



**HAL**  
open science

## Ce concert est trop beau

Émilie Frémond

► **To cite this version:**

Émilie Frémond. Ce concert est trop beau. Olivier Penot-Lacassagne. (In)actualité du surréalisme (1940-2020), Les Presses du réel, A paraître, 978-2-37896-266-1. hal-03625534

**HAL Id: hal-03625534**

**<https://hal.science/hal-03625534>**

Submitted on 30 Mar 2022

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## « Ce concert est trop beau »

Émilie Frémond  
Université Sorbonne Nouvelle

« Surréalisme : nom abstrait du très concret André Breton » (Jorge Guillen). Sept mois après la disparition de l'homme, le 28 septembre 1966, paraît le numéro spécial de la NRF qui rend hommage au poète, théoricien du surréalisme et à ce qui est bel et bien devenu, par un retour du sort, un « mouvement flou ». Or, à travers cette définition, c'est la nature du lien entre le surréalisme et celui qui à lui seul le réalisa qui semble de nouveau posée, alors que toute velléité de palmarès des œuvres surréalistes se voit parallèlement court-circuitée : « la meilleure œuvre du surréalisme, c'est le surréalisme même » (Y. Belaval). « Réalité flottante et indépendante » pour les poètes espagnols de la Génération de 27, capable de s'exporter et de fournir aux avant-garde européennes une « formule impersonnelle » en stimulant les imaginations individuelles, le surréalisme apparaît au contraire aux yeux de plus proches témoins, comme un vêtement que seul Breton sut porter, « modelé sur lui, coupé et ajusté à sa mesure » (Gracq).

De cette tension entre élargissement et rétrécissement, dilution et concentration, le titre même du numéro spécial publié par la NRF le 7 avril 1967 porte la trace. Véritable hapax dans l'histoire de la revue qui consacre depuis 1910 ses cahiers d'hommage aux figures les plus prestigieuses de l'institution littéraire (Proust, Gide, Claudel ou Camus), le titre de ce numéro ne se limite pas au nom de l'écrivain, pas plus qu'il ne s'assortit de la formule générique « hommage à », choisie pour certaines livraisons. Au-dessous du nom de l'écrivain et de ses dates, figure, au centre de la page, un sous-titre qui oriente la lecture : « ANDRÉ BRETON/1896-1966/ ET LE MOUVEMENT SURREALISTE ». Plus qu'à l'homme ou à l'œuvre, le numéro s'intéresse à une relation, relation entre « l'âme d'un mouvement » — selon l'expression déjà ancienne de Julien Gracq — et son corps, relation de complicité, d'identité, de sujétion ou de rivalité. Aussi les rubriques à travers lesquelles se répartissent les très nombreuses contributions ont-elles quelque chose d'artificiel : rien ne distingue foncièrement les « hommages » des « témoignages », qui mêlent communément récit de formation (Alain Jouffroy), récit de première rencontre (Dusan Matić, Charles Duits, Nelly Kaplan *alias* Belen) ou récit de fausse rencontre (Pierre Bourgeade), biographie imaginaire (Arrabal) ou portrait psycho-mythocritique (Butor). De même, la dernière partie consacrée au « mouvement surréaliste » contient-elle un portrait de Breton en Napoléon (Guyla Illyès), une étude de ses rapports avec la NRF (René Lourau) ou avec l'œuvre de Poe (Claude Richard), tandis qu'inversement Jean Starobinski, dans une partie consacrée à la critique de « l'œuvre », s'intéresse plutôt à l'autorité du chef sur son groupe, pour saluer la « véritable autorité », celle « d'un maître qui ne rend aucun oracle ».

La question qui hante l'ensemble des textes est donc de savoir ce qui est définitivement mort du surréalisme avec André Breton et ce qui peut lui survivre dès lors que l'identification du mouvement à son fondateur a la vie dure — témoin, cette ironique photo au début du numéro, où l'on voit Breton poser en 1956 pour le lancement d'une nouvelle revue à côté d'une œuvre de Toyen, l'ovale du visage redoublant l'agate en coupe, ornée de l'inscription suivante : « le surréalisme, même ». Contrairement à l'hommage paru de son vivant à la Baconnière en 1949, *André Breton, Essais et témoignages*, le numéro de la NRF prend la forme d'un bilan critique, la question étant moins de savoir si le surréalisme a gagné, que *ce qu'il* a gagné (ou perdu). Pour

ce faire Jean Paulhan, qui ouvre le numéro en faisant de Breton « un héros du monde occidental » au même titre que Marx, Einstein ou Freud, privilégie un surréalisme historique, déjà assimilé — Soupault, Ribemont-Dessaignes, Masson, Queneau, Caillois, Jouffroy, Duits témoignent tous *du dehors* — et distancié, chronologiquement comme géographiquement (Octavio Paz, Dussan Matic, Marko Ristic, comme les poètes espagnols et italiens se livrent à une réflexion sur des souvenirs déjà lointains, depuis une scène qui l'est tout autant). L'avantage est néanmoins de permettre au lecteur de 1967 de revivre l'enthousiasme des différentes générations qui s'enflammèrent, dans toute l'Europe, entre 1925 et 1945, devant ce qu'elle présentait comme un nouveau langage et « un nouveau monde » (Yvon Belaval) et de faire entendre la colère des fils (Belaval, Jouffroy, Queneau).

Julien Gracq et André Pieyre de Mandiargues, seuls, témoignent d'une relation vivante avec Breton et le surréalisme, les contributions de Nelly Kaplan et de Fernando Arrabal (au demeurant très courtes) relevant d'un cercle plus éloigné, tandis que les surréalistes du quatrième convoi, Jean Schuster, Philippe Audouin, Jean-Louis Bédouin ou Gérard Legrand, sont tout bonnement absents. Si la critique universitaire et professionnelle est largement sollicitée, conformément à l'esprit *NRJ* (pour des succès divers, les articles de Starobinski et de Blanchot ont fait date, celui de Jean Richer spécialiste de Nerval et de l'occultisme un peu moins), la participation des écrivains contemporains est plus marginale, le point de vue des poètes étant néanmoins le plus critique, qui fait entendre l'échec de Breton (et potentiellement de tout le surréalisme) sur un plan inattendu : celui de la poésie même. Aragon, Éluard et Breton sont coupables aux yeux de Jaccottet d'avoir substitué un excès à l'autre, en passant de « la jungle des jongleries » à l'éloquence, toujours menacée de mentir. Là où Jaccottet isole cependant Breton parmi les « hordes piteuses de faux barbares », Alain Bosquet décrète l'échec du « poème-massue » et regrette le « lyrisme laborieux » de celui pour qui « trop tôt, la poésie est devenue une arme ».

Avec le bilan viennent les classements. Sur le terrain de la poésie, Éluard est élu seul maître des suggestions (Bosquet). Sur celui de l'action, Tzara est reconnu comme le seul vrai héros, Breton et Éluard apparaissant comme des « versions affaiblies » et de simples « conciliateurs » (Lefebvre). Nombreux sont ceux qui, un temps proche du surréalisme, se plaisent à rappeler les contradictions structurelles du mouvement. Henri Lefebvre, se souvient de l'époque de la revue *Philosophies* avec Paul Morhange et Georges Politzer : « les surréalistes nous désarmèrent théoriquement et nous menèrent [...] vers un engagement absurde. [...] À leur manière, les surréalistes furent 'gauchistes' en paroles et 'droitiers' en pratique ». Roger Caillois, compagnon du temps de *Minotaure*, rappelle de son côté : « ce fut toujours l'équivoque du mouvement surréaliste de faire partie de la littérature et, en même temps, de se présenter comme une mise en question de cette même littérature ». Qu'ils défendent ou nuancent les acquis du mouvement, tous constatent en 1967 l'établissement d'un poncif surréaliste : Jorge Guillen évoque un diktat moral et esthétique (« quiconque demeurerait étranger à son influence parut [...] ne pas avoir fait son devoir »), Queneau s'amuse des thèses qui se soutiennent en Sorbonne, et Matta rappelle « le bizarre, les montres en camembert et les chaussures d'orteil » auquel on réduit l'esthétique surréaliste. Le bilan qu'opère Masson dans « Le Surréalisme quand même » est sans appel, plus proche de la concession, que de l'hommage : échec politique et éthique du surréalisme, compensé par une réhabilitation du désir, le pouvoir d' « inquiéter écrivains, peintres et cinéastes » et de « changer 'le décor de la vie' ». Et le peintre de conclure : « Un mouvement se propose de changer les valeurs. Il échoue. Ce qu'il ne se propose pas (du moins en premier) : une esthétique obsédante, d'influence planétaire, réussit. »

Au-delà du bilan, un portrait se creuse, toujours le même. L'autorité, l'emportement, la fidélité trouvent les mêmes métaphores : figure « granitique » (Perros), « angles durs »,

« aspérités inentamables », Gracq semble répondre au Paulhan des *Fleurs de Tarbes* lorsqu'il conclut : « le monde appartient par droit légitime aux *violents* ». Des généalogies se dessinent — Breton est comparé à Bossuet pour sa syntaxe, à Descartes pour sa table rase, à Nietzsche pour sa non-morale — qui font suspecter parfois de voir ressurgir, entre les lignes, une vieille histoire de famille entre le surréalisme et la NRF puisque le jeu, dans les années vingt, était déjà de retrouver derrière chaque membre du groupe un illustre prédécesseur pour en nier la nouveauté et désamorcer ainsi toute possibilité de « révolution ». Si les attaques rageuses d'un Thibaudet, réduisant en 1925 le surréalisme à « un percolateur fantastique qui dévale sur les pavés avec le bruit infernal de la charrette révolutionnaire » ne sont plus de mise après guerre — Breton étant devenu entretemps l'un des contributeurs de la *Nouvelle NRF* — Étiemble n'hésite pourtant pas à le comparer à l'un des piliers de la *NRF*, André Gide, pour en faire « un beau classique », tandis qu'Octavio Paz l'inscrit dans la lignée des poètes maniéristes (Gongora, Marino, Donne) et que Paulhan le présente comme un hermétique aux brillants aphorismes, incapable au bout du compte, « de dire ce qu'il sait ». « Breton est mort. Tout est à recommencer » déclare-t-il, au seuil du numéro, manière paradoxale d'affirmer la poursuite du mouvement par son échec même et d'offrir un enterrement de première classe à son inventeur. De l'éloge à contre-pied du hongrois Gyula Illyès, qui fait de Breton un des « grands représentants de l'esprit français », à l'éloge paradoxal de Pierre Bourgeade qui montre comment une vie de combats et d'anathèmes finit par se résoudre tragiquement en un concert d'éloges digne d'un académicien, nombreux sont donc les hommages dissonants, qui soulignent l'ambiguïté de l'homme comme du mouvement. Regrettant qu'aucun « poétique outrage » ne soit venu, en mémoire de celui qui toute sa vie lança des « gerbes d'excommunication », rompre un tel concert, Pierre Bourgeade renvoie le mouvement à ses contradictions (refus de la littérature vs quête de légitimité), mais témoigne aussi de la force du mythe, comme si l'hommage au premiers des surréalistes ne pouvait se faire qu'à l'image de « l'acte surréaliste le plus simple », *revolvers aux poings*.

De cette fidélité mimétique jusque dans l'hommage, la dernière contribution du numéro offre pourtant une saisissante manifestation, puisque c'est la vie même qui s'y joue. L'auteur — Louis Morin, alors jeune docteur — y souligne la position marginale de René Crevel au sein du surréalisme pour réunir dans un même *tombeau* le jeune suicidé, mort en 1935, et l'écrivain tout juste disparu, à la faveur d'une « pétrifiante coïncidence » : la pierre tombale de la famille Crevel porte encore le nom de son artisan, un certain « Breton ». Une note de la rédaction précise alors : « deux jours après nous avoir apporté l'article qu'on vient de lire, Louis Morin s'est tué ; il avait vingt-huit ans ».