

BILAN DU MOUVEMENT SURREALISTE

Conférence de Georges Henein faite au Caire,
chez les « Essayistes » le 4 février 1937

Mesdames, Messieurs,

Vous connaissez tous ces kiosques grisâtres et chauves qui abritent tantôt de puissants transformateurs, tantôt des câbles à haute tension, et sur les parois desquels une brève inscription vous avertit qu'il y a « Défense d'ouvrir: danger de mort ». Eh bien! le surréalisme est quelque chose sur quoi une main aux innombrables doigts a écrit en réponse à la formule précédente: « Prière d'ouvrir: danger de vie ».

« Danger de vie » car le surréalisme, en culbutant tous les dessus de pendule qui encombraient et déshonoraient l'art contemporain, en couvrant de sa voix claironnante les écoeurants refrains qui tenaient lieu de littérature, a renouvelé à la fois le sens et l'objet de notre activité spirituelle. En quoi consiste ce renouvellement, quelles en sont les origines, c'est ce qu'il m'appartient de vous expliquer ici...

Il est difficile de prendre la mesure exacte du mouvement surréaliste sans considérer auparavant ce qu'il doit à trois hommes dont chacun en mourant a légué à l'avenir des idées tellement bouleversantes qu'elles restent encore aujourd'hui actuelles et fécondes. Ces trois hommes sont Arthur Rimbaud, Lautréamont et Alfred Jarry.

Tous vous avez lu, je ne veux pas en douter, le chef-d'œuvre de Rimbaud intitulé *Une saison en Enfer*. N'hésitez pourtant pas à le relire. Vous y apercevrez les germes de cette poétique surréaliste alimentée par le rêve, l'hallucination et les coïncidences prodigieuses que distribue le hasard. Sans insister sur la recette trop fameuse par laquelle Rimbaud prêtait une couleur à chaque voyelle, établissant ainsi une sorte d'alphabet polychrome, je ne peux m'empêcher de citer les lignes capitales que voici:

Je voyais très franchement, écrit Rimbaud, une mosquée à la place d'une usine, une école de tambours faite par des anges, des calèches sur les routes du ciel, un salon au fond d'un lac; les monstres, les mystères; un titre de vaudeville dressait des épouvantes devant moi...Je finis par trouver sacré le désordre de mon esprit.

Voilà donc répudié par Rimbaud ce respect de l'austère logique, du raisonnement déductif, du discours cohérent, des conventions et des vraisemblances dont procède l'essentiel de notre civilisation. Les surréalistes, eux, ne se contentent plus de trouver sacré le désordre de leur esprit, ils appellent ce désordre, ils en favorisent l'éclosion, ils en exploitent les effets.

Mais cette nouvelle exaltation des valeurs lyriques s'accompagne chez Rimbaud d'une hostilité irrévocable signifiée aux diverses formes de servitude qui paralysent le génie créateur des hommes. Sévère pour les gardes-chiourme, Rimbaud l'est davantage encore pour la meute des forçats consentants, des forçats fiers de leurs chaînes. S'adressant à un tribunal imaginaire composé des principaux personnages de la société bourgeoise, Rimbaud les apostrophe en ces termes:

Je suis une bête, un nègre... Vous êtes de faux nègres, vous, maniaques, féroces, avarés. Marchand, tu es nègre; magistrat, tu es nègre; général, tu es nègre; empereur, vieille démangeaison, tu es nègre... Ce peuple est inspiré par la fièvre et le cancer. Infirmes et vieillards sont tellement respectables qu'ils demandent à être bouillis...

Rimbaud substitue, en somme, à l'espèce de résignation désolée que causait au poète le spectacle de la pourriture sociale, un geste de haine, une volonté délibérée d'agression. Parce qu'ils ont la certitude de leur supériorité, c'est-à-dire de leur différence, Rimbaud et après lui les surréalistes s'orientent vers un non-conformisme absolu qui les oppose aux institutions et aux régimes chargés d'opprimer les individus rebelles à leur malfaisant pouvoir. Opposition aux régimes, opposition par conséquent aux principes qui les justifient...

À cet égard, la guerre de 1870, les mouvements subversifs qui l'ont précédée et qui l'ont suivie suggèrent à Rimbaud des textes ou même, le mot n'est pas de trop, des professions de foi

que les surréalistes ne se font pas faute d'invoquer: «Ma patrie se lève, s'écrie Rimbaud; moi, j'aime mieux la voir assise. Ne remuez pas les bottes. C'est mon principe...» Et ailleurs: «Il est des destructions nécessaires. Il est d'autres vieux arbres qu'il faut couper... Cette société elle-même. On y passera les haches, les pioches, les rouleaux niveleurs. On rasera les fortunes et l'on abattra les orgueils individuels...»

