel ils doivent leur consécration. Il est significatif qu'à rebours de cette évolution, le Manifeste désigne le roman comme "genre inférieur" (p. 24) : c'est avouer, en creux, le sens même du réquisitoire.

Pourquoi cette évolution n'affecte-t-elle que négativement le programme surréaliste qui semble investir un créneau peu "rentable" ? La loi de la

distinction ne suffit pas à l'expliquer : logiquement, des agents peu dotés en capital social évitent de s'engager sur une voie qui ne conduit qu'à longue échéance au succès. On peut penser qu'agissent sur Breton certains modèles prestigieux tels Mallarmé, Valéry, Apollinaire ou Reverdy dont il s'est réclamé à différents moments de sa carrière. Mais un élément d'explication est à chercher dans l'ampleur même du projet surréaliste, à savoir ses ambitions d'hégémonie : celles-ci ne sauraient être satisfaites par la pratique du roman, rentable économiquement mais non symboliquement. S'il vise à quelque suprématie, le surréalisme se doit donc de choisir le seul secteur où elle pourrait pour lors s'obtenir, à savoir celui de la poésie sur lequel les dominants ont le moins prise, détenant pour l'essentiel le secteur romanesque. Les surréalistes assureront leur subsistance par d'autres occupations que celle même d'écrivain. A cet égard, il est significatif de noter que ceux qui persisteront dans la poésie, à l'exception de Breton et de Péret, seront les mieux dotés socialement et financièrement (Eluard, par exemple) tandis que les moins dotés feront retour au roman (Malet, Duhamel, Queneau) ou s'orienteront vers la poésie populaire voire le cinéma (Prévert, Desnos, etc.) (21).

III.2 Contre la raison, pour la folie.

"Ce n'est pas la crainte de la folie qui nous forcera à laisser en berne le drapeau de l'imagination". (22)

Stigmatisé le psychologisme réducteur des romans (cette caractérisation), le surréalisme se réclame de Freud et entend fonder sa pratique aux lisières de la folie. A "celle qu'on enferme", le Manifeste ne se prive pas de décerner maints éloges dont on imagine mal aujourd'hui l'effet subversif sur le lecteur de 1924. La psychanalyse, encore peu connue en France (les traductions de Jankelevitch commencent seulement de paraître), reste encore, pour le public non averti, cette doctrine scandaleuse développée par un viennois qui ose confondre amour et sexualité. Ce n'est qu'après sa reconnaissance par les instances scientifiques, que la littérature la plus reconnue cherchera à se l'assimiler (qu'on songe aux réticences de Gide ou Mauriac). Au bas de la

page 60, une longue note inaugure d'ailleurs la dénonciation des pratiques de "correction" en asile et l'appel à la révolte des fous contre leurs tortionnaires, repris dans Nadja, qui vont susciter, parmi les milieux psychiatriques, un tollé unanime (le Second Manifeste, comme on sait, en exploitera largement l'écho). Le recours au freudisme, dont l'effet à l'inverse légitimant sera commenté plus bas, participe donc bien aux stratégies de rupture qui dictent au Manifeste quelques-uns de ses aphorismes les plus percutants. Quant à savoir si l'éloge de la folie est ici sincère et désintéressé ... Rappelons simplement que Breton laissa enfermer Nadja, se distancia d'Artaud quand celui-ci sombra plus avant dans le délire et jugea bon d'interdire les expériences des Sommeils lorsqu'elles mirent en péril la santé mentale des dormeurs...

