

LE SURREALISME ET L'ESPRIT AVANT-GARDISTE

Spomenka **Delibašić**, Univerzitet Crne Gore, spomenkad@ucg.ac.me

Original scientific paper
DOI: 10.31902/fll.53.2026.6
UDC: 821.133.1.09

Résumé: Cet article explore le surréalisme en tant que mouvement artistique et littéraire majeur du XX^e siècle, en analysant sa place au sein des avant-gardes historiques. L'objectif est d'examiner la tension entre la volonté de rupture et la quête d'un nouveau langage esthétique, qui caractérise le surréalisme. Sur le plan méthodologique, l'étude combine l'analyse littéraire du *Manifeste du surréalisme* de 1924 et des œuvres clés des surréalistes (Breton, Aragon, Éluard) avec les théories de l'avant-garde de Peter Bürger et les réflexions d'Antoine Compagnon sur les paradoxes de la modernité. L'accent est mis sur une analyse critique du rôle de l'institution artistique et sur la déconstruction des conventions. L'article explore les différentes facettes de la création surréaliste, de l'exploration de l'inconscient à l'expérimentation formelle, en passant par l'influence d'Apollinaire et l'héritage de Dada et du futurisme. L'article analyse l'évolution du mouvement, depuis ses origines dans la revue *Littérature* jusqu'à son apogée avec les grands recueils d'Éluard et les innovations poétiques de Breton, comme l'écriture automatique et le collage. Il s'agit de montrer comment le surréalisme, tout en s'inscrivant dans une tradition de rupture et d'innovation, a su développer une esthétique singulière qui a durablement marqué l'art et la culture contemporains. En conclusion, l'étude examine la pertinence du surréalisme au XXI^e siècle pour la critique sociale, la libération de la créativité et l'exploration de la subjectivité.

Mots-clés: André Breton, surréalisme, dadaïsme, futurisme, avant-garde, modernité

1. Introduction

La définition et la compréhension du terme "avant-garde" sont si vastes qu'il est difficile d'en fournir une définition unique et exhaustive. Initialement, le terme dérive du vocabulaire militaire, où il désignait les groupes précurseurs des troupes. Selon la définition donnée en 1971 par Miklós Szabolcsi, l'avant-garde signifie "l'un des courants, un certain groupe d'événements dans le développement plus récent de la

littérature et de l'art" (N.d.A.)¹ et regroupe "des tendances qui possèdent un programme esthétique, philosophique, et dans de nombreux cas, politique, bien défini" (N.d.A.)².

Les théories de l'avant-garde, élaborées après l'émergence et le déclin des mouvements avanguardistes historiques, notamment par Renato Poggioli et Peter Bürger dans leurs deux *Théories d'avant-garde*³, proposent des perspectives différentes. Poggioli se concentre sur ses aspects esthétiques et psychologiques, tandis que Bürger insiste sur sa dimension sociopolitique, considérant l'avant-garde comme une autocritique de l'art au sein de la société bourgeoise, indispensable à une "compréhension objective" (N.d.A.)⁴ de son histoire.

2. L'avant-garde selon Bürger: concepts fondamentaux et applications

Les recherches de Peter Bürger⁵, particulièrement sa *Théorie de l'avant-garde* et son concept d'"art comme institution", fournissent un cadre théorique et méthodologique essentiel pour examiner le surréalisme et ses spécificités en tant que mouvement d'avant-garde. Bürger associe le "concept des mouvements avant-gardistes historiques" (N.d.A.)⁶ au dadaïsme, au surréalisme précoce, à l'avant-garde russe post-révolution d'Octobre, mais aussi, avec quelques

¹ "one of the trends, one certain group of incidents in the more recent development of literature and art". (49)

² "the trends and tendencies that possess a definite aesthetical, philosophical, in many cases, political, program". (53)

³ Poggioli, Renato. *Teoria dell'arte d'avanguardia*. Bologna: Il Mulino, 1962 et Bürger, Peter. *Theorie der Avantgarde*. Berlin: Suhrkamp Verlag, 1974.

⁴ "'Objective understanding'" (21). Cette expression a été empruntée par Bürger à l'ouvrage de Karl Marx intitulé *Manuscrits de 1857-1858*, communément appelés *Grundrisse*.

⁵ Les travaux de Peter Bürger sont peu traduits en français, si l'on excepte *La Prose de la modernité* (1988, traduction française en 1995) et *La Théorie de l'avant-garde* (1974, parue tardivement en France en 2013). Bürger était d'abord un spécialiste du surréalisme français, comme en témoigne son étude *Der französische Surrealismus: Studien zum Problem der avantgardistischen Literatur* (1971) et avait publié, dès les années 1970, plusieurs textes théoriques considérés comme une étude préliminaire à sa *Théorie de l'avant-garde*. Bürger puise son inspiration théorique auprès de philosophes tels que Karl Marx, Walter Benjamin, Theodor W. Adorno, Georg Lukács et d'autres auteurs d'orientation marxiste et néo-marxiste.