Au message de Rimbaud pieusement recueilli par les surréalistes, est venu s'ajouter celui de Lautréamont dont l'exemple n'a pas fini de susciter d'imprévisibles vocations. Je sais peu de livres plus déconcertants, plus amers, plus barbares que *Les Chants de Maldoror* où Lautréamont exprime dans un langage singulier, pavoisé des épithètes les plus rares, les cruelles visions qui traversent ses nuits sans sommeil. *Les Chants de Maldoror*, c'est, peut-on dire, la névrose déguisée en épopée. Scènes de masochisme, profanations et blasphèmes continus, défis lancés à Dieu et à l'homme, farouche mépris pour ce pénible divertissement qu'on nomme littérature, absurdes entreprises et désirs lancinants, solitude et fierté de celui qui refuse l'humiliante condition que le monde lui réserve, c'est tout cela que contient le verbe impétueux de Lautréamont.

Mais si les surréalistes sont fort sensibles au climat morbide et, par endroits, insupportable qui imprègne l'œuvre de Lautréamont, ils ne le sont guère moins à ses initiatives poétiques. Quand il ouvre le Quatrième Chant par la phrase suivante: «C'est un homme ou une pierre ou un arbre qui va commencer le Quatrième Chant», Lautréamont entend affirmer la médiocre importance du prétexte extérieur par rapport à l'intention lyrique. À ses yeux, l'homme, la pierre, l'arbre sont des matières de même ordre, de même valeur, de même intensité.

En outre Lautréamont recourt pour la première fois à des associations de termes, à des métaphores échappant au contrôle et à l'approbation de la raison. Comme type de ses images insolites, on doit indiquer celle qui figure au milieu du Sixième Chant. D'une personne déterminée accidentellement mêlée au récit, Lautréamont nous dit qu'elle est «belle comme la

rencontre fortuite d'un parapluie et d'une machine à coudre sur une table de dissection». Il s'agit là, selon l'heureuse analyse de Max Ernst, de «l'accouplement de deux réalités en apparence inaccouplables (parapluie et machine à coudre), sur un plan qui, en apparence, ne leur convient pas (table de dissection)». D'où une sensation de dépaysement qui va devenir l'élément fondamental du futur poème surréaliste.

Enfin Alfred Jarry apprend aux surréalistes l'usage de cette arme offensive par excellence: l'humour. Avec une insolence qui n'a d'égal que son cynisme, Jarry frappe de ridicule les croyances et les sentiments les plus honorables.

Jarry répondait d'une seule phrase aux situations pathétiques qui lui étaient racontées ou auxquelles il lui était donné d'assister. Il disait invariablement: «N'est-ce pas que c'était beau comme littérature?». En souvenir de ce leitmotiv les dadaïstes, au moment de publier leur revue, décident de la baptiser: «Littérature».

La représentation d'*Ubu Roi* provoqua, vous ne l'ignorez pas, un scandale retentissant dont le public parisien fut assez long à se remettre. Cependant c'est dans les *Gestes et Opinions du Docteur Faustroll, pataphysicien*, et non dans *Ubu Roi* qu'Alfred Jarry pousse la mystification à son comble. Ainsi, quand il s'avise de donner au lecteur une leçon d'anthropophagie et qu'il écrit:

Il y a, comme on sait, deux façons de faire de l'anthropophagie: manger des êtres humains ou être mangé par eux... Si la «Patrie» du 17 février n'a point fardé la vérité, la mission anthropophagique par elle envoyée en Nouvelle Guinée aurait pleinement réussi, si pleinement qu'aucun de ses membres ne serait revenu, exception faite des deux ou trois spécimens que les cannibales ont coutume d'épargner afin de les charger de leurs compliments pour la Société de Géographie.

Ce serait une erreur grave néanmoins de ne voir dans le massacre de la mission européenne que basse gourmandise et pur souci culinaire. Cet événement, à notre avis, manifeste l'une des plus nobles tendances de l'esprit humain, la propension à s'assimiler ce qu'il trouve bon...

Et sur ce ton mi-docte, mi-farceur, Jarry continue pendant plusieurs pages à dissenter sur les mérites de l'anthropophagie.

Mais Alfred Jarry, rendons-lui tout de suite cette justice, n'est pas qu'un humoriste. De nombreux chapitres de ses différents ouvrages témoignent d'un talent descriptif très original, annonciateur aussi de la manière surréaliste. Écoutez comment Jarry traite un paysage:

Le ciel est d'un soufre d'or si rouge qu'il n'y manque plus vraiment qu'un oiseau de cinq cents mètres qui nous évente un peu des nuages... Il y a des tours qui ont des yeux et des becs et des tourelles coiffées en petits gendarmes. Deux femmes qui regardent ondulent au vent des fenêtres, comme des camisoles de force qui sèchent.

Jarry, à l'instar de Lautréamont, avait un goût prononcé pour les projets et les décors macabres. Son modeste appartement était assombri par d'immenses tentures noires et sur sa table de travail il gardait, à côté d'un crâne de belle dimension, un gros hibou qui entraînait en d'interminables crises de catalepsie chaque fois que son maître recevait des visiteurs. Et quand le Docteur Sala, prévenu du mal mortel dont Jarry était atteint, accourut à son chevet et s'enquit de ce qui pouvait satisfaire son ultime désir, Jarry se tourna vers son ami et le supplia simplement de lui procurer un cure-dents. Ce furent ses dernières paroles.

