Le surréalisme en Suisse Romande

Autor(en): **Bridel, Yves**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne**

Band (Jahr): **7 (1974)**

Heft 2

PDF erstellt am: **24.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-870990

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

LE SURRÉALISME EN SUISSE ROMANDE

Le surréalisme, cette « école littéraire qui fut la seule — la discussion n'étant même, à ce sujet, plus possible — à apporter dans la période d'après-guerre autre chose que l'espoir d'un renouvellement », comme l'écrivait Julien Gracq en 1938 [1], a-t-il été totalement méconnu en Suisse romande entre les deux guerres ? Telle est la question à laquelle nous aimerions apporter un début de réponse par l'examen de la presse périodique romande entre 1916 et 1939.

A notre connaissance le sujet n'a été abordé qu'une fois, par Gilbert Guisan, dans le cadre d'un article publié en 1967 et traitant des écrivains romands et du problème de l'expression [2]. M. Guisan écrivait alors que Gustave Roud s'était montré « sévère à l'égard du surréalisme, 'entreprise dans son tréfonds désespérément négative', 'abandon à l'immense ennui du hasard' ». Et il ajoutait ces lignes essentielles : « Ce sont de mêmes réserves que l'on constate sous la plume de la génération qui entre dans la vie littéraire entre 1920 et 1940, et qui s'exprime dans des revues telles que la *Revue de Belles-Lettres, Présence, Suisse romande*: les maîtres qui s'y trouvent célébrés sont Baudelaire, Mallarmé, Valéry, Maurras, Gide, Rivière, Valery Larbaud, Romains. Le nom d'Apollinaire même s'y rencontre rarement, et l'œuvre de Breton — manifestes et poèmes — y est fort malmenée. On lui reproche en 1925 de porter atteinte aux 'exigences [de l'art] les plus nécessaires et les moins discutées : les principes d'unité, d'ordre et de composition [...] En les abandonnant ainsi à la légère, le Surréalisme littéraire intégral aboutirait à un dévergondage et laisser-aller antilittéraire, surromantique et sousdécadent' ; et quelque dix ans plus tard : 'Le Surréalisme n'est pas autre chose qu'une tentative tout abstraite : ce n'est qu'une théorie soumise comme telle à toutes les variations ou toutes les réfutations que l'on voudra.' Comment expliquer cette distance, que n'atténuera pas le livre si suggestif et si prudent tout à la fois de Marcel Raymond, *De Baudelaire au Surréalisme,* qui paraît juste alors ? » [3] C'est bien là la question fondamentale. Nous n'avons pas l'intention d'y répondre

définitivement ici, mais seulement de donner un aperçu plus complet de l'accueil qui est fait au surréalisme en Suisse romande. En effet, nous pensons qu'il est nécessaire de nuancer les remarques que nous venons de lire. D'ailleurs M. Guisan lui-même précise dans une note de son article : « Il va de soi que nous retenons ici une tendance majeure. » [4] Or pour répondre à la question posée, une réévaluation de l'accueil du surréalisme est nécessaire. Le travail que nous livrons aujourd'hui est un premier pas dans cette direction. Il est le résultat du dépouillement de 23 revues ou hebdomadaires parus en Suisse romande entre 1916 et 1939, dont on trouvera la liste en annexe. Ce travail devrait être complété par le dépouillement des journaux, par des sondages auprès des bibliothèques, par l'étude des travaux universitaires (cours, séminaires, mémoires) durant cette même période. D'autre part, il faudrait examiner avec attention la production littéraire romande pour voir si certains poètes n'ont pas été influencés par le surréalisme entre 1920 et 1939 [5]. Resterait encore, dans un domaine voisin, l'étude de l'influence du surréalisme dans les arts plastiques ou dans l'art graphique, qui montrerait peut-être que la Suisse romande n'a pas été aussi fermée qu'on ne l'a cru au surréalisme entre les deux guerres. C'est d'ailleurs à cette conclusion que nous aboutirons nous-même, avec toute la prudence à laquelle le côté partiel de notre enquête nous oblige.

* * *

Si le surréalisme, en tant que mouvement constitué, date de 1924, il nous a paru indispensable cependant de faire remonter notre enquête jusqu'en 1916, date de la création à Zurich du mouvement Dada, avec lequel Breton, Aragon et Soupault, pour ne parler que d'eux, auront des relations très étroites dès 1920. Picabia arrive à Paris en mars 1919, mais le groupe de Breton, qui publie *Littérature* depuis cette même date, n'a pas de contact avec lui avant les premiers jours de 1920. L'activité dada ne prend son essor à Paris qu'à l'arrivée de Tzara, en janvier de cette année. Jusqu'à l'été les manifestations sont nombreuses ; Breton et ses amis y participent sans réticences et leur revue devient une revue dada. L'activité du groupe reprend en décembre pour durer jusqu'à l'été 1921. Mais dès le procès Barrès, qui a lieu le 13 mai 1921, la rupture se dessine entre Tzara - Picabia - Ribemont-Dessaigne d'une part et Breton et ses amis d'autre part, même si la rupture définitive ne date que du printemps 1922, date à laquelle Dada cesse pratiquement de se manifester. Dès lors Breton et ses amis s'orientent résolument vers le surréa-

lisme: c'est la période des sommeils hypnotiques et des textes automatiques, dont Breton et Soupault avaient déjà donné des exemples en 1919 avec *Les Champs magnétiques*. Cette première période qui s'étend de 1916 à la fin de 1921, est celle où les futurs surréalistes découvrent peu à peu les principes du mouvement qui s'affirmera en 1924 et s'associent durant quelques mois au mouvement Dada, dans lequel ils reconnaissent certaines de leurs positions [6].

Dans ces années, il était difficile aux contemporains de distinguer les divers mouvements au sein de l'avant-garde artistique. La confusion entre cubisme, futurisme, dadaïsme et bientôt surréalisme était encore aggravée par le fait que des représentants de tous ces mouvements se retrouvaient dans les mêmes revues. La réaction en Suisse romande face à l'avant-garde dans son ensemble est négative, si on la juge à travers les revues que nous avons consultées. C'est essentiellement dans *La Petite Revue,* qui paraît à partir de Noël 1916 et que *La Revue romande* continue de novembre 1917 à mai 1922, que nous pouvons d'abord prendre conscience de ce phénomène de rejet de l'avant-garde.

C'est dans son numéro 11, daté de juin 1917, que *La Petite Revue* fait sa première allusion, si ce n'est à Dada, tout au moins au cubisme [7]. Elle publie une nouvelle de Michel Desbly, *Le Portrait cubiste*, qui est, sur le ton de l'humour noir, une condamnation du cubisme. Une veuve a gardé un portrait cubiste comme seul souvenir et seule image de son défunt mari. Un jour sa petite fille regardant le portrait dit à sa mère: « Eh bien ! Vraiment, tu sais, il n'était pas joli, mon papa ! » La femme détruit alors le portrait !

La revue de Breton, Aragon et Soupault, *Littérature*, ne passe pas inaperçue. Dans son numéro du 1er septembre 1919, la *Revue romande* écrit : « *Littérature,* revue distante et propre, d'un art souvent ésotérique. Ce doit être le luxe d'un Mécène. Le numéro de juillet contient une vie de John Millington Sygne. » A cette date, *Littérature* était une « revue de très bonne compagnie », comme le disait Breton lui-même [8] : on y trouve des textes de Gide, de Valéry, de Fargue, de Jacob, de Reverdy, de Cendrars, comme les *Poésies* de Lautréamont. Le ton de la *Revue romande* à l'égard de *Littérature* ne tarde pas à changer dès que celle-ci devient dadaïste: dans le numéro du 1er janvier 1920, le nouveau rédacteur, J.-E. Gross, consacre quelques lignes ironiques à la revue de Breton: « *Littérature* (janv. 1920). Et vous, Philippe Soupault, André Breton, Tristan Tzara, Paul Eluard, Maurice Raynal, Raymond Radiguet *pourquoi écrivez-vous* ? Et surtout n'allez pas nous répondre. »

Durant toute l'année 1919 l'équipe des *Cahiers vaudois* s'était associée à la revue, qu'elle quitte en 1920, au moment où J.-E. Gross s'installe à la rédaction et oriente de plus en plus la *Revue romande* vers un organe politique de droite. Désormais, le refus de la *Revue romande* à l'égard de l'avant-garde devient de plus en plus violent. Donnons-en quelques exemples.

Dans le numéro du 1er avril 1920, Gilbert Charles publie un article sous le titre « Notes sur le 'cubisme littéraire' ». Cet article, qui fait remonter le cubisme littéraire à Apollinaire, sur lequel l'auteur émet quelques réserves tout en louant ses qualités, et qui cite Paul Dermée et Max Jacob, n'est pas favorable à la nouvelle poésie. Pierre Reverdy ne trouve pas grâce à ses yeux et seul Cocteau est accepté. A noter ici que G. Charles utilise le mot de *surréalisme* pour qualifier les poèmes cubistes, dont l'art consiste essentiellement en la *surprise*, ce qui est jugé tout à fait insuffisant aux yeux de l'auteur: « Résultat: Les poèmes cubistes, *surréalistes*, comme disent leurs auteurs, ne sont plus rien. »

Trois mois plus tard, la revue critique assez vivement la *Nouvelle Revue française,* jugeant qu'elle ne sait plus où elle en est et qu'elle ne trouve rien de mieux pour se donner de l'air que de publier un texte d'André Breton, par ailleurs assez favorablement accueilli. (Il s'agit d'un article publié en juin sur *Les Chants de Maldoror* [9].) En septembre une attaque en règle est déclenchée contre Dada dans un texte signé W. Ch. (probablement Wilfred Chopard) et consacré aux deux articles de Breton et de Rivière, publiés dans le numéro d'août de la *NRF* : « Pour Dada » et « Reconnaissance à Dada » [10]. Ces deux textes, dont l'importance est grande pour l'évolution de Dada et surtout du surréalisme naissant (c'est dans « Pour Dada » que Breton utilise pour la première fois ce mot), permettent à W. Ch. de critiquer assez sévèrement Dada au nom de la raison d'abord et de la logique, qu'il fait exploser en niant le principe de contradiction. W. Ch. condamne aussi Dada dans la mesure où il remplace l'œuvre par l'expression: c'est dire que le poème n'est plus que l'expression d'une individualité; il le condamne encore parce qu'il répudie tout ce qui est convention dans le langage, c'est-à-dire le lieu même où peuvent se rencontrer lecteur et auteur. En confondant la sensibilité et l'intelligence, Dada rend incommunicable la sensibilité individuelle, d'où « le charabia amorphe » des œuvres d'Aragon et de Picabia. Suit la présentation, signée Dr. Ch. L. (probablement Dr. Charles Ladame), d'un poème écrit par un fou et qui est assimilé à un poème dada. Le but de la démonstration est clair: qu'est-ce que Dada ? demande le Dr. L.: « Serait-ce enfin une « panne » du moteur central ? — Vous y êtes. »

On songe ici à tant de textes surréalistes consacrés à la folie, à *Nadja* aussi, mais plus encore au début du *Second Manifeste du surréalisme* et surtout à la *Lettre aux médecins-chefs des asiles de fous,* qui date de 1925, et qui sont de cinglantes réponses à de telles affirmations [11].

Enfin nous ne résistons pas au plaisir de citer ces lignes, que G. Rd. (probablement Gustave Roud) consacre à l'exécution d'*Unique Eunuque* de Picabia: « *Dans les poches de la vie — Son cœur herbes fines — Es-tu converti heures supplémentaires — Iodure de potassium catholique — La caserne derrière — Histoire de vérités maladroites — Je ne sais si vous comprenez* —. Que Picabia se rassure — ou s'inquiète, nous ne comprenons que trop bien. Remercions-le : nous lui devons les informations les plus précieuses. J'ose à peine citer celle-ci d'ordre familial : *Ma sœur va se mettre à l'air — Jusqu'au suprême lapin du jour* —. Mais en voici une autre, d'intérêt tout à fait général: *J'ai inventé un système — Qui petit à petit — Sous la menace d'un revolver — Serre la main du vestibule* —. Hou, le malin ! » [12] Remarquons au passage que Picabia a vécu en Suisse romande de l'automne 1917 à la fin de février 1919, et qu'il a publié cinq plaquettes dans le canton de Vaud en 1918 et 1919: il ne semble pas que son passage ait laissé beaucoup de traces chez nous !

Si la *Revue romande* est nettement hostile à Dada, la *Semaine littéraire* ne l'est pas moins. Dans le numéro du 13 mars 1920, le journal reprend un texte d'Henri Albert publié dans le *Mercure de France.* Celui-ci rappelle l'origine zurichoise et allemande du mouvement, issu de réfugiés « impropres ou insoumis, aux nerfs détraqués, et qui ont voulu revenir à la santé en imitant le balbutiement de la prime enfance ». Albert insiste sur le fait que l'accueil fait au dadaïsme à Paris est assez sympathique, comme c'est le cas pour toute nouveauté, mais que cette sympathie est tempérée par le fait que ce mouvement est d'origine allemande. Et Albert de conclure, à la suite de quelques exemples du dadaïsme allemand : « Les dadaïstes ne veulent pas qu'on les trouve comiques. Que veulent-ils donc ? » Cette manière de refuser le phénomène embarrassant et troublant du dadaïsme en reportant sur lui toutes les passions anti-allemandes, encore très vivaces en France en 1920, si semblable à la tentative de faire passer les dadaïstes pour fous, fut souvent employée durant les deux années où Dada se manifesta à Paris avec le plus de virulence. Que cet argument ait eu du poids en Suisse romande, cela n'est guère douteux si l'on songe à quelle intensité avait atteint la germanophobie en Suisse française durant la première guerre mondiale. Mais un tel argument n'a rien à voir avec le phénomène lui-même et il annonce d'autres arguments, ceux-ci plus directement politiques. Ils ne tardent pas à

apparaître sous la plume de Georges Oltramare, en date du 10 juillet, dans un article intitulé « La Faillite de l'expression », où l'auteur condamne les tentatives de renouveau des écrivains s'essayant à être originaux. Après avoir indiqué que Mallarmé s'était enfermé dans la formule, il passe aux dadaïstes qui « esquivent les perpétuelles redites en ne disant plus rien du tout. Ils sont incorruptibles et inépuisables comme le néant ». Puis Oltramare se réfère à un article, intitulé « Dada », que Gide a publié en avril 1920 dans la *NRF* et il approuve son analyse du mouvement [13]. Enfin il poursuit: « Mais la littérature sert à masquer là des fins politiques. Les Dadaïstes voient rouge. Pour leur mouvement ils ont choisi cette heure de nos pires faillites où toutes les aurores peuvent luire. Et communistes à leur manière, ils s'en prennent d'abord à la propriété des termes. » Voici Dada condamné non seulement pour des raisons esthétiques ou philosophiques mais pour des raisons politiques, en faisant appel à l'anticommunisme. G. Oltramare ajoute plus loin ces mots : « Tous les essais de ce genre seront artificiels. Pour conquérir la vraie originalité et s'offrir l'orgueil des espaces vierges, il importerait avant tout d'aller jusqu'au bout de soi-même. »

L'année 1921 a été marquée par de très nombreuses manifestations Dada à Paris : aucun écho n'y est fait dans les revues suisses romandes [14]. Il semble qu'on ait décidé de faire le silence sur le mouvement.

Ainsi cette première période (1916-1921) paraît-elle caractérisée, en Suisse romande, par un refus global et sans nuances, non seulement de Dada, mais de l'avant-garde en général. Or, à y regarder de près, nous devons apporter quelques nuances à ce premier coup d'œil. Un signe que tout n'est pas si simple nous est déjà donné par un texte d'Aldo Dami, paru en mars 1921 dans la *Revue de Belles-Lettres,* consacré à « Marinetti à Genève » et qui montre une certaine ouverture au futurisme, donc à l'avant-garde. Mais c'est surtout à une petite revue genevoise qu'il faut nous arrêter.

L'Eventail a eu 21 numéros, parus du 15 novembre 1917 au 15 octobre 1919. Dirigée par F. Laya, cette petite revue est l'une des plus intéressantes revues romandes du début du siècle, dans la mesure où elle représente un courant minoritaire, relativement ouvert à la nouveauté. Ce n'est certes pas une revue dada, mais une revue accueillante et attentive à l'avant-garde. Dans son numéro 3 (15 janvier 1918), *L'Eventail*, dans sa chronique des revues, rédigée par son directeur, signale la parution de *Dada 2* : « Recueil littéraire et artistique, *Dada 2*, nous apporte les plus farouches tentatives futuristes. Nous avouons ne pas y comprendre grand-chose et ces reproductions

de toiles ou de dessins nous restent hermétiquement fermées. Le directeur de cette revue, M. Tristan Tzara, fait preuve de connaissances linguistiques des plus étendues puisqu'il nous traduit deux poèmes nègres de la tribu Loritja. Tout cela ne pourra intéresser que les seuls initiés, et nous n'en sommes pas. » Cette sévérité ironique se tempère singulièrement lorsqu'il s'agit de parler de *Sic* ou de *Nord-Sud*, les revues de P. Albert-Birot et de Reverdy, d'un avant-gardisme certes moins agressif que celui de Dada, mais tout de même rejetées ou ignorées en Suisse romande. Dans le numéro 4 de *L'Eventail*, F. Laya signale les deux revues qu'il qualifie de cubistes, en suivant l'appellation donnée à cette poésie par Frédéric Lefèvre dans un livre qui vient de paraître, *La Jeune Poésie française,* où il la condamne vigoureusement au nom d'une esthétique « classico-réaliste ». La condamnation est prononcée sur des exemples empruntés à Apollinaire et Max Jacob. Or dans son numéro 5, *L'Eventail*, sous la plume de F. Laya à nouveau, critique vivement le livre de Lefèvre, donnant une preuve évidente de son intérêt et de sa compréhension pour la poésie d'avant-garde [15]. Dans le numéro 9, en juillet 1918, F. Laya revient à *Nord-Sud*, qui « compte parmi les jeunes revues qui, sans faire de politique, frayent à l'art et aux lettres des voies nouvelles ». En se référant probablement aux numéros 14 et 15 de la revue (le numéro 16, paru en automne 1918 sera le dernier), Laya relève les collaborations d'Apollinaire et de Max Jacob, qu'il cite. Il loue les œuvres de Reverdy et ajoute: « Vous serez intrigués par les poèmes de Paul Dermée, Philippe Soupault, Louis Aragon et surtout n'oubliez pas André Breton. » A notre connaissance, personne en Suisse romande n'a, à cette époque, accueilli avec tant de sympathie ceux dont les œuvres ne sont pas encore surréalistes, il est vrai, mais qui représentent tout de même l'avant-garde et bousculent les normes poétiques classiques. Son refus des dessins géométriques de Léger publiés par *Nord-Sud* montre que Laya n'est pas un inconditionnel, mais un homme ouvert et sensible.