⁶ "the concept of the historical avant-garde movements". (109)

réerves, au futurisme italien, à l'expressionnisme allemand et au cubisme.

Selon Bürger, la *fonction de l'art* est comprise comme un concept dialectique médiatisé et défini par l'*institution de l'art*. Cette institution désigne "les conditions dans lesquelles l'art est produit, distribué et reçu" (N.d.A.)⁷ et englobe "l'appareil de production et de distribution, ainsi que les idées dominantes sur l'art qui prévalent à un moment donné et qui déterminent la réception des œuvres" (N.d.A.)⁸. Elle se développe parallèlement à la société bourgeoise moderne, qui institutionnalise l'art en tant que champ autonome, séparé de la pratique de la vie. Bürger identifie la critique de cette institution, accompagnée de la négation de son autonomie, comme la fonction fondamentale des avant-gardes. Grâce à ces mouvements, l'art passe enfin à l'état d'"autocritique du sous-système social 'art'" (N.d.A.)⁹. C'est seulement à ce stade, selon Bürger, qu'il est possible d'appréhender "la totalité du processus de développement de l'art" (N.d.A.)¹⁰. Les mouvements historiques d'avant-garde s'opposent au concept même d'"art comme institution", cherchant à abolir l'art comme sphère séparée de la pratique de la vie.

En ce sens, le dadaïsme, selon Bürger, représente le mouvement le plus radical de l'avant-garde européenne: "il ne critique plus les écoles qui l'ont précédé, mais l'art comme institution et le cours de son développement dans la société bourgeoise" (N.d.A.)¹¹.

Bürger examine l'avant-garde sur deux niveaux: celui de l'intention fondamentale d'attaquer l'institution de l'art, et celui de la description des particularités de l'œuvre avant-gardiste, définie comme non-organique¹². Les œuvres surréalistes et dadaïstes illustrent ces

⁷ "the conditions under which art is produced, distributed, and received". (30)

⁸ "the productive and distributive apparatus and also to the ideas about art that prevail at a given time and that determine the reception of works". (22)

⁹ "the self-criticism of the social subsystem 'art'". (26)

¹⁰ "[t]he totality of the developmental process of art". (22-3)

¹¹ "no longer criticizes schools that preceded it, but criticizes art as an institution, and the course its development took in bourgeois society". (22)

¹² Peter Bürger établit une distinction entre deux modes de fonctionnement de l'œuvre d'art en opposant ce qu'il nomme l'œuvre organique et l'œuvre non-organique. Pour lui, l'œuvre d'art se définit par l'unité du particulier et de l'universel. L'œuvre organique (ou symbolique), où l'unité est immédiate, sans besoin de médiation et l'œuvre non-organique (ou allégorique), typique des avant-gardes, où l'unité est le résultat d'un processus de médiation. L'élément unificateur semble se retirer à une distance infinie, laissant au récepteur la responsabilité de reconstruire cette unité.

approches en remettant en question non seulement "la catégorie de la production individuelle", mais aussi celle de la "réception individuelle" (N.d.A.)¹³. Même si les provocations dadaïstes suscitent des réactions collectives du public, elles maintiennent une distinction entre créateur et récepteur. Cependant, dans une volonté avant-gardiste d'abolir l'art comme sphère séparée de la pratique de la vie, cette distinction s'estompe, offrant des "recettes" pour la création (comme les instructions de Tristan Tzara¹⁴ pour écrire des poèmes dadaïstes ou celles d'André Breton pour rédiger des textes automatiques). Ces "recettes" deviennent littéralement des suggestions d'activités possibles pour le récepteur, guidant une création individuelle qui ne doit pas être perçue comme strictement artistique, mais comme "une partie d'une praxis de vie libératrice" (N.d.A.)¹⁵. C'est en ce sens que l'on peut comprendre l'exigence de Breton de "*pratiquer* la poésie" (Breton 1: 322), une idée reprise par Bürger dans sa *Théorie de l'avant-garde*.

Pour Bürger, une œuvre avant-gardiste repose sur des concepts tels que le *nouveau*, le *hasard*, l'*allégorie* et le *montage*. Cependant, il souligne les limites de l'utilité de la catégorie du "nouveau" lorsqu'il s'agit de comprendre les mouvements d'avant-garde historiques. Si l'on se limitait aux changements dans les techniques artistiques, la catégorie du "nouveau" pourrait être appropriée. Cependant, étant donné que ces mouvements visent à rompre avec le système traditionnel de la représentation et à abolir l'institution qu'est l'art, cette idée de "nouveauté" reste insuffisante. La véritable innovation ne réside pas simplement dans les techniques, mais dans une transformation qualitative de l'institution de l'art elle-même. Par conséquent, bien que le concept du "nouveau" ne soit pas erroné, il manque de précision pour distinguer une mode passagère (arbitraire) d'une nécessité historique, d'après Bürger.