Tels sont les trois hommes dont le jeune mouvement surréaliste est venu attester l'influence, les trois hommes qui, mieux que quiconque, ont déterminé le comportement des écrivains et des artistes qui le représentent. Pourtant il est hors de doute que l'enseignement révolutionnaire de Rimbaud, Lautréamont et Jarry eût été à peu près perdu si l'effroyable convulsion universelle que constitua la guerre de 1914 n'avait brusquement détourné les hommes des solutions qu'ils croyaient acquises à jamais et dont la faillite leur devenait évidente. L'ampleur sans précédent du désastre, l'inutilité flagrante du sacrifice infligé aux peuples de la terre ont semé le scepticisme dans les esprits les plus paisibles, les plus confiants et acheminé ceux qui déjà protestaient contre l'arbitraire de la condition humaine vers l'anarchisme intégral, vers un nihilisme violent. Des intellectuels s'inquiètent, se rassemblent, se consultent, dressent le bilan de la misère morale et matérielle de notre espèce et

concluent finalement que rien ne vaut la peine d'être conservé, que l'art, la culture, la beauté sont autant d'immenses dérisions, en un mot qu'il faut liquider l'intelligence et instaurer le règne de l'idiotie pure.

C'est cela que réclame, c'est cela que recommande le groupe dadaïste fondé en 1917, l'année la plus critique de la guerre, à Zurich par un Roumain, Tristan Tzara, et un Alsacien, Hans Arp. Les dadaïstes se dévouent à une besogne de destruction, de déprédation qu'il est permis de qualifier de terrorisme littéraire et artistique. L'un colle une paire de moustaches à la Joconde de Léonard. L'autre, Marcel Duchamp, convie tout New York à une exposition où figure un seul objet. Gracieusement dénommé *Fontaine*, c'est un vulgaire urinoir industriel promu au rang d'œuvre d'art. Dans un de leurs manifestes, les dadaïstes crient: «Nous donnons tout au néant de la mort. Vous ne savez pas jusqu'où notre haine de la logique peut nous mener!»

Haine de la logique? Nausée plutôt des calculs sordides dont nos existences dépendent. Bien avant les dadaïstes, Dostoïevski posait en style fort plaisant le problème numéro un. «J'admets, concédait-il, que deux fois deux quatre est une chose excellente, mais s'il faut tout louer je vous dirai que deux fois deux cinq est aussi une chose charmante...»

Tous les instruments d'expression que l'homme s'est choisis, qu'il a patiemment élaborés au cours des siècles sont suspects aux dadaïstes qui les jugent coupables des pires trahisons. Les poèmes dadaïstes de la première heure sont composés à l'aide de mots ou de lambeaux de phrases découpés dans un journal, placés dans un chapeau puis tirés au sort. D'où l'hermétisme complet de certains textes de Tristan Tzara ou de Francis Picabia. Cette espèce de loterie poétique ne dura pas longtemps et dès 1920, Francis Picabia, pour ne parler que de lui, rachète l'absurdité préméditée de ses écrits par des trouvailles comme celle-ci:

«Les villages sont les échos minuscules
Des baisers des grandes villes...»

Le docteur Venise, héros du roman de Georges Ribemont-Dessaignes intitulé *L'Autruche aux yeux clos* et candidat dictateur

de la ville de Metempsico avait rédigé un projet de loi en deux articles:

Article premier. Le langage actuel est aboli.

Article deux. Une commission est chargée de constituer un nouveau langage qui n'aura aucune signification.

Malheureusement le docteur Venise, abandonné de ses partisans, lynché par la foule, tombe aux mains de son rival et les citoyens de Metempsico ne se soucient plus désormais d'abolir le langage.

Si je vous ai conté l'aventure du docteur Venise, c'est qu'elle s'apparente étrangement à celle des dadaïstes. Leur complot contre la syntaxe et le vocabulaire était d'avance promis à l'échec. Conscient de cet échec, las de piétiner sur place, André Breton, bientôt suivi des principaux protagonistes du groupe Dada, rompt avec la politique paroxystique et vaine de ce dernier. Et voici, extraits d'un article publié par la revue *Littérature*, les motifs de sa décision:

Le dadaïsme, comme tant d'autres choses, n'a été pour certains qu'une manière de s'asseoir... Je ne puis que vous assurer que je me moque de tout cela et vous répéter: lâchez tout. Lâchez Dada. Lâchez votre femme, lâchez votre maîtresse. Lâchez vos espérances et vos craintes. Semez vos enfants au coin d'un bois. Lâchez la proie pour l'ombre. Partez sur les routes...

Qu'est-ce que cela veut dire, sinon que les surréalistes, André Breton en tête, renonçant à l'obstruction permanente, au blocus mental voisin de la sclérose pratiqués par le dadaïsme, ivres de curiosités, ambitionnent de capter tout le merveilleux, tout l'inconnu qui subsiste derrière chaque réalité. Et puisque, selon le mot de William Blake, «tout existe dans l'imagination humaine», la tâche des surréalistes sera de susciter cette «féerie intérieure» faite de paysages écartelés, de déserts plantés de mains pensives, de ciels rauques comme la voix des prostituées, de ce qui manque à la nature pour ressembler à notre délire.

