

Organon

Revista
do Instituto de Letras
da Universidade Federal
do Rio Grande do Sul

22

Volume 8, Número 22, 1994

INSTITUTO DE LETRAS

Diretora
Maria da Graça Krieger

Vice-Diretora
Rita T. Schmidt

REVISTA ORGANON

Comissão Executiva

Diretora
Freda Indursky

Assessores
Lúcia Sá Rebello
Myrna B. Appel
Robert Ponge

Preparo dos originais e editoração
Jaqueline Schultz (BIC-FAPERGS)

Apoio:
Programa de Apoio à Editoração
de Periódicos/UFRGS

Capa
Paulo Antônio da Silveira

Impressão
Gráfica da Universidade Federal
do Rio Grande do Sul

Aspectos do surrealismo

Robert Ponge
Organizador

ORGANON

Revista do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Volume 8, Número 22, 1994

UFRGS

Próximos números da ORGANON abordarão:

- O texto em perspectiva
- Literatura Comparada
- Literaturas emergentes

Números anteriores disponíveis:

- A literatura brasileira de 70 a 90 - n. 17
- A variação do Português no Brasil - n. 18
- O pacto fáustico e outros pactos - n. 19
- Tradução literária em exercício - n. 20
- Questões da Lusofonia - n. 21

Para assinar ORGANON, veja encarte ao final deste número.
Normas para publicação encontram-se ao final deste número.

Organon/UFRGS, Instituto de Letras - v.1, n.1 (1956) - Porto Alegre: Faculdade de Filosofia, 1956 -

ISSN 0102-6267

Continuação de Organon: Revista da Faculdade de Filosofia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

v.1, n.1, 1956 - v.12, n.14, 1969.
v.3, n.15, 1986
v.4, n.16, 1989
v.5, n.17, 1991
v.5, n.18, 1991
v.6, n.19, 1992
v.7, n.20, 1993
v.8, n.21, 1994

CDU 8(05)

Pede-se permuta
Pídese canje
On demande échange
We ask for exchange
Wir bitten um Autausch
Si richiede lo scambio

ORGANON
Instituto de Letras
Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Av. Bento Gonçalves, 9.500 - Caixa Postal 15002
91540-000 Porto Alegre, RS
Fone (051) 228-1633, ramal 6697 - Fax (051) 336-1719

CONSELHO EDITORIAL

- Affonso Romano de Sant'anna (UFRJ) - *Literatura Brasileira/Teoria Literária*
Ataliba Castilho (USP) - *Língua Portuguesa*
Carlos Alexandre Baumgarten (FURG) - *Literatura Brasileira*
Charlotte Galves (UNICAMP) - *Sintaxe*
Darlene J. Sadlier (INDIANA UNIVERSITY - EUA) - *Literaturas Brasileira e Portuguesa*
Diana P. Barros (USP) - *Semiótica*
Dionísio Toledo (PARIS - FRANÇA) - *Literatura Brasileira*
Donald Schüller (UFRGS) - *Literatura Comparada/Teoria da Literatura/Literatura Brasileira*
Eduardo Guimarães (UNICAMP) - *Semântica Argumentativa*
Eleni Jacques Martins (UFRGS) - *Teoria da Enunciação/Pragmática*
Eni P. Orlandi (UNICAMP) - *Análise do Discurso*
Francine Mazière (UNIVERSITÉ PARIS-NORD) - *Linguística/Análise do discurso*
Francisco Rodrigues Adrados (MADRID) - *Língua e Literatura Gregas*
Ignácio Antônio Neis (UFRGS) - *Língua e Literatura Francesas/Teoria da Tradução*
Ingedore Koch (UNICAMP) - *Linguística Textual*
Ione M. G. Bentz (UFRGS) - *Semiótica*
Jacques Poulet (UNIVERSITÉ DE LYON - FRANÇA) - *Semiótica Literária*
Jacyntho José Lins Brandão (UFMG) - *Língua e Literatura Gregas*
James Knapp (UNIVERSITY OF PITTSBURGH) - *Literaturas Norte-americana e Universal*
João Pedro Mendes (UnB) - *Língua e Literatura Latinas*
Leci Barbisan (PUC-RS) - *Lexicografia/Linguística Textual/Língua Francesa*
Leda Bisol (UFRGS - PUC-RS) - *Sociologia/Fonologia*
Lúcia Helena (UFRJ) - *Literatura Brasileira/Teoria da Literatura*
Marília dos Santos Lima (UFRGS) - *Linguística Aplicada/Aquisição de Segunda Língua*
Márcia Hoppe Navarro (UFRGS) - *Literatura Hispano-Americana*
Maria Eugênia Malheiros-Poulet (UNIVERSITÉ DE LYON - FRANÇA) - *Teoria da Enunciação*
Michele Coccia (UNIVERSITÀ DI ROMA) - *Língua e Literatura Latinas*
Régine Robin (UQUAM - CANADÁ) - *Sócio-crítica da Literatura/Análise do discurso*
Rita T. Schmidt (UFRGS) - *Literatura Americana/Literatura Comparada*
Ria Lemaire (UNIVERSITÉ DE POITIERS - FRANÇA) - *Literaturas Brasileira e Neolatinas*
Rosemary Arrojo (UNICAMP) - *Teoria da Tradução*
Silviano Santiago (UFF) - *Literatura Brasileira*
Suzi Sperber (UNICAMP) - *Teoria Literária/Ensino da Literatura*
Tereza Cristina Cerdeira da Silva (UFRJ) - *Literatura Portuguesa*
Wilson José Leffa (UFRGS) - *Linguística Aplicada*
Zilá Bernd (UFRGS) - *Estudos Francófonos*

MENTALITÉS SURREALISTES: PEUT-ON LES DÉCRIRE?*

Jacqueline Chénieux-Gendron

RESUMO: *O surrealismo, que define a si mesmo como uma "mentalidade", seria uma prática do sonho definitivo e uma ética da revolta que submeteriam a suas exigências tanto a língua poética como o fazer na pintura. Ora, postula-se neste artigo que uma forma surrealista pode ser definida, mesmo se as poéticas do surrealismo estão escondidas sob o invólucro da ética (ou das éticas) surrealista(s). Poética, no sentido de arte poética: a ética surrealista recalca e manifesta a presença da poética em um único movimento, como se pode ver nas fábulas de André Breton. Formas da poética: contrariamente à proposição de Jules Monnerot ("A poesia verdadeiramente surrealista é informe como a água que corre"), neste artigo procura-se mostrar que o surrealismo, em seus momentos de tensão inventiva e de diversas maneiras, soube exibir este outro da língua que é a língua, como dizia Lacan. A partir daí, pode-se questionar a poética como metodologia através dos objetos surrealistas, e reciprocamente. Desta maneira, um discurso crítico pode e deve levar em conta os efeitos de surrealismo e enfrentar o desafio do indefinível. É, no entanto, necessário abandonar a esperança de definir um ser-do-surrealismo fora do tempo. Cada vez que este movimento firma-se como um corpo de doutrina ou mesmo um modo de escritura, ele se renega. O surrealismo seria, portanto, para cada época e cada lugar, a resposta dada por alguns poetas e pintores, segundo formas e modos específicos, em um estágio dado de sociedade. Esta resposta na qual se definiria o surrealismo deve ser procurada em um topos poético onde o sujeito se instala (e não em uma situação da poesia), bem como em uma mentalidade extremamente receptiva aos problemas da época (e não em uma receita de escritura). Mentalidade, portanto, definível, desde que se preste atenção às condições de produção dos textos ou dos objetos, numa perspectiva que implica o conjunto formado por uma visão de*