2.1. Compagnon et les "valeurs du nouveau": la complexité de l'avant-garde

Malgré ses critiques à l'encontre de la *Théorie de l'avant-garde* de Bürger, qu'il accuse de réduire la complexité de l'avant-garde à une

¹³ "the category of individual production", "individual reception". (53)

¹⁴ V. Tzara, Tristan. "Pour faire un poème dadaïste." *Sept manifestes Dada et Lampisteries*. Paris: Éditions Pauvert, 1979. 43-4. Dans le *Manifeste*, Breton présente l'écriture automatique comme un "modeste" travail d'enregistrement, indique la "recette" et l'intitule: "Secrets de l'art magique surréaliste." (Breton 1: 330-2).

¹⁵ "part of a liberating life praxis". (53)

simple critique de l'institution artistique et de négliger des aspects essentiels de l'expérience artistique, Antoine Compagnon reconnaît l'apport de cette notion du "nouveau", qu'il considère comme une ressource précieuse pour approfondir la compréhension de l'avant-garde. Compagnon¹⁶ ne partage pas "le préjugé de Bürger en faveur des avant-gardes historiques, qu'il exalte au détriment du modernisme bourgeois du XIX^e siècle", ni n'approuve "la périodisation qu'il propose pour les séparer au début du XX^e siècle". Toutefois, il admet que l'insistance de Bürger sur "l'insuffisance du nouveau comme critère de toute la tradition moderne" (77) et sur "un critère théorique de la nouveauté historique" (79) est légitime, puisqu'elle correspond à l'approche des avant-gardes.

Dans la perspective de Compagnon, la délimitation des "valeurs du nouveau et du futur" (74), tant sur le plan esthétique que philosophique, permet de dissocier ces deux notions souvent confondus, mais fondamentalement distincts: la modernité et l'avant-garde.

Selon lui, ces deux développements sont paradoxaux, mais leur différence réside dans leur rapport au temps et à l'évolution artistique. La modernité se définit principalement par son obsession pour le présent, cherchant à innover dans l'immédiateté, tandis que l'avant-garde se projette résolument vers l'avenir, visant non seulement à anticiper mais aussi à bouleverser son époque. L'avant-garde, comme le remarque Compagnon, évolue dans une dynamique paradoxale où destruction et création cohabitent. Cette tension – nihilisme et futurisme (45) – incarne la dualité de l'avant-garde, où la quête de la nouveauté s'accompagne souvent d'une volonté destructrice. Le surréalisme ne fait pas exception: ses manifestes, radicalement critiques envers le réalisme et le positivisme, expriment une volonté de subvertir et de démanteler les normes artistiques dominantes. Mais l'ambition du surréalisme dépasse la simple négation: il aspire à instaurer une nouvelle esthétique, à transformer la manière de voir et de penser le monde.

Compagnon insiste aussi que l'avant-garde, en refusant de s'ancrer pleinement dans le présent, s'engage dans une dynamique autodestructrice, où la quête de l'avenir peut annihiler ses propres bases existentielles. Ce paradoxe interne entre l'exigence de destruction pour innover et l'affirmation d'un futur radical conduit fréquemment à

¹⁶ Il estime que, en réalité, "le sens historique" (79) attribué au "nouveau" – lorsqu'il est destiné à être reconnu – est apparu avant même l'émergence des avant-gardes historiques, dès les années 1880.

des excès dogmatiques, où la recherche du futur écrase toute reconnaissance du présent.

Enfin, bien que Compagnon critique les paradoxes du surréalisme, en le voyant comme une avant-garde militante consciente de son rôle historique, il souligne certaines incohérences. Le surréalisme, en se revendiquant comme mouvement avant-gardiste à portée historique, révèle une contradiction: malgré ses ambitions révolutionnaires et son discours théorique radical, il s'est parfois heurté à un académisme inattendu, illustrant encore une fois ce paradoxe de l'avant-garde. Ainsi, le surréalisme incarne la tension entre rupture artistique et affirmation dogmatique, contribuant à redéfinir le paysage culturel de son époque tout en s'ancrant dans ce que Compagnon identifie comme les paradoxes mêmes de la modernité. Les critiques de Compagnon, selon lesquelles le "terrorisme intellectuel" (91) prôné par Breton n'aurait eu qu'un impact limité sur le cours historique de l'art, et que "les déclarations théoriciennes du surréalisme, radicales et extrémistes, donnèrent lieu à des œuvres souvent passésistes et suscitérent un nouvel académisme" (90), sont dans une certaine mesure justifiées.