La question qui, dès lors, se pose aux surréalistes est aussi simple que périlleuse. Comment rendre à l'inspiration sa pureté et par là-même son pouvoir? Surpris par le retour régulier de

certaines phrases plus ou moins banales, se présentant à l'esprit sans association d'idées préalables, André Breton en a conclu à la nécessité de suspendre la censure vigilante qui sert de filtre à nos concepts, afin de laisser surgir librement ces phrases-fantômes issues des régions obscures de l'être. Ainsi émergeraient, après un long sommeil, les épaves d'une vie immédiate réprimée par l'arbitraire éducation de notre sensibilité. Mettre en congé notre sens critique, retourner aux sources les plus lointaines de la pensée, c'est à cela qu'est parvenu Breton; et il n'y est parvenu que grâce à l'automatisme de l'écriture ou encore à l'automatisme psychique. Indépendamment de toutes les différences qui séparent les œuvres des écrivains ou des artistes se réclamant du surréalisme, ces œuvres ont un même commun dénominateur: l'automatisme psychique.

Je vous transmets, sans y rien changer, la définition que Breton nous en donne: «Dictée de la pensée en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique et morale».

L'activité surréaliste, telle que la décrit Breton, est branchée, vous le voyez, sur la théorie freudienne du subconscient. L'automatisme de l'écriture implique, en effet, un relâchement total de l'attention à la faveur duquel le contenu indifférencié de la conscience, ou si vous voulez des consciences, est expulsé, projeté à l'état *brut* sur le papier. Préserver les frémissements secrets, les moindres velléités du moi, à cela se ramène le dessein initial du surréalisme.

Etonnés du succès de leur initiative, du potentiel émotif que renfermaient leurs textes automatiques, les surréalistes ont été naturellement conduits à défricher le domaine du rêve dont le subconscient n'est, si j'ose risquer cette métaphore, que la province limitrophe. Le rêve, c'est le plus court chemin allant de la médiocrité quotidienne aux rivages du merveilleux.

Les récits de rêves tiennent une place considérable dans le poème et surtout dans la peinture surréaliste. Parmi les tableaux exposés ici même par Angelo Riz, plusieurs ne sont que des instantanés de rêves. Je n'en veux pour preuve que ce *Mirage retrouvé* où deux rails coupés par des failles sinueuses, éclairés

par un proche incendie, s'enfoncent dans une nuit opaque sans lendemain. Il en est de même de son *Alcôve publique*, véritable rendez-vous de corps à peine ébauchés, flottant au gré de nuages moelleux, tandis que saigne inlassablement une bouche perdue. De nombreuses toiles de Salvador Dalí ou d'Yves Tanguy paraissent autant de rêves pris sur le fait.

Quelques surréalistes, René Crevel, Robert Desnos, Benjamin Péret, jugeant que l'automatisme ne constituait pas suffisamment l'intelligence de son rôle habituel, qui est de choisir et d'ordonner les éléments de notre vie conceptuelle, se soumettent à une épreuve supplémentaire. Je parle des séances de sommeils hypnotiques qui eurent lieu vers 1923 dans un atelier de la Place Blanche et que relate André Breton au début de son étrange roman *Nadja*. Voici ce que nous confie Breton à ce sujet:

Qui n'a pas vu son crayon (il s'agit du crayon de Robert Desnos) poser sur le papier, sans la moindre hésitation et avec une rapidité prodigieuse, ces étonnantes équations poétiques et n'a pu s'assurer comme moi qu'elles ne pouvaient avoir été préparées de plus longue main, même s'il est capable d'apprécier leur perfection technique, ne peut se faire une idée de tout ce que cela engageait alors...

Les surréalistes ne dédaignent pas non plus l'étude des superstitions orientales, de l'occultisme et affectionnent la plupart des troubles mentaux. N'ont-ils pas célébré le cinquantenaire de l'hystérie, «la plus grande découverte poétique du XIXe siècle»?

Il n'en reste pas moins que les équations poétiques dégagent un accent nouveau, une émotion indéfinissable et répandent alentour une capricieuse lumière qui n'apaise le regard que pour l'aveugler, l'instant suivant. Certains poèmes de Breton, de Paul Éluard, de Gui Rosey, de Tristan Tzara dispensent au lecteur une harmonie particulière qu'engendre cette vision discontinue des choses, habile à bousculer toutes les transitions et les rapports normaux de causalité. Je ne résiste pas à l'envie de vous citer ces lignes très belles de Tristan Tzara, cueillies dans *L'Homme approximatif*:

On voyait parfois s'ouvrir sur le front de la chanson un miroir comme une enfance raidie

qui crachait l'image par terre
et brisait l'éclatante jeunesse des traces de sang
traînaient quelque part
sur des draps souillés par des crépuscules attardés...
je me souviens aussi c'était une journée plus douce qu'une femme
je me souviens de toi image de péché
frêle solitude tu voulais vaincre toutes les enfances des paysages
il n'y avait que toi qui manquais à l'appel étoilé
je me souviens d'une horloge coupant des têtes pour indiquer les heures.

Et à Georges Hugnet j'emprunte ces vers porteurs d'une fragile mélodie:

Le mystère de la mort, cette chatte pelée
l'enferme dans l'armoire avec ses jupes
et nous ne savons pas si c'est elle
cette femme sans cœur plus belle qu'une étoile
qui chante à l'intérieur de cette maison vide

Quand la voix résonne plus claire et plus pure
quand un serpent de soie longe les corridors déserts
quand un oiseau naît sous chaque porte
et que la fenêtre ouverte laisse aux marins qui partent
le choix entre l'amour et les archipels perdus.

Autant le verbe d'un Paul Valéry est minutieusement dosé, pesé, taillé, autant celui des surréalistes bondit librement dans un espace accru, sans que les lois pesantes du style en retardent la course. Répugnant à tout travail de lustrage ou de polissage, les surréalistes nous livrent le plus souvent des textes grouillant de mots non dirigés, d'illusions sensorielles non corrigées, des textes où abondent les répétitions et les brusques interruptions de rythme. Rien ou presque ne survit de ce goût tenace pour l'équilibre formel, pour l'obsédante symétrie qui, après avoir meurtri l'art classique, a su corrompre les plus belles créations du symbolisme. D'aucuns reprochent aux poèmes de Breton ou de Tzara ce qu'ils ont d'incohérent, de décousu. Ils en profitent pour reprendre à leur compte une locution quasi proverbiale. Ces gens, disent-ils, n'ont pas de suite dans les idées. À quoi il

est facile de répondre. Ce qui est grave, ce n'est pas de manquer de suite dans les idées, c'est d'avoir de la suite dans pas d'idées...

Je crois fermement que les textes surréalistes consacrent l'avènement d'une nouvelle représentation visuelle de l'homme. C'est encore plus apparent, s'il se peut, dans la peinture et la sculpture. Partis du cubisme que Monsieur André Lhote qualifie judicieusement d'hallucination d'après nature, les artistes surréalistes ont fini par cultiver l'hallucination en soi. En cela ils demeurent dans la ligne tracée par André Breton dont une récente déclaration précisait que «l'art est appelé à savoir que sa qualité réside dans l'imagination seule, indépendamment de l'objet extérieur qui lui a donné naissance» et que «tout dépend de la liberté avec laquelle cette imagination se met en scène et ne met en scène qu'elle-même».

Une chose perçue hier, il y a un mois ou il y a dix ans et enfouie au plus profond de notre souvenir n'a pas, loin de là, terminé sa carrière. Détentrice d'une infinité de formes virtuelles, elle n'est, elle-même, qu'une forme inachevée qui subsiste en nous, pareille à un foyer d'où rayonneront à l'appel de la mémoire mille interprétations délirantes s'agrégeant et se dispersant, se doublant et se dédoublant sans repos. Ce n'est pas la sensation directe qui passe dans le tableau, qui s'y installe. Ce sont les restes de sensations privées de tout support, coupées de leurs racines, ces restes semblables aux hiéroglyphes que la mer grave dans le sable et découvre après chaque reflux, c'est de cette lie du réel que l'imagination va s'emparer. S'arrachant aux décors familiers, fuyant les apaisantes variations sur un même thème, c'est-à-dire sur une même pomme ou un même jardin potager, le peintre surréaliste s'efforce de récupérer l'image fabuleuse d'un monde englouti.

L'exposition de Kamel Telmisany, celle d'Angelo de Riz aujourd'hui ont la portée de démonstrations nécessaires, exemplaires. Les sombres figures et les extraordinaires animaux qu'invente Telmisany, les prises de vue fulgurantes, un mur de briques fendant comme la proue d'un navire une nuit peuplée de fantômes, baignée par les eaux calmes d'un bassin, une galerie dont les murailles se changent en nuages, ces choses que nous propose Angelo de Riz reconstituent les multiples phases d'un cauchemar bien plus passionnant et grandiose que la vie domestique.

On a beaucoup parlé du complexe philosophique du surréalisme. On a bien à tort, je vous l'assure, accusé Breton et ses camarades de pécher par excès de dogmatisme. Ce qui est vrai, ce qu'il faut dire ici, c'est que les surréalistes, troublés par les interférences inouïes de la matière et de la pensée, du concret et de l'abstrait, du songe et de la réalité que leur prodiguait l'automatisme psychique, ont fait de celui-ci le moteur d'un système de connaissance irrationnelle du monde.

Tout porte à croire, lisons-nous dans le *Second Manifeste du surréalisme*, 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.

Ce point existe-t-il? Et s'il existe, nous est-il accessible? Peu importe. Il suffit que nous en concevions l'existence. La joie n'est pas dans la prise, mais dans la chasse. C'est en essayant d'atteindre les Indes par la voie de l'Ouest que Christophe Colomb, à sa grande surprise, découvrit l'Amérique. Plus le but qu'on s'assigne est lointain, plus l'effort qu'on déploie pour s'en rapprocher est soutenu et permanent. L'homme garde encore je ne dis pas l'espoir, mais l'envie de rattraper l'horizon. Chemin faisant, il délivre tous les trésors captifs et c'est ce butin inestimable qu'on appelle la science et l'art.

Le désir clairement formulé par les surréalistes d'abolir les «vieilles antinomies destinées à prévenir toute agitation insolite de la part de l'homme», antinomies de la veille et du sommeil, de la raison et de la folie, de l'objectif et du subjectif, ce désir me paraît orienté dans le sens du progrès moral, de la libération spirituelle de notre personne. Voilà en quoi l'expérience surréaliste engage non seulement ceux qui y participent mais aussi les témoins impassibles qui assistent à son développement. Elle engage non pas notre sort matériel, mais notre devenir. Car il est vrai qu'à chaque élargissement du champ de sa conscience, correspond une position nouvelle de l'homme devant la vie.

Mesdames et Messieurs, j'aimerais, avant de terminer cette brève causerie, mettre quelques points sur quelques i. Une partie mal informée du public confond le surréalisme avec des mouvements comme le cubisme ou le futurisme dont il n'a jamais été solidaire. Sans doute Pablo Picasso sert-il de trait d'union entre le cubisme et le surréalisme, sans doute aussi Breton et ses camarades regardent-ils avec intérêt, avec sympathie l'héroïque entreprise des peintres cubistes. Il n'en reste pas moins que des différences spécifiques séparent ces deux activités.

Le cubisme se propose de disséquer et de décomposer les objets. Il se propose de réaliser par le moyen de quelques volumes primordiaux, cylindre, cube, sphère, une véritable «géométrie lyrique». Vous savez maintenant que les revendications fondamentales du surréalisme sont à la fois plus subtiles et plus élevées. Dans la mesure cependant où il a réussi à modifier notre vision des choses, le cubisme constitue la préface naturelle du mouvement surréaliste.

Pour le futurisme, rien de pareil. Le caractère exhibitionniste des manifestations de Monsieur Marinetti, le dynamisme artificiel et spectaculaire qu'il préconise, lui ont valu le légitime mépris des surréalistes. En outre, l'aéropeinture à laquelle s'adonnent actuellement les futuristes relève beaucoup plus de l'art décoratif que de l'art tout court.

Le futurisme est d'ailleurs une marchandise purement italienne tandis que le surréalisme, s'il a élu Paris pour capitale, n'a pas tardé à se répandre à travers la planète. On signale sa présence à Barcelone, à Bruxelles, à Bucarest, à Prague, à Londres, à New York et il vient enfin de pénétrer au Japon...

Enfin il n'est peut-être pas inutile d'isoler du groupe surréaliste certains personnages assez encombrants. C'est le cas de Jean Cocteau et celui de Max Jacob. Les poèmes de Jean Cocteau puent la fabrication à vingt lieues de distance. Leur naïveté apparente et commandée suffit à attendrir les douairières du Cinquième arrondissement. Elle ne suffit pas à nous faire croire au talent de Cocteau. Depuis quelque temps déjà, Jean Cocteau traîne sa prose dans la florissante poubelle de *Paris-Soir*. Le voilà donc arrivé au bout de sa déchéance. Parions qu'il n'en reviendra pas!

L'œuvre de Max Jacob est encore plus inconsistante, plus vaine, plus creuse que celle de Cocteau. Ranger Max Jacob parmi les surréalistes ou à côté d'eux, c'est infliger au surréalisme un outrage qu'il n'a pas mérité. On qualifie souvent Max Jacob de fantaisiste. Un fantaisiste? Disons plutôt un clown. Et par surcroît, un mauvais clown.

Un ami me communiquait l'autre jour le dernier numéro de *La Revue Universelle* célébrant le jubilé littéraire de Monsieur Charles Maurras. Or, dans une page de ce numéro où se trouvaient reproduites les opinions de divers intellectuels «de gauche», on pouvait lire ce titre effarant: «le surréalisme rend hommage à Charles Maurras». En fait d'hommage, il s'agit uniquement d'une appréciation flatteuse exprimée par Guillaume Apollinaire vers 1916 ou 1917. Apollinaire étant mort bien avant que ne se constituât le groupe surréaliste, et n'ayant joué qu'un rôle négligeable dans l'élaboration de ses mots d'ordre, nul n'a le droit de l'identifier au surréalisme. Jacques Vaché, mort lui aussi au lendemain de la guerre, et dont l'influence subversive a été considérable, ne s'est pas gêné pour condamner Apollinaire en termes formels. «Nous ne connaissons plus Apollinaire, écrivait-il à Breton dès 1917; car nous le soupçonnons de faire de l'art trop sciemment, de rafistoler du romantisme avec du fil téléphonique».

Les rédacteurs de *La Revue Universelle* sont-ils ignorants ou malhonnêtes? Personnellement j'opte pour la seconde hypothèse.

À Paris, au cours de l'été passé, on entendait répéter non sans fierté une phrase qui sonnait comme l'écho du bouleversement social dont la France était le théâtre. Il y a — disaient les gens — quelque chose de changé...

Mesdames et Messieurs, vous conviendrez avec moi que depuis l'intervention surréaliste, il y a aussi dans l'itinéraire de l'art, de la poésie, de la pensée, quelque chose de changé.

Georges Henein, Revue des Conférences Françaises en Orient, n°8, Octobre 1937. Cette conférence du 4 février 1937, radiodiffusée par l'Egyptian State Broadcasting, fut répétée, avec des variantes, à «l'Atelier», à Alexandrie, le 1^{er} Mars 1937.

Une voix effacée d'une province limitrophe

Si un mouvement surréaliste a existé en Égypte, c'est surtout à l'écrivain égyptien d'expression française Georges Henein (Le Caire, 1913 — Paris, 1973) qu'on le doit. La conférence «Bilan du mouvement surréaliste» à travers laquelle le mouvement a reçu son impulsion initiale se montre donc significative à deux égards. D'abord, elle marque officiellement le début du surréalisme parisien en Égypte. Et puis elle est l'acte fondateur de nombreux groupes égyptiens qui se nourrissent des préoccupations esthétiques et des positions politiques affirmées et professées dans les rangs parisiens. Malgré les convulsions qui ont frappé les surréalistes en France et qui les ont divisés — disons, avec le recul, qui les ont aussi enrichis —, c'est la personnalité d'André Breton qui est centrale; en Égypte, ce sont les discours de Georges Henein que l'on entend et ses essais que l'on lit le plus souvent dans les revues littéraires franco-égyptiennes telles *Un Effort*, *La Semaine égyptienne*, *Le Progrès égyptien* et *La Bourse égyptienne*.

Même si la conférence marque le début des activités surréalistes en Égypte, il nous faut rappeler les manifestations qui ont précédé, suscitées par d'autres artistes et écrivains autochtones et étrangers. Henein lui-même se réfère dans le «Bilan» à deux expositions de peintres surréalistes en Égypte: celles d'Angelo de Riz et de Kamel el-Telmisany¹. Dans le même ordre d'idée, le peintre alexandrin Mayo, qui fréquentait les animateurs du *Grand Jeu*, expose en décembre 1933 à Ismaïlia. Le critique franco-égyptien décrit «sa palette» comme «enrichie de tons sublunaires qui donnent à ses tableaux une atmosphère de rêve et même de somnambulisme»². L'année suivante, quatre de ses dessins surréalistes illustrent la plaquette de poèmes en vers et en prose d'Edmond Jabès, *Les Pieds en l'air*³. En dépit de convergences stylistiques avec le surréalisme, ni Mayo ni Jabès n'ont appartenu au groupe — qu'il soit égyptien ou français — un fait qui explique pourquoi ils ne figurent pas dans les listes des membres qui s'y associent tels les peintres Ramsès Younane et Kamel el-Telmisany ou les écrivains Albert Cossery et Henri el-Kayem. À vrai dire Georges Henein, dans son compte rendu du livre de Jabès, insiste sur le fait qu'il n'est «ni futuriste, ni surréaliste, mais avant tout lui-même»⁴.

La correspondance de Henein et de Breton de 1936-1937 n'est pas non plus démunie d'un certain intérêt. La première lettre de Henein à Breton,

1. El-Telmisany fournira quatre illustrations au livre de Henein, *Dérision d'être, poèmes*, José Corti, Paris, 1938.

2. Voir la note critique sur la couverture de *La Semaine égyptienne*, n^{os} 35-36, 30 novembre 1933.

3. Le Caire, Éditions de la Semaine égyptienne. La plaquette est préfacée par une lettre de Max Jacob adressée à l'auteur.

4. Voir son compte rendu de *Les Pieds en l'air* dans *Un Effort*, n^o 59, janvier 1936, p. 22.

du 1er janvier 1936, annonce son intention d'explorer les thèmes surréalistes en Égypte. Il propose de consacrer un prochain numéro d'*Un Effort* (organe littéraire du groupement intellectuel «Les Essayistes») au surréalisme. Breton, suggère-t-il, fournirait les données capitales du problème. Du côté égyptien, Henein et ses amis expliqueraient les activités par lesquelles se manifeste le surréalisme dans leur pays. Pourtant ce projet ne se réalise pas. Quelques mois plus tard c'est Breton qui demande à Henein de lui faire parvenir un bilan de la situation des idées surréalistes en Égypte. Henein répond, en mai 1936, qu'il n'y a qu'une vingtaine de personnes qui connaissent le mouvement. Mais la plupart des Égyptiens, d'après lui, sont visiblement hostiles et mal informés.

Le texte du «Bilan du mouvement surréaliste», jusqu'ici inédit en France, a été publié au Caire quelques mois après qu'Henein l'eut prononcé — d'abord le 4 février 1937 au Caire, chez «Les Essayistes» où l'Egyptian State Broadcasting l'a radiodiffusé, puis le 1er mars 1937 à Alexandrie (avec des variantes) lors d'une manifestation de l'Atelier, organisation culturelle de la ville⁵. Henein y présente dans ses lignes générales l'histoire immédiate du mouvement parisien, passant par Rimbaud, Lautréamont, Jarry, et Dada. Il continue avec une esquisse de ses principaux adhérents, parlant surtout de Breton et Éluard. Les peintres n'y sont pas négligés, bien entendu. On reconnaît d'emblée dans le bilan les thèmes-clés des surréalistes: l'attachement aux théories freudiennes de l'inconscient; le récit des rêves chers aux écrivains mais aussi aux plasticiens — tout devant être fait pour réveiller le désir de renouveler l'être rendu rigide par les habitudes mentales qui le définissent. Autrement dit, pour donner naissance à la liberté de l'être: par le déséquilibre, par la sollicitation d'un effet demesuré, littéraire ou visuel.

En 1937 il n'y a donc effectivement rien de neuf dans ce bilan, sauf pour les auditeurs égyptiens décalés par rapport à la mode esthétique française. D'après Henein, ils ont besoin d'un bouleversement d'esprit. Comme il en fait la remarque à Breton, en mai 1936, le démon de la perversité a peut-être une aile en Égypte, mais une aile qui bat bien faiblement, tant les mœurs conformistes des gens d'ici atteignent des sommets⁶. Le bilan que nous reprenons n'est pas simplement une analyse critique faite de loin par un observateur à destination d'amateurs déjà versés dans les courants poétiques et artistiques français. C'est plutôt une leçon qu'offre avec empressement Henein au public francophone égyptien, au service de la révolution qui déjà s'est produite en France et dans les autres pays qui ont puisé leur inspiration à ce même élan. Le bilan est peut-être aussi un avertissement lancé au public de Henein: à son avis, la réponse provocatrice du surréalisme à l'inscription «Défense d'ouvrir» collée aux tableaux de distribution électrique est «Prière d'ouvrir: danger de vie»: un choc suscité

5. Georges Henein, «Bilan du mouvement surréaliste», *Revue des conférences françaises en Orient*, n° 8, 1^{er} octobre 1937, p. 645-654.

6. [BRT. C. 944].

du Caire). C'est ainsi que des groupes, fort transitoires, publient des revues toujours éphémères. Enfin la revue littéraire et artistique *La Part du sable* est fondée par Henein et Younane au début de 1947. Au sommaire du premier numéro, notons Michel Fardoulis-Lagrange, Gherasim Luca, Henri Pastoureau, Henein et Jabès. On trouve dans le deuxième et dernier numéro (daté d'avril 1950) Jean Grenier, René Char, Henri Michaux, Henri Thomas, et toujours Henein et Jabès. Aujourd'hui quasi mythique, *La Part du sable* — devenue, avec la participation de Jabès, une maison d'édition — publie aussi entre 1947 et 1955 des plaquettes de Philippe Soupault (1949), de Maurice Blanchard (1951), et d'autres poètes et écrivains, ainsi que, sous la direction de Henein, des numéros collectifs consacrés à Nietzsche (1950), à Kafka (1954) et à Kierkegaard (1955).

Il est hors de doute que les récits de Georges Henein — quelques-uns sont recueillis en 1956 sous le titre *Le Seuil interdit*¹⁰ — connurent le même destin que les groupes artistiques et politiques qu'il a formés. C'est comme s'ils n'avaient pas été écrits pour durer: ils appartiennent à une littérature qui s'accommode de sa propre disparition. En 1974, Yves Bonnefoy, dont le *Théâtre de Douve* a été publié par Henein dans la collection *La Part du sable* en 1949, emploie justement l'expression laconique, «la lucidité dévastatrice du nihilisme»¹¹, pour décrire l'apport de Georges Henein aux lettres françaises et égyptiennes — apport presque passé sous silence. À la suite de ce témoignage, Dominique Combe, dans les pages de *Pleine Marge*, il y a cinq ans, suggère que son auto-effacement n'est pas une auto-destruction mais «répond à une exigence de pureté qui permet de comprendre avec quel enthousiasme il accueillit le projet libérateur du surréalisme»¹². C'est ainsi que Henein efface, devant ses auditeurs de 1937, un «je» lyrique qu'il lui faut effectivement réfréner devant le sentiment insistant qu'il est urgent de livrer un message à ceux qui méritent un peu plus de vie de l'esprit.

Steven Jaron

Nous remercions les héritiers Breton ainsi que Monsieur Berto Fahri de nous avoir autorisés à consulter les lettres de Georges Henein à André Breton, et Monsieur Berto Fahri de nous avoir communiqué non seulement le texte de la Conférence de 1947, mais aussi l'élégante page inédite qu'on va lire maintenant sous le titre *Cléopâtre*: texte de philosophie politique et de rêverie sur l'Histoire.

10. Mercure de France, Paris. D'autres textes courts ont été publiés en 1977 par les éditions Puyraimond, Paris, sous le titre *Notes sur un pays inutile*.

11. Yves Bonnefoy, «Georges Henein», *Hommage à Georges Henein*, édité par Magdi Wahba, La Part du sable, Le Caire, 1974. Repris dans *La Vérité de parole et autres essais*, Mercure de France, collection «Folio essais», Paris, 1995, p.528.

12. Dominique Combe, «La Main négativiste: Georges Henein, surréaliste en Égypte», *Pleine Marge*, n° 14, décembre 1991, p. 79.