Dans le numéro du 15 octobre 1918 nous trouvons un des seuls articles publiés en Suisse romande en l'honneur d'Apollinaire, qui va mourir quelques semaines plus tard : ce texte est signé André Breton [16]. Le 15 février 1919, une note est consacrée par *L'Eventail* à *Sic*: « *Sic*: sons, images, couleurs ! *Sic*: poésie nègre, dessins nègres, sculptures nègres et, à chaque fois, cri de guerre bien français. Ici, les poètes s'exaspèrent et s'exagèrent. L'illusion crée : de toutes les outrances naît le calme. Et peut-être sortira-t-il un monde de ces tentatives 7 fois obscures. Sans comprendre beaucoup MM. P.-A. Birot, Reverdy, Dermée et d'autres, je crois que toutes les fantaisies sont bonnes. L'incohérence frise le génie et si Birot pousse des cris bien imi-

tés du nègre — toujours — Tristan Tzara, chef reconnu du mouvement 'Dada', nous affirme, lui : 'Le crocodile couve la vie future.' Pourquoi n'aurait-il pas raison, après tout ! »

En février 1919 la revue publie un numéro consacré entièrement à une petite anthologie de la poésie du moment. Nous trouvons, parmi d'autres pièces, un poème de Pierre Reverdy, « La Ligne des noms et des figures », un de Ph. Soupault, « Cinéma-Palace », un de Louis Aragon, « Eclairage à perte de vue » et un d'André Breton, « Décembre » [17]. Une fois encore: ce n'est pas Dada qu'accueille F. Laya mais une avant-garde, proche d'Apollinaire ou de Mallarmé (cela est particulièrement vrai pour Breton à cette époque). Mais il est pratiquement le seul à le faire en Suisse romande et il a su distinguer les vrais talents; c'est son grand mérite. Qu'aurait-il dit en 1920 ou 1922 devant la vague dada si sa revue avait survécu ? Il est difficile de le dire, mais il est probable qu'il aurait, lui aussi, refusé Dada. A preuve ces quelques lignes qui font allusion au « thermomètre littéraire » publié par *Sic*, « que nous aimons pour sa bonne humeur et ses inventions fantaisistes » et qui place *Dada 3* au sommet de l'échelle. « Placer le dadaïsme (?) au sommet de l'échelle, puisqu'échelle il y a, nous paraît être une plaisanterie amusante bien qu'un peu ridicule. » [18]

Ainsi l'attitude générale en Suisse romande entre 1916 et 1921 à l'égard de l'avant-garde et en particulier de Dada est très généralement négative. Cependant, il existe un courant de sympathie à l'égard d'une avant-garde modérée. Il arrive que des textes pré-dadaïstes ou pré-surréalistes d'Aragon ou de Breton, par exemple, soient publiés. Nous en voulons pour preuve supplémentaire la publication dans les *Ecrits nouveaux*, qui paraissent alors à Lausanne et dont le gérant est Paul Budry, entre le mois de juillet 1918 et le mois de janvier 1919, d'un texte d'Aragon et de trois textes, dont deux poèmes, de Breton [19].

* * *

Les années 1922 à 1925 sont celles où, après la fin de l'activité de Dada à Paris, le groupe réuni autour de Breton s'élargit, se livre aux sommeils hypnotiques et pratique l'écriture automatique. Il poursuit ces premières expériences surréalistes presque entièrement à l'écart de toute manifestation publique avant la publication du *Manifeste du surréalisme* en novembre 1924. Si la rupture entre Breton et ses amis d'une part et Dada d'autre part était effective dès la fin de 1921, ce n'est qu'à l'automne 1922 que Breton rompt avec Tzara et que *Littérature*, dirigée par le seul Breton à partir du mois de mars, se met à

attaquer Dada. En juillet 1923 une dernière soirée dada a lieu au Théâtre Michel: elle est perturbée par Breton, Aragon, Péret et Soupault. L'automne 1924 voit les premières manifestations du groupe surréaliste: publication du pamphlet collectif *Un Cadavre* à la mort d'A. France, création du Bureau de recherches surréalistes, publication de la nouvelle revue *La Révolution surréaliste*. En 1925 le groupe s'affirme, en particulier par ces prises de position politique dont font preuve les textes polémiques du début de l'année, rédigés le plus souvent par Artaud. Ces textes font scandale et avec les incidents du banquet offert à Saint-Pol-Roux en juillet provoquent la rupture des « ponts [...] entre le surréalisme et le reste. Nous nous en accommoderons fort bien. Mais ce n'en est pas moins à partir de là que la révolte commune va tendre à se canaliser sur le plan politique » [20], comme le dit Breton. Durant ces quatre ans, les surréalistes ne cessent de publier des œuvres, parfois nettement surréalistes déjà ou dadaïstes, mais parfois encore proches du symbolisme, de Mallarmé ou de Valéry. Aragon, qui a publié en 1921 *Anicet ou le Panorama,* publie entre 1922 et 1925 : *Les Aventures de Télémaque, Le Libertinage, Le Mouvement perpétuel* ; Breton : *Clair de terre, Poisson soluble, Les Pas perdus* ; Eluard, plusieurs recueils de poésie ; Soupault, Limbour, Péret, Desnos, Leiris publient chacun un ou plusieurs volumes, de même que Crevel, dont *Mon Corps et moi* date de 1925. Le surréalisme se manifeste en peinture également durant cette période, et le film de Picabia et R. Clair, *Entr'acte*, date de 1924.

Alors que le surréalisme fait ses débuts en Belgique dès 1924-25, en particulier avec la revue *Correspondance* de Nougé et Goemans, la Suisse romande, au moins au niveau de sa presse périodique, reste très négative à son égard. Quatre revues paraissent durant cette période: la *Nouvelle Revue romande,* qui est muette sur le surréalisme, de même que *Pages d'art*, qui jusqu'à sa disparition en 1926 ignorera la peinture surréaliste. Même la *Semaine littéraire* est muette sur Dada et sur le surréalisme durant ces quatre années; pourtant Louis Lavanchy consacre deux articles en janvier 1924 à « La Révolution littéraire contemporaine », sans même citer Dada (et bien sûr le surréalisme, dont le mouvement n'a pas encore manifesté son existence), ni Breton, ni Aragon, ni Eluard, ni Soupault, qui ont tous à cette date publié plusieurs textes littérairement révolutionnaires [21].

Avec la *Revue de Genève* nous abordons un cas plus intéressant et plus complexe. Si l'on en croit M. Jean-Pierre Meylan, auteur d'un livre consacré à la *Revue de Genève — Miroir des lettres européennes*, il ne doit pas y avoir grand-chose à glaner pour notre propos

dans la revue de R. de Traz. A propos d'un article d'A. Thérive, sur lequel nous reviendrons, Jean-Pierre Meylan écrit : « La *Revue de Genève* a ignoré ou tu l'existence du dadaïsme et du surréalisme, ostracisme ou oubli qui serait grave, si elle n'avait statué d'emblée l'impossibilité de rendre justice aux courants poétiques les plus récents. » [22] Mais à y regarder de plus près, ce jugement n'est pas exact. Le travail de M. Meylan néglige presque totalement les comptes rendus : son analyse se fonde sur les articles et les chroniques. Or la *Revue de Genève* est, en Suisse romande, une des revues les plus riches en comptes rendus d'œuvres d'auteurs surréalistes, en particulier dès 1925, lorsque Jacques Chenevière devint co-directeur de la revue et invita Denis de Rougemont à y collaborer. Le surréalisme ne fut pas ignoré par la revue de R. de Traz, même si les jugements qui lui furent consacrés furent presque toujours, soit réservés, soit sévères.

Le ton est donné par un article publié en février 1922 sous le titre « La Nouvelle Théorie du lyrisme ». L'auteur en est le critique et romancier André Thérive. Si nous nous arrêtons un instant à ce texte d'un Français, c'est qu'il est publié dans une revue suisse, dont l'audience chez nous n'a pas été négligeable, si l'on en croit M. Meylan [23] : un tel article a pu avoir une certaine influence en Suisse romande. Il énonce d'ailleurs certaines critiques que l'on retrouvera plus tard sous des plumes romandes. A. Thérive est d'une grande sévérité à l'égard de la poésie nouvelle et du dadaïsme, dont il écrit qu'il est, « comme chacun sait, une pure négation, une bouderie, un paradoxe, et que chacun juge selon ses goûts ou son humeur, mais de façon forcément négative aussi » [24]. Tenant du classicisme, Thérive pense que le lyrisme moderne, c'est-à-dire le futurisme, le cubisme, le dadaïsme etc., est une preuve par l'absurde de la validité du classicisme, dont les principes sont rejetés par une poésie moderne dont l'échec lui paraît évident. Il dénonce dans le lyrisme moderne son refus des valeurs d'art, c'est-à-dire de la beauté fabriquée, au profit de la seule beauté du réel; il dénonce aussi son affirmation selon laquelle la poésie n'est *que* dans l'impulsif, le sensuel etc. Enfin il accuse la poésie nouvelle d'être le fait non de gens blasés, mais de gens sans culture; il refuse donc d'accepter l'authenticité des nouveaux mouvements poétiques. La condamnation est sévère et sans appel. La même note négative se retrouve en janvier 1923 dans une *Revue des revues* signée d'Aldo Dami et consacrée aux revues d'avant-garde. L'auteur écarte de son examen toutes les publications qui ont partie liée avec Dada ou Cocteau: Dada est « un pur scepticisme bouffon qu'on peut classer d'un mot en disant qu'il prend 'tout au comique' » [25]. L'attitude d'A. Dami, par ailleurs [26] assez favorable à l'avant-garde, est

caractéristique: il refuse Dada parce que celui-ci est un mouvement purement négatif.

En juin 1925, la *Revue de Genève* publie l'un des deux seuls comptes rendus que les revues romandes que nous avons consultées consacrent au *Manifeste du surréalisme* de Breton (on trouvera le texte de ce compte rendu en annexe)[27]. Ce texte est une condamnation vive, passionnée, juvénile du livre de Breton et des principes qui y sont exposés. Denis de Rougemont, qui a alors à peine vingt ans, condamne « la pseudo-nouveauté », la « pauvreté idéologique et morale », « la banalité de la pensée » du *Manifeste*. Il est remarquable que Denis de Rougemont ne condamne ici que les principes du surréalisme et non les hommes ni les œuvres : il salue à la fin le grand talent d'Aragon, d'Eluard et de Breton, et il voit bien les beautés de *Poisson soluble,* publié par Breton pour illustrer les théories du *Manifeste*, et qui lui semble au contraire les nier. Certes, en réduisant les principes énoncés dans le *Manifeste* à la fameuse définition du surréalisme (« Automatisme psychique pur... »), comme le fera d'ailleurs l'immense majorité des lecteurs de ce texte à sa parution, Denis de Rougemont en réduit considérablement la signification. Breton lui-même ne tardera pas à voir et à avouer les limites de ses affirmations concernant la place exclusive qu'il faisait au rêve dans l'inspiration poétique et la pratique de l'écriture automatique, qu'il n'a lui-même que peu exercée, et avec prudence [28]. De même, on a peine à suivre l'opinion de Denis de Rougemont, cinquante ans après, lorsqu'il fait du surréalisme une entreprise de démolition, même si l'on partage son opinion sur la nécessité, en 1925, de sortir de l'anarchie. Enfin le reproche de formalisme que D. de Rougemont adresse aux surréalistes et à leur art paraît curieux en 1974, mais est bien explicable en 1925, où la mise en question du langage, commencée avec Dada surtout, est encore récente et apparaît, à plus ou moins juste titre, comme une entreprise de caractère anarchique qu'il importait d'étouffer dans l'œuf. Ceci dit, il est vrai que sur ces points, comme lorsqu'il souligne le ton de mage de Breton ou un certain terrorisme dont il fait preuve en affirmant que le surréalisme est la seule attitude littéraire concevable en 1924, ou que le rêve est la seule matière poétique (Breton a-t-il d'ailleurs jamais dit cela ?), Denis de Rougemont met le doigt sur des éléments fondamentaux du surréalisme de 1924 et que ses refus portent sur les points les plus contestables du *Manifeste*. Ce qu'il faut enfin souligner, c'est que la condamnation prononcée par Denis de Rougemont l'est moins pour des raisons esthétiques, qu'au nom des préoccupations morales qui sont les siennes à cette époque et dont un article de 1926 nous montrera mieux le sens et

la portée. C'est aussi pourquoi nous le verrons rejoindre, dans un autre texte, publié ailleurs, certaines positions surréalistes et dépasser l'opposition passionnée dont il fait preuve dans cet article de la *Revue de Genève*.

La seconde réaction que suscite la parution du *Manifeste* en Suisse romande est un article de Daniel Simond intitulé *Le Surréalisme,* qui paraît dans la *Revue de Belles-Lettres* [29]. Ce texte, antérieur de quelques mois à celui de Denis de Rougemont et plus développé, le rejoint dans son refus du système surréaliste, mais y ajoute une critique beaucoup plus ample et plus catégorique sur le plan esthétique. Mais si refus il y a, Daniel Simond, comme Denis de Rougemont, est sensible à un certain charme de *Poisson soluble*, et la tentative de Breton et de ses amis de réagir « contre la réduction actuelle de la pensée à l'action seule » lui est sympathique, comme l'est son souci de la vérité. Si c'est d'abord au nom d'une certaine inquiétude morale que Denis de Rougemont critique le surréalisme, c'est avant tout au nom de la raison que Daniel Simond conteste le système de Breton. Celui-ci refuse en effet la raison pure, indépendante du sensible, au profit d'autres moyens de connaissance et en particulier du jeu libre de la pensée et de l'esprit. La critique de D. Simond, en considérant le surréalisme comme un « système philosophique logiquement construit », c'est-à-dire soumis à la raison pure, ignore la vraie portée du surréalisme, et se trompe sur sa vraie nature. Et certes il est difficile, en 1925, d'après le seul *Manifeste*, de comprendre que le surréalisme n'est pas une doctrine ou un système fermé, mais un mouvement qui va vers une unité, qu'il n'est pas une doctrine de la connaissance mais une éthique. En fait, D. Simond l'a compris, mais n'a pas vu que là était l'essentiel, lorsqu'il écrit : le surréalisme est « une méthode préposée pour la recherche d'une vérité transcendante, supérieure à toute logique et même la niant. Vérité absolue, cachée derrière le masque de la vérité habituelle et dans l'armoire à glace convexe de notre pure imagination ; vérité désintéressée et supérieure, *surréalité* ». Tout se passe comme si D. Simond, enfermé dans les cadres d'une pensée rationnelle, au sens étroit du 19e siècle, ne pouvait comprendre un autre mode de penser. Mais ce sont ces cadres qui lui font mettre le doigt sur les difficultés que le rôle assigné par Breton au rêve et à l'écriture automatique ne va pas tarder à susciter. Sur le plan littéraire, fidèle à une esthétique classique et valérienne, Simond ne peut que refuser le surréalisme, car il ne peut concevoir une beauté fondée sur le merveilleux, le choc, la rupture, l'inconscient. Pour lui l'art est inconcevable, privé d'unité, d'ordre et de composition. Il est frappant de voir que Simond cite Maurras deux fois: « Comme le dit Maurras du roman-

tisme, le Surréalisme chasserait *la beauté au profit des beautés* » et à la fin de son article: « Nous condamnons sans réserve cette doctrine qui prive la pensée humaine de son essence et qui ne saurait comme dit Charles Maurras, ouvrir à notre *esprit qu'une ample liberté de mourir.* » Et en épigraphe Simond avait inscrit cette phrase de Valéry: « De tous les actes, le plus complet est celui de construire. » Opposition irréductible de deux manières de penser, de deux manières de concevoir l'art, l'une traditionnelle, fondée sur les valeurs du passé, celles d'ordre et de raison, l'autre sur de nouvelles valeurs, celles de la spontanéité, du rêve, du merveilleux, de l'instinct.

La position de Daniel Simond est très caractéristique, comme l'a très bien vu Gilbert Guisan dans l'article cité au début, non seulement de certains de ses amis, imprégnés comme lui de classicisme, influencés surtout par Mallarmé, Gide ou Valéry, comme Pierre Beausire, par exemple, mais d'une grande partie de la génération née en Suisse romande vers 1900 [30]. Ce refus, qui n'empêche pas cependant de reconnaître parfois le talent de certains poètes surréalistes ni de goûter certaines de leurs œuvres, est un refus de l'irrationnalisme, d'ailleurs souvent mal compris, des surréalistes, un refus aussi de leur condamnation de l'esthétique classique, un refus enfin de l'appel au rêve, au merveilleux et à l'automatisme. Une telle attitude (de crainte ou d'incompréhension ?) ne permet pas de déceler l'essentiel de l'apport nouveau du surréalisme, mais permet de mettre le doigt sur les dangers esthétiques et méthodologiques que le surréalisme ne va pas tarder à affronter.

Qu'un tel article ait paru dans la *Revue de Belles-Lettres,* signifie-t-il que les étudiants de 1920-1925 ont refusé Dada, le surréalisme et toute l'avant-garde, qu'ils n'en ont pas été touchés, qu'ils n'en ont pas discuté ? Certainement pas. Que l'on ne trouve aucun écho visible de ces réactions dans la *Feuille centrale de Zofingue* n'étonne pas: les préoccupations essentielles des Zofingiens sont politiques, sociales, patriotiques et généralement peu littéraires ou alors confinées, à cette époque, dans une littérature assez traditionnelle ; mais le manque d'articles ou d'échos concernant Dada ou le surréalisme ne signifie pas que l'on n'en ait pas discuté, ni qu'on l'ait ignoré: la *Feuille centrale* ne donne pas toujours un reflet exact de ce qui se passe dans les sections. Ce même silence étonne plus quand il est question de Belles-Lettres: or entre 1921 et 1925, à part l'article de Simond, il n'y a rien sur Dada ou le surréalisme dans la *Revue de Belles-Lettres.* Comme pour Zofingue, cela ne signifie pas que les bellettriens n'en aient pas passionnément discuté entre 1920 et 1925. Daniel Simond écrit en 1937: « A Neuchâtel et à Lausanne, entre 1924 et 1927, le Surréa-

lisme surtout passionna nos âmes bellettriennes. » [31] Mais à Genève aussi on se passionne pour l'avant-garde et un homme en reçoit un choc assez profond: Albert Béguin. Il fait ses études de lettres de 1919 à 1923. Son aîné de quatre ans, Marcel Raymond, quitte Genève en 1920 pour vivre à Paris jusqu'en 1925 environ. Marcel Raymond ne semble pas avoir connu l'œuvre de Breton avant son arrivée à Paris où il fréquente surtout des milieux proches de la NRF, mais tout en suivant avec attention « le passage de Dada au surréalisme » [32]. Béguin est touché plus profondément et il semble bien que ce soit lui qui ait ici fait les premiers pas. Il est hors de notre propos de traiter de l'influence que le surréalisme exerça sur A. Béguin, qui fut cependant l'un des tout premiers, en Suisse romande, à l'accueillir avec faveur et à le comprendre en profondeur, comme nous aurons l'occasion de le voir plus loin. Comment s'en étonner lorsque nous savons qu'en même temps qu'il découvre Claudel ou Proust, il lit avec émerveillement le premier chapitre d'*Anicet* dans la *NRF* et écrit à Aragon qui devait être, en 1920, celui qui allait lui faire découvrir Paris [33]. Ces quelques remarques nous montrent que les réactions négatives que notre enquête accumule pour l'instant ne doivent pas nous tromper: il y a, dès 1920, et plus tôt déjà comme nous l'avons vu par l'exemple de *L'Eventail*, des jeunes qui lisent les surréalistes ou ceux qui le deviendront, qui sont séduits par leurs œuvres et qui seront préparés à comprendre leur pensée et leur visée, comme leur aventure. Ils ne seront certes pas des surréalistes et apporteront toujours des réserves à leur égard, mais ils les comprendront et les aimeront. Nous n'allons pas tarder à le constater, en particulier dans la *Revue de Belles-Lettres*.