3. Les filiations complexes du surréalisme: influences et préoccupations partagées

La modernité et l'avant-gardisme sont généralement perçus comme une lutte pour l'originalité et contre "le conformisme et la convention" (74). En fait, depuis le milieu du XIX^e siècle, il semble même s'aggraver, atteignant les avant-gardes historiques du début du XX^e siècle – futurisme, dadaïsme, surréalisme, constructivisme. Cependant, loin de représenter une simple continuité avec la modernité, ces avant-gardes constituent une transformation profonde des principes modernistes. Elles repoussent les limites de la modernité, non seulement en accentuant son caractère innovant, mais aussi en redéfinissant radicalement les fondements mêmes de la création artistique.

Le surréalisme, probablement le mouvement le plus révolutionnaire du début du XX^e siècle, trouve ses racines dans les avant-gardes précédant la Première Guerre mondiale dont Apollinaire¹⁷, fut "le principal acteur" (Labouret 75). En 1917, Apollinaire, lors de sa conférence "L'Esprit nouveau et les poètes", officialise l'existence d'un courant avant-gardiste auquel il participe activement depuis le début du

¹⁷ Mort prématurément en 1918, quelques années avant la naissance du surréalisme, il établit un lien entre les recherches modernistes d'avant-guerre et la révolution artistique d'après-guerre" (ibid.).

siècle (ibid.). Au cœur de ce "manifeste-programme" (Nadeau 23) se trouve la notion du "nouveau", centrée sur la "surprise", qui suscite un vif intérêt dès l'automne 1917 et dans les années suivantes. Cette notion met en évidence une tension essentielle de la modernité: celle entre tradition et innovation, entre ordre et subversion. Pour Apollinaire, le "nouveau" consistait à "[e]xplorer la vérité, la chercher, aussi bien dans le domaine ethnique [...] que dans celui de l'imagination" (1144) et à créer des "mille et mille combinaisons naturelles qui n'ont jamais été composées" (1150). Le "nouveau" réside dans la "surprise", un élément central de l'esprit nouveau. "C'est par la surprise, par la place importante qu'il fait à la surprise que l'esprit nouveau se distingue de tous les mouvements artistiques et littéraires qui l'ont précédé" (ibid.).

Tout en affirmant que l'avenir appartient à un art "national" (1154), Apollinaire considère que "l'esprit nouveau se réclame avant tout de l'ordre et du devoir qui sont les grandes qualités classiques" (1147), reposant "sur les solides bases du bon sens" (1150). Il encourage même les poètes à rivaliser en imagination avec les mathématiciens, en soulignant que "la langue scientifique est en désaccord profond avec celle des poètes" (1154), souvent bien plus riches en imagination que ces derniers.

Pendant, cette conception de la "surprise" sera remise en question par les jeunes surréalistes¹⁸, qui reprochent à Apollinaire son insistance sur l'"ordre", "les classiques", "le bon sens" et "le devoir national". Pour eux, la surprise doit être radicalisée, libérée de toute logique rationnelle ou morale, pour devenir un outil de subversion pure.

Dans ce contexte, le Dada et le surréalisme apparaissent comme des prolongements et des radicalisations des tendances avant-gardistes de 1910-1918. Michel Sanouillet¹⁹, dans *Dada à Paris*, affirme que les

¹⁸ Breton lui-même affirmera: "Je pense qu'il n'y a plus lieu de s'y arrêter: tout au plus prouvent-ils qu'Apollinaire fut un médiocre théoricien. En dehors de la part fondamentale faite dans ce manifeste à la *surprise* – encore est-ce là une indication bien sommaire – 'l'esprit nouveau', au sens où nous pouvons l'entendre encore, est aux antipodes de ce qu'il dit (Breton 4: 872).

¹⁹ Il distingue une "préhistoire réelle du Mouvement" (ibid.), basée sur des faits historiques vérifiables ayant influencé directement les dadaïstes, d'une "préhistoire imaginaire" (ibid.), construite *a posteriori* par des artistes et des écrivains cherchant à légitimer le mouvement en s'inventant des ancêtres. Selon Sanouillet, l'influence des publications futuristes de 1909 sur Dada est indéniable, comme en témoignent leurs échos dans les revues du mouvement, et le rôle de Lautréamont, "souvent mis en avant" (16), est en réalité peu pertinent, car Duchamp, Picabia et Tzara ignoraient son importance, voire son existence, en 1916.

"origines directes du Mouvement Dada" (15) ne remontent pas au-delà des premières années du XX^e siècle, mais s'affirment nettement dans les bouleversements liés à "la crise générale des valeurs intellectuelles immédiatement avant la guerre de 1914-1918" (ibid.). Maurice Nadeau souligne que le surréalisme est à la fois "héritier" et "continueur" des mouvements qui l'ont précédé (cubisme, futurisme, Dada), "sans qui il n'eût pas existé" (15). Les figures majeures du surréalisme – Aragon, Breton, Éluard, Péret – faisaient partie du "groupe Dada français jusqu'en 1922" (16). D'après Nadeau, on ne saurait comprendre Dada sans rappeler "qu'il est né en pleine guerre, en 1916, qu'il s'est répandu comme une traînée de poudre dans l'Allemagne vaincue de 1918, pour toucher finalement la France exsangue des années 1919-20" (ibid.).