* Palestra proferida no colóquio "Avatares del surrealismo en el Perú y en América Latina", promovido de 3 a 5 de julho de 1990, em Lima, pela PUC do Peru, pela Embaixada da França e pela Aliança Francesa em Lima; primeira publicação nos anais do referido colóquio (organizados por Joseph Alonso, Daniel Lefort, José A. Rodríguez Garrido, Lima, Institut Français d'Études Andines/PUC, 1992); a *Organon* agradece aos referidos organizadores pela amável autorização de publicar o presente texto.

Jacqueline Chénieux-Gendron é professora na Universidade de Paris VII e diretora do grupo de pesquisa *Champs des activités surréalistes* do Centre National de la Recherche Scientifique da França, em Paris.

monde e um objeto produzido, o qual lhe serve de prova e de questionamento.

PALAVRAS-CHAVE: *surrealismo, mentalidade, fábula, poética, pintura.***

Le mot de “mentalité” est connoté. On ne l’emploie pas sans y inclure plus d’idéologie qu’on ne pense. “Quelle drôle de mentalité!” “C’est une différence de mentalité”. Il connote une identité qui se définit par *séparation*. Dans quelque sens que joue cette séparation, et même si aujourd’hui le marché de l’art, tout autant que la critique universitaire, s’emploient trop souvent à *niveler*¹, il semble important à tous égards de ne pas tenir d’emblée pour acquise l’homogénéité des modes de la création artistique.

Comme on le sait, l’histoire des mentalités, de son côté, se veut science historique, mais non événementielle: elle interroge les comportements, les expressions, les silences, qui sont susceptibles de traduire les conceptions du monde et les sensibilités collectives d’un groupe (représentations, images, mythes et valeurs reconnues ou subies). Il ne nous paraît pas mauvais d’en revenir aux intentions globales des fondateurs de cette méthodologie²: prendre en considération, à côté de la description des grands événements répercutés par la conscience collective, à côté de l’histoire des grands hommes, l’activité émotionnelle des groupes, dans la mesure où les émotions sont contagieuses et par là observables quant à leurs traces. En venir à cette prise en considération, c’est penser qu’une société humaine doit aussi être appréhendée dans les facteurs qui échappent à ce que décrivent les modèles pré-existants. Lucien Febvre écrivait joliment, ouvrant la voie à l’explosion des sciences humaines, que l’évolution intellectuelle et technique n’avait pas étouffé mais déplacé les réactions dites primitives des “sociétés balbutiantes”: ces sociétés “couvrent plus de temps et d’espace, dans le passé de l’homme, que nos sociétés disertes d’aujourd’hui. Ces sociétés balbutiantes ont laissé en nous beaucoup de leurs balbutiements”.

L’une des questions que je me pose, c’est de savoir en quoi le surréalisme dans ses différents avatars a constitué des groupes sociaux qui balbutient et qui tiennent à leurs balbutiements.

** O resumo e as palavras-chave foram traduzidos do francês por Robert Ponge.

¹ La cote de Max Ernst ou de Dali rejoint celle des impressionnistes, et que d’ouvrages universitaires traitent le texte surréaliste par les mêmes catégories critiques que le texte naturaliste! Les ouvrages de J.H. Matthews, Twayne Publishers, Boston, USA, nombreux depuis 1965, me paraissent relever tout particulièrement de cette classification.

² Lucien Febvre et Marc Bloch ont été les fondateurs de la grande revue *Les Annales*. On peut renvoyer aussi à l’article “La Sensibilité et l’histoire” repris par Lucien Febvre dans l’ouvrage *Combats pour l’histoire*, Paris, 1953.

Dans l’histoire de l’anthropologie, d’un autre côté, le terme de “mentalité primitive” est lié à l’œuvre de Lucien Lévy-Bruhl, philosophe dont la pensée a marqué la période située entre les deux guerres mondiales, et en face de laquelle s’est posée celle de Claude Lévi-Strauss, pour lequel la *pensée sauvage* est une forme d’activité logique et suppose “distinctions et [...] oppositions, non [...] confusion et participation” (LÉVI-STRAUSS, p. 355). Il n’est pas question de suggérer trop rapidement qu’une mentalité surréaliste pourrait se définir par homologie avec ce que Lévy-Bruhl appelait “mentalité primitive”: si le surréalisme reproduit des modes de pensée “sauvage”, il faut insister sur le mot *reproduit*. Il s’agit de *mimer* des mécanismes, ce qui veut dire les connaître, et les connaître par l’intellect.

Ce n’est pas le lieu dans cette mise au point d’envisager ces problèmes dans toute leur ampleur. Le danger de l’emploi de “concepts surchargés” (comme disait Gaston Bachelard) est trop évident. Il s’y ajoute que l’abord que nous proposons semble, en première approximation, nous éloigner d’une recherche poéticienne dont les acquis sur le surréalisme sont pourtant décisifs depuis une vingtaine d’années.

Or, le surréalisme se définit lui-même comme une “mentalité”, comme une attitude de l’esprit décidé à rêver *définitivement* (“L’homme, ce rêveur définitif [...]”, André Breton, *Manifeste du surréalisme*, 1924). “L’idée de surréalisme tend simplement à la récupération totale de notre force psychique par un moyen qui n’est autre que la descente vertigineuse en nous, l’illumination systématique des lieux cachés et l’obscurcissement progressif des autres lieux, la promenade perpétuelle en pleine zone interdite [...]” (*Second Manifeste du surréalisme*, 1930). Ainsi l’intention globale du surréalisme ne se trouverait pas du côté du *faire poétique* et de ses clés, mais du côté de l’être et de l’agir: être *autrement*, agir *autrement*.

Être: il s’agirait de raviver en l’homme la force créatrice de ce qui n’a pas encore été pensé par la raison, non pas pour traquer un “impensé” conçu comme un objet, gibier dont on s’empare et que l’on possède, mais pour retrouver une situation de pouvoir où l’homme saurait *se représenter* son cheminement et son action. Cette ouverture, ce dépliement, ce déploiement en l’homme de sa propre faculté imaginante fait l’objet de bien des déclarations autoréflexives, qui truffent les textes surréalistes. Ainsi Aragon, dans une partie du *Paysan de Paris* publiée dès 1924:

Discours de l’imagination: [...] Qu’avez-vous à désespérer de ma lanterne magique [...] Voyez comme déjà de pures créations chimériques vous ont rendus maîtres de vous-mêmes. J’ai inventé la mémoire, l’écriture, le calcul infinitésimal. Il y a encore des découvertes premières qu’on n’a pas soupçonnées, qui feront l’homme différent de son image comme la parole le distingue à sa grande ivresse des créatures muettes qui l’entourent (ARAGON, 1926, p. 80).

Breton, de façon toute proche, dans un *Carnet* datant de 1923-1924:

La vie antérieure? Ce qui me rend compte du passé et même de la vie n'est jamais que la mémoire. Or, rien ne s'oppose à ce que je sois doué, à chaque seconde, du pouvoir de me représenter ce qui a eu lieu, ce qui a lieu, et ce qui va avoir lieu (ceci faiblement). C'est à cette différence si significative (mémoire, constatation, imagination) que je me réfère. Et si la mémoire n'était qu'un *produit de l'imagination*? (BRETON, 1923-1924, p. 455-456).

Dans une intention qu'on peut globalement confronter avec celle de la phénoménologie, sur un fond d'arguments sceptiques, on peut dire que le surréalisme en ce moment où il s'invente³ tend à réduire la différence établie par la psychologie classique entre la perception et la mémoire, pour les inféoder toutes deux à l'imagination. La "vie antérieure" est un lieu qui peut prendre sens, si la vacance et la disponibilité nous en ouvrent la porte⁴.

Agir autrement: Michel Leiris le disait récemment, reprenant une formule employée par André Breton en 1943 ("Lumière noire", dans *Le Monde libre*, Montréal): l'intention du surréalisme est aussi de "repassionner le monde". Une contagion lyrique se propage entre l'illumination de l'imaginaire et l'espace social et politique. Cet impensé qu'on a fait surgir, il faut colorer le monde des couleurs de sa découverte. On ne parlera pas autrement ici de l'activité *politique* du surréalisme: activité d'alerte devant les limites apportées à la liberté de l'homme; engagement toujours difficile dans l'action aux côtés de groupes organisés. Les tentations anarchistes qui ont prévalu dans les premiers temps du groupe surréaliste me paraissent qualifier globalement l'ensemble de l'aventure, et rendraient même compte, par le biais de l'ambiguïté, fréquemment observée, de l'individualisme anarchiste, de certaines tendances "droitières", surgies aux limites extérieures du groupe. En tout cas, toujours, l'"ordre poétique", au sens d'*impératif* poétique, tel qu'il apparaît pour l'individu et le petit groupe qui l'entoure, englobe l'ordre politique, au sens d'*organisation* politique, et le soumet à ses exigences.

Repassionner le monde: et d'abord *se* repassionner. L'appel à l'imagination de l'homme n'est en rien l'appel abstrait à telle ou telle *faculté*, c'est un appel à libérer l'affectivité, la sensibilité, à avouer tout l'irrationnel des conduites humaines, et à lâcher bride aux pulsions, dès lors qu'elles seraient créatrices. Tout cela à la fois dans l'ordre de "la vie" et de l'art. *Contre* la rhétorique littéraire, ou l'art dit d'imitation, *pour* la grande poésie onirique, celle de Hölderlin ou de Novalis, et l'art d'un Blake ou d'un

³ L'année 1924 est celle où paraît le *Manifeste du surréalisme* d'André Breton et *Une Vague de rêves* d'Aragon.

⁴ Le terme de disponibilité revient de façon récurrente, ainsi dans *L'Amour fou*, 1937, édition Folio, page 39: "Aujourd'hui encore je n'attends rien que de ma seule disponibilité, que de cette soif d'errer à la rencontre de tout, dont je m'assure qu'elle me maintient en communication mystérieuse avec les autres êtres disponibles, comme si nous étions appelés à nous réunir soudain". Et sous la plume d'Aragon, qui développe l'idée d'un règne de la disponibilité, dans *Blanche ou l'oubli*, 1967, "prière d'insérer".

Turner. *Contre* la morale reçue, *pour* inventer d'autres conduites relationnelles. Cette éthique de l'érotisme et de la révolte est une éthique non kantienne⁵; bien plutôt nietzschéenne, et qui parle de propagation d'une foi.

Le surréalisme serait donc une pratique du *rêve définitif* et une éthique de la révolte, qui soumettraient à leurs exigences la langue poétique et la *manière* en peinture. On voit surgir le risque de l'académisme, dès lors que la jauge de la production artistique serait perçue comme étant la plénitude de l'affect⁶.

Ainsi, en même temps que Freud, mais fort différemment, et en quelque sorte rivalisant avec lui, le surréalisme se présente comme une tentative pour dépasser le tragique du *manque d'objet*, sur lequel est fondée la théorie freudienne de la production de l'art. On trouvera dans le surréalisme, vaste nébuleuse de textes et d'images, tous les degrés et tous les modes de cette passion réinventée "à force", et secondairement, sur un fond de détresse ou même de désespoir. Emblématique de ce retournement forcené est la construction du livre *Les Champs magnétiques*, à partir des mots effilochés du désespoir d'être jeune et de craindre d'écrire, après Rimbaud. Car *Les Champs magnétiques* sont un *livre*, finalement, et un *livre construit*. Il y a donc dans le surréalisme une tendance qui tend à la dénégation de ce deuil même sur quoi se fonde le travail de la sublimation. Dénégation qui est une façon d'éviter un certain tragique de la condition humaine. Cette dénégation du deuil et du mécanisme de la sublimation va de pair avec la dénégation du partage esthétique/non esthétique. On peut apercevoir cette confusion dans le *Carnet* de 1920-1921 d'André Breton, qui décrit l'écriture des *Champs magnétiques* comme répondant à la double intention, juxtaposée sans souci de contradiction, de remettre en faveur l'inspiration *et* de produire un champ d'observation psychanalytique⁷.

On pourrait dire que depuis toujours l'art et la littérature comprennent des zones de production "sociologique", où l'utilité du texte produit, ou encore la fonction de l'œuvre plastique l'emportent sur la qualité esthétique. Mais les surréalistes *exhibent cette ambiguïté*, au lieu que les

⁵ Dont l'axe majeur est que l'individu doit agir de telle sorte que le principe de son action puisse être universellement généralisé.

⁶ Déjà Aragon, *Traité du style*, 1928, en indique la menace (pages 187-192 de l'édition de 1928 reprise tout récemment dans la collection "L'Imaginaire" avec la même pagination): "Le surréalisme est l'inspiration reconnue, acceptée, et pratiquée. Non plus comme une visitation inexplicable, mais comme une faculté qui s'exerce. Normalement limitée par la fatigue. D'une ampleur variable suivant les forces individuelles. Et dont les résultats sont d'un intérêt inégal [...] il en est d'eux comme des rêves: ils n'ont qu'à être bien écrits [...] Bien écrire, c'est comme marcher droit. Mais si vous titubez, ne me donnez pas cet affligeant spectacle. Cachez-vous. Il y a de quoi être honteux. Ne venez pas nous montrer ces élucubrations vicieuses. Vous ne savez pas le sens des mots".

⁷ BRETON, 1920-1921, p. 619-620: "En écrivant *Les Champs magnétiques*, Soupault et moi, nous avons cru faire faire à la question [de l'inspiration] un pas décisif [...]. Je pense qu'on ira très loin dans cette exploration de l'inconscient". André Breton omet le travail de la censure, et sa résurgence, qui entrava l'arpentage dont il parle.

auteurs de romans pornographiques ou répondant à tel besoin idéologique, ou encore les peintres de toiles du type "bouquets de fleurs" dénie la différence de nature qui sépare leurs productions de celles de Dostoïevski ou de Rembrandt. Ils en font une différence de degré. Conscients des ambiguïtés de l'art, les surréalistes désignent *intuitivement* les carences de la théorie psychanalytique autour des mécanismes de la sublimation; certains en restent peut-être à ce stade de l'imaginaire (au sens où l'entend Lacan) où le bricolage tient lieu d'activité esthétique.

Cette auto-définition du surréalisme comme une mentalité a un revers: en face du regard critique, le surréalisme se dérobe et je prendrai ici l'exemple de sa dérobade devant l'approche méthodologique poéticienne. Il cherche obstinément à se situer *en amont* des problèmes de la poétique. Cela dit, on ne voit pas qu'il faille éternellement, en tant qu'observateurs, constater cette distance. Il serait par trop simple de ramener tout le surréalisme à l'*effusion lyrique*, dont on sait qu'elle est exclue de la *Poétique* chez Aristote dans la mesure où elle exclut elle-même la distance mimétique: elle parle d'un moi défini dans sa contingence et sa particularité. Il nous faut bien essayer de répondre à la question: quelle(s) théorie(s) de la production⁸ des œuvres de l'esprit et de la main les surréalistes mettent-ils en pratique?

Je postule qu'une forme du surréalisme peut se définir et que les poétiques du surréalisme sont enrobées dans la gangue de l'éthique (ou des éthiques) surréaliste(s), mais qu'elles n'en peuvent pas moins être cernées. On sait que chez Mallarmé, la philosophie métaphysique est latente sous une esthétique⁹. De même qu'exhiber la métaphysique de dessous l'esthétique est légitime pour le critique de Mallarmé, de même il est légitime pour nous d'exhiber les poétiques du surréalisme. L'éthique surréaliste refoule et manifeste la présence de la poétique, en un seul mouvement.

Si l'on réfère au sens aristotélicien de "poétique" — activité *fictionnelle* du faire de la poésie —, on n'aura pas de mal à montrer qu'il y a bien travail de l'expression dans le champ du surréalisme, et même travail *for-cené* (au sens étymologique de ce mot), mais *sur les limites*.

"*Avant*" la profération du langage, le surréalisme s'interroge sur les conditions logiques et épistémologiques de la prise de parole dans le champ littéraire. Bien des interdits cernent cette prise de parole. Michel Foucault les a énumérés: on n'a pas le droit de tout dire; on ne peut parler de tout dans n'importe quelle circonstance; n'importe qui ne peut pas parler de n'importe quoi. À ce premier groupe d'interdits, le surréalisme répond par la parole révoltée (le tract) ou par la pratique de l'écriture automatique,

⁸ Je renvoie ici aux formulations de Paul Valéry, *Pièces sur l'art*, 1934, dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", t. II, p. 1345.

⁹ Feuillet 2 des brouillons du *Livre*: "Nul vestige d'une philosophie, l'éthique ou la métaphysique ne transparaîtra; j'ajoute qu'il la faut, incluse et latente".

même si cette dernière ne signifie pas que tout le monde a du talent, mais au contraire que la *qualité* de chacun y est dévoilée avec brutalité (Aragon)¹⁰.

Un autre groupe d'interdits désigne cette idée qu'on n'a le droit de dire que le raisonnable. Or, affirment les surréalistes, la dénégation du réel que l'on observe chez certains schizophrènes est d'une force qui devrait bien servir de leçon à tous. Tel ce "fou" rencontré par Breton à Saint-Dizier qui déniait que la "Grande Guerre" fût autre chose qu'un simulacre, un gigantesque théâtre. L'intérêt pour "la folie" est lié à l'espoir fou de "récupérer les pouvoirs originels de l'esprit"¹¹. Enfin, une ultime contrainte, celle de la vérité et de la logique, s'exerce au sein de la littérature et de l'art, en Occident, en particulier au XIX^e siècle, par le moyen de la notion de vraisemblable, et jusqu'au sein de l'image métaphorique (qu'on se rappelle la définition de Reverdy: "Plus les rapports entre les deux réalités seront lointains *et justes* [...]"). Or le partage du vrai et du faux n'a pas à s'immiscer dans le champ de la poésie.

On retrouverait ici certains aspects de la pensée de Mikhaël Bakhtine (*Esthétique de la création verbale*), dans la mesure où l'art "dialogique" a lui aussi accès à un état *au-delà* du vrai et du faux, et dans la mesure où, pour les surréalistes, comme, sous cet angle, pour Bakhtine, la langue poétique ne se *résume* pas en des procédés ou en un "écart" par rapport à la norme. Bakhtine cite Dostoïevski dans un passage où ce dernier se définit non comme psychologue, mais comme "réaliste au sens supérieur". Ce *grand réalisme* prôné par Bakhtine, qui évoque lui-même d'ailleurs la *grande réalité* vers quoi tend l'art de Kandinsky, ne sont ni l'un ni l'autre bien loin de ce que cherche à avérer le surréalisme. Cette confrontation n'a pas encore été faite par la critique.

On a parlé des conditions de la prise de parole, et de l'"avant" langage. On peut dégager un "après" du langage, et mettre en évidence dans le surréalisme cette conception singulière des rapports de l'être et du langage qui implique le travail prophétique de ce dernier. L'intention surréaliste formulée par André Breton mettait en avant l'exercice d'un "langage sans réserve" (premier *Manifeste*), apte à prêter à l'homme "une extraordinaire lucidité". L'univers du discours poétique, selon les surréalistes, met en place les prémisses d'une vérité, ou, si l'on veut, une vérité en instance de dévoilement. En tant qu'*instance-de*, on peut repérer dans ce traitement par le surréalisme du fait de langage, une attitude phénoménologique. Seulement il n'y a pas dans le surréalisme d'antériorité du sens sur le langage (en quoi le surréalisme se différencie des données de la pensée de Husserl). En revanche, chez ce dernier comme chez le premier, l'*étant* ne se comprend qu'à partir de structures d'anticipation. Le langage

¹⁰ ARAGON. *Traité du style*, 1928, pages 187-192 déjà citées où figure encore cette phrase bien connue: "Si vous écrivez suivant la méthode surréaliste, de tristes imbécillités, ce sont de tristes imbécillités".

¹¹ BRETON. *Entretiens*, Paris, Gallimard, 1952. p. 29-30.

n'est rien et se dissipe en jeux de langage s'il n'est pas intérieurement lié, tendu par la manifestation même de ce qui advient quand le poète ou le penseur parlent. La langue poétique, quand elle projette au-devant d'elle la métaphore, est une structure d'anticipation. Constatation moins singulière qu'il ne semble.

Ce travail aux limites, plusieurs fables le disent: elles représentent symboliquement une poétique de la violence. Elles disent que le travail du sens provient de sa conduite forcée dans un lieu de violence. La singularité du surréalisme me paraît être de parler à la fois (dans le même discours) du sens de l'action *et* du sens prophétique du langage.

Ainsi la fable "Il y aura une fois", dans *Le Surréalisme au service de la Révolution*, n. 1 [juillet 1930], dit combien le temps et l'espace sont précaires dans ce château loué aux environs de Paris, où l'artifice instaure un système d'inconnue, comme dans une équation mathématique. Or l'arbitraire, la contrainte et l'instabilité créent chez le lecteur, d'abord le sentiment que le réel est malléable, que l'on peut jouer avec lui, et, d'autre part, la nécessité d'inventer une issue à ce lieu clos, ou, puisque le texte est narratif, une histoire. Une histoire forcée: le malaise nous y contraint.

Un lieu de menace, encore: celui des *Grands Transparents (Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non, 1942)*:

L'homme n'est peut-être pas le centre, le point de mire de l'univers. On peut se laisser aller à croire qu'il existe au-dessus de lui, dans l'échelle animale, des êtres dont le comportement lui est aussi étranger que le sien peut l'être à l'éphémère ou à la baleine. Rien ne s'oppose nécessairement à ce que ces êtres échappent de façon parfaite à son système de références sensoriel à la faveur d'un camouflage de quelque nature qu'on voudra l'imaginer [...].

Rêverie sur un être totalement autre qui échapperait à notre appréhension, en une démarche complaisante au mystère? Bien plutôt: description d'une situation de menace qui suscite chez le lecteur l'envie de savoir, l'émerveillement de toujours "en savoir plus", qui réveille en nous la *libido sciendi* dont parlent les Pères de l'Église. Je propose même de généraliser cette lecture et de comprendre ce texte comme un appel lancé à l'esprit d'hypothèse.

Le seul moyen d'affronter la menace présentée par cette hypothèse est de la concevoir intellectuellement et de l'assumer affectivement. Car je crois enfin que ce texte dit symboliquement toute la violence du monde et comment en face d'elle, nous devrions nous faire violence, et assumer ses risques par le langage, en des hypothèses qui bouleversent le sens commun.

Par le langage? pour préserver la nouveauté de la suite de l'histoire qu'il pourrait conter, André Breton, dans les deux fables que j'ai citées, laisse en suspens le récit, permettant à chacun de l'improviser, ou à un discours poétique de l'assumer dans sa densité. Le paradoxe est donc

qu'André Breton se taise, mais il pose ainsi les conditions, *en violence*, d'une poétique et d'une éthique de l'invention.

Se défier comme on fait, outre mesure, de la vertu pratique de l'imagination, c'est vouloir se priver, coûte que coûte, des secours de l'électricité, dans l'espoir de ramener la houille blanche à sa conscience absurde de cascade ("Il y aura une fois").

Tout cela cependant est du domaine des intentions et des représentations symboliques. Du côté de l'art poétique.

Où se situerait une poétique qui fixerait le lieu et les modalités du travail de la langue propre au surréalisme? Peut-on l'évaluer globalement?

Sans faire ici une histoire de la critique, on sait qu'une tendance majoritaire a consisté à dénier que dans la langue surréaliste il y ait travail, à affirmer, d'un autre côté, que le surréalisme poursuit le rêve symboliste de trouver un langage directement accessible au cœur, à l'affect, où la forme crée *spontanément* une pensée totalement imprévisible. Dès lors, l'accent serait mis sur l'expression aux dépens de la forme. "La poésie vraiment surréaliste est informe comme l'eau qui coule" (Jules Monnerot), et le surréalisme renchérirait sans cesse sur l'intensité de l'expression pour compenser ce caractère informel ou amorphe. Si l'on conçoit l'inconscient comme le lieu où s'exerce à l'état libre la pulsion et son risque de rupture, la langue surréaliste serait le lieu d'émergence du *n'importe quoi*.

Cette analyse ne vaut que pour une frange de ce domaine, la frange "sociologique" des épigones. Je dirai globalement que le langage surréaliste est moins un expressionnisme que le lieu d'un perpétuel *alibi*. L'ambivalence des productions surréalistes se manifeste ici: à la fois, elles excercent sur nous leur séduction, créent un effet de plaisir esthétique, et, dans le même temps, elles déniaient à ce plaisir d'être une fin de leur production, elles se présentent comme les simples moraines d'une activité dont les finalités seraient ailleurs (exaltation de l'érotisme, révolte contre l'état social, politique...).

Il me semble que le surréalisme dans ses moments de tension inventive a su exhiber cet autre de la langue qu'est la langue, comme disait Lacan, et par là, situer l'émergence de l'inspiration dans ce moment où la langue *se retourne* sur elle-même, en violence. Dès lors, on peut questionner la poétique comme méthodologie *par* les objets surréalistes, et réciproquement.

J'ai proposé de lire ces lieux de retournement de la langue suivant deux poétiques concurrentes et complémentaires. La première relève, dans son mouvement premier, d'une esthétique de la représentation, et prétend *connaître en mimant*. Ainsi en est-il par exemple dans *Nadja* où André Breton cherche à mieux se connaître, et à se connaître dans la relation avec autrui. Racontant par le menu et dans l'ordre chronologique les événements qui lui sont advenus, il voit surgir dans le fil de cette écriture des mots-carrefours, en particulier le nom même de *Nadja*, qui en russe est le

commencement du mot espérance, et n'en est que le commencement. Le nom de Nadja fonctionne comme piège de ce qui s'appellera plus tard "hasard objectif". Le mime du réel soudain croise l'effet de langue, et le fonctionnement métaphorique du langage. Des choses, on est "remonté" vers les signes.

La biographie soudain fait signe par les mots de son discours, l'activité métonymique *tourne* au travail métaphorique. La langue n'insiste pas d'une façon expressionniste mais s'exalte en un travail secondaire et majeur.

Le récit de "hasard objectif" n'est pas le passif enregistrement d'une histoire bizarre, conduite *magiquement* par des rencontres. La magie ferait appel à un langage tout-puissant: inhumain. Le récit du hasard objectif, lui, répond à l'intention de saisir le temps humain dans le moment où c'est le langage de l'homme qui le gouverne, comme si le temps s'enroulait sur la bobine du langage.

L'autre poétique consiste à commencer par ce second mouvement, à "remonter le cours de la langue" pour inventer. "Se reporter d'un bond à la naissance du signifiant", tordre le fil de la langue pour rejoindre *lalangue*: à l'envers ou de l'autre côté. À cette seconde poétique on donnera pour emblème la théorie aragonienne de l'*incipit*, qui met en évidence la propension d'un syntagme *donné* à produire "du texte". Il s'agit de ces phrases arbitraires par lesquelles l'idée d'écrire s'impose au romancier, "incantations initiales", dit Aragon: phrases singulières, incongrues, d'apparence dérisoire, elles s'imposent comme nécessaires. Elles sont chargées comme l'était *La Pénultième est morte* d'un rythme qui s'impose et qui engendre d'autres structures rythmiques. Ces phrases sont chargées aussi d'un sémantisme que l'on peut ensuite développer *narrativement*.

Finir, ce n'est que se taire. C'est pourquoi, tout compte fait, j'attache plus d'importance à la phrase de début qu'à la phrase terminale. Tant qu'il n'a pas de commencement, un sentier n'est pas un sentier. Un sentier qui se perd a tout de même été un sentier. Kaverine, dans sa jeunesse, dit avoir rêvé d'un récit qui ne serait qu'une seule phrase et, moi aussi, j'ai rêvé de romans qui ne seraient chacun que leur première phrase, ou page, ou chapitre. Tandis que la dernière phrase n'est rien par elle-même. Elle n'est dernière que s'il y a toutes les autres avant. Et puis, pour la comprendre, il faut que quelqu'un, avant, lui ait donné le la. La première phrase est un diapason. La dernière, c'est la centième, la trois centième, la millième vibration du diapason, *qui ne sait que son commencement*.¹²

Le second mouvement de cette seconde poétique est en effet de type combinatoire. Le tressage des signifiants, à partir d'un fonctionnement métaphorique de la langue, produit un récit narratif, ayant à voir avec

¹² ARAGON. *Je n'ai jamais appris à écrire ou Les Incipit*. Genève, Skira, 1969. p. 96.

l'ordre métonymique et référentiel des choses. Des signes, on se dirige vers les choses.

À cette même poétique se rattache celle du pastiche qui consiste à *faire du texte* avec du texte déjà fixé par la tradition littéraire, à *combinaison* autrement les mots les plus fréquents, le ton, le rythme stylistique d'autrui, pour constituer un ensemble de mots, de tons, de rythmes où se reconnaît le texte initial. On n'examinera pas ici la différence entre le jeu culturel en quoi consiste le pastiche avant le surréalisme, et le jeu aragonien ou surréaliste dont l'attention est moins culturelle que "ducassienne": il s'agirait de nier la culture à l'occasion de la duplication d'une œuvre de culture, de nier un contenu de sens par glissement dans le champ du fantasme.

Tous ces procédés partent des signes pour aller vers les choses: c'est encore le cas de la poétique du collage qui travaille le champ plastique comme le champ textuel du surréalisme, et dont les attendus sont à confronter à ceux de la métaphore surréaliste.

Le système ainsi décrit rend compte à mon sens d'un nombre considérable d'effets textuels et plastiques du surréalisme. Mais non pas de tous.

Il faudrait le compléter par une double tendance.

On pourrait dégager un principe globalisant, plus général encore que le principe d'analogie et qu'on pourrait peut-être désigner par l'expression "poétique de l'effusion". Il s'agirait là d'un principe qui paraît jouer d'une façon très concrète dans l'organisation de certains objets plastiques, comme la page de la revue surréaliste, où des effets d'écho peuvent s'observer entre les marges et les textes en colonnes (on songe à la maquette du *Surréalisme au service de la Révolution*), en alternance avec des effets de "pleine page". On voit par cet exemple qu'on peut sans doute parler de "poétique de l'effusion" si l'on prend soin de ramener cette intention globalisante à un acte plastique précis ou à un mot, qui fonctionne comme modèle ("pleine page").

On pourrait dégager symétriquement les traces d'une poétique de la violence qu'il n'est que trop facile de mettre en évidence. La difficulté est d'éviter de confondre cette violence disruptive avec la marque de la pulsion (primaire). Le travail du texte surréaliste évoqué ici n'est à mon sens ni semblable à celui d'une *machine* destinée à déjouer la construction d'une œuvre, ni l'exhibition de la pulsion ou une *énergie* du désir, lesquelles par définition ne sont pas linguistiques. Il s'agit plutôt d'*effets de mime* et il resterait à démontrer que c'est du côté du mime, de la représentation, de la théâtralisation, du bricolage qu'on trouverait une racine commune à toutes ces poétiques.

On pourrait peut-être dire ainsi:

- que la poétique de la "métaphore d'abord" (celle d'Aragon) est le mime conjuratoire de l'arbitraire du signe¹³,

- que la poétique de la "métonymie d'abord" répond au bricolage d'un *analogon* du réel, avec cette intention tout à fait classique dans l'activité de bricolage (au sens que lui donne Claude Lévi-Strauss), de tenter de posséder, de manier "le réel",

- que la poétique de l'effusion est mime de l'Eros comme principe englobant et de la "connaissance par l'amour",

- que la poétique de la violence dis-ruptive est évidemment mime du désir, de la pulsion primaire, où l'énergie est libre, flottante, non encore liée par les mots.

Peut-être enfin cette scénographie interne à la pratique de la langue sur laquelle nous avons insisté pour caractériser globalement les poétiques du surréalisme et que nous avons désignée comme "effets de mime" renvoie-t-elle à une *mimesis* spécifique au surréalisme qu'il resterait à définir.

Je voulais en venir à cette proposition: un discours critique peut et doit tenir compte des effets de surréalisme et relever le défi de l'indéfinissable¹⁴. Une *forme* du surréalisme, de ses pompes et de ses œuvres. Toute définition de contenu me paraît moins appauvrissante que trahissant le fondement même du surréalisme. Chaque fois que ce mouvement s'affirme comme un corps de doctrine ou même un mode d'écrire, il se renie.

Il faut se méfier de la pesanteur de définitions généralisantes. Par exemple, la fonction anticléricale du surréalisme qui s'élabore dans les années 20, et se maintient au fil des ans, ne me paraît pas constituer un corps de doctrine facilement généralisable. J'y opposerai l'attitude d'alerte et d'invention d'A. Breton lui-même qui définit le surréalisme, formellement, comme un *rôle*. À une question d'André Parinaud¹⁵, en 1951, André Breton répondait:

À vingt ou vingt-cinq ans, la volonté de lutte se définit par rapport à ce que l'on trouve autour de soi de plus offensant, de plus intolérable. À cet égard la maladie que présente aujourd'hui le monde diffère de celle qu'il présentait durant les années 20. En France, par exemple, l'esprit était alors menacé de figement alors qu'aujourd'hui il est menacé de dissolution.

Dans les prises de position par rapport à l'érotisme, on peut observer une évolution qui n'est en rien un gauchissement. Après les

¹³ Laurent Jenny, dans *La Terre et ses signes*, 1985: "Dans la métaphore, l'innommable est évoqué puis conjuré. Il est réduit ainsi à la sensation de son risque".

¹⁴ Voir Jean-Louis Bédouin, Introduction à *Vingt Ans de surréalisme*, Paris, Denoël, 1961, p. 8-9, où successivement le surréalisme est déclaré ne pas être une philosophie, ne pas être une psychologie, ne pas être une école littéraire et artistique.

¹⁵ "Si le surréalisme était une découverte de 1951, vous rejeteriez-vous dans le combat avec le même enthousiasme?", dans BRETON. *Entretiens (1913-1952)*. Paris, Gallimard, 1969. (Coll. "Idées"). p. 218.

revendications des années 20, qui prônent malgré quelques limitations un érotisme en tous sens, Breton valorise dans les années 60 l'*initiation* sexuelle, et son sens de l'*élection*, contre l'éducation sexuelle systématique:

L'éducation sexuelle systématique ne saurait valoir qu'autant qu'elle laisse intacts les ressorts de la "sublimation" et trouve moyen de surmonter l'attrait du "fruit défendu". C'est seulement d'initiation qu'il peut s'agir avec tout ce que ce mot suppose de sacré — hors des religions bien sûr — et impliquant ce que la constitution idéale de chaque couple humain exige de quête. *À ce prix est l'amour* (BRETON, 1964, p. 408).

Le surréalisme serait donc, pour chaque époque et pour chaque lieu, la réponse apportée par quelques poètes et peintres, suivant des formes et des modes spécifiques, à un état donné de la société. L'admirable fin d'*Arcane 17* peut nous servir de point de repère parce que sa généralité la sauve de la recette. Citant Victor Hugo:

"L'ange Liberté, née d'une plume blanche échappée à Lucifer durant sa chute, pénètre dans les ténèbres; l'étoile qu'elle porte à son front grandit, devient météore d'abord, puis comète et fournaise". [Breton commente:] On voit comme, en ce qu'elle pouvait encore avoir d'incertain, l'image se précise: c'est la révolte même, la révolte seule qui est créatrice de lumière.

Cette réponse dont je parlais et en quoi se définirait seulement le surréalisme, elle est du côté d'un *site poétique* plutôt que d'une situation de la poésie, et d'une mentalité plutôt que d'une recette d'écriture.

Mais d'une *mentalité définissable*.

C'est pourquoi je reviens pour ma part sur cette notion et voudrais mettre en évidence ce que laissent en marge les études actuelles relevant de l'histoire des idées. Par exemple, J. M. Heimonet analysant les propositions de Georges Bataille pour créer le Collège de Sociologie, cite la formule tirée de *L'Apprenti sorcier*: "Ni l'art ni l'action ni la science", phrase par laquelle Georges Bataille situe le lieu où réinventer le sacré. Ce lieu n'est ni un lieu textuel, offrant la sensation du beau non plus que la satisfaction de la tension vers le vrai, ni le lieu d'une action tendue vers un but à atteindre, mais, commente J.M. Heimonet, "leur valeur est à chercher dans le résidu que désigne cette double négation" (HEIMONET).

Je propose de retourner cette proposition. Ce "résidu" est fondement de la mentalité que je cherche à définir. Il nous faut donc questionner cette attitude mentale qui mime l'attraction-répulsion que suscite l'*aura* du sacré, laquelle investit l'esprit de chacun dans une énigme d'où dépendrait son être. Il s'agit de se rendre complice du charme (*carmen*) de cette situation, mais simultanément de rester conscient de la part de *jeu* de cette conduite.

Cette attitude mentale, il resterait à l'examiner dans ses manifestations, et non pas gloser sur son noyau obscur. Il faudrait donc

s'attacher à mieux définir, dans le surréalisme, l'imaginaire du sacré (Bataille, Daumal), l'imaginaire du temps comme langage (le hasard objectif chez André Breton), l'imaginaire de la science (Aragon, Marcel Duchamp, Pierre Mabille), l'imaginaire du beau (Breton, Dali, Max Ernst).

La mentalité surréaliste se définira si l'on prête attention aux conditions de production des textes ou des objets, dans une perspective qui implique l'ensemble formé par une vision du monde et un objet produit, lequel lui sert de preuve et de questionnement.

On pourrait ainsi repenser l'écriture de *Nadja* comme un travail qui commence en 1924 pour ne s'achever qu'en 1962: en 1924, des notes prises par André Breton dans un carnet tournent déjà autour de la notion de coïncidence, qu'il confronte avec les positions respectives d'Edgar Poe et de Paul Valéry.

Or, en 1962, le texte de *Nadja* est entièrement réécrit, au prix de multiples réorientations minuscules qui, comme la limaille de fer orientée, reconstitue une image plus organisée, et simplifiée, de l'idée de rencontre. C'est qu'entre temps a émergé dans l'histoire du surréalisme la notion de "hasard objectif". Cette réorientation consiste

- d'une part à *renforcer* ce qu'on appelle en terme de récit autobiographique "l'illusion rétrospective": par petites touches, la chronologie est transformée en suite logique, la contiguïté en causalité,

- d'autre part à *dissiper* "l'illusion ontologique", et à la remplacer par une théorie de l'écriture dans son rapport avec la vie. Le discours est montré comme contemporain de sa propre énonciation. L'écriture est un événement.

Notre lecture doit tenir compte du travail sans fin de l'imaginaire bretonien portant sur un texte qu'il a lui-même écrit trente-cinq ans auparavant¹⁶.

C'est pourquoi je propose de m'attacher prioritairement à certains lieux singuliers du surréalisme qui sont des lieux de passage du sens et qui jouent comme les bords d'un espace pictural ou comme des "points aveugles". Si la méthode, est donc liée à un contenu, c'est un contenu usuellement gommé, réduit à la marge ou au silence. *Dans l'esthétique surréaliste, l'œuvre achevée n'est jamais qu'un pis-aller*. Je propose donc d'être attentif à tout un ensemble de textes et de conduites qui précèdent la fabrication de l'œuvre ou en accompagnent l'émergence. Cette dernière est d'ailleurs souvent élaborée par les éditeurs tardifs de l'œuvre: on aurait tort de s'en tenir à ces seules éditions, évidemment d'une grande commodité, mais qui chosifient la démarche. On devrait donc prendre en considération, non pas l'anecdote qui raconte le surgissement de l'œuvre, mais ses avant-textes (souvent conservés, ce qui est un indice fort intéressant du mode de

¹⁶ J'ai analysé dans le détail ces mécanismes dans un article: "Les variantes de *Nadja* (1928-1963): une nouvelle version du texte?", *Seminari Pasquali di Bagni di Lucca*, 3, Pise, Italie, éd. Pacini, 1988, p. 5-18.

travail surréaliste: les modes de production d'un texte surréaliste ne sont pas voilés, mais exhibés), les carnets et pré-publications dans les revues, qui constituent des réseaux de sens avec les autres articles publiés simultanément, les fables illustratives ou démonstratives (par exemple, *Il y aura une fois*, texte de revue de 1930, réutilisé comme préface à un recueil de poèmes; les *Grands transparents* qui trouve le texte des *Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non*, 1942), fables qui en disent tellement plus que la "théorie" surréaliste, les poèmes-objets et toutes les constructions qui mêlent le texte poétique et l'image ou l'objet, les correspondances, dans la mesure où elles sont à l'intérieur du groupe un lieu de circulation du sens collectif (leur caractère privé est très rarement observable), les récits de vie des surréalistes, tels que la vulgate critique les transmet, dans la mesure où ils fournissent des informations sur les comportements, la circulation de mots de passe, etc., les tracts, les récits de vernissages d'exposition, les catalogues d'expositions et leurs textes. Les récits ("de vie", de vernissages) sont déjà dans certains cas légendaires, mais la légende elle-même est pour nous porteuse de sens.

Dans ces traces textuelles et plastiques, dans ces petits objets qui semblent tomber des mains de ceux qui étaient attelés à une autre tâche, se repère à nos yeux la circulation des objets, des mots, des noms de femmes, bref des représentations qui risquent de définir le surréalisme dans ses divers avatars.

C'est à cette tâche qu'il serait urgent de s'attacher.

BIBLIOGRAPHIE

- ARAGON, Louis. [1926]. *Le Paysan de Paris*. Paris, Gallimard, 1972. (Coll. "Folio").
- _____. [1928]. *Traité du style*. Paris, Gallimard, 1980. (Coll. "L'Imaginaire").
- _____. *Je n'ai jamais appris à écrire ou Les Incipit*. Genève, Skira, 1969.
- BEDOUIIN, Jean-Louis. *Vingt Ans de surréalisme (1939-1959)*. Paris, Denöel, 1961.
- BRETON, André. [1920-1921]. Carnet fin 1920-juil. 1921. In: *Id. Œuvres complètes*. T. 1. Paris, Gallimard, 1988. ("Bibliothèque de la Pléiade").
- _____. [1923-1924]. Carnet 1923-1924. In: *Ibid.*
- _____. [1924]. Manifeste du surréalisme. In: *Ibid.*
- _____. [1928; nlle éd.: 1963]. *Nadja*. Paris, Gallimard, 1972. (Coll. "Folio").
- _____. [1930a]. Second Manifeste du surréalisme. In: *Ibid.*
- _____. [1930b]. Il y aura une fois. *Le Surréalisme au service de la Révolution*. N. 1, juil. 1930.

- _____. [1937]. *L'Amour fou*. Paris, Gallimard, 1976. (Coll. "Folio").
- _____. [1942]. Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non. In: *Id. Manifestes du surréalisme*. Paris, Gallimard, 1969. (Coll. "Idées").
- _____. [1952]. *Entretiens (1913-1952)*. Paris, Gallimard, 1969. (Coll. "Idées").
- _____. [1964]. À ce prix. In: *Id. Le Surréalisme et la peinture*. Paris, Gallimard, 1965.
- CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline. Les Variantes de *Nadja* (1928-1963): une nouvelle version du texte? *Seminari Pasquali di Bagni di Lucca*, n. 3. Pisa (Italia), ed. Pacini, 1988, p. 5-18.
- HEIMONET, J.-M. *Politiques de l'écriture: Bataille/Derrida*. Paris, Jean-Michel Place, 1989.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *La Pensée sauvage*. Paris, Plon, 1962.
- VALÉRY, Paul. Pièces sur l'art. In: *Id. Œuvres*. T. 2. Paris, Gallimard, 1960. ("Bibliothèque de la Pléiade").

LE SURRÉALISME EST-IL EN INTELLIGENCE AVEC L'EUROPE?

Essai

Georges Baal

RESUMO: Ao afastar-se de uma concepção ortodoxa e clássica porém reduzida do surrealismo, o presente ensaio questiona o lugar e as fronteiras do movimento surrealista na inteligência da Europa do século XX, bem como a influência por ele exercida em numerosos domínios. Desta maneira, estuda o surrealismo "de fora", mostrando o "sulco" por ele deixado nos campos mais variados. São levantadas as seguintes perguntas: De onde provém o surrealismo? Foi a resposta a um certo vazio existente na vida cultural após a 1ª Guerra? Assumiu um lugar na evolução das vanguardas ou situa-se alhures? As relações mais ou menos conhecidas e esperadas do surrealismo com a psicanálise, a linguagem, a física moderna, etc., amplificam a revolução que ele traz à apreensão da realidade — revolução que está na base de todas as modernidades, no domínio estético, mas também na filosofia, na vida cultural e intelectual, até no dia-a-dia. Finalmente, o ensaio sublinha o encontro explosivo, no surrealismo, da representação icônica — através de imagens visuais — e da linguagem.

PALAVRAS-CHAVE: surrealismo, Europa, inteligência, vanguardas, cultura, psicanálise, ciências exatas, física moderna, teatro, representação icônica, imagem e linguagem.*

Sous le titre "L'Europe surréaliste" un colloque a été organisé à Strasbourg en septembre 1992 par Henri Béhar, Aimée Bleicasten et Pascaline Mourier, sous les auspices du Parlement Européen, de l'Université de Strasbourg et du Centre de Recherches sur le Surréalisme de la Sorbonne. Les actes de ce colloque seront publiés dans *Mélusine*, 1994, n. 14

Georges Baal é diretor de pesquisas no Institut de Recherche et d'Étude sur les Nouvelles Institutions et Sociétés à l'Est (IRENISE) do Centre National de la Recherche Scientifique da França, em Paris.

* O resumo e as palavras-chave foram traduzidos do francês por Robert Ponge.