* * *

Les années 1926 à 1929 sont parmi les plus fécondes du surréalisme. Breton lui-même disait : « L'époque comprise entre 1926 et 1929 apporte une floraison d'œuvres surréalistes qui est souvent considérée comme la plus éclatante. Aragon publie *Le Paysan de Paris* et *Traité du style*, Artaud *Le Pèse-nerfs*, Crevel *L'Esprit contre la raison*, Desnos *Deuil pour deuil* et *La Liberté ou l'amour*, Eluard *Capitale de la douleur* et *L'Amour la poésie*, Ernst *La Femme 100 têtes*, Péret *Le Grand Jeu*, moi-même *Nadja*, *Le Surréalisme et la peinture*. C'est aussi, du point de vue surréaliste, une des périodes les plus saillantes sur le plan plastique, parce qu'une de celles où l'invention a la plus grande part chez Arp, Ernst, Masson, Mirô, Man Ray, Tanguy, — de son côté Picasso y opère une très sensible évolution vers nous. » [34] Mais c'est aussi, parallèlement, la période où le surréalisme

précise ses positions et s'engage politiquement, ne pouvant plus séparer son projet de libération de l'esprit d'une action pour la libération sociale de l'homme. La période est marquée par de violentes querelles, tournant toutes autour de l'adhésion des surréalistes au parti communiste (querelle Breton - Naville, querelle Breton - Artaud), par des exclusions : en particulier celles de Soupault, Artaud et Vitrac en 1926. La crise interne du mouvement impose la publication du *Second Manifeste du surréalisme* en décembre 1929, où Breton marque son adhésion au marxisme et signifie à certains leur exclusion du groupe et salue l'entrée de nouvelles recrues, comme Buñuel, Char, Dali, etc. [35].

C'est en octobre 1927 que la *Semaine littéraire* de Louis Debarge va cesser de paraître. Elle n'a jamais attaché son attention aux mouvements d'avant-garde et son silence est total sur le surréalisme en 1926, même à l'occasion d'une enquête, reprise de la revue française *Les Marges* et consacrée aux *Maladies de la littérature actuelle* [36]. En juin 1927, E. Buenzod publie un article consacré à Lautréamont. S'il admire la plénitude du style, le lyrisme et le rythme comme la grandeur de ces poèmes, Buenzod n'hésite pas à dire franchement que c'est là l'œuvre d'un fou. Et il ajoute, à propos de la grande influence qu'il reconnaît à Lautréamont: « De nos jours, après les dadaïstes, les surréalistes eux-mêmes pourraient se réclamer de cet étrange personnage. » Est-ce à dire que Buenzod ignore qu'ils s'en réclament effectivement ? Quoi qu'il en soit, les positions de Buenzod sur Ducasse sont en accord avec la réserve des Suisses romands à l'égard de tout art littéraire brisant trop nettement les cadres de la littérature du passé. Ce n'est pas son compte rendu embarrassé et hésitant du *Nègre* de Ph. Soupault dans le dernier numéro de la *Semaine littéraire* qui nous contredira [37].

A la disparition de la *Semaine littéraire,* Charly Guyot fonde *La Nouvelle Semaine artistique et littéraire,* qui devient en 1929 *La Quinzaine artistique et littéraire.* La revue de Ch. Guyot ne s'occupe guère du surréalisme et lorsqu'elle s'y arrête, elle n'est pas tendre à son égard. Cela n'étonne guère lorsqu'on se souvient que Ch. Guyot est très influencé à cette époque par Maurras et l'Action française. Dans le premier numéro, il consacre une note, signée de ses initiales, au livre de Pierre Naville, *La Révolution et les Intellectuels.* Il en cite quatre phrases particulièrement violentes appelant à la révolution, qu'il fait précéder de ces lignes : « Les deux études dont se compose ce petit volume expriment l'attitude des surréalistes à l'égard de la bourgeoisie et du communisme. Il faut féliciter M. Naville d'avoir publié ces pages. On sait maintenant à quoi s'en tenir. » Cette attitude révolu-

tionnaire n'empêche cependant pas les surréalistes de continuer à fréquenter certains salons de la capitale, conclut Guyot, qui ajoute : « ... les snobs continuent à admirer, sans la comprendre, cette idéologie dangereuse. Dangereuse non seulement pour l'avenir de la société, mais aussi pour les destinées du véritable esprit européen. » Cette note, d'un ton et d'un esprit très polémique, et par conséquent sans nuance (Guyot semble ignorer complètement la réponse de Breton à Naville, *Légitime défense*, qui date de septembre 1926, et qui réplique à la première étude publiée dans *La Révolution et les Intellectuels*), se place sur le seul plan politique. Des œuvres littéraires, il n'est pas question et il n'en sera pas question: on fait silence sur les surréalistes à l'exception d'un texte, signé XXX (Charly Guyot lui-même ?) consacré au *Traité du style*, en juillet 1928. Plusieurs citations du livre sont précédées de quelques lignes, à la fois élogieuses sur le talent d'Aragon et pleines de réserves: « M. Aragon, l'un des chefs du surréalisme, a beaucoup de talent. Infiniment de talent. *Anicet ou le Panorama, Le Libertinage, Le Paysan de Paris* contiennent des pages admirables, des morceaux de maître, à côté de puérilités, de folies, de passages mis là tout exprès pour épater le bourgeois. M. Aragon, qui veut tout chambarder, n'est pas tendre pour ses confrères, les écrivains d'aujourd'hui. » [38]

Dans les années 1926 à 1929, les deux revues les plus intéressantes pour notre propos sont la *Revue de Genève* et la *Revue de Belles-Lettres* [39]. De 1926 à 1929 on trouve, dans la *Revue de Genève,* six comptes rendus consacrés à des œuvres de surréalistes : Crevel, Aragon, Eluard, deux à un ancien surréaliste: Soupault, un à un ancien dadaïste: Ribemont-Dessaigne et un au livre de P. Naville *La Révolution et les Intellectuels.* Denis de Rougemont rend compte de deux livres de Crevel, de deux d'Aragon, d'un d'Eluard et du livre de Naville. Les quatre autres comptes rendus sont de François Berge, qui est l'auteur de deux critiques consacrées à l'*Histoire d'un Blanc* de Soupault et à l'admirable *Babylone* de Crevel, de Nino Frank pour *Le Bar du lendemain* de G. de Ribemont-Dessaigne, et de Léon Pierre-Quint pour le *Nègre* de Soupault. Ajoutons pour mémoire la publication en mars 1929, d'un texte de Soupault intitulé « Extrême-occident », consacré au Portugal et qui n'a plus rien de surréaliste. Nous ne retiendrons ici que les textes de Denis de Rougemont, les autres n'ayant qu'un intérêt mineur pour notre propos. Signalons cependant les deux comptes rendus de Berge, dont nous ignorons tout (est-il Français ou Suisse romand ?). Ils sont intéressants parce qu'ils laissent entrevoir, non seulement une réelle sympathie pour les deux livres recensés, mais encore une vraie compréhension de certains aspects du

surréalisme et de ses aspirations profondes. Il fait l'éloge de *Babylone* de R. Crevel, l'un des meilleurs parmi les jeunes écrivains français et il s'élève contre la réputation qu'on fait à Crevel d'avoir un parti-pris de scandaliser alors qu'il est au contraire un poète tout de droiture. Pour Berge, « il y a un univers Crevel... *Babylone* n'est qu'une combinaison de poèmes autour d'une aventure. Les événements du récit ne découlent pas d'une suite logique. Ils surgissent d'un jet d'images et leur raison d'apparaître est poétique. » [40] Ainsi le plus beau et le plus surréaliste peut-être des « romans » de Crevel est fort bien accueilli et compris dans la *Revue de Genève,* qui consacre par ailleurs deux autres textes à cet auteur, sous la plume de Denis de Rougemont.

L'attention que ce dernier porte au surréalisme, dans les notes qu'il donne à la *Revue de Genève* dès 1926, se concentre non pas sur Breton, mais surtout sur Aragon et sur Crevel. A ce propos il nous écrivait: « Je ne connaissais alors que René Crevel, qui était venu me voir à la caserne de Colombier (Neuchâtel) où je faisais mon école de recrue, en 1926. J'avais vingt ans. » [41] Le compte rendu de *Mon Corps et moi,* qui paraît en mai 1926, met en évidence la détresse morale dont le livre est l'expression et dont l'analyse rejette l'auteur « dans une angoisse qu'il nomme 'élan mortel' [...] Crevel décrit sans aucune transposition romanesque le trouble caractéristique de sa génération. Terrible aveu d'impuissance, il n'a plus même la force de l'hypocrisie ». Il nous donne le spectacle effrayant de l'intelligence qui se dégoûte. C'est autour de cette sincérité désespérée, totale, peut-être « masque d'un goût du malheur » que Denis de Rougemont groupe ses remarques à propos de *La Mort difficile* dans le numéro de mai 1927 de la *Revue de Genève.* Il ne peut pas plus maintenant qu'un an auparavant dissimuler ses réserves et son refus d'une telle œuvre, « mais, ajoute-t-il, il y a dans l'œuvre de René Crevel un sens de la douleur et un sérieux humain qui forcent la sympathie ».

Si nous laissons de côté le compte rendu assez favorable qu'il consacre à *Capitale de la douleur* d'Eluard [42], nous remarquons qu'en novembre 1928, Denis de Rougemont consacre une note à *La Révolution et les Intellectuels*: il résume brièvement les données du problème posé par le livre de P. Naville et insiste sur la nécessité, pour les surréalistes, de dépasser la critique du réel et l'attitude quelque peu esthétisante dans laquelle ils se complaisent « pour prendre une connaissance *positive* de ce qu'il y a sous cette réalité ». C'est la même note que l'on entend dans le texte qu'il avait consacré en août 1928 au *Traité du style* d'Aragon: « Et l'on voit bien ici qu'Aragon dépasse ces surréalistes, ces orthodoxes de l'absurde confondu avec le poétique, ou ces disciples de Rimbaud, ou enfin ces littératures anti-littéraires, ces

'Messieurs les Nymphes'. Mais donner l'air bête à ceux qui le sont en créant une belle œuvre serait, par exemple, plus efficace. Aragon se retourne sans cesse pour crier: Lâches, vous refusez d'avancer ! Mais il reste à portée de voix du troupeau. C'est sans doute son rôle. Il le tient magnifiquement. Mais qu'on nous laisse chercher plus loin, dans ce silence où l'on accède à des objets qui enfin valent le *respect.* » Dans la longue note que Denis de Rougemont consacrait, en janvier 1927, au *Paysan de Paris*, et que nous reproduisons en annexe, on trouvait déjà l'éloge du très grand talent d'Aragon, avec des réserves sur son mauvais goût, son « ostentation de révolte ». Si de Rougemont continue à rejeter les justifications métaphysiques des visions d'Aragon et des surréalistes, il ne peut s'empêcher de laisser percer, dans ces lignes juvéniles, sa sympathie et son admiration.

L'attitude, assez sévère dans l'ensemble, de Denis de Rougemont à l'égard des œuvres surréalistes est en accord avec l'attitude générale de la *Revue de Genève* dans ce domaine et avec celle de R. de Traz en particulier. Cependant Denis de Rougemont n'est pas insensible à la poésie, au merveilleux, à l'inquiétude et à l'angoisse du temps. Ses préoccupations ont bien des éléments communs avec celles des surréalistes, mais elles s'orientent vers d'autres issues que le rêve, la surréalité ou la révolution. Il s'en explique dans un de ses premiers essais, « Adieu, beau désordre ». Le propos de Denis de Rougemont est d'abord éthique : face à la dérive du monde vers on ne sait quelle catastrophe, face à l'inquiétude de tous, la nécessité de construire une morale nouvelle s'impose: « Au cœur de la crise de notre civilisation, il y a un problème de morale à résoudre, une conscience individuelle à recréer. Nous y employer, pour l'heure, c'est la seule façon efficace de servir. » La racine du mal est dans la perte de tout sens social, dû à l'exclusive attention au moi et à l'effort unique de le cultiver, si visible dans toute la jeune littérature qui « décrit un type d'homme profondément anti-social, glorifie une morale résolument anarchiste ». Cette attitude, qui remonte à Barrès et à Gide, poussée au bout de sa logique, aboutit au dégoût, auquel certains se tiennent et qu'ils exploitent: « Ainsi se légitime le surréalisme, qui vomit le monde entier et la raison avec. » Pour de Rougemont le surréalisme, c'est l'acte gratuit de Lafcadio généralisé, poussé au-delà de toutes limites. Or il a lui-même un tout autre programme : « Recréer une conscience individuelle ; retrouver le sens social, le sens des ensembles et des proportions ; rééduquer les instincts du corps et de l'âme ; vouloir une foi... », qui est la foi chrétienne, comme la fin de l'article le suggère par les citations de Vinet qu'elle contient. Une telle voie n'est pas celle que suggèrent les surréalistes, mais ce qui frappe, c'est que de Rougemont est

en recherche, en mouvement, tourné vers l'avenir. Jusqu'à maintenant les oppositions que nous avions rencontrées étaient le fait d'une réaction de peur, de conservation : on refusait le surréalisme, car il menaçait de tout détruire d'un monde auquel on tenait et dans lequel on savait s'orienter. De Rougemont ne craint pas la fin de l'ancien monde: il en constate même l'écroulement et cherche à en construire un nouveau. En cela il est plus proche qu'il ne le croit des surréalistes et son programme ne l'en sépare pas beaucoup. La nécessité d'un engagement politique et social ne va pas tarder à s'imposer à eux et les rapprocher du jeune Neuchâtelois, dont l'opposition au surréalisme n'est peut-être pas si nette qu'il peut le sembler à première vue. La preuve nous en est d'ailleurs fournie par un texte que nous avons découvert dans la *Revue de Belles-Lettres* [43].

« Louis Aragon, le beau prétexte » a dû paraître au début de l'été 1927. Ces pages sont formées de notes ou de fragments de journal qui s'étendent de décembre 1925 au printemps-été 1927. Elles sont donc contemporaines des textes que Denis de Rougemont publie dans la *Revue de Genève* et que nous avons signalés, mais elles sont d'un autre ton. La première partie de ce texte date de décembre 1925, soit de trois mois avant « Adieu, beau désordre », mais de six mois après le violent compte rendu consacré au *Manifeste du surréalisme*. Nous retrouvons ici les mêmes préoccupations fondamentales que celles de l'article de la *Revue de Genève*: l'homme est face au vide et au silence et il entend l'appel de l'infini. Or pour y répondre, ou mieux pour le faire taire, on ne lui propose que des systèmes. Alors éclate la colère du jeune de Rougemont: ces systèmes ne sont bons qu'à étouffer un appel essentiel ; on ferme ainsi la porte ouverte sur l'infini. C'est là qu'intervient Aragon et derrière lui tout l'élan du surréalisme qui, comme de Rougemont, refuse cette fermeture. « Nous sommes ici en présence d'une des tentatives de libération les plus violentes et belles — malgré tant de maladresses dédaigneuses, de bravades et de faciles tricheries — qu'ait connu l'esprit humain. » De Rougemont ne renie pas les réserves qu'il adressait au *Manifeste* quelques mois plus tôt, mais elles passent ici au second plan face au sens de l'absolu et de la pureté, au refus du compromis et du matérialisme au profit de l'aventure à courir et de cet élan vers l'infini, qu'il sent aussi en lui. Il est alors en accord avec Aragon. Il comprend cet élément essentiel du surréalisme, que la Suisse romande ne voyait pas ou refusait: son élan vers une vie plus heureuse et plus riche, vers un au-delà du monde, sans se laisser aveugler par les méthodes contestables préconisées par les surréalistes pour l'atteindre et bien qu'il ne définisse pas cet au-delà de la même manière qu'eux.

Le second fragment, qui date d'un an plus tard, de novembre 1926, soit de trois mois avant le compte rendu du *Paysan de Paris*, est une réflexion à tête froide sur le premier passage. De Rougemont y réévalue Aragon: il insiste sur la part de littérature qu'il y a dans son œuvre et peut-être de son « don quichottisme ». Il le rapproche de Musset, d'un Musset transposé dans notre siècle [44]. Mais en février 1927, soit un mois après avoir fait paraître sa critique du *Paysan de Paris,* de Rougemont, ayant relu *Une vague de rêves* et la préface du *Libertinage*, se dit très sensible, sous la rhétorique, à cette « voix secrète de notre mal de vivre. Désespoir métaphysique ». Il y a là un appel à la foi la plus haute et il cite Vinet: « Un mysticisme creux et affamé est le contre-coup du christianisme dans les âmes profondes ou délicates qui ne sont pas devenues chrétiennes. » Dans les deux fragments datés des 1er et 2 mai 1927, constatant que « l'enthousiasme trompe moins que le bon sens », il met à la porte le sens critique, s'il n'épouse pas le rythme de l'œuvre et s'il « s'avance à sa rencontre armé de l'appareil à frigorifier de sa raison ». Dans cette perspective, il met alors en doute certaines de ses remarques de novembre 1926. Le terrain est ainsi déblayé pour la dernière partie du texte.

Celle-ci, non datée, mais qui doit être du début de 1927 (probablement de mai ou juin) est d'abord une profession de foi romantique, contre les partisans d'une « saine raison », de Maurras et des héritiers de la grande tradition gréco-latine: « Nous serons Romantiques. Nous serons barbares, désordonnés, brumeux, absurdes, vivants, libres. Avec la poésie contre vos principes. Avec l'esprit contre votre raison. Et avec Aragon lorsqu'il vous crie: 'A bas le clair génie français'. » S'il reproche quelque chose aux surréalistes, c'est de s'être rapprochés des « dogmatismes d'extrême-gauche » alors qu'ils prônent la Révolution de l'esprit [45]. Mais ceci dit, Denis de Rougemont approuve pleinement les surréalistes parce qu'ils ont « la grâce, [...] la vie, [...] la passion et l'incommunicable secret de l'Invention ». Ainsi Denis de Rougemont fait en définitive l'apologie de la révolution surréaliste, qu'il rejoint lorsqu'il la comprend non plus comme une destruction, mais comme « l'épanouissement violent d'une immense fleur palpitante au parfum de passions, [comme] une atmosphère toute chargée d'éclairs qui nous atteignent sans cesse au cœur et nous revêtent miraculeusement d'aigrettes de folies et de joies » [46]. On comprend maintenant que Denis de Rougemont ait pu nouer de très profondes amitiés avec les surréalistes durant la guerre, à New York, malgré ce qui le séparait d'eux et en particulier son « christianisme », que Breton avait fini par tolérer [47]. En ce temps-là, il est vrai, Breton avait beaucoup évolué sur le plan de l'engagement politique et s'était

éloigné du communisme officiel. Mais il savait aussi que sa quête n'était guère différente de celle de Denis de Rougemont. Ce qui est plus curieux, c'est de voir à quel point ce dernier avait compris ce que le surréalisme apportait de positif, mais qu'il ne l'ait pratiquement jamais dit dans la *Revue de Genève,* comme s'il avait exercé sur lui-même une espèce d'auto-censure, sachant l'opposition au surréalisme de de Traz et dans une certaine mesure de Chenevière aussi et des lecteurs de la revue. Rien de tel dans son texte de la *Revue de Belles-Lettres* [48].

Ce même volume 55 de la *Revue de Belles-Lettres,* édité à Neuchâtel, où l'on parle de Cendrars, de Jammes, de Cocteau, de Nietzsche et de Mauriac, contient encore deux textes très favorables au surréalisme. Il semble bien que cette année 1926/27 fut une de celles où le surréalisme eut le plus d'impact sur les étudiants romands, en tout cas parmi les bellettriens neuchâtelois. Les deux textes sont d'un certain Grégo More, dont nous ne savons rien (est-ce un pseudonyme ?). L'un est une critique très élogieuse de *Capitale de la douleur* d'Eluard [49]. Ce très beau recueil est en fait peu marqué par le surréalisme: il devait être accessible à tous et ne rencontrer que peu d'opposition au nom d'une grammaire non respectée ou d'un refus de tout automatisme. Il est cependant remarquable que cet article, non seulement loue les poèmes d'Eluard, se refusant à les critiquer et se bornant à une sorte de chant en l'honneur du poète, mais aussi salue la poésie surréaliste. Ce texte commence en effet par une grande colère contre les critiques et la poésie qu'ils imposent. Colère contre la raison, la tradition, l'ordre, la société au profit de la poésie qui heureusement est là: « Voici Aragon avec sa force, telle une flèche de dieu, les grands desseins de sa phrase et de sa vie, Crevel qui nous offre son être même et ceux qui sont autour de lui pour notre pure tendresse; voici Breton avec sa sainteté et le ciel de son regard, Soupault et ses globes de lumière fraîche... Et voici Eluard, le poète. » Il y a là une salutation de la poésie surréaliste sans équivalent en Suisse romande et qui tranche avec l'atmosphère générale !

Dans un numéro précédent, Grégo More avait publié « Route de quelques-uns vers le pôle et rencontre de René Crevel » [50], qui évoquait, dans un style un peu précieux, imagé, maladroit parfois, avec aussi quelques réussites, l'itinéraire d'un jeune se libérant des contraintes passées pour naître à la vie. Cet itinéraire est éclairé par l'exemple de R. Crevel, qui sans avoir suivi le même chemin est arrivé au même lieu, prouvant ainsi que l'entreprise est possible: pour y parvenir, il a suivi les chemins tracés dans *Mon Corps et moi* et dans *La Mort difficile,* et l'auteur les chemins qu'il vient d'évoquer. La ren-

contre se fait dans une démarche commune de libération, de départ vers la conquête de soi et de la vie, par une commune rupture avec le passé aussi. A vrai dire, cette démarche, et le texte qui l'évoque, ne sont pas spécifiquement surréalistes: chez Grégo More pas d'appel ni de recours aux rêves ou aux techniques surréalistes. On pense plus souvent à Gide qu'à Crevel: il n'y a pas ici cette cruauté, cette désespérance, cette rage qui habite Crevel, mais bien plutôt cette atmosphère feutrée, un peu grise de serre chaude dans laquelle s'épanouit une fleur artificielle et littéraire qui est si caractéristique de Gide. Culture du moi, plutôt qu'explosion de la vie, de l'amour, du merveilleux, de l'angoisse et du désespoir. Il n'en reste pas moins intéressant de constater que certains se réclament, entre 1926 et 1927, des surréalistes, qu'ils les lisent et les aiment au point de les considérer parfois comme des maîtres.

Avec ce volume 55 de la *Revue de Belles-Lettres* (1926/27) s'achève pratiquement la contribution des bellettriens à l'accueil du surréalisme en Suisse romande. Il n'y aura plus que des allusions passagères, à l'exception d'un article de D. Simond en 1937, sur lequel nous reviendrons. Dès 1930 le grand homme des bellettriens sera Cocteau et le surréalisme semble bien ne plus les passionner. Nous pensons qu'il n'a pas dû passionner longtemps non plus les Zofingiens, si l'on en juge par la *Feuille centrale*. Les Zofingiens vaudois s'en sont cependant occupés une fois au moins: au semestre d'été 1929 un actif, René Weith, fait une conférence sur le surréalisme. Voici l'écho qu'on en trouve dans la *Feuille centrale*: « Art maladif, où le surréaliste laisse errer sa pensée au gré de son caprice. Succession de visions sans lien apparent ou même sans lien du tout. A ses considérations, Weith ajouta une lecture de succulents extraits d'œuvres surréalistes. » [51] Ainsi si les lectures ont, semble-t-il, recueilli un certain succès, il est clair que le surréalisme en général a été l'objet des critiques habituelles. Par la suite, et malgré le passage à la rédaction d'étudiants aussi ouverts à la littérature que le fut par exemple André Rivier, le surréalisme disparaît totalement de la *Feuille centrale*; et lorsqu'un numéro spécial est consacré à la littérature en Suisse, dans le panorama des lettres romandes que fait M.-M. Thomas, ce dernier réussit à évoquer la littérature française de 1928-1938 sans prononcer le mot de surréalisme, pas même lorsqu'il parle de la génération de 1920, soit celle même des Breton, Aragon, Eluard.

* * *

En décembre 1929, dans *Le Second Manifeste du surréalisme,* Breton demandait l'« occultation profonde, véritable du surréalisme » [52]. Or, même si Breton donnait au mot *occultation* un sens plus vaste et plus technique aussi, il est vrai que dès 1930 environ, le bruit fait autour de son mouvement diminue et que les revues françaises elles-mêmes se désintéressent du surréalisme, autour duquel s'établit peu à peu le silence. De 1930 à 1939 cependant, le groupe ne reste pas inactif, même s'il est secoué par de violents remous, dont les premiers sont suscités par le *Second Manifeste,* très sévère contre certains membres exclus du groupe. Dès 1930, Aragon, à la suite de son premier voyage à Moscou, s'éloigne des surréalistes pour rompre avec eux en 1932 et s'inscrire au Parti communiste. Jusqu'en 1934, Breton et ses amis publient de nombreux tracts politiques, prennent parti pour Trotsky, lors de son expulsion de France; leur revue est devenue *Le Surréalisme ASDLR* (= au service de la révolution). En 1935, Breton précise les positions politiques du surréalisme et s'éloigne du Parti communiste, en 1936 il dénonce les procès de Moscou, en 1938 il rencontre Trotsky au Mexique et publie le manifeste *Pour un art révolutionnaire indépendant.* La production artistique des surréalistes ne fléchit pas durant cette période, où apparaît un nouvel astre, particulièrement brillant durant quelques années, Salvador Dali. C'est l'une des grandes périodes de la peinture et du cinéma surréalistes (*L'Age d'or* de Buñuel est de 1930). En littérature, si la production surréaliste d'Aragon arrive à sa fin (dès 1933-34 ses livres ne doivent presque plus rien au surréalisme), Breton, Eluard, Char, Tzara publient pratiquement un volume par an durant cette période. Signalons enfin la parution, en 1938, du premier livre de J. Gracq, *Au Château d'Argol,* qui annonce la deuxième génération surréaliste.

En Suisse romande, l'écho rencontré par le surréalisme durant les dix années précédant la seconde guerre mondiale, reste très modeste dans l'ensemble, en tout cas au niveau que nous examinons ici. Peut-être chemine-t-il cependant ici ou là dans quelques cœurs de poètes ou de jeunes gens ? Il est difficile de le dire, et il faut nous borner aux documents que nous avons.

En mars 1931, A. Béguin publie « Le Chemin mystérieux », article consacré à esquisser « l'idée du romantisme intérieur, en France » [53], c'est-à-dire à redéfinir le romantisme à partir du romantisme allemand, dont Béguin voit les continuateurs français en Nerval, Rimbaud, Baudelaire et non dans l'école romantique de 1820. Comme le dit Marcel Raymond, on rencontre dans ce texte, qui

paraît dans la *Revue de Belles-Lettres,* alors que Béguin est lecteur de français à Halle « l'expression plusieurs fois répétée d'un long espoir, celui d'une conquête spirituelle et unifiante de l'homme et de l'univers, par une sortie décisive hors du système clos de la rationalité » [54]. Une telle vue, un tel espoir sont proches des vues et des espoirs du surréalisme. Aussi n'est-il pas étonnant que Béguin écrive, en évoquant *Aurélia* de Nerval: « N'est-on pas bien près ici des *rêves provoqués* du surréalisme, expériences méthodiquement conduites dans l'attente de ce que peut 'amener' le rêve, ainsi qu'un essai de chimie amène un résultat ? » [55] Béguin défend l'idée que la poésie moderne, et en particulier le surréalisme, rejoint les grandes tentatives métaphysiques des romantiques allemands, qui éclairent les œuvres d'un Nerval, comme celles de Baudelaire ou de Rimbaud. Ainsi est-il peut-être le premier Suisse romand à comprendre et à dire la véritable portée du surréalisme et à reconnaître pour ses ancêtres ceux que Breton et ses amis ont eux-mêmes salués comme des précurseurs.

Parallèlement à Béguin, son ami Marcel Raymond entreprenait, en 1929-30, dans le cadre d'un cours de privat-docent à l'Université de Genève, une recherche sur la poésie française moderne, qui le conduisit aussi à donner sa juste place et son importance au surréalisme. Il est hors de notre propos de parler du livre qui est sorti de ce cours, *De Baudelaire au Surréalisme,* paru en 1933; cependant on ne peut passer sous silence les chapitres XIV-XVI de cet ouvrage, consacrés à Dada et au surréalisme. Quarante ans plus tard, ils gardent toute leur valeur : dans les rééditions successives, les quelques modifications introduites ne l'ont été qu'en fonction du développement du mouvement ou de l'évolution des hommes et jamais elles n'ont contredit ce qui avait été écrit en 1933. Il faut relire, en particulier, les pages de conclusion de ces trois chapitres, pages qui ont disparu par la suite, pour mesurer à quel point la tentative surréaliste avait été comprise par Marcel Raymond, avec ses espoirs, ses conquêtes, ses dangers et ses échecs [56]. Les Suisses romands ont-ils mieux accepté le surréalisme après la parution de ces pages ? Il faudrait avoir mené une enquête portant sur l'accueil du livre de Marcel Raymond chez nous pour en décider: nous n'avons pu le faire. Nous pensons cependant qu'un tel travail confirmerait ce que Gilbert Guisan notait en 1967: le livre de Marcel Raymond n'atténue pas la distance que les Romands marquent à l'égard du surréalisme [57].

Cette distance caractérise aussi les articles que l'on trouve dans *Aujourd'hui*, et en particulier ceux de Gustave Roud, les plus intéressants. Cet hebdomadaire qui paraît du 5 décembre 1929 au 31 décembre 1931, édité par H.-L. Mermod, est dirigé par C.-F. Ramuz,

avec la collaboration de Gustave Roud. Ramuz, qui publiera plus de quatre-vingts textes dans les 109 numéros, ne dira jamais un mot du surréalisme. Roud, au contraire, consacrera plusieurs textes au mouvement de Breton, par lequel il semble être fasciné à cette époque, après avoir rejeté Dada (cf. plus haut, p. 31). Cela apparaît dès le deuxième numéro d'*Aujourd'hui*, du 12 décembre 1929 où, dans la chronique intitulée *Textes,* Roud (qui signe ici Rd.) va présenter « l'homme devant lui-même et devant le monde (qu'il l'accepte ou le nie)», et choisit de citer, à côté d'un texte de Claudel et d'un de Valéry, trois textes issus du surréalisme : un extrait du *Manifeste du surréalisme* de 1924 et un passage d'un article publié dans le deuxième numéro de la revue *Le Grand Jeu* en 1929 manifestent, au-delà d'un refus plus ou moins violent du monde, un espoir et un appel à un ailleurs, à une lumière nouvelle. Le troisième est un extrait du *Paysan de Paris* d'Aragon, paru en 1926. Les trois textes font le procès de la raison, de la science et du réel au profit de l'imagination, de la libération, de l'espoir d'un monde régénéré. Trois semaines plus tard, dans le numéro 5 daté du 2 janvier 1930, G. Roud ne se borne plus à citer des textes : il consacre un commentaire au numéro 12 de *La Révolution surréaliste* [58]. C'est le *Second Manifeste du surréalisme*, qui le retient surtout. Il annonce qu'il reviendra sur ce texte, car « l'attitude de M. Breton a ceci de particulier que *malgré* les propos orduriers qu'elle lui dicte et les violences auxquelles elle le conduit, l'on n'y peut rester indifférent » [59]. Roud est frappé, dans ce second manifeste, par l'atmosphère d'incertitude et de terreur qui y règne. Le château où Breton situait les surréalistes dans le premier manifeste s'est transformé en tribunal et nous assistons à une série de condamnations, après un réquisitoire impitoyable. Roud touche ici un point très important de la vie du groupe surréaliste, telle qu'elle apparaît parfois à travers les textes polémiques, mais qui n'a été vraiment vu et traité avec tout le sérieux qu'il mérite que beaucoup plus tard, en particulier par Jules Monnerot dans *La Poésie moderne et le sacré*, en 1945. Cet aspect révèle bien d'ailleurs à quel point le surréalisme engage tout autre chose que la seule littérature. Dans la deuxième note, G. Roud s'attache aux quelques gravures de Max Ernst reproduites dans le numéro du 15 décembre 1929 de *Variétés* et extraites de la *Femme 100 têtes.* Ce qui le frappe dans ces compositions obtenues par juxtaposition de « découpages d'anciennes illustrations », c'est à quel point elles échappent à toute logique tout en exerçant une grande attirance: « Faire naître l'épouvante, à tout le moins un malaise irrépressible, en détournant perfidement de ses fins premières un vocabulaire tout innocent, bonasse même, qu'est-ce

donc, sinon opérer une transmutation ? » [60] G. Roud est l'un des tout premiers à poser l'un des problèmes essentiels du langage surréaliste. Il est frappant qu'il le fasse à partir d'une manifestation *picturale*, la peinture surréaliste semblant n'avoir pas touché la Suisse romande à cette époque, du moins à en juger par les revues consultées. Si G. Roud porte une attention particulière au problème du langage surréaliste, et surtout à celui d'un langage qui brusquement change de signe et dont les éléments semblent tout à coup avoir subi une mutation qui leur donne une signification inhabituelle, c'est qu'il est un homme dont toute la vie est engagée dans l'aventure du langage. Plus que tout autre poète en Suisse romande à cette époque, Roud est sensible à l'aventure surréaliste du langage et peut-être secrètement tenté par elle. Mais si le problème « des échecs et des réussites du surréalisme » le préoccupe, s'il est profondément touché par certaines œuvres surréalistes, on le sent constamment critique et peut-être nous livre-t-il les raisons secrètes de sa retenue lorsqu'il écrit: « Depuis longtemps, depuis *Nadja* surtout, comment pourrait-on passer sous silence cet ensemble de tentatives désespérées ? » Réserve qu'il exprime encore dans une troisième note consacrée au scénario du *Chien andalou* dont il cite deux passages en en soulignant le caractère morbide, qui ne laisse pas indemne le lecteur.

Dans le numéro suivant, Gustave Roud revient, comme il l'avait promis, sur le *Second Manifeste*. Son texte, que nous publions en annexe, fait de très nombreuses réserves à l'égard du mouvement: « entreprise dans son tréfonds désespérément négative » [61]. Mais, l'opposant à Dada, incapable de rien créer et qui cède à « l'immense ennui du hasard », Roud écrit que « le surréalisme au contraire semblait, outre la dérision de toutes choses, proposer cependant *quelque chose* ». Et de citer l'écriture automatique, dont *Poisson soluble* prouve une certaine fécondité et la réussite parfois possible; et de citer aussi *Nadja*, « ce livre *unique* ». C'est ici que Roud fait remarquer que les réussites du surréalisme tiennent au fait qu'il a parfois su se maintenir à la limite du rationnel et de l'irrationnel et réussir un compromis. Dans cette perspective, il est frappant que Roud ait choisi pour exemples deux œuvres de Breton, qui de tous les grands surréalistes est celui dont les plus beaux textes se tiennent presque toujours « aux confins des deux domaines antagonistes ». Roud voit dans le *Second Manifeste* une tentative pour faire basculer tout le mouvement dans une recherche du surréalisme pur où l'équilibre parfois réalisé et perceptible dans *Poisson soluble* et *Nadja* doit disparaître. Cela, Roud ne peut le comprendre et il laisse au texte de Breton le soin de définir lui-même le surréalisme tel qu'il l'entrevoit. Gustave

Roud ne rejette pas le surréalisme sans autre forme de procès, mais, très sensible à certaines de ses réussites littéraires, il y voit avant tout une exploration du domaine de l'irrationnel, du rêve, de l'ombre aussi peut-être, qui ne peut cependant rester féconde que si elle reste plus ou moins en contact avec le monde raisonnable. Roud voit dans le surréalisme ainsi compris la promesse que sa propre quête, qui se rapproche beaucoup de celle des romantiques allemands, n'est pas vaine, mais il se refuse à croire à une tentative plus radicale, telle qu'il pense la voir s'esquisser. C'est pourquoi Roud est si proche parfois des surréalistes, pourquoi aussi il est si proche d'un A. Béguin, malgré tout ce qui pourra les séparer parfois, de ses acceptations et de ses refus et de ce qu'il dira, en 1937, dans les dernières pages de l'*Ame romantique et le Rêve*, où, comme nous le rappelle Marcel Raymond, Béguin « disait qu'une poésie uniquement tournée vers le rêve, 'déprise de tout le spectacle visible, se prive à la fois du spirituel et du sensible' » [62].