Claude Abastado insiste sur la complexité des filiations littéraires, artistiques et idéologiques du surréalisme et de Dada. Si certains éléments de la pensée surréaliste se retrouvent dans des courants variés – du roman noir du XVIII^e siècle, au préromantisme anglais, au romantisme allemand, à la tradition occulte, à la philosophie hégélienne ou au marxisme –, il est plus difficile de situer précisément la place du surréalisme par rapport aux autres "courants de la pensée contemporaine" (26) ou de déterminer la part exacte de Dada. De fait, l'analyse des revues d'avant-gardes²⁰ (celles d'Arthur Cravan, de Pierre Albert-Birot ou de Pierre Reverdy) montre une convergence de préoccupations bien avant la naissance officielle du surréalisme.

Selon Anna Boschetti, le futurisme, Dada et le surréalisme remettent en question la notion d'art en recourant à des pratiques telles que l'"art-action" et le ready-made, annonçant des ruptures radicales avec la tradition et le passé – sauf pour quelques "précurseurs"²¹ (158). Boschetti précise que Dada et le surréalisme insistent sur un aspect différent des provocations futuristes: Dada privilégie le côté ludique et destructeur, tandis que le surréalisme adopte une posture prophétique et utopique. Les surréalistes, comme les futuristes, aspirent à transformer le monde et la vie, rejetant la logique rationnelle au profit de l'imagination et revendiquant une nouvelle morale (ibid.).

²⁰ Les petites revues qui paraissent avant et pendant la guerre: la revue *Maintenant*, qu'Arthur Cravan publiait irrégulièrement pendant les années 1913-1914-1915; la revue *Sic*, éditée par Pierre Albert-Birot de janvier 1916 à décembre 1919; la revue *Nord-Sud*, que Pierre Reverdy publiait de 1917 à 1918.

²¹ Contrairement au futurisme et au Dada, qui faisaient de la table rase un principe, le surréalisme s'est préoccupé très tôt de se donner des ancêtres, choisissant de reconstruire la tradition plutôt que de la nier.

L'influence du futurisme se retrouve aussi dans les œuvres dadaïstes et surréalistes. Dada, tout en développant ses propres formes d'expression, s'inspire du futurisme, notamment dans les recherches typographiques et l'invention verbale²². D'après Boschetti, Breton s'est rapproché du futurisme à travers l'écriture automatique (ibid.), que l'"imagination sans fils" (Marinetti 2014: 18) semble avoir anticipée. Le *Supplément au Manifeste technique de la Littérature futuriste* de 1912 évoque ces moments où la main qui écrit paraît indépendante du cerveau²³. Breton et Soupault témoignent de cette influence dans leurs œuvres²⁴.

Un des lieux d'échanges intellectuels essentiels de cette période fut la revue *Nord-Sud*²⁵, créée pour rassembler "toutes les tendances résolument modernes" (Sanouillet 67) dans les lettres et les arts. Cette revue servait de point de rencontre entre les idées d'Apollinaire et celles de l'avant-garde dadaïste (Labouret 78). Reverdy y développe une théorie de l'image poétique qui eut un impact déterminant sur les

²² Le poème "simultan" (Boschetti 158) de Tzara reprend des éléments essentiels du futurisme: simultanité, mots en liberté, spontanéité, style télégraphique et de Henri-Martin Barzun, proche de la théorie de l'instrumentation verbale (ibid.).

²³ "La main qui écrit semble se détacher du corps et se prolonger en liberté, bien loin du cerveau qui lui aussi, en quelque sorte détaché du corps, devenu aérien, regarde de très haut, avec une effrayante lucidité, les phrases inattendues qui sortent de la plume" (Marinetti 1912).

²⁴ André Breton et Philippe Soupault ont été initiés aux manifestes futuristes par Apollinaire et assistèrent aux représentations du Théâtre synthétique futuriste organisées à Paris en 1918 par le groupe *Art et Liberté* (Günter 296). Ils s'inspirent des idées de ce théâtre dans deux sketches de 1919 (*Vous m'oubliez* et *S'il vous plaît*) et manifestèrent leur intérêt pour l'esthétique théâtrale de Marinetti en publiant des "Synthèses" et des "Surprises" théâtrales futuristes dans *Littérature* en 1920 (Günter 296, Boschetti 158-9). Cette influence se retrouve également dans les manifestes de Breton, où l'on perçoit des échos du *Manifeste technique* de Marinetti (Boschetti 158-9), ainsi que dans le "Discours sur le peu de réalité", qui résonne avec plusieurs aspects de l'"imagination sans fils" (Marinetti 2014: 18) et des "mots en liberté" (19).