III. 3. L'écriture automatique.

L'automatisme psychique - sa pratique, sa célébration - constitue à n'en pas douter l'une des plus radicales subversions de l'idéologie symbolique orchestrées par le Manifeste : répudier l'activité critique comme guide et garant de l'écriture, c'est porter atteinte au plus sensible de l'habitus littéraire puisque, en dernière analyse, il s'agit de rien moins que de l'abolition de la valeur - travail fortement célébrée et réglée par le code institutionnel. Le mythe en effet présente la littérature comme le fruit ardu d'un interminable labeur, d'une lutte entre le créateur et la matière retorse de la langue, établit une équation implicite entre dépense et qualité (Flaubert épileptique se jetant sur son divan, Proust engoncé dans ses coussins d'asthmatique, etc.). Aussi toute iconographie littéraire se doit-elle de reproduire une page de manuscrit étoilée de biffures, signes indicatifs de l'excellence du produit fini. Or, le Manifeste, à la suite d'autres textes de Breton mais sur un mode ici plus incisif, ne se fait pas faute d'exalter l'automatisme qui interdit toute correction comme tout repentir :

"Si telle ou telle phrase de moi me cause sur le moment une légère déception, je me fie à la phrase suivante pour racheter ses torts, je me garde de la recommencer ou de la parfaire". (23)

L'impact de préceptes de ce type dut être remarquable. Et une réaction s'était déjà produite, allant dans ce sens, au moment du Congrès de Paris : Gide, écrit Breton, avait dédaigné "de participer à un congrès où, disait-il, on voulait apprendre à faire des oeuvres d'art en série" (24). On voit bien que refuser la littérature comme travail, c'est en somme refuser, en-deçà du mythe, la littérature telle qu'elle est pratiquée par le milieu nrf.

Par ailleurs, fidèles "appareils enregistreurs" se revendiquant sans talent, les surréalistes croient échapper de la sorte à la constante menace de récupération : la pratique de l'écriture dont ils se réclament ne saurait induire des techniques, des règles - c'est-à-dire ce dogmatisme sclérosé qui détermina la banalisation et la dissolution des mouvements poétiques antérieurs. Toutefois, si Breton ne croit pas "au prochain établissement d'un poncif surréaliste" et s'il "(se) hâte d'ajouter que les futures techniques surréalistes ne (l') intéressent pas" (25), il n'en reste pas moins que "(...) l'écriture surréaliste a été "récupérée" comme une des options offertes à l'écrivain par la littérature institutionnelle, de même que l'avait été avant elle l'écriture symboliste" (26). Récupération qui s'entama d'emblée par la voix de Jean Giraudoux lorsque, interviewé par Péret au lendemain de la parution du Manifeste, il déclara "reconnaître dans l'écriture automatique "le propre de l'inspiration" et sa méthode personnelle de travail" (27) : la subversion d'un mythe se trouve infléchie par un autre mythe. Mais n'y-a-t-il là qu'une absolue confusion, qu'une erreur d'interprétation ? En fait, on peut penser que le discours sur l'automatisme hyperbolise à plus d'un titre celui sur l'inspiration, effet sensible d'ancrage du code sur ce qui le conteste. D'autre part, en certains points du Manifeste, Breton n'échappe guère à l'équation dépense / qualité, en particulier lorsqu'il fait état du mallarméisme de son poème Forêt noire : "J'ai mis six mois à l'écrire et l'on peut croire que je ne me suis pas reposé un seul jour". (28). D'un côté comme de l'autre, l'outrance atteste de ce que l'avant-garde est peut-être cette pratique qui pousse à l'extrême limite la logique institutionnelle.

II. 4. L'être-en-groupe.

Hj

La célébration de l'activité collective, la mise en scène du cérémonial du groupe en tant que système clos, accessible aux seuls initiés entre qui circule une parole sibylline pour les profanes, est productrice d'un effet de subversion d'autant plus puissant et complexe qu'il tend à s'exercer selon trois niveaux corrélés : le social, l'idéologique et le symbolique. Socialement, un groupe fermé sur lui-même et entourant de mystère ses activités, ne peut qu'être senti comme reflet de la société globale et surtout comme lieu où la censure sociale échoue à s'exercer. On veut y voir l'espace où secrètement, impunément, se transgressent les tabous, le désir y trouvant à circuler sans frein. Suspicion que le Manifeste cautionne à plaisir, notamment par l'évocation du château surréaliste dont il n'est pas sûr "que ce soit une image" :

"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 ? (...) 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 ? " (29)

On ne saurait être plus clair. (La mise en scène, d'ailleurs, fait songer à l'organisation phantasmatique du phalanstère fouriériste). Société secrète dépositaire d'un "art magique" qui "ne permet pas à ceux qui s'y adonnent de le délaïsser quand il leur plaît" (30), le groupe surréaliste n'échappera pas aux condamnations habituelles : Claudel, Maurice Martin du Gard, Ehrenbourg et, plus près de nous, Xavière Gauthier, dénonceront en lui une communauté de libertins et de pédérastes, le premier s'attirant d'emblée de la part des accusés une réponse cinglante et significative : "Notre activité n'a de pédérastique que la confusion qu'elle introduit dans l'esprit de ceux qui n'y participent pas." (31).

Induisant volontiers un sectarisme dédaigneux, l'exaltation de l'être - en - groupe, de la pratique collective de l'écriture, prend en outre à rebours l'un des mythes secrétés par l'institution, crucial dans l'économie idéologique du

courant nrf, à savoir la nécessité et la fatalité du travail solitaire, garant de l'originalité de l'écrivain. Ce mythe étant par ailleurs inséparable de celui de la valeur - travail, on perçoit bien le potentiel scandaleux accumulé par la combinaison, dans le Manifeste, de leurs répondants négatifs : à cultiver collectivement l'écriture automatique, le surréalisme compromet l'une des propriétés majeures revendiquées, pour sa production, par l'écrivain traditionnel : son style, cette marque qui lui est indissociable et qui le désigne, parmi l'ensemble des littérateurs, comme individu singulier, créateur et irremplaçable. Breton ne va-t-il pas répétant que la production automatique de chacun se confond avec celle de l'ensemble du groupe en sorte que tel texte ne saurait être attribué avec certitude à tel surréaliste (l'inconscient parle en chacun le même langage) .

Au terme de ce bref parcours parmi quelques-unes des stratégies de subversion orchestrées par le Manifeste, il apparaît clairement que ses "lignes serpentine, affolantes" tissent la trame complexe d'un dispositif contre-idéologique en articulant plusieurs mythes et leurs correspondants obliques surréalistes. Le programme travaille donc non seulement la doxa nrf mais aussi le code spécifique de l'institution littéraire - et c'est en cela, notamment, qu'il est d'avant-garde.

IV. Légitimation.

Toutefois, en tant qu'il assume une importante fonction de légitimation, le Manifeste est aussi un discours dans lequel l'idéologie fait retour avec insistance. L'idéologie : celle-là même qui naturalise le contingent, opère une déshistorisation (ou, à l'inverse, élabore la fiction d'une histoire linéaire), tend en quelque sorte à travestir l'arbitraire en nécessité et, concrètement, à occulter les mobiles stratégiques du credo esthétique. S'agissant du Manifeste du surréalisme, nous pensons que ce travestissement se réalise selon plusieurs biais parmi lesquels nous distinguons, entre autres, le discours de l'évidence, le travail du Savoir et l'ancrage "historique".

IV. 1 Les discours de l'évidence, du nécessaire et de la vérité.

H nov

Par nature, le manifeste impose (et en impose). Aussi toute une rhétorique du "Tranchons-en" s'y déploie-t-elle qui métamorphose l'incertain en évidence et le stéréotype en ~~poésie~~ ^{poétique}. Pratique familière à Breton dont l'une des formules-type me semble le "Tout porte à croire que...", exemple entre cent de ces expressions qui donnent pour assurée une pensée souvent fuyante et quelquefois contestable. Ceci s'actualise plus d'une fois dans le Manifeste, lors de développements organisés, implicitement ou non, autour de la question d'une "vérité surréaliste", où se dévoile d'une façon à ce point ouverte qu'il confine à la parodie, le prophétisme inhérent à la parole manifestaire. Le prophétisme, on le sait, consiste, face à une dégénérescence constatée, à se réclamer d'une utopie, d'un âge d'or révolu au nom desquels la nécessité d'une révolte se proclame. Le Manifeste, à des fins de légitimation, ne procède pas autrement :

a) Constat d'une sclérose :

"C'est (l'attitude réaliste) qui engendre aujourd'hui ces livres ridicules, ces pièces insultantes. Elle se fortifie sans cesse dans les journaux et fait échec à la science, à l'art, en s'appliquant à flatter l'opinion dans ses goûts les plus bas ; la clarté confinant à la sottise, la vie des chiens". (32)

b) L'itinéraire initiatique :

- la renonciation : "C'est sur ces entrefaites que je fus amené à renoncer définitivement à mon point de vue" (33) :

- le "songe prophétique" : "Un soir donc, avant de m'endormir, je perçus ..." (34) :

- "(les précurseurs) n'avaient pas entendu la voix surréaliste, celle qui continue à prêcher à la veille de la mort et au-dessus des orages (...)" (35) :

- en manière de dénégation : "Certes, je ne crois pas à la vertu prophétique de la parole surréaliste. "C'est oracle, ce que je dis" : Oui, tant que je veux, mais qu'est lui-même l'oracle ? (...) La voix surréaliste qui secouait Cumes, Dodone et Delphes n'est autre chose que celle qui me dicte mes discours les moins courroucés". (36).

Les mouvements antérieurs, dans leur geste prophétique, se sont à chaque fois conféré des modèles parmi l'histoire de la poésie (la Renaissance, l'Antiquité, etc.). Le surréalisme, s'il revendique effectivement de nombreux

prédécesseurs épars, renvoie, plus largement, à une origine 'abstraite' (et par là même dépouillée de "contingences") :

c) - l'avènement du langage : "Le langage a été donné à l'homme pour qu'il en fasse un usage surréaliste". (37) ;

- l'enfance comme moment mythique de l'imaginaire en liberté : "L'esprit qui plonge dans le surréalisme revit avec exaltation la meilleure part de son enfance. (...) C'est peut-être l'enfance qui approche le plus de la "vraie vie" (...) ; l'enfance où tout concourait cependant à la possession efficace, et sans aléas, de soi-même. Grâce au surréalisme, il semble que ces chances reviennent". (38).

Sans qu'il soit nécessaire de citer davantage le texte, on perçoit bien que le prophétisme (auquel contribue le phrasé même du discours) ne vise à rien moins qu'à poser l'absolue nécessité du mouvement et à ratifier sa révolte contre la littérature dominante. "Dans le mauvais goût de "son" époque", le surréalisme s'inaugure comme remède unique, désignant, au sortir du désert, "un but véritable (qui) ne dépend plus que de l'endurance du voyageur". (39).

IV. 2. Le travail du Savoir.

Le manifeste véhicule un savoir et s'il est vrai que "le théorique s'(y) affiche plus qu'il ne travaille" (40), il n'en agit pas moins sur la doctrine en tant que discours d'escorte, de caution (scientifique, historique, philosophique). Le savoir atteste une crédibilité et un désintéressement : ordonnant un champ où le programme vient naturellement trouver place, il fonde celui-ci en nécessité. Ainsi la portée légitimante de l'inscription du surréalisme dans le contexte de la révolution freudienne n'est pas douteuse, elle contribue à présenter le mouvement comme une stase indispensable de cette courbe assignée à l'évolution de l'esprit dont disserte souvent Breton.

Le Manifeste ne s'autorise pas seulement de Freud (de Kant, de Pasteur, de Curie et, souterrainement, de Hegel), il emprunte plus d'une fois au jargon scientifique le langage de sa propre théorie, en particulier dans l'exposé, en termes physico-chimiques, du fonctionnement de l'image surréaliste.

"La valeur de l'image dépend de la beauté de l'étincelle obtenue ; elle est, par conséquent, fonction de la différence de potentiel entre les deux conducteurs (...). Et de même que la longueur de l'étincelle gagne à ce que celle-ci se produise à travers des gaz raréfiés, l'atmosphère surréaliste créée par l'écriture mécanique (...) se prête particulièrement à la production des plus belles images". (41).

Entre savoir et pouvoir se trament ainsi des relations qui confèrent au Manifeste un motif et un alibi idéologiques occultant les mobiles stratégiques de son discours. Exhiber un savoir, c'est s'arroger le droit à la parole et au pouvoir, en somme faire reconnaître ses prétentions à l'hégémonie. S'il aspire à un décloisonnement de l'ordre culturel, le Manifeste agrège les savoirs plus qu'il ne les structure. Mais cet amalgame suffit à sa légitimation.

IV. 3. L'ancrage historique.

Le Manifeste (comme tout texte de ce type) superpose deux procès de manipulation de l'histoire qui ne sont antithétiques qu'à un premier niveau d'interprétation : le plus occulte déshistorise le mouvement par le déni des déterminismes qui commandent sa formation ; plus apparent, le second tend à l'inscrire dans le continuum d'une "histoire" anhistorique. Dans sa conférence à Barcelone, Breton fait allusion à un "mouvement (...) général "lié à l'essor d'une idée (...) qui n'attend qu'une impulsion nouvelle pour continuer" à décrire la courbe qui lui est assignée", courbe dont le cubisme, le futurisme et Dada ne sont que des moments transitoires (42). Nul doute que pour lui l'impulsion est donnée par le surréalisme. Cette courbe et sa progression irréversible figure exactement le mode de légitimation historique mis en texte par le Manifeste, notamment en édifiant un panthéon d'ancêtres et de prestigieux prédécesseurs. Le surréalisme, tout en décrétant sa radicale nouveauté, se montre ainsi soucieux de ménager des "courroies de transmission" (Breton) avec les mouvements antérieurs mais en telle sorte que ceux-ci n'apparaissent que comme tentatives incomplètes, partielles, de réaliser l'idéal atteint par lui (Il est remarquable qu'il ne soit pas fait mention de la "courroie de transmission" réelle, à savoir le dadaïsme). Le Manifeste dresse donc, sous le

régime de la litanie publicitaire, une liste nombreuse de références. Puisque "le langage a été donné à l'homme pour qu'il en fasse un usage surréaliste", le mouvement de Breton n'est pas un quelconque avatar de la littérature mais le produit d'une irrésistible évolution qui a pris son essor avec Swift (voire Dante et Shakespeare), s'est affirmée à travers Rimbaud et Lautréamont, puis Apollinaire et Reverdy pour trouver enfin son "nécessaire" aboutissement : le surréalisme. (Par ailleurs, intégrer celui-ci dans une tradition, montrer que les plus grands (Hugo, Baudelaire) ont été quelque peu surréalistes, c'est se soustraire à l'accusation fréquemment portée contre les avant-gardes pour les neutraliser, de n'être en somme que l'effet précaire d'une mode passagère). Le discours historique du Manifeste pourrait ainsi se résumer ; il y avait une fatalité du surréalisme, il fallait qu'il advînt, un besoin s'en faisait sentir et tout concourait à sa naissance.

V. En guise de conclusion.

"TOUT LE MONDE PARLE DU SURREALISME"

(Slogan des Editions Kra).

"(...) pour les surréalistes de 1925, il n'y avait exactement rien en dehors du surréalisme. Breton venait d'affirmer dans le Manifeste que la presque totalité des grands créateurs, disparus ou vivants, tenaient par quelque côté à la doctrine nouvelle ; pour le présent on était en droit de prétendre que toute poésie allant à contre-courant du surréalisme était peu ou prou entachée d'imposture". (43)

Le Manifeste a rempli parfaitement sa fonction institutionnelle.

NOTES.

(1) Pour reprendre l'expression de Jean-Marie GLEIZE, "Manifestes, préfaces. Sur quelques aspects du prescriptif", in Littérature, n° 39, p. 13.

(2) Voire : se reconnaît et s'y reconnaît de le reconnaître. Sur cet aspect de l'économie phantasmatique du groupe, cf. notre article "Entre Narcisse et Pygmalion : le groupe surréaliste de 1922 à 1924", à paraître dans Mélu­sine, VII.

(3) Rappelons ce que Pierre BOURDIEU entend par ce terme qui ne doit être en aucun cas pris péjorativement : "(...) le principe des stratégies (...) n'est pas le calcul cynique, la recherche consciente de la maximisation du profit spécifique, mais une relation inconsciente entre un habitus et un champ. Les stratégies (...) sont des actions objectivement orientées par rapport à des fins qui peuvent n'être pas les fins subjectivement poursuivies". ("Quelques propriétés des champs", in Questions de sociologie, Paris, Minuit, 1980, p. 119).

(4) "(...) (les) dominés n'ont de chance de s'imposer sur le marché que par des stratégies de subversion qui ne peuvent procurer, à terme, les profits déniés qu'à condition de renverser la hiérarchie du champ sans attenter aux principes qui le fondent. Ils sont ainsi condamnés aux révolutions partielles qui déplacent les censures et transgressent les conventions mais au nom des principes mêmes dont elles se réclament." Pierre BOURDIEU, "La production de la croyance : contribution à une économie des biens symboliques", in Actes de la recherche en sciences sociales, n° 13, février 1977, p. 12.

(5) Pour une approche pragmatique du phénomène manifestaire, on se reportera, notamment à l'article de Jacques FILLIOLET, "Le manifeste comme acte de discours : approches linguistiques", in Littérature, n° 39, pp. 23-28.

(6) Pour des développements théoriques fournis, on consultera : P. BOURDIEU, "Le marché des biens symboliques" in L'Année sociologique, n° 22, 1972, pp. 49-126 et Jacques DUBOIS, L'Institution de la littérature, Paris-Bruxelles, Nathan-Labor, 1978 (Ré-éd. 1983). Pour l'analyse sociologique du procès de formation et d'émergence du groupe surréaliste, cf. notre article : "Approche institutionnelle du premier surréalisme (1919-1924)" (en collaboration avec J. Dubois et J.-P. Bertrand), in Pratiques, n° 38, juin 1983, pp. 27-53.

(7) Voir "Approche institutionnelle du premier surréalisme", art. cité, pp.

46-47.

(8) Sur ces tensions, voir : Marguerite BONNET, André Breton. Naissance de l'aventure surréaliste, Paris, Corti, 1975, pp. 319-323.

(9) Littérature (nouvelle série), n° 10, pp. 10-13.

(10) P. BOURDIEU, "La production de la croyance", art. cit., p. 39.

(11) Dans 391, Picabia, avec cette lucidité cynique qui le caractérise, déclare : "Le surréalisme d'Ivan Goll se rapporte au cubisme, celui de Breton c'est tout simplement Dada travesti en ballon réclame par la maison Breton et Cie." Cité par Michel DECAUDIN, "Autour du premier Manifeste", in Surrealismo. Quaderni del Novecento Francese, 2, Rome-Paris, Bulzoni-Nizet, 1974, p. 37. On peut se reporter à cet excellent article pour un exposé détaillé de la controverse Breton/Goll.

(12) A. BRETON, Manifestes du surréalisme, Paris, Gallimard, Coll. "Idées", 1979, p. 37. Le Manifeste comme "épiphany du nom" a été envisagé, selon une autre perspective, par Nicole BOULESTREAU, "L'épreuve de la nomination dans le premier "Manifeste du surréalisme", in Littérature, N° 39, pp. 47-53.

(13) Le mot aurait été choisi "en hommage à Guillaume Apollinaire (...) (pour désigner) le nouveau mode d'expression pure "mis en oeuvre dans Les champs magnétiques. En fait, ce texte n'est senti et revendiqué comme fondateur du surréalisme qu'au moment de la dislocation de Dada, clairement dans Entrée des médiums. Manoeuvre dont la visée stratégique est évidente : d'un côté, "les phénomènes Dada" (p. 30) sont occultés et leur rôle rendu négligeable dans la genèse du surréalisme ; de l'autre Goll et Dermée ne peuvent plus, en aucun cas, se prévaloir d'une quelconque antériorité.

(14) Dada, c'est un peu l'œdipe refoulé du surréalisme.

(15) Il ne fait aucun doute que les polémiques avec Goll et le risque encouru d'être confondu avec lui dans l'esprit du public, ont activé l'écriture du Manifeste qui, faut-il-le rappeler, n'est annoncé publiquement qu'au mois d'août, soit au plus fort de ces controverses, et ne reçoit son titre définitif qu'en juin : la Préface à Poisson soluble devient la Lettre à l'Aurore pour n'obtenir qu'ensuite l'impact et l'assurance du Manifeste.

(16) Repris dans José PIERRE, Tracts surréalistes et déclarations collectives, Paris, Lesfeld, 1980, p. 26.

(17) D'où l'insistance des surréalistes sur le caractère périssable de France, ce cadavre à qui l'on ne permet même plus qu'il "fasse de la poussière". Leur intervention est donc scandaleuse à plusieurs titres : transgression d'un tabou (la mort impose le respect) ; attaque virulente d'un écrivain fêté ; contestation de l'institution dans son mécanisme de consécration ; insulte à la France tout entière par le biais du nom, etc.

(18) "Une des principales caractéristiques du système (...) est de porter en soi des forces de dégradation. Il s'agit du "principe d'antagonisme systématique" qu'Edgar Morin formule ainsi : "il n'y a pas d'organisation sans anti-organisation", en précisant que la réciproque, "l'anti - organisation" s'impose". Jeanne DEMERS, "Entre l'art poétique et le poème : le manifeste poétique ou la mort du père", in Etudes françaises, 16/3-4, Presses de l'Université de Montréal, Octobre 1980, pp. 5-6.

(19) Op. cit., pp. 44-45.

(20) On pourrait s'interroger sur le choix de Dostoïevsky (en p. 16) pour présenter un exemple de description romanesque ; le corpus français n'en manque pourtant pas. Est-ce une timide précaution (curieuse s'agissant de Breton par ailleurs si véhément) ?

(21) Sur la composition sociale du groupe, voir notre article "Approche institutionnelle du premier surréalisme", art. cit.

(22) A. BRETON, op. cit. p. 14.

(23) Op. cit., p. 47.

(24) A. BRETON, Les Pas perdus, Paris, Gallimard, Coll. Idées, 1979, p. 153.

(25) A. BRETON, Manifestes, op. cit. p. 55 et p. 60.

(26) R. ESCARPIT, Le littéraire et le social, Paris, Flammarion, Coll. "Champs", 1970, p. 17.

(27) M. BONNET, op. cit., p. 335.

(28) Op. cit., p. 30.

(29) Op. cit., pp. 27-28.

(30) Op. cit., p. 50.

(31) Repris dans J. PIERRE, op. cit., p. 49.

(32) Op. cit., pp. 14-15.

(33) Ibid., p. 31

(34) Ibid., p. 31.

(35) Ibid., p. 39.

(36) Ibid., p. 61.

(37) Ibid., p. 46.

(38) Ibid., pp. 54-55.

(39) Ibid., p. 29.

(40) J.-M. GLEIZE, art. cit., p. 15.

(41) Op. cit., pp. 51-52.