Dans le numéro 28 d'*Aujourd'hui*, enfin, Roud consacre un assez long article au recueil de Robert Desnos, *Corps et Biens*, qui rassemble des poèmes de 1919 à 1929 et qui est publié en 1930. Roud commence par une longue citation de Breton, consacrée aux sommeils de Desnos et à la poésie onirique qui en est issue. L'admiration de Breton pour Desnos et ses poèmes oniriques faisait attendre avec impatience ce recueil. Or, pour Roud, c'est une immense déception: « On voit enfin, démonstration involontaire à chaque fois reprise et conduite jusqu'à l'évidence, — démonstration que nous persistons à trouver pathétique, bien qu'on puisse rendre à ce recueil l'apparence d'un jeu, et lire ces pages sur un ton qui leur restitue une sorte de préméditation amusée, — on voit qu'un poète qui *se livre* au sommeil en ressort les mains vides, et que si nous posons notre oreille à sa poitrine, bien loin d'entendre battre un cœur mystérieux, nous percevrons seulement le déclic railleur de toute une machinerie spirituelle qui tourne à vide. » [63] Si ce jugement très sévère de Roud peut être acceptable pour une partie des poèmes du recueil et en particulier pour « Rrose Sélavy », qui n'est que l'assemblage de jeux de mots plus ou moins réussis, mais rarement porteurs de poésie, on s'étonne d'une condamnation si totale. Elle tient peut-être à cette remarque, qui souligne une fois de plus combien il est nécessaire de ne jamais oublier que le surréalisme est tout autre chose qu'une simple école littéraire: « Sans doute eût-il été prudent, écrit Roud, de se rappeler qu'à cette époque Breton attachait au silence de Rimbaud plus de prix qu'à ses œuvres, et que l'*attitude* d'un poète lui importait plus que sa poésie... Notre déconvenue eût été moins vive à lire *Corps et Biens* [...] » Pour

Breton, le surréalisme est d'abord une manière de vivre, une tentative pour changer la vie (« la vraie vie est ailleurs »); l'œuvre est ainsi secondaire, elle peut être un moyen parmi d'autres de changer la vie. Pour Roud il semble que l'œuvre compte plus et qu'il ait cherché d'abord dans le surréalisme une voie poétique: c'est l'œuvre qu'il juge et qu'il juge un échec pathétique, d'où son désintérêt désormais pour le mouvement, dont il voit bien que la tentative n'est pas d'abord poétique et que sur ce plan elle mène souvent à l'échec.

A côté des articles de Gustave Roud, *Aujourd'hui* publia d'autres textes consacrés au surréalisme. Il en publia même un d'un jeune surréaliste, Georges Hugnet, consacré à Charles-Albert Cingria, mais où il serait bien difficile de déceler le surréalisme de l'auteur [64]. Dans les numéros 26, 27 et 28 (mai-juin 1930), Max-Marc Thomas donne une série de « Notes pour servir à l'histoire de l'art et de la peinture au commencement du XXe siècle », où il cite abondamment des textes surréalistes, dadaïstes ou ayant trait à ces mouvements. Mais il est difficile de tirer de ces citations quelques conclusions sur le sens de ces textes pour l'auteur, dont on sait par ailleurs qu'il n'a jamais apprécié les surréalistes. On ne peut que remarquer que ces textes n'étaient pas ignorés en Suisse romande. Le même critique donne, dans le numéro du 15 mai 1930, un curieux article intitulé « James Joyce exécuteur testamentaire de Dada », qui s'attache à montrer qu'*Ulysse* achève une civilisation, une vie, celle de Dada. Pour M.-M. Thomas, le livre de Joyce est composé des éléments mêmes que Dada utilisait, mais qu'il a épuisés ; désormais autre chose doit surgir. « Dada le sondage, mieux, les sondages de quelques groupes dans le désordre de l'interrègne entre la civilisation passée et celle à venir. » [65] Dada fit la transition entre deux civilisations ; il fut « la révolution à l'état pur », et devait donc disparaître: maintenant qu'il est mort, un nouvel ordre peut naître. Une telle position est intéressante et assez neuve, dans la mesure où elle est d'un homme qui a refusé Dada et l'a combattu, puis qui ignorera le surréalisme ou le combattra et qui est manifestement influencé fortement par la pensée de Maurras. Il opère une véritable récupération de Dada, en lui donnant une place dans l'histoire : celle d'intermédiaire qui achève une civilisation mourante pour mourir à son tour et appeler ainsi à la naissance un nouvel ordre, qui est ici l'ordre maurrassien. Position proprement politique, dans le sens le plus large, d'un homme d'ordre qui sait que les révolutions et l'esprit révolutionnaire ne peuvent s'éliminer, mais qu'on peut les intégrer au système pour leur enlever toute force et toute originalité. Du moment où Dada et son esprit sont morts, où ils sont devenus des faits historiques, rien n'empêche de les

considérer « objectivement », de leur accorder un rôle plus ou moins positifs et de reconnaître certains de leurs apports.

« Le surréalisme et l'inspiration », tel est le titre d'un article d'A. Vogel dans le numéro 79 d'*Aujourd'hui*. Sa thèse est simple: le surréalisme, en donnant une immense place au rêve dans son activité, nie le *travail* de création et pose le problème de l'inspiration en poésie. C'est même là, pour A. Vogel, son seul intérêt. Or, dit Vogel en partant des réflexions de Valéry, l'inspiration joue un très petit rôle dans la genèse de l'œuvre d'art et n'est pas l'effet du hasard. Le rêve n'est qu'une source très lointaine de l'inspiration, qui est d'ailleurs une partie du travail de création. La preuve que la méthode des surréalistes est fausse, c'est que « les surréalistes n'ont, jusqu'à présent, réalisé que des fausses-couches » [66]. Il n'y a là rien de très original, mais cela prouve une fois de plus que la résistance au surréalisme reste très forte en Suisse romande [67]. Les approbations sont exceptionnelles ou s'adressent à des textes que l'on prend soin de distinguer du surréalisme et de ses excès. Telle la critique qu'Ed. Humeau publie dans le premier numéro de *Présence* [68], sur *L'Homme approximatif* de T. Tzara, en qui il salue un poète libre dont la poésie lui est une des plus chères « par son humanité de merveilles et ses passages d'éclairs » [69]. Tzara a su se préserver des obscénités et des blasphèmes du surréalisme. Il a su sortir des imprécations et de la nuit: il s'humanise. Ce très beau texte, qui situe Tzara et en analyse le poème avec une grande sensibilité, salue un poète qui a retrouvé l'espérance et le jour, la nature et l'homme. Que subsiste-t-il du surréalisme ou de Dada dans la vue qu'Ed. Humeau nous donne de Tzara ? Seulement l'esprit, la visée, car il s'agit toujours « de poursuivre l'œuvre de Dieu sans la prendre au sérieux » [70].

Durant les années 1933 à 1939, nous avons trouvé très peu de textes consacrés au surréalisme dans les revues romandes. Certes, un Denis de Rougemont ne s'en désintéresse pas, mais il publie alors en France, dans la revue *Esprit* [71] des textes généralement sévères. Quant à A. Béguin, les articles où il évoque le surréalisme, « L'Expérience poétique », en 1938, ou « Situation de la poésie », en 1939, par exemple, paraissent aussi en France [72]. Mais son accueil du surréalisme est différent de celui de D. de Rougemont. Il mesure avec exactitude le rôle capital qu'il a joué dans la prise de conscience de la poésie par elle-même; il pense que le surréalisme a raison d'affirmer que les sources profondes de la poésie sont dans l'inconscient, mais il voit aussi les faiblesses du mouvement lorsque ce dernier s'arrête aux instincts et aux automatismes : l'unité de l'âme, qu'il recherche, se trouve au-delà. Dans les quelques pages qu'il consacre au surréalisme

dans *l'Ame romantique et le Rêve,* paru en 1937, on trouve un admirable résumé de sa position face au mouvement de Breton. Il y montre que le surréalisme est d'abord une méthode qui dépasse la littérature et repose sur une espérance millénaire; l'un des premiers, il voit que Breton ne prêche pas un abandon total au rêve ni le rejet de la raison; il sait qu'il n'a jamais renoncé à sa revendication essentielle: transformer le monde et le comprendre le mieux possible. Il faudrait tout citer, contentons-nous de ces lignes si justes et si pénétrantes qui résument l'essentiel: « La grandeur du surréalisme demeurera, quels que puissent être ses échecs et ses réussites, dans cette continuelle orientation vers l'essentiel et dans cette poursuite de son effort, en dépit des échecs et des réussites même. Comme leurs devanciers du romantisme allemand ou du second romantisme français, les surréalistes savent que la dignité humaine réside précisément dans ce dévouement désespéré, dans cet espoir absurde qui s'alimente aux profondeurs même de l'incertitude. » [73] Mais ces lignes sont exceptionnelles: dans les revues de Suisse romande il n'y a presque rien concernant le surréalisme.

Présence donne une information sur l'affaire Aragon en 1933. Mais à part cela et malgré la publication de treize brefs textes en prose de René Daumal dans le numéro 4 de l'année 1933-34, il n'y a plus rien dans cette revue sur le surréalisme.

A la fin de décembre 1932 paraît une revue de jeunes, qui durera un an, *Les Essais romands.* On y parle de Péguy, de Rimbaud, de Verlaine et du symbolisme, mais du surréalisme pas trace, même si l'on trouve, dans le numéro 3 de mars 1933, un article de Pierre Dudan consacré à Germain Nouveau, dont les surréalistes font grand cas.

Les Nouveaux Cahiers, qui publieront sept numéros entre juin 1936 et juillet 1937, ne sont guère orientés vers la poésie moderne. Ils publient cependant un assez long article de Henri Moos, dans les numéros 2 et 3, consacré à « G. Apollinaire et la poésie moderne », où les fondateurs de la poésie moderne sont Lautréamont, Apollinaire et, dans une moindre mesure, Rimbaud et Nerval. Ces noms, que le surréalisme ne renierait pas, au contraire, ne conduisent cependant pas Henri Moos à donner sa vraie place au surréalisme, qu'il semble d'ailleurs fort mal connaître et confondre avec le dadaïsme ou le futurisme et dont il semble ne pas voir clairement les liens qui l'unissent aux précurseurs qu'il cite [74].

La revue de Daniel Simond, *Suisse romande*, qui paraît de 1937 à 1939, ne fait aucune place au surréalisme, à l'exception d'un compte rendu très favorable de *L'Amour fou* de Breton par Georges Nicole [75]. Après avoir dit combien il admire *Nadja*, Nicole fait l'éloge

de *L'Amour fou*, qu'il aime pour tout ce qui est lié dans ce livre à l'attente et à la quête de la femme, pour tous les signes de la passion qu'il exprime. Mais il fait de sérieuses réserves quant à la partie théorique du livre: est-elle nécessaire ? Les pages poétiques sont-elles écrites pour appuyer la théorie ? Ces réserves, qui rappellent celles de D. Simond à propos de *Poisson soluble* [76], n'enlèvent cependant rien au fait que le livre est favorablement accueilli : le fait est assez rare pour être souligné.

Une nouvelle revue de jeunes voit le jour en 1938 et subsistera jusqu'en 1941, *Romandie*. Ici, comme dans le cas des *Essais romands,* le surréalisme est absent. La revue s'inscrit dans la continuité de Ramuz et les poèmes et les proses qu'elle publie, souvent d'assez bonne qualité, sont très éloignés du surréalisme. Les positions théoriques sont ramuziennes. Aussi n'est-il pas étonnant qu'Armand du Passy, dans son article « Une conception de la poésie » [77], réclame une poésie de liberté et de sincérité, où le cœur et l'imagination, mais le cœur surtout, auront leur place, mais ne dise pas un mot du surréalisme ni d'une poésie du rêve ou de l'inconscient. « Avec Boileau, le beau c'était le vrai. Avec les symbolistes et les modernes, le beau est devenu synonyme d'étrange, d'incompréhensible. Voilà deux extrêmes ! Dans le premier cas, la poésie devient tout intellectuelle et, à moins d'être plaisante et spirituelle, elle tombe dans la sécheresse. Dans le second cas, elle glisse vers la folie. »

Douze ans après le long article qu'il avait consacré au premier *Manifeste du surréalisme,* Daniel Simond publie, dans la *Revue de Belles-Lettres*, un article intitulé « Du Surréalisme au stalinisme » [78]. L'essentiel de ce texte est consacré non pas tellement aux positions politiques prises par Breton ou par Aragon qu'à « montrer à quel point il importe de soustraire aussi bien à la *droite* qu'à la *gauche* le contrôle d'une multitude de réalités qui les dépassent » [79], et en particulier les réalités culturelles. Cela amène D. Simond à louer les nuances des positions politiques de Breton, mais à condamner sans réserve celles qu'Aragon venait de défendre, en particulier dans *Pour un réalisme socialiste,* où il montre la rupture totale qu'il y a pour lui désormais entre surréalisme et communisme. Cette partie de l'article de Simond, qui ne porte pas vraiment sur le surréalisme, ne nous retiendra pas, mais bien celle où l'auteur se livre à une évaluation du surréalisme et de son accueil par les jeunes de 1924. Ce qui frappe, c'est que Simond donne plus d'importance à cet accueil qu'il ne semblait lui en donner à l'époque. Certes, il souligne que les dieux de cette génération en Suisse romande n'étaient pas les surréalistes, mais plutôt Proust, Maurras, Claudel, Gide ou Valéry. Mais il parle des

passions soulevées par le surréalisme entre 1924 et 1927 et il souligne que si personne ne lui semble avoir été convaincu par les thèses surréalistes, beaucoup appréciaient en elles la revendication anti-rationaliste et une résolution d'aller jusqu'au bout: « Comme eux, nous eussions aimé de rompre en visière au conformisme dans l'art et dans la vie, aux hypocrites prudences d'un libéralisme poussif et d'une culture ornementale, et nous partagions leur colère contre ceux qui ne veulent voir dans les aventures de l'esprit qu'un jeu futile et inoffensif, voire d'aimables jongleries. » [80] Ainsi l'attitude des surréalistes était-elle un exemple, mais que les jeunes Suisses romands de l'époque n'osaient pas suivre (« nous eussions aimé »), malgré la sympathie humaine qu'ils ressentaient pour eux. Cela leur permettait, au-delà des divergences théoriques, de goûter aux œuvres. Mais Simond fait ici de très sérieuses réserves, quoique moins catégoriques que celles qu'il faisait en 1925. La décharge psychanalytique ou figurée de l'inconscient, la combinaison arbitraire d'objets hétérogènes pour provoquer du stupéfiant ne peuvent être poétiques pour Simond. La poésie est plus complexe. La réserve face à l'esthétique du surréalisme reste entière, de même que la réserve théorique, même si Simond ne l'évoque que très brièvement. Ce qui a changé peut-être, c'est le ton: Simond est, en 1937, plus modéré, plus porté aussi à penser que l'attitude fondamentale de refus et de révolte des surréalistes en 1924 avait des sympathies en Suisse romande à cette époque-là.

* * *

Le lecteur des revues ou hebdomadaires que nous avons consultés serait frappé par la petite place qui y est faite à l'avant-garde et au surréalisme en particulier. Sans être ignorés, ces mouvements semblent ne jouer qu'un très petit rôle pour ceux qui rédigent les périodiques littéraires romands et par conséquent pour leurs lecteurs. En laissant de côté la période dadaïste, nous n'avons relevé que vingt-trois comptes rendus de livres d'auteurs surréalistes (ou qui le furent) de 1922 à 1939, soit un peu plus d'un livre recensé par an : ce n'est pas beaucoup. Breton avec quatre comptes rendus, Aragon avec trois pour deux livres, Crevel avec trois aussi sont les plus souvent cités; Eluard, P. Naville, Desnos, Tzara voient un de leurs livres recensé. Quant aux livres de Ph. Soupault, très prisés semble-t-il en Suisse romande, ce ne sont généralement pas des œuvres surréalistes (sept comptes rendus de romans). Artaud, Char, Leiris, Limbour, Péret sont ignorés. En ne tenant pas compte des livres de Soupault, la moitié des seize comptes rendus est plus ou moins favorable aux œuvres analysées. Les œuvres

théoriques sont moins bien accueillies que les œuvres « créatrices »: cinq comptes rendus sévères contre deux plus ou moins favorables pour les textes théoriques ; six comptes rendus plus ou moins favorables, contre deux assez sévères et un très sévère pour les textes non théoriques.

Ce qui frappe également, c'est la permanence des réactions face à l'avant-garde et au surréalisme durant toute la période considérée: il y a, en majorité, des refus, mais aussi parfois un accueil favorable. On ne distingue pas d'évolution vers un meilleur accueil ou vers un refus plus net. Peut-être y a-t-il une meilleure compréhension du phénomène, mais elle n'entraîne pas une modification des attitudes fondamentales. On remarque enfin que, dès 1931 environ, le silence se fait peu à peu autour du surréalisme en Suisse romande.

Les textes que nous avons analysés ou que nous publions montrent que le surréalisme a été abordé principalement au niveau théorique et sur trois plans : esthétique, philosophique et moral, politique.

L'esthétique surréaliste, dans la mesure où elle existe [81], ainsi que les œuvres qui en sont issues, reposent, dit-on, sur des effets de surprise et sur le merveilleux, qui sont les produits de l'écriture automatique, des rêves ou des sommeils hypnotiques. Une telle conception de la poésie dénie toute importance au travail de l'artiste, et ne fait confiance qu'à l'inspiration, à la spontanéité, au subsonscient. Si elle peut produire parfois de belles images, elle est incapable de créer de belles œuvres, car toutes les règles de l'art sont ignorées. Les poèmes surréalistes ne sont plus alors des œuvres d'art: « A la beauté une, ordonnée et de choix de l'œuvre classique, Breton substitue les petites trouvailles quelconques (non choisies), les petites beautés fardées de son *Poisson soluble.* » [82] Ce type de critiques, qu'on rencontre déjà à l'égard de l'avant-garde pré-surréaliste [83], est caractéristique : presque tous les refus se font à partir de telles considérations, qui fondent aussi les mises en garde contre la démolition du langage, particulièrement visible dans les poèmes dadaïstes [84], mais aussi sensible parfois chez les surréalistes. En réalité personne, en Suisse romande, n'approuve les positions esthétiques du surréalisme et rares sont ceux qui les comprennent en dehors d'A. Béguin et de M. Raymond. Béguin, en particulier, montrera, dès 1931, la portée des expériences de rêves provoqués et les rattachera au romantisme allemand [85]. Cela n'empêche pas, comme nous l'avons vu, que certaines œuvres soient reconnues et appréciées, même par ceux qui s'opposent au surréalisme.

Sur le plan philosophico-moral, les Suisses romands reprochent essentiellement au surréalisme ses attaques contre la raison et son désir de briser la logique. Ce refus est en étroite liaison avec les critiques

adressées à l'esthétique surréaliste. D'autre part le mouvement de Breton serait purement négatif, dominé par le désespoir, l'angoisse et le goût du malheur. Ce serait un mouvement à tendances anarchistes, généralisant « l'acte gratuit de Lafcadio » [86], perdant de vue le réel. Toutes ces critiques, qui remontent parfois à celles adressées à bon droit à Dada, manifestent une compréhension partielle du surréalisme. Mais sur ce plan, même les plus farouches adversaires du surréalisme, approuvent certaines de ses positions. Ainsi Daniel Simond, par exemple, qui aime le souci de vérité qui anime les surréalistes et approuve leur lutte contre la réduction de la pensée à l'action [87]. Le thème de la libération, plus fondamental et auquel ce qui précède peut d'ailleurs se rattacher, rencontre plus d'approbations. L'adhésion à un élan vers le bonheur, vers la conquête de soi et de la vie, se rencontre aussi bien chez G. More que chez D. de Rougemont [88] et nous sommes alors beaucoup plus près des vraies aspirations du surréalisme, qui sont au-delà de la littérature, ce que Béguin a été un des seuls à bien marquer [89]. Il faut cependant souligner que ces adhésions ne sont pas sans ambiguïtés : celle de G. More par exemple fait penser plus à une influence gidienne que surréaliste, et Denis de Rougemont, dans « Aragon, le beau prétexte », suit les surréalistes dans leurs refus et dans leur élan vers l'infini, non dans leur visée ultime.

Les positions politiques du mouvement ont toujours été combattues en Suisse romande et il faudra attendre 1937 et l'article de D. Simond, « Du Surréalisme au stalinisme » [90], pour lire un texte nuancé sur ce problème. Le rapprochement du surréalisme et du communisme n'a fait qu'augmenter la distance prise chez nous face au mouvement de Breton: le réflexe anticommuniste a joué à plein, qu'il ait été d'inspiration maurrassienne ou non. Seul Denis de Rougemont a su garder la tête froide lorsqu'il a abordé le sujet [91]. On peut légitimement se demander si cet aspect du surréalisme n'a pas été une des raisons principales, mais inexprimée, du silence qui s'abat sur lui en Suisse romande dans les années trente.

Ainsi, à en juger à travers les revues romandes, il apparaît que le surréalisme a été généralement mal accueilli en Suisse romande entre les deux guerres. Vivement critiqué, presque ignoré ou passé sous silence, il semble n'avoir pas beaucoup compté chez nous. Il s'avère cependant que le mouvement de Breton a rencontré des sympathies, parfois assez profondes en Suisse romande, mais qui n'ont peut-être pas osé s'affirmer [92] ou pas pu s'exprimer dans les revues existantes, généralement hostiles. Ceux qui ont dit, à un moment ou à un autre, leur sympathie à certains aspects du surréalisme sont presque toujours

de fortes personnalités plus ou moins marginales par rapport à la société romande de l'époque : Béguin, Raymond (qui fut à Paris, puis en Allemagne, puis à Bâle pendant la plus grande partie de la période examinée), D. de Rougemont, Ed. Humeau, pour ne citer que les plus importants. Leurs œuvres restent aussi parmi les plus vivantes de ces années et parmi celles qui restent souvent d'une brûlante actualité. Le cas le plus complexe est certainement celui de Gustave Roud. Sa sévérité à l'égard du surréalisme s'accompagne d'une compréhension profonde du mouvement, qui révèle une réelle sympathie à son égard: il est à la fois fasciné par une aventure spirituelle et des aspirations avec lesquelles il se sent des affinités et repoussé par les excès ou les techniques du surréalisme qui sont profondément contraires à sa sensibilité et à son art. Le cas de Denis de Rougemont mériterait aussi une étude. A première vue, cependant, il est plus simple que celui de G. Roud. D. de Rougemont est prêt à suivre le surréalisme dans ses refus et dans certaines de ses aspirations, mais il se sépare de lui par le but visé et sur les méthodes [93].

Notre enquête a mis en relief l'existence d'un courant, certes minoritaire mais important tant par sa qualité que par sa quantité, attentif à l'avant-garde et qui a accueilli le surréalisme avec une certaine faveur. Ce résultat oblige à nuancer l'impression dominante jusqu'ici d'une Suisse romande tout à fait imperméable au surréalisme. Il devrait aussi encourager des recherches plus vastes qui déborderaient le plan littéraire [94] et pourraient être utiles à une meilleure connaissance de la société et de l'histoire romandes du début du siècle, comme à celle des phénomènes de l'avant-garde. Notre but n'était pas d'expliquer l'accueil fait au surréalisme en Suisse romande, mais d'apporter des faits et des textes qui permettraient d'abord de préciser quel fut cet accueil. En conclusion, nous voudrions cependant ajouter quelques remarques qui peuvent aider à expliquer l'attitude romande à l'égard du surréalisme.

L'accueil fait, dans notre pays, au surréalisme et à l'avant-garde qui l'annonce et le prépare, confirme une loi qui semble générale: les avant-gardes ne sont reconnues que par des minorités ou des individus marginaux. Si ce n'était pas le cas, elles ne seraient d'ailleurs pas des avant-gardes ! Cette loi est d'autant plus vraie ici que le surréalisme met en cause non seulement la littérature mais encore toute la société. Ainsi le fait qu'il est généralement rejeté n'a-t-il rien de très original. Ce qui l'est plus, c'est l'ampleur de ce refus chez les écrivains et les critiques, c'est-à-dire chez ceux qui devraient être en principe les plus

ouverts à la nouveauté. Gilbert Guisan a indiqué plusieurs éléments qui peuvent expliquer ce refus persistant. Il relève, dans l'esthétique du langage en Suisse romande dans les années qui nous occupent, une exigence permanente de simplicité, d'ordre, de mesure et de discipline, une soumission constante au langage, à la réalité et à la vérité. Il souligne qu'à l'origine de ces éléments il y a peut-être une démarche paysanne de rencontre du monde et il relève enfin le rôle considérable que tient la musicalité du langage dans la poétique romande [95].

La génération qui commence à s'exprimer autour de 1920 est l'héritière directe de celle qui, dès 1900, a dégagé la littérature romande du moralisme et de la réflexion philosophique et théologique, pour lui donner un statut esthétique [96]. Sous l'influence aussi de Gide, de Valéry, de Mallarmé ou plus lointainement du classicisme, elle met au premier rang les valeurs d'art: style, composition, ordre. Ces tendances seront également celles que, sur le plan esthétique, l'influence de Maurras pourra promouvoir. Or le surréalisme, dans sa visée originelle la plus profonde, n'est pas un mouvement littéraire. C'est ce que beaucoup de Suisses romands ont plus ou moins clairement senti. (Le mouvement de Breton est très ambigu sur ce point, dans la mesure où il *publie* des textes qui se présentent comme littéraires.) Pour le surréalisme, le poème n'est pas le but de son activité, mais un moyen de révéler le fonctionnement de la pensée, ses brusques illuminations, ses découvertes. La beauté surréaliste n'est pas d'abord esthétique: c'est celle de la vie, de ses passions, de son élan, de ses découvertes, etc. G. Roud l'a bien vu lorsqu'il notait que pour Breton l'attitude du poète lui importait plus que son œuvre [97]. Le surréalisme est une pratique du langage liée à la pratique de la vie, où celle-ci est infiniment plus importante que celui-là. Les rapports de « l'écrivain » à son œuvre ne sont pas ceux de l'artiste qui tente de transposer sa vie et le monde dans une œuvre d'art: ils sont ceux d'un homme qui vit une aventure qu'il tente seulement de dire ou de laisser s'exprimer afin qu'il puisse mieux la comprendre et la vivre. De même les rapports du lecteur avec l'œuvre ne sont pas ceux d'un homme qui jouit d'une œuvre dont la beauté qui l'émeut reste confinée sur le plan de l'art, mais celui d'un homme que l'œuvre, par sa beauté ou par *toute autre* qualité, non seulement émeut, mais bouleverse. Tout cela, que nous voyons plus clairement aujourd'hui avec le recul des années, s'oppose à l'esthétique de l'entre-deux-guerres chez nous (et en France aussi). La dévalorisation de l'œuvre d'art, plus visible encore chez Dada et en peinture (nous pensons aux *ready-made*), sa négation même, la contestation de la beauté classique, ne pouvaient être acceptées en Suisse romande, où les valeurs esthétiques venaient d'être péni-

blement conquises et admises. D'autre part, la gratuité de certaines expériences, leur aspect de jeu, révélateur pour les surréalistes des mécanismes les plus profonds de notre esprit, s'opposait à un certain esprit de sérieux, qui n'abandonne jamais tout à fait le Suisse romand.

G. Roud disait que l'entreprise surréaliste « implique en somme un compromis, et nécessite pour pouvoir poursuivre sa chasse anxieuse à l'extrême de l'irraisonné un contrepoids rationnel, dissimulé ou non » [98]. Il met ici le doigt sur un élément essentiel du surréalisme: à savoir qu'il n'est fécond que lorsqu'il se trouve aux confins du rationnel et de l'irrationnel, c'est-à-dire dans une position fondamentalement instable. Le surréalisme est constamment en recherche, à la quête d'un équilibre que sa démarche même l'empêche de trouver. Il est précisément cette démarche, ce mouvement qui ne s'achèvera jamais. Dès le premier *Manifeste du surréalisme,* Breton écrivait : « Je crois à la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de *surréalité*, si l'on peut ainsi dire. C'est à sa conquête que je vais, certain de n'y pas parvenir mais trop insoucieux de ma mort pour ne pas supputer un peu les joies d'une telle possession. » [99] Une telle visée ne peut être satisfaisante pour qui cherche une certitude apportée par la raison. Une telle attitude, qui met en cause le monde moderne, régi de plus en plus par la raison pratique et la logique, ne peut être que refusée par ceux qui tablent sur une science toute puissante et sur un monde maîtrisé et expliqué par la raison. Or il est certain que la génération de 1920 en Suisse romande est aussi composée d'écrivains et de penseurs pour qui les valeurs rationalistes (raison, logique, science), parfois plus ou moins bien harmonisées avec la foi, sont primordiales. Une rupture avec le monde moderne ne paraît pas s'imposer au Suisse romand de l'entre-deux-guerres qui n'a pas été marqué profondément par le cataclysme de la grande guerre et qui ne connaît pas la civilisation urbaine déshumanisante, proche qu'il est encore de la nature et d'une civilisation essentiellement paysanne. L'appel du surréalisme à une libération totale de l'homme, à la transformation de la vie, non seulement individuelle, mais sociale ne rencontre que le scepticisme ou le refus chez les Suisses romands, marqués non seulement par trois siècles de protestantisme, mais aussi par leurs origines paysannes et, pour les plus cultivés, par les humanités classiques. Si un appel à la libération est entendu dans l'entre-deux-guerres, c'est celui de Gide, sous la forme de la recherche du moi et de la culture de l'individu, qui ont peu de rapports avec le surréalisme.

Il n'en reste pas moins que ce même surréalisme a rencontré ici des hommes qui ont su le comprendre et l'apprécier, sans cependant s'y

engager totalement. Ce qu'ils ont en commun [100], c'est leur conscience que le monde moderne est menacé, miné de l'intérieur par un écroulement des valeurs traditionnelles dû à de multiples facteurs, dont un excès de réalisme et de rationalisme. Cette conscience les rend attentifs à tous les mouvements qui sont critiques à l'égard de cette civilisation plus ou moins moribonde, qu'ils ne désirent pas sauver mais transformer. Car, et c'est le second point commun entre eux, tout attachés qu'ils puissent être à certaines valeurs traditionnelles, ils tournent leurs regards vers l'avenir avec un optimisme, un élan et un espoir qui contraste avec le scepticisme et la morosité de ceux qui s'accrochent à ce qui est. Non que leur optimisme soit aveugle (peu de Suisses romands et même d'Européens qui aient été plus conscients des dangers menaçant l'Europe et le monde entre 1925 et 1938 que Denis de Rougemont et Albert Béguin, par exemple), mais ils sont animés par une foi profonde en l'avenir de l'homme. Cette foi ne repose pas sur la raison seule, qu'ils ne rejettent pas plus que les surréalistes d'ailleurs, mais sur une conception qui redonne leur valeur au sentiment, à l'instinct, à l'amour et à la passion, au rêve, à l'inconnu, au merveilleux, à côté et en complément de la raison. D'autre part, aucun ne sépare l'art de la vie ; ce ne sont pas des esthètes. Ils se méfient d'un art qui serait dégagé de toute implication sociale, morale ou même métaphysique. Tous sont plus ou moins attachés à une démarche critique, dont certains sont même les initiateurs et qui est fondée sur une adhésion profonde à l'œuvre, saisie de l'intérieur, en suivant son mouvement dans un acte de mimétisme préalable à toute discussion raisonnable. Une telle démarche, qui fait de la lecture critique beaucoup plus qu'une simple opération intellectuelle, était particulièrement favorable à l'approche des textes surréalistes. Certains enfin, en particulier A. Béguin, perçoivent les rapports profonds que le surréalisme entretient avec le courant du romantisme allemand, ignoré ou rejeté par les pays de langue française: ils comprennent mieux alors les ambitions surréalistes et leur portée.

L'ensemble de ces traits communs explique en grande partie un accueil relativement favorable de l'avant-garde et du surréalisme et en particulier de certaines œuvres. Ces traits ne se trouvent pas tous chez chacun des partisans du surréalisme, et l'on en décèle parfois quelques-uns chez les opposants eux-mêmes, ce qui peut expliquer que ces derniers acceptent certains aspects du mouvement de Breton. Cependant leur présence est probablement nécessaire à un accueil favorable de l'avant-garde et nous pensons que leur généralisation en Suisse romande, après la seconde guerre mondiale, est un élément important de la pénétration progressive du surréalisme chez nous, qui ne sera

cependant vraiment sensible que depuis le début des années 60. Cette pénétration a été préparée, entre 1920 et 1939, par une minorité relativement importante, qui a compris le surréalisme dès cette époque et l'a parfois approuvé, en particulier dans ce qui en fait la valeur essentielle : son élan, ses espoirs, ses fulgurantes beautés et son appel à franchir les limites de la raison, pour atteindre l'unité profonde de l'être.

Yves Bridel.

Nous tenons à remercier tous ceux qui nous ont facilité la réalisation de ce travail, en particulier Mme Doris Jakubec, assistante de M. Gilbert Guisan au Centre de Recherches sur les Lettres romandes à Lausanne, et M. de Courten, de la Bibliothèque nationale à Berne. Nous remercions également MM. Gustave Roud et Denis de Rougemont, qui nous ont autorisé à reproduire les textes dont ils sont les auteurs et M. Pierre Beausire, qui nous a donné la même autorisation pour le texte de Daniel Simond.

Y. B.

NOTES

Dans les notes qui suivent, nous désignons les revues par leurs abréviations (cf. la liste des revues consultées). Nous n'indiquons pas le lieu de parution des ouvrages édités à Paris.

[1] *Au Château d'Argol,* Corti, 1945, p. 7.

[2] « L'Ecrivain romand et le problème de l'expression », in *Etudes françaises,* Montréal, vol. 3, N° 1, fév. 1967, pp. 35-51.

[3] Art. cit., pp. 44-45. Les citations sont: la première de Daniel Simond, « Le Surréalisme », in BL, t. 53, 1924, pp. 135-143, et la seconde de Pierre Beausire dans un compte rendu du livre de Marcel Raymond, *De Baudelaire au Surréalisme,* paru dans BL, t. 62, déc. 1934, pp. 6-15.

[4] Art. cit., p. 44, note 23.

[5] Nous pensons que ce travail réserverait quelques surprises. Un W. Renfer, un Jean Hercourt, un Vahé Godel, pour ne reprendre que des noms cités par Gilbert Guisan, ont été plus ou moins influencés par le surréalisme. Sont-ils les seuls ?

[6] Une telle vue de l'histoire du mouvement Dada est, bien sûr, schématique. Ce mouvement n'est pas né à Zurich seulement, mais aussi à New York, à la même époque, et il se poursuit après 1922, en Allemagne en particulier. Mais ce qui nous importe, dans notre perspective, ce sont ses rapports avec la Suisse romande, c'est-à-dire la présence en Suisse d'abord, puis à Paris, de deux des personnalités les plus marquantes du mouvement, Tzara et Picabia, à un moment ou à un autre, entre 1916 et 1921. De même nous ne prétendons pas trancher ici le problème très controversé des rapports de Dada et du surréalisme, même si nous pensons que la position de Breton est la bonne; cf. sur cette question, en particulier A. Breton, *Entretiens,* Gallimard, 1952, pp. 52-70 et M. Sanouillet, *Dada à Paris,* Pauvert, 1965.

[7] Le terme, appliqué d'abord à une école de peinture, fut bientôt utilisé par les critiques littéraires pour recouvrir l'ensemble des œuvres d'avant-garde et en particulier celles des dadaïstes. En 1917 le cubisme pictural n'était pas une totale nouveauté en Suisse romande: Paul Budry avait monté en 1913 une exposition cubiste qui fut un échec, comme nous le savons par une chronique d'Edmond Gilliard, in *Œuvres complètes,* Trois Collines, Genève, 1965, pp. 1521-1524, cf. aussi pp. 1414-1416.

[8] *Entretiens,* p. 46.

[9] Article repris dans *Les Pas perdus,* Gallimard, 1924 ; (coll. *Idées,* 1969, pp. 68-72).

[10] Le texte de Breton a été repris dans *Les Pas perdus,* ed. cit. pp. 73-81, et celui de J. Rivière dans *Nouvelles Etudes,* Gallimard, 1947, pp. 294-310.

[11] Ce dernier texte, publié primitivement dans *La Révolution surréaliste,* N° 3, a été repris par M. Nadeau dans son *Histoire du surréalisme,* Le Seuil, 1945, pp. 295-296. Remarquons ici que Jean Lefranc, dans une des « Chroniques parisiennes » qu'il donne à la BU (t. 100, p. 283), écrit en novembre 1920, dans une évocation de l'atmosphère de Paris dans l'immédiat après-guerre: « Le plus délicat des écrivains s'essaie à une production lucrative; des artistes exténués abandonnent l'art ou le commercialisent. Les purs sont des fous ou des imposteurs et servent un dieu qu'ils nomment Dada. » C'est la seule allusion à Dada que nous ayons trouvée dans la BU de 1916 à 1924.

[12] RR, 25 décembre 1920. En 1922, en devenant la *Nouvelle Revue romande,* cette publication perd tout caractère littéraire: sous l'impulsion de J. E. Gross elle devient un organe de l'extrême-droite politique, d'une grande violence à l'égard de l'internationalisme, du communisme et des juifs. Dès lors elle ne nous intéresse plus.

[13] Cet article de Gide, qui dut être lu avec attention en Suisse romande, est une condamnation ferme de Dada. Gide distingue ce mouvement du cubisme, qui prétend construire, alors que « Dada, c'est une entreprise de démolition ». Gide met en garde contre la destruction du langage menée par Dada, contre lequel il use de son ironie, sans négliger de faire remarquer, au début de son article, que le chef du mouvement est un étranger et un juif !

[14] Certes, EN (août-septembre 1921) publient bien un texte d'Aragon, « A quoi pensez-vous ? » défendant Dada et le surréalisme et un autre en janvier 1922 rendant compte de la manifestation de Puteaux, mais EN paraissent à Paris depuis le début de 1919 et Paul Budry n'en est plus le gérant depuis ce moment-là.

[15] On peut lire dans le numéro d'avril 1918 de *Nord-Sud* (N° 14) cette note signée P. R. (Pierre Reverdy): « M. F. Laya, dans *L'Eventail,* a écrit la seule critique juste et vraie de certain livre maladroit, mal écrit, et prétentieux où l'auteur prétendait s'occuper de la « jeune poésie française ». M. F. Laya a le courage de son métier et il en a aussi, peut-être, la haute conception. On ne peut en dire autant de tous ses confrères. »

[16] Il a été repris dans *Les Pas perdus,* ed. cit. pp. 23-41.

[17] Le poème de Breton a été repris dans *André Breton,* hommage édité par M. Eigeldinger, La Baconnière, Neuchâtel, 2e éd., 1970, p. 25. Ce poème avait paru dans *Mont de piété* en 1919, puis n'avait plus été publié. Celui d'Aragon figure dans *Feu de joie,* publié en 1920 et réédité par Gallimard, coll. Poésie, en 1970 (p. 40). Le poème de Soupault a été édité dans *Rose des vents* en 1920 et repris dans *Poésies complètes,* GLM, 1937, p. 45. Il ne semble pas que P. Reverdy ait repris le poème paru ici dans un de ses recueils.

[18] E, avril-mai 1919. Dans cette même échelle, *Dada 3* reçoit la note 11 et E figure, à égalité avec le *Mercure de France,* avec la note 5. Notons enfin que l'on trouve ces lignes dans *Dada 4-5* (mai 1919): « *L'Eventail.* — L'importance de cette revue est grande: la bonne volonté de la rédaction touchante. — *L'Eventail* chatouille à Genève les joues roses d'une muse par de légers courants d'air la rédaction pense renouveler l'atmosphère artistique et les pages sont blanches et bleues comme les yeux de toutes nos cousines, l'attitude ni froide ni chaude s'appelle capricieuse aventure. »

[19] Le texte d'Aragon, dédié à Gide, s'intitule « La Demoiselle aux principes » et figure dans *Le Libertinage,* qui paraîtra en 1924 ; il paraît dans EN d'août-septembre 1918. *Etude pour un portrait* de Breton est un poème en prose « dans la tradition précieuse et gracieuse de Mallarmé », il date de 1913. Publié dans le numéro de décembre 1918 des EN, il a été repris par M. Eigeldinger dans *André Breton,* ed. cit. pp. 15-17, où on trouve également, à la p. 22, « D'Or vert », qui, publié en juillet 1918 par EN, avait été repris dans *Mont de piété.* Le troisième texte de Breton est son article sur Jarry, publié en janvier 1919 dans les EN et qui figure dans *Les Pas perdus,* ed. cit. pp. 42-58. Signalons au passage que le fameux article sur Jacques Vaché (*Les Pas perdus,* ed. cit. pp. 59 sqq.) a également paru dans les EN en octobre 1919, mais la revue paraissait alors à Paris et Paul Budry n'en était plus le gérant.

[20] *Entretiens,* p. 114.

[21] Remarquons qu'en 1923, SL avait publié un article de Camille Mauclair sur « La Dignité littéraire ». L'auteur la sent bafouée de tous côtés, mais il ne cite pas Dada.

[22] Op. cit., Droz, Genève, 1969, p. 71. A première vue ce jugement paraît confirmé par une note non signée, mais dont l'auteur est probablement R. de Traz, parue dans RG en février 1921 : « ... les lyriques actuels, qu'ils s'inspirent de l'austérité savante et subtile de Mallarmé ou qu'ils penchent vers le dévergondage vagissant de ceux dont il ne faut même pas prononcer le nom, ne cherchent-ils pas à être les poètes de l'ellipse ? »

[23] Op. cit., pp. 53-54 et 459.

[24] RG, février 1922, p. 175.

[25] RG, février 1923, p. 119.

[26] Voir plus haut, p. 32.

[27] RG, juin 1925, pp. 775-776. La même année, RG publie en janvier un compte rendu d'*Une heure avec...* de Fr. Lefèvre signé de René Crevel. Nous ignorons comment Crevel a été amené à publier ce texte dans RG. De toute façon ces brèves lignes n'ont rien à voir avec le surréalisme. Signalons qu'en septembre 1925, E. Buenzod fait le compte rendu du *Bar de l'amour* de Soupault, en évitant d'ailleurs de parler du livre ! En août 1924, Henry Church avait donné un compte rendu assez favorable de *A la Dérive* et du *Bon Apôtre* de Soupault.

[28] Cf. ici *Second Manifeste du surréalisme,* 1929 (Pauvert, 1962, pp. 189-196) et le « Message automatique », qui date de décembre 1933 et a paru pour la première fois dans *Minotaure.* Repris dans *Point du jour,* Gallimard, 1934 (ed. 1970, coll. Idées, pp. 164 sqq.).

[29] BL, vol. 53, 1924-1925, pp. 135-143. Texte reproduit partiellement en annexe, pp. 74-75.

[30] Et bien entendu aussi de celle née en France à cette époque. Tous les jeunes Français ne sont pas touchés par le surréalisme, bien loin de là.

[31] « Du Surréalisme au stalinisme », in BL, 1937-1938, p. 36.

[32] *Le Sel et la Cendre,* Rencontre, Lausanne, 1970, p. 59.

[33] Cf. *Esprit,* décembre 1958, p. 757 et le récit de cette découverte de Paris en compagnie d'Aragon, dans le même numéro aux pages 766-768. Sur les lectures de Béguin et de ses amis bellettriens, voir aussi *Albert Béguin - Essais et Témoignages,* La Baconnière, Neuchâtel, 1957, pp. 102 et 129.

[34] Breton, *Entretiens,* pp. 134-135.

[35] Sur toute cette période, voir Breton, *Entretiens,* pp. 117-156 et M. Nadeau, *Histoire du surréalisme,* Le Seuil, 1945, 3e partie : « La Période raisonnante du surréalisme ».

[36] SL reprend le questionnaire qui est à la base de cette enquête ainsi que la réponse de J.-R. Bloch, qui fait remarquer que la décadence de la littérature, en particulier celle du roman, reflète celle de la société. Il ne fait aucune allusion au surréalisme.

[37] SL, 29 octobre 1927, No 1765. Un autre compte rendu du *Nègre* paraît en décembre 1928 dans RG sous la signature de Léon Pierre-Quint, qui souligne le ton surréaliste du livre « qui va droit au cœur », tout en critiquant la thèse et l'anarchisme de Soupault, qui, rappelons-le, a été exclu du mouvement surréaliste en novembre 1926.

[38] Dans le premier numéro de NS figure un article de Guy de Pourtalès intitulé « Sur le romantisme » où l'auteur, après avoir évoqué certains gestes scandaleux d'Aragon, assimile les modernes (cubistes, dadaïstes et surréalistes) à de nouveaux romantiques, préfaciers à de nouveaux *Cromwells,* et il ajoute: « Rien n'est changé. »

[39] Il nous faut signaler la parution, dès 1926, des *Feuillets de chez nous,* qui publient un numéro par an sous la direction d'A.-F. Duplain. Leur contenu, riche de proses, de poèmes, de musique, de reproductions de tableaux ou de gravures originales, mériterait de retenir l'attention de l'historien de nos lettres romandes. On y distingue un ton souvent nouveau, ne serait-ce que par la présence des proses de Renfer. Mais le surréalisme est absent. Cette publication est cependant très remarquable par sa présentation typographique et par les efforts graphiques dont elle fait preuve : l'influence des petites revues et des tracts d'avant-garde, cubistes et dadaïstes, semble évidente. Signalons aussi que c'est à partir de 1926 que paraît le *Bulletin de la Société des Etudes de lettres,* qui deviendra *Etudes de Lettres* en 1937; de 1926 à 1939 il n'y est fait aucune allusion au surréalisme, semble-t-il.

[40] RG, mars 1928, pp. 394-395. Cf. aussi RG, janvier 1928, p. 125.

[41] D'une lettre personnelle du 3 novembre 1973.

[42] RG, mai 1927.

[43] « Adieu, beau désordre » a paru dans RG, mars 1926, pp. 311-319 ; « Louis Aragon, le beau prétexte » dans BL, vol. 55, 1926-1927, pp. 131-144.

[44] Cette comparaison n'est peut-être pas si fausse qu'elle peut paraître au premier abord, ni propre à susciter la colère ou le sourire d'Aragon. Preuve en soit ces quelques lignes d'A. Béguin dans « La Découverte de Paris », texte auquel nous faisions allusion plus haut (cf. p. 40); « Une seule fois, nous émergeâmes sur une grande place : au Palais Royal, pour la statue de Musset ; flairant quelque malice au seul moment où il n'y en avait point, je dus, si je me souviens bien (mais ma mémoire préfère ne garder qu'un souvenir un peu flou), risquer une plaisanterie. Je me fis rabrouer. L'admirateur de Rimbaud, de Lautréamont, ne tolérait pas la moindre ironie sur le poète des *Nuits* et sa muse de marbre », *Esprit,* décembre 1958, p. 767.

[45] C'est bien le sens de ses commentaires sur le livre de Naville, en novembre 1928.

[46] Ce passage est particulièrement remarquable par l'évocation d'une atmosphère électrique et magnétique, comme par l'emploi du mot *aigrettes,* qui sont des éléments très caractéristiques de certaines œuvres et du style de Breton. Cf. par exemple *L'Amour fou,* Gallimard, 1937, p. 12 et J. Gracq, *André Breton,* Corti, 1948, tout le deuxième chapitre : « La Part du feu ».

[47] Comme nous l'apprend D. de Rougemont dans une lettre personnelle du 3 novembre 1973.

[48] Il publie encore dans BL, toujours en 1927, un autre texte où il évoque à nouveau les poètes surréalistes.

[49] BL, vol. 55, 1926-1927, pp. 241-244.

[50] BL, vol. 55, 1926-1927, pp. 99-109.

[51] FCZ, 1929-1930, p. 200.

[52] Breton, *Second Manifeste du surréalisme,* Pauvert, 1962, p. 211.

[53] Marcel Raymond, « Le Cheminement d'Albert Béguin », in *Revue neuchâteloise,* 16e année, Nos 62/63, printemps-été 1973, p. 25.

[54] Art. cit., p. 25.

[55] A. Béguin, *Création et Destinée* I, La Baconnière, Neuchâtel, 1973, p. 50, paru dans BL en mars 1931. L'année précédente déjà, A. Béguin avait écrit dans un article intitulé « Jean-Paul et le rêve » (*Revue nouvelle,* juin 1930; cité d'après *Création et Destinée* I, p. 43): « Les surréalistes n'ont pas été les premiers à faire des expériences de rêves provoqués. »

[56] Marcel Raymond, *De Baudelaire au Surréalisme,* Corréa, 1933, pp. 362-365. Sur ce livre, voir M. Raymond, *Le Sel et la Cendre,* ed. cit., pp. 88-95.

[57] Gilbert Guisan, art. cit., p. 45, où il cite une phrase du compte rendu du livre de Raymond par P. Beausire dans BL (déc. 1934); cf. plus haut p. 27. Resterait encore à mesurer l'influence que le cours professé en 1929-1930 par Marcel Raymond a pu avoir sur ses auditeurs.

[58] C'est le dernier numéro de la revue, paru le 15 décembre 1929, où l'on trouve en particulier le *Second Manifeste du surréalisme,* des extraits de *L'Homme approximatif* de Tzara, le scénario du *Chien andalou,* des poèmes d'Eluard, de Picabia, de B. Péret, etc.

[59] A, N° 5, p. 4. Il condamne également les poèmes de B. Péret et un article de Jean Koppen, « qui respirent une *bassesse* infinie ».

[60] A, N° 5, p. 4.

[61] A, N° 6, 9 janvier 1930, p. 5.

[62] Art. cit., p. 40.

[63] A, N° 28, 12 juin 1930, p. 5. Il est frappant de voir que le jugement de Marcel Raymond sur *Les Ténèbres,* un des recueils publiés dans *Corps et Biens,* est très semblable à celui de Gustave Roud (cf. *De Baudelaire au Surréalisme,* Corti, 1947, pp. 303-304. Le texte est le même dans l'édition de 1933).

[64] A, N° 91, 27 août 1931. G. Hugnet fait partie du groupe surréaliste depuis 1929.

[65] A, N° 24, 15 mai 1930, p. 5.

[66] A, N° 79, 4 juin 1931, p. 6.

[67] Signalons qu'A publie dans son numéro 57 du 1er janvier 1931 un article de Ch.-A. Cingria consacré à *L'Age d'or,* le film de Buñuel, qualifié « d'anti-chrétien et de hideux » et aux incidents que sa projection suscita. Cet article, qui égratignait au passage le bailleur de fonds, le vicomte Charles de Noailles, provoqua une brève polémique entre Cingria et Elie Gagnebin. Ceci pour la petite histoire. Signalons encore, toujours à propos de *L'Age d'or* et du *Chien andalou,* tous les deux sévèrement jugés, que Gilbert Troillet écrivait, dans le numéro 105 d'A (3 décembre 1931), qu'au cinéma comme en littérature le surréalisme « aura consommé le plus brillant et le plus stérile gâchage du réel qu'on aura jamais vu. Tout est à refaire... » Cependant, en novembre 1929, Troillet écrivait du *Chien andalou* : « Rien de plus ardent, de plus justement authentique. Le film d'une ou deux générations ; troublante spirale convergeant vers l'axe de l'être. » Ce dernier texte a paru dans *Raison d'être,* revue que Troillet dirigeait à Paris, dans son numéro 4 de la 2e année, p. 20.

[68] Un an plus tard, en 1933, P publie le seul article paru en Suisse romande sur « l'affaire Aragon ». Cette relation fort exacte du voyage d'Aragon à Karkof en 1930, de son retour puis de la publication de *Front rouge* en juillet 1931, suivie de la rupture en mars 1932, est signée Michel Simon.

[69] P, 1932, N° 1, p. 30.

[70] P, 1932, N° 1, p. 35. Signalons qu'Ed. Humeau avait donné dans le N° 90 d'A (20 août 1931) une brève note, « Dada est frais », consacrée aux réponses que quelques anciens dadaïstes (Aragon, Eluard, Tzara et Ungaretti) avaient envoyées à la NRF pour protester contre certains aspects de *L'Histoire de Dada* de G. Ribemont-Dessaigne qu'avait publiée cette revue. Il y donnait raison à Tzara.

[71] Voir par exemple son compte rendu de *Point du jour* de Breton dans *Esprit* (décembre 1934). En octobre 1934, dans un article de la même revue, « Préface à une littérature », D. de Rougemont se montre sévère à l'égard du surréalisme. Dans le même numéro, Ed. Humeau salue, au contraire, la réussite du surréalisme, tout en lui reprochant de perdre contact avec la réalité au profit du seul esprit (cf. son article analysé ci-dessus, où il loue précisément Tzara d'échapper à se reproche).

[72] Le premier dans la *Revue de Paris* du 1er juin 1938 et le second dans *Esprit* en avril 1939. Les deux textes ont été repris dans *Création et Destinée* I.

[73] *L'Ame romantique et le Rêve,* t. II, Cahiers du Sud, Marseille, 1937, p. 423. Les pages 419-425 sont consacrées au surréalisme.

[74] Voir en particulier NC, N° 2, juillet-août 1936, p. 29.

[75] SR, 2e année, 1938, pp. 89-91.

[76] Cf. ci-dessous, pp. 74-75.

[77] *Romandie,* N° 3, octobre-novembre 1938.

[78] BL, 1937-1938, pp. 35-43.

[79] Art. cit., p. 39.

[80] Art. cit., pp. 36-37.

[81] Cf. D. Simond, ci-dessous, p. 74, qui conteste l'existence d'une esthétique surréaliste et nie même que le surréalisme ait un intérêt littéraire.

[82] BL, vol. 53, 1924-1925, p. 142, cf. ci-dessous, p. 75.

[83] Cf. par exemple l'article d'A. Thérive dans RG en 1922 cité plus haut, p. 36.

[84] Gide avait insisté sur ce point dans son article de 1920 dans la *NRF* consacré à Dada. En Suisse romande, voir plus haut, p. 30.

[85] Cf. plus haut, p. 50 et note 55.

[86] D. de Rougemont, in « Adieu, beau désordre ».

[87] Cf. ci-dessous, p. 75.

[88] Cf. plus haut, pp. 45-48.

[89] Cf. plus haut, p. 56.

[90] BL, 1937-1938, pp. 35-43.

[91] RG, novembre 1928; cf. plus haut, p. 43.

[92] Cf. plus haut, p. 58, la déclaration de D. Simond en 1937.

[93] Cf. aussi in *Raison d'être,* juillet 1930, ces lignes qu'il écrit en réponse à une enquête sur la possibilité d'atteindre des connaissances plus complètes que celles fournies par l'expérience commune: « Ce n'est pas en détraquant nos sens, ce n'est pas en nous efforçant de délirer que nous atteindrons une réalité supérieure, mais bien en surpassant nos sens par notre intelligence, celle-ci à son tour par une

volonté qui l'oriente vers certains états dont il arrive que la gratuité apparente nous fascine. Un fantôme ne manifeste rien d'autre que la qualité du regard qui le perçoit. Dis-moi qui tu hantes... »

[94] Sur ce point voir plus haut, p. 28. Ajoutons à ces quelques indications une étude comparative de l'accueil fait au surréalisme en France, en Belgique, au Canada qui seul permettra de mesurer correctement ce qu'il y a de spécifique dans l'attitude romande.

[95] Art. cit., pp. 46-49. Notons au passage que la musique ne joue aucun rôle dans le surréalisme: il n'y a pas de musique surréaliste et la poésie surréaliste est en général peu musicale, à l'exception peut-être unique de celle d'Eluard. Breton avouait être totalement insensible à la musique.

[96] Relevons que le surréalisme n'est pas refusé, en Suisse romande, au nom du christianisme ou de sa morale et qu'il n'est guère jugé de ce point de vue qui fut longtemps l'un des plus importants de notre critique.

[97] Cf. plus haut, pp. 53-54.

[98] Cf. ci-dessous, p. 78 ; cf. aussi plus haut, p. 52.

[99] *Manifeste du surréalisme,* ed. cit., p. 27. Voir aussi : *Second Manifeste du surréalisme,* ed. cit., p. 154. Ce dernier texte est cité par Roud à la suite de son article dans A.

[100] En plus des caractères relevés plus haut, p. 61.

LISTE DES REVUES CONSULTÉES

Les revues ignorant totalement le surréalisme sont groupées sous B.

A. *La Semaine littéraire* (SL), Lausanne, Dir. L. Debarge.
Consultée de 1916 à 1927 (dernier numéro).

Bibliothèque universelle et Revue suisse (BU), Lausanne, Dir. Maurice Millioud, puis Edm. Rossier.
Consultée de 1916 à 1924 (dès 1925 a fusionné avec RG).

Feuille centrale de Zofingue (FCZ), éd. par les diverses sections de la Société suisse d'étudiants de Zofingue.
Consultée de 1916 à 1939.

Revue de Belles-Lettres (BL), éd. par les diverses sections de la Société d'étudiants de Belles-Lettres.
Consultée de 1920 à 1939.

La Petite Revue (PR), Leysin, Réd. J. Polin, puis R.-F. Ramsay.
21 numéros, de Noël 1916 à octobre 1917.
Devient :

La Revue romande (RR), Lausanne, Dir. J. Borloz, Réd. R.-F. Ramsay, puis J. E. Gross.
Paraît de novembre 1917 à mai 1922.
Devient alors *Nouvelle Revue romande.*

L'Eventail (E), Genève, Dir. François Laya.
21 numéros, du 15 novembre 1917 au 15 octobre 1919.

Ecrits nouveaux (EN), Lausanne, Gérant : Paul Budry.
Consultés pour ses 14 premiers numéros : 1917-1919.
Dès le numéro 15 la revue est imprimée à Paris et Paul Budry n'en est plus le gérant.
Deviendra en 1923 *La Revue européenne.*

Revue de Genève (RG), Genève, Dir. R. de Traz.
1920-1930.

Les Feuillets de chez nous (FN), La Chaux-de-Fonds, Dir. A.-F. Duplain.
9 numéros de 1926 à 1934.

Nouvelle semaine artistique et littéraire (NS), Neuchâtel, Dir. Charly Guyot.
Février 1928-1929.
Devient en 1929 : *Quinzaine artistique et littéraire.*

Aujourd'hui (A), Lausanne, Dir. C.-F. Ramuz et Gustave Roud.
Décembre 1929 à décembre 1931.

Présence (P), Lausanne et Genève, Dir. Descoullayes et G. Troillet.
1932-1936.

Les Nouveaux Cahiers (NC), La Chaux-de-Fonds, Dir. J. Huguenin.
7 numéros, de mai 1936 à juillet 1937.

Suisse romande (SR), Lausanne, Dir. Daniel Simond.
1937-1939.

B. *Pages d'art,* Genève, 1915-1926.

Nouvelle Revue romande, Lausanne, Dir. J. E. Gross, août 1922-1925.
(Suite de *La Revue romande.*)

Etudes de Lettres, Lausanne.
Consultée de 1926 à 1939.

Cahiers de l'Anglore, Genève, 5 numéros de 1929-1931.

Essais romands, Lausanne, Dir. Ch. Bory.
10 numéros de décembre 1932 à décembre 1933.

Vie, Lausanne, Dir. R. Moulin, 1935-1940.

La Revue transjurane, Tramelan, Dir. R. Stähli. 7 numéros de 1938-1939.

Romandie, Lausanne, Dir. Chamot, Ramelet et Thévenaz.
Juin 1938-1941 (?)

Dire, La Chaux-de-Fonds, Dir. M. Guigoz. 2 numéros de janvier à mars 1939.

Y. B.

DOCUMENTS

Le surréalisme

(Daniel Simond)

Le souci de la vérité inquiète encore André Breton. Et c'est pourquoi André Breton ne laisse pas de m'être sympathique. Car, elle l'est, l'attitude de celui qui propose une doctrine, même fausse: il sert ainsi la vérité en nous permettant de le réfuter et de diminuer par là d'une unité le cortège nombreux et masqué des fausses vérités qui escortent la seule véritable déesse. Façon négative donc, mais non vaine et désintéressée de la servir.

[...]

Considérant le Surréalisme en soi, uniquement dans son manifeste — car je ne cherche pas ici à le placer dans l'histoire et à chercher de quel jeu littéraire et et scientifique plus que philosophique, il est le fruit, — je suis bien obligé de constater qu'il n'est pas proprement une doctrine littéraire. Aucun postulat esthétique n'inspirant ces principes, leurs conséquences directes ne sauraient avoir une valeur artistique quelconque. Seule, l'application, de l'extérieur, des formules, des exigences même de toute activité artistique, au système surréaliste, donnerait les prémisses d'une doctrine esthétique nouvelle.

André Breton s'abstient de le faire. Est pour lui œuvre d'art surréaliste la notation simple et fidèle de la pensée pure. Obéissant à cette dictée des images ou des idées derrière quoi elles se cachent, l'écrivain la couche sur le papier et, ce qui, logiquement, ne devait être, en somme, qu'un document surréaliste prend tout à coup, arbitrairement et je ne sais pour quelle raison, valeur littéraire, sans qu'aucune préoccupation littéraire ne soit intervenue. *Poisson soluble,* l'exemple surréaliste devient œuvre d'art, bien que Breton prétende que toute préoccupation extérieure à la pensée pure doive être éloignée du surréaliste en action.

Je ne vois pas de rapport nécessaire entre la beauté et un édifice d'idée, un système qui l'ignore. Il peut y avoir coïncidence, il n'y a pas conséquence de l'un à l'autre, à moins que la beauté ne soit la forme de la vérité... Mais le document surréaliste ne donne pas directement la vérité, elle est en lui comme l'or dans l'impur minerai. Et, cette conséquence supposée de la beauté et de la vérité est une idée a priori ; et le surréalisme refuse toute idée a priori.

Si donc le Surréalisme, philosophiquement mérite quelque attention par la logique de son agencement, littérairement, tel que le propose le Manifeste, malgré toute l'assurance et le talent de M. Breton, c'est une doctrine enfantine. Et, pratiquement, le Surréalisme choquerait toute la conception classique de l'art, jusqu'en ses exigences les plus nécessaires et les moins discutées : principes d'unité, d'ordre et de composition par exemple. En les abandonnant ainsi à la légère, le Surréalisme littéraire intégral aboutirait à un dévergondage et laisser-aller antilittéraire, surromantique et sousdécadent ! Ce désir de faire œuvre belle du classique se verrait substituer la possibilité hasardeuse de faire de belles images. Comme le dit Maurras du romantismue, le Surréalisme chasserait *la beauté au profit des beautés.*

Et, de fait, l'exemple à l'appui du manifeste est définitif. Le grand charme de *Poisson soluble* est dans ses images nombreuses et surprenantes. Mais Breton, décidément, croit un peu trop qu'un tissu écossais de ravissantes images suffit pour faire une œuvre belle. Je concède que ce qu'il dit dans son Manifeste sur l'excellence de l'image soit tout à fait remarquable et je veux bien croire que la méthode

surréaliste soit la meilleure pour la fabrication des images. Mais l'image n'est pas tout. Et *Poisson soluble* est fort semblable aux deux parallèles de l'ennui que ne relierait pas la belle perpendiculaire de Dieu. A la beauté une, ordonnée et de choix de l'œuvre classique, Breton substitue les petites trouvailles quelconques (non choisies), les petites beautés fardées de son *Poisson soluble*. A l'attitude d'une Vénus de Milo se substitue l'éparpillement fastidieux de midinettes jolies ou vaines à la sortie du métro.

Cependant n'hésitons pas de porter à l'échec de cette tentative la sympathie que mérite toute réaction contre la réduction actuelle de la pensée à l'action seule. Certes, le Surréalisme a eu tort de rejeter sur la raison elle-même les fautes d'un pragmatisme qui a attiré sur lui toute l'attention de celle-là, bien malgré elle ; mais saluons chez Breton et ses amis ce goût désintéressé de la vérité pour elle-même.

[...]

(*Revue de Belles-Lettres,* 1924-1925.)

Manifeste du Surréalisme

(Denis de Rougemont)

Sous une « vague de rêves », la logique, dernier agent de liaison de nos esprits, va périr. C'est du moins ce que proclame M. Breton en un manifeste dont la pseudo-nouveauté nous retiendra moins que la significative pauvreté idéologique et morale qu'il révèle.

Le style brillant et elliptique qui tend à devenir notre poncif moderne, — si propre à égarer dans d'ingénieuses métaphores quiconque chercherait une idée là-dessous, — ne réussit pas toujours chez Breton à masquer la banalité de la pensée. D'autant plus que les rares passages où il expose directement les principes de sa « révolution » semblent au contraire tirés de quelque terne manuel de philosophie ou de psychanalyse. Ces principes ? Ils se laissent hélas, résumer en un court article de dictionnaire :

« Surréalisme, n. m. Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale. »

Le Surréalisme ne serait-il donc qu'une sorte de méthode des textes généralisée ? Point du tout ! Il paraît qu'il est la seule attitude littéraire aujourd'hui concevable. Mais par quelles tricheries plus ou moins conscientes M. Breton peut-il préconiser l'existence d'une littérature fondée sur de tels principes ?

Le Rêve est la seule matière poétique. Dans le monde du Rêve autant de cellules isolées que de rêveurs. Toute poésie est incommunicable, le poète étant un simple sténographe de ses rêves. Soit. De ces faits, je tire cette conclusion pratique : inutile de publier des poèmes. Eluard le comprenait, qui écrivit: « Quand les livres se liront-ils d'eux-mêmes, sans le secours des lecteurs ? Quand les hommes se com-

prendront-ils individuellement ? » Que M. Breton donne des « recettes pour faire un poème » cette mystification est dans la logique de ses principes, mais je lui conteste le droit de faire suivre son manifeste de proses — *Poisson soluble* — qui servent d'illustration à sa défense de la poésie pure. Les beautés que j'y vois ne me seraient-elles perceptibles que par le fait d'une fortuite coïncidence entre l'univers du poète et le mien ? Je comprends trop de choses dans ces poèmes qui devraient m'être parfaitement impénétrables. Je crois même voir que M. Breton serait un très curieux poète s'il ne s'efforçait de donner raison aux 75 pages où il voulut nous persuader que tout poème doit être une dictée non-corrigée du Rêve. Je reconnais à chaque ligne de *Poisson soluble* cette « vieillerie poétique » qui, avoue Rimbaud, entre encore pour une grande part dans l'« alchimie du verbe » ; et je ne puis m'empêcher d'accuser Breton de préméditation...

A quoi sert, dès lors, tout cet appareil psychologique si scolaire ? A donner le change sur la pauvreté d'un art purement formel. Car c'est ici le tragique de cette mystification : la plupart des surréalistes n'ont rien à dire, mais savent admirablement parler. Ils érigent donc en doctrine leur impuissance.

« Il n'y a pas de pensée hors les mots » (Aragon). Aussi se paient-ils de métaphores comme d'autres de raisonnements. Plaisante ironie, si cette attitude n'était qu'une protestation contre nos poncifs intellectuels. Mais elle risque bien de nous en rendre un peu plus esclaves. Car depuis Freud — dont ils se réclament imprudemment, — on sait ce que c'est que la « liberté » d'un esprit pur de tout finalisme !

Surréalisme S. A., entreprise pour l'exploitation de matériaux de démolition abandonnés par Dada S. A. Ce n'est pas ainsi que nous sortirons d'une anarchie dont les causes semblent avant tout morales. Les tendances encore un peu vagues d'un groupe tel que *Philosophies* laissent pressentir des révolutions plus réelles.

On souhaite qu'après faillite faite, les surréalistes trouvent à montrer leur talent en des jeux moins lassants. Dada, éclat de rire d'un désespoir exaspéré, commandait une certaine sympathie. L'agaçant, avec les surréalistes, c'est que — pour reprendre un mot de Cocteau, — « ils embaument de vieilles anarchies ». L'ironie qui sauva Dada du ridicule le cède ici à un ton de mage qui ne fera plus longtemps impression.

C'est grand dommage pour les lettres françaises qui risquent d'y perdre au moins deux grands artistes : Aragon, Eluard. Sans oublier Breton, enchanteur des images qui peuplent les ténèbres.

(*Revue de Genève,* janvier 1925.)

Louis Aragon : « Le Paysan de Paris »

(Denis de Rougemont)

« Je n'admets pas qu'on reprenne mes paroles, qu'on me les oppose. Ce ne sont pas les termes d'un traité de paix. Entre moi et vous, c'est la guerre. » Voilà pour les critiques, « punaises glabres et poux barbus », qui perdraient leur temps à recenser les incohérences pittoresques de ce petit livre. Quant à ceux que certaines envolées magnifiques et hagardes pourraient enthousiasmer, il leur réserve mieux encore : après une kyrielle d'injures qui ne font pas honneur à l'imagination d'autres fois si prestigieuse du poète : « Ils m'ont suivi, les imbéciles », ricane-t-il ; et sans rire : « A mort ceux qui paraphrasent ce que je dis. »

Il y a chez Aragon une folie de la persécution, qui se cherche partout des prétextes, et une passion farouche pour la liberté, qui font de cet ombrageux personnage une manière de Rousseau surréaliste. Devant cette ostentation de révolte, ce mélange de fanfaronnade et d'intense désespoir, on songe au Frank de *La Coupe et les Lèvres,* à qui ses compagnons criaient : « Te fais-tu le bouffon de ta propre détresse ? »

Tant d'insistance dans le mauvais goût ne m'empêchera pas de le dire, Aragon possède le tempérament le plus hardi et le plus original de la jeune littérature française. Il le proclame : « J'appartiens à la grande race des torrents. » Génie inégal s'il en fut, voici parmi trop de talents intéressants, un écrivain qui s'impose avec des qualités et des défauts pareillement énormes. Il faut remonter loin dans notre littérature pour trouver semblable domination de la langue. Et parmi les modernes, il bat tous les records de l'image, ce qui nous vaut avec des bizarreries fatigantes et quelques sombres délires, des pages d'un lyrisme inouï. Que Louis Aragon ne se croie pas tenu de justifier ses visions par le moyen d'une métaphysique aussi prétentieuse qu'incertaine. Son affaire, c'est l'amour, et certain désespoir vaste et profond comme l'époque. « Voulez-vous des douleurs, la mort ou des chansons ? » Ou l'hallucination du décor des capitales, créatrice d'un merveilleux de chaque instant, d'une véritable « mythologie moderne ».

Le *Paysan de Paris* est une suite de promenades dont la composition n'est pas sans rappeler celle des *Nuits d'Octobre* de Nerval ; forme qui permet à l'auteur de divaguer de la philosophie au lyrisme le plus échevelé en passant par la description réaliste ou imaginée d'une boîte de nuit, d'une devanture, d'un parc public. Ce n'est pas le meilleur livre de l'auteur d'*Anicet*. C'est pourtant l'un des plus significatifs du romantisme nouveau. J'ai nommé Rousseau, Nerval, Musset : mais voyez un Rousseau sans tendresse, un Nerval sans pudeur, un Musset ivre non plus de vin de France, mais d'alcools pleins de démons, de drogues peut-être mortelles.

(*Revue de Genève,* janvier 1927.)

D'un Manifeste

(Gustave Roud)

A relire le *Second Manifeste du Surréalisme,* on s'avise que l'atmosphère d'incertitude et de terreur où il est prononcé se forme *naturellement* en somme autour d'un homme qui s'acharne à faire changer de signe une entreprise dans son tréfonds désespérément négative, à essayer de justifier une collaboration sur le plan social avec les communistes — collaboration que nul texte de Hegel ne parviendra à légitimer —, à condamner les compagnons qui ont trahi ou seulement mal servi d'impitoyables desseins... *Dada,* qui fut jadis, on le sait, une « entreprise de démolition » des modes d'écriture soumis au contrôle total ou partiel de la raison, disparut sans traces, parce que les dadaïstes se contentaient de nier simplement ces modes, sans leur en opposer d'autres. Il n'est que de rouvrir *Unique Eunuque* par exemple, pour sentir la puérile fragilité de cet abandon à l'immense ennui du hasard. Le surréalisme au contraire semblait, outre la dérision de toutes choses, proposer cependant *quelque chose.* « L'écriture automatique », défi à toute raison, le conduisit parfois à d'étranges trouvailles, et, des poëmes réunis par M. Breton sous le titre *Poisson soluble,* certains paraissent de véritables gageures, tenues jusqu'à la réussite. Enfin *Nadja,* — Paris, l'amour transfigurés par une âme que touchent déjà les puissances de l'ombre — ce livre *unique,* on peut bien le dire, nous laissait paradoxalement pressentir ce changement de signe dont nous venons de parler. Peut-être aurait-il été prudent de remarquer que l'attitude surréaliste restait capable de découvertes *tant qu'elle se situait aux confins des deux domaines antagonistes.* Les poëmes de *Poisson soluble* nous semblent beaux parce que leur liberté interne contraste avec la conduite savante et trop visible d'autres œuvres. Mais tout terme de comparaison aboli, cette liberté s'annule, et les enchaînements les plus gratuits perdent leur attrait ; on en arrive à leur préférer la plus apparente contrainte. N'en serait-ils pas de même pour *Nadja,* si l'auteur ne l'abandonnait instinctivement dès que la folie triomphe, dès que s'est rompue la fragile passerelle-limite entre l'égarement et la raison ?

Mais M. Breton n'entend pas prolonger ou simplement recommencer cette entreprise qui implique en somme un compromis, et nécessite pour pouvoir poursuivre sa chasse anxieuse à l'extrême de l'irraisonné un contrepoids rationnel, dissimulé ou non. Le danseur de corde va jeter son balancier, rêvant d'un surréalisme « pur », si étrange, si impensable même que nous ne pouvons que donner la parole à celui qui l'entrevoit :

« ... *Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement. Or, c'est en vain qu'on chercherait à l'activité surréaliste un autre mobile que l'espoir de détermination de ce point. On voit assez par là combien il serait absurde de lui prêter un sens uniquement destructeur, ou constructeur : le point dont il est question est* a fortiori *celui où la construction et la destruction cessent de pouvoir être brandies l'une contre l'autre.* [...] »

(*Aujourd'hui,* 9 janvier 1930.)