²⁵ La revue, marquée par une intense activité créatrice, rassembla des collaborations brillantes. Aux côtés des poèmes de Reverdy figuraient ceux d'Apollinaire et de Max Jacob, ainsi que des illustrations de Georges Braque et Fernand Léger. Rapidement, les contributions de Tristan Tzara, André Breton, Philippe Soupault, Louis Aragon et Jean Paulhan enrichirent ses pages.

surréalistes²⁶. Selon lui, l'image poétique est "une création pure de l'esprit" qui

ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte – plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique. [...] Une image n'est pas forte parce qu'elle est *brutale* ou *fantastique* – mais parce que l'association des idées est lointaine est juste. Le résultat obtenu contrôle immédiatement la justesse de l'association (Reverdy 73-4).

Cette définition de l'image poétique sera citée et discutée par André Breton dans son *Manifeste du surréalisme* en 1924²⁷.

Le rôle d'Apollinaire et de Reverdy dans l'émergence du surréalisme souligne l'importance des avant-gardes antérieures à la guerre dans la formation de ce mouvement. En particulier, les innovations poétiques de la période 1910-1918, caractérisées par une remise en cause des conventions linguistiques et formelles, ont posé les bases sur lesquelles Breton et les surréalistes ont construit leur propre vision de la création littéraire. Cette continuité historique et conceptuelle montre que le surréalisme, bien que révolutionnaire dans son essence, s'inscrit dans une tradition avant-gardiste plus large qui avait déjà profondément redéfini les frontières du langage poétique avant 1918.

4. Le surréalisme et l'avant-garde: une poétique de la transgression

L'histoire du surréalisme commence officiellement au printemps 1919 (Murat 17, Chénieux-Gendron 1983: 23), avec la fondation de la revue *Littérature*²⁸ par André Breton, Philippe Soupault et Louis Aragon,

²⁶ Dans *Image et métaphore*, ouvrage de référence pour la compréhension de la théorie de l'image poétique au XX^e siècle, Pierre Caminade indique que la théorie de l'image élaborée par Reverdy a été déterminante dans l'émergence du surréalisme: "La théorie de l'image aura joué, de 1918 à 1923, un rôle décisif" (25).

²⁷ Dans le *Manifeste du surréalisme*, la théorie de l'image de Reverdy intervient à deux reprises: juste avant et juste après la découverte et la définition de l'écriture automatique et du surréalisme lui-même (Caminade 26).

²⁸ La période de publication de la revue, allant de 1919 à 1924, est considérée comme "la plus radicale des publications avant-gardistes" (N.d.A.) "the most radical of avant-garde publications" (Beaujour 866).

et la rédaction du texte *Les Champs magnétiques* par Breton et Soupault. Bien que cette période voit une activité dadaïste et surréaliste significative, Breton lui-même le désignait comme "le premier ouvrage *surréaliste*" (Breton 3: 461). La revue, initialement marquée par un "modernisme éclectique" (Murat 20), s'oriente rapidement vers un esprit d'expérimentation radicale avec le langage et la forme²⁹. Cette transformation s'accompagne de l'introduction de collages, de *ready-mades* productions ainsi que de la subversion des conventions poétiques traditionnelles.³⁰

Dans cette période, Breton utilise la technique du collage à l'encontre de Reverdy³¹, dont le souci de la pureté des éléments poétiques le conduit à rejeter catégoriquement tout apport "livresque" (Breton 1: 1086) dans le poème, et donc le collage comme source de lyrisme. Il retourne également cette technique contre Apollinaire, qui l'avait pratiquée au temps des "poèmes-conversations"³², notamment dans "Une maison peu solide", publié dans *Mont de piété* de 1919. Enfin, Breton systématise le procédé en réalisant un poème entier à partir de fragments découpés, "Le Corset Mystère", publié dans *Littérature* n°4 en 1919.

La période précédant la formalisation du surréalisme est marquée par une attitude iconoclaste, illustrée par des gestes comme ceux de Francis Picabia ou ceux d'Aragon et de Breton³³. Cette forme de "carnavalisation" (Murat 86) s'intensifie dans le *Manifeste*, où Breton fait du collage – avec l'automatisme – un "moyen surréaliste" (Breton I 341). En témoigne sa composition de "Poème" à partir de titres de

²⁹ Ces expérimentations ont contribué à l'émergence de l'écriture automatique à la fin de 1919, jetant ainsi les bases du futur discours poétique surréaliste.

³⁰ V. "Pierre fendre" de Louis Aragon, "Clé de sol" d'André Breton (*Littérature* n°1), "Le Corset mystère" (*Littérature* n°4).

³¹ Cette hostilité se manifeste notamment par le reproche que Reverdy lui adressait (Breton 1: 1086) et, plus particulièrement, par son irritation (Murat 21) face à la citation d'un fragment de Rimbaud ("Que salubre est le vent") dans le poème "Forêt-Noire", publié par Breton dans *Nord-Sud* en 1918.

³² Rappelons que la revue d'Apollinaire et Paul Cérésse *Les Soirées de Paris* présentait, dès 1913, les "poèmes-conversations" d'Apollinaire aux côtés des reproductions des tableaux de Picasso, Braque et Derain.

³³ Picabia renverse de l'encre sur une feuille et nomme la tache "La Sainte Vierge" (391, n° 12, 1920). Louis Aragon publie un poème intitulé "Suicide", qui présente une reproduction en vers de l'alphabet dans *Cannibale* n° 1 (1920). André Breton recopie une liste de noms tirés de l'annuaire téléphonique de la PTT, correspondant à son propre nom, qu'il intitule "PSST" (*Cannibale*, n° 2, 1920).

journaux, dont l'effet de montage confère une dimension programmatique:

"Surveillez / Le feu qui couve / La prière / Du beau temps / Sachez que / Les rayons ultra-violet / ont terminé leur tâche / Courte et bonne" (Breton 1: 343).

Selon Chénieux-Gendron, le collage littéraire trouve ses origines dans le cubisme (Chénieux-Gendron 1983: 77). Henri Béhar, dans son ouvrage *Littéruptures*, décrit précisément cette technique:

Le collage, en poésie, s'exerce de la même façon qu'en peinture, bien qu'il ne soit pas aussi immédiatement perceptible. Il prend pour matériau tout fait le verbal, auquel il inflige toutes sortes de manipulations, mais aussi le textuel, le déjà-écrit, donc prêt à être réutilisé. [...] Il revêt les formes du collage pur (le prélèvement opéré sans sélection), du collage aidé³⁴ (le prélèvement est redécoupé et recomposé), enfin de la combinaison à valeur esthétique. (Béhar 133)

Selon Murat, le collage apparaît comme une démarche d'induction, où l'image surréaliste est vue comme "un événement qui 'se produit' lorsque deux mots, ou deux objets, se rencontrent sans causalité assignable, de manière tout à fait imprévisible et soudaine, et pourtant pleinement significative" (78). Il précise que, "[e]n tant qu'événement", l'image surréaliste échappe à toute maîtrise volontaire, mais que son apparition peut être encouragée par diverses démarches: soit par le conditionnement mental lié à l'automatisme ou à des processus similaires, soit par des "procédés d'induction" (84), comme le collage. Celui-ci consiste à associer des "matériaux verbaux ou visuels préexistants" et se caractérise par la "nature triviale des matériaux", qui relèvent du lieu commun et non d'une manifestation de la psyché individuelle (85). Murat insiste: "[a]lors que l'image s'inscrit à la limite ultra-lyrique de la poésie, dont elle renforce les prérogatives, le collage met en question de manière directe les frontières de la culture et de l'art" (ibid.).

Le dadaïsme remet en question les normes littéraires et artistiques en faveur de l'absurde et du rejet des traditions, constituant un précurseur essentiel du surréalisme. Cependant, la rupture entre Tristan

³⁴ Il est intéressant de noter que la terminologie employée par Béhar – "collage pur" et "collage aidé" – s'inspire directement du vocabulaire duchampien relatif au ready-made. Marcel Duchamp parle en effet de "ready-made pur" et de "ready-made aidé", tels que définis dans *Duchamp du signe*. (191-2)

Tzara et Breton en 1922³⁵ marque un point de distinction important: alors que Dada s'inscrivait dans une dynamique nihiliste et anarchiste, le surréalisme, sous l'impulsion de Breton, cherche à dépasser cette pure négation pour proposer une méthode de connaissance et un cadre esthétique structuré, marquant ainsi le passage d'une destruction anarchique à une tentative de fondation artistique. Comme le révèle le texte – "Les caractères de l'évolution moderne et ce qui en participe" –, Breton ambitionne alors de s'imposer comme le chef et le théoricien d'un mouvement général³⁶, dépassant les courants précédents comme le futurisme, le cubisme et Dada. Il s'agit pour lui de rompre avec l'idée d'un art comme fin en soi, pour rassembler ces tendances dans un vaste mouvement de refus, déjà esquissé par le romantisme. Pour la première fois, Breton s'efforce de construire un groupement cohérent autour de sa propre vision.

Le surréalisme, défini par Breton dans son *Manifeste du surréalisme* (1924) comme un "[a]utomatisme psychique pur" (Breton 1: 328), s'inspire fortement de la psychanalyse freudienne. Il repose sur l'idée que la conscience humaine est partiellement gouvernée par des mécanismes inconscients, souvent refoulés par les normes sociales et morales. L'objectif central du mouvement est donc d'accéder à cette part refoulée de l'esprit, perçue comme une source authentique de connaissance et de créativité. La "surréalité" ne relève pas du fantastique ou de l'imaginaire, mais désigne une dimension réelle de la pensée humaine, négligée par les approches rationalistes traditionnelles.

Pour atteindre cette "surréalité", les surréalistes développent plusieurs techniques de libération de l'inconscient, telles que l'écriture automatique, les récits de rêves, les jeux de "cadavres exquis" et les collages. Ces techniques permettent, selon Breton, d'exprimer le "fonctionnement réel de la pensée" (Breton 1: 328), c'est-à-dire un discours non filtré et non censuré par la raison ou les conventions

³⁵ En janvier 1922, Breton prend l'initiative d'organiser un "Congrès international pour la détermination des directives et de la défense de l'esprit moderne", mais l'opposition de Tzara provoque l'échec du projet, marquant ainsi une rupture définitive entre Breton et le mouvement Dada, officialisée dans l'article *Lâchez tout, lâchez dada*, publié le 1^{er} avril 1922 dans le numéro 2 de la nouvelle série de la revue *Littérature*, ainsi que lors d'une conférence à Barcelone le 17 novembre intitulée *Caractères de l'évolution moderne et ce qui en participe*, qui définit une nouvelle orientation avant-gardiste.

³⁶ Cette perspective sera réaffirmée dans un texte de 1953 ("Du surréalisme en ses œuvres vives").

esthétiques. Le hasard et l'imprévu deviennent ainsi des outils essentiels pour révéler de nouvelles vérités psychiques et esthétiques. Ces pratiques, loin de représenter un simple rejet des traditions artistiques, visent à dépasser la logique et la morale pour explorer en profondeur les recoins cachés de l'esprit humain. Michel Beaujour, dans cette optique, voit dans "la découverte surréaliste des performances automatiques" (N.d.A.) un "moyen de passer à volonté de la conscience à un état mental ressemblant au rêve, de la raison à l'imagination, et d'un mode verbal 'prosaïque' à un mode verbal 'poétique'" (N.d.A.)³⁷, ce qui marque aussi la fin de la création poétique telle qu'on la connaissait jusqu'alors.

La poésie surréaliste met l'image poétique au cœur de son processus créatif, un concept que Jelena Novaković décrit comme le "principal produit de la création surréaliste" (N.d.A.)³⁸.

Bien que Breton emprunte à Reverdy l'idée du "rapprochement" et de l'émotion poétique (Murat 79), il modifie cette conception en insistant sur le "degré d'arbitraire le plus élevé" (Breton I 338) et en niant toute intentionnalité dans le processus créatif. À l'inverse de Reverdy, pour qui l'image est une "création pure de l'esprit" résultant d'une activité consciente et d'une subjectivité, Breton privilégie le hasard, insistant sur le rôle de l'inconscient et sur la spontanéité du processus créatif. Cela le conduit à adhérer à une conception de la "passivité absolue de l'esprit" (Abastado 88). En s'inspirant de Baudelaire et son "Un Mangeur d'opium", il décrit les "images surréalistes" (Breton 1: 337) comme des éléments qui s'imposent à l'homme, "spontanément, despotiquement" (ibid.), échappant à toute volonté humaine. L'individu se trouve alors dans "un état de besoin" (Abastado 88), où il subit les images plutôt que de les évoquer. Dans cet état de passivité, la conscience "n'a pas de part, du moins à l'origine" (ibid.), dans le rapprochement qui s'établit entre deux réalités.

Si l'on s'en tient comme je le fais, à la définition de Reverdy, il ne semble pas possible de rapprocher volontairement ce qu'il appelle 'deux réalités distantes'. Le rapprochement se fait ou ne se fait pas, voilà tout. [...] Il est faux, selon moi, de prétendre que 'l'esprit a saisi les rapports' des deux réalités en présence. Il n'a, pour commencer, rien saisi consciemment. C'est du rapprochement en quelque sorte fortuit des deux

³⁷ "the surrealist discovery of automatic performances" [...] "means of passing at will from consciousness to a mental state resembling dreaming, from reason to imagination, and from a 'prosaic' to a 'poetic' verbal mode" (869).

³⁸ "Glavni proizvod nadrealističkog stvaranja" (139).

termes qu'a jailli une lumière particulière, lumière de l'image (Breton 1: 337).

Novaković observe que l'originalité de Breton réside dans le renversement de l'ordre établi par Reverdy: "L'ordre est donc inversé par rapport à celui proposé par Reverdy: l'image poétique n'est pas une conséquence, mais une source de connaissance, qui est double, liée au moi du poète et au monde extérieur" (N.d.A.)³⁹.

Ainsi, tandis que l'image selon Reverdy est *juste*, chez Breton elle devient *arbitraire* (Caminade 33). En revisitant la théorie de l'image, le surréalisme a ouvert de nouvelles voies à l'exploration de l'inconscient et à l'élargissement de l'imaginaire, devenant un pilier de sa quête révolutionnaire. Cette tension entre des pôles opposés (contrôle et hasard, subjectivité et inconscient, création et révélation d'une réalité plus profonde) traduit la complexité de l'esthétique surréaliste.

Le surréalisme, loin de se limiter à un rejet du rationnel, se révèle comme une démarche complexe, où la libération de l'inconscient s'accompagne d'une réflexion critique sur le processus créatif. Cette dualité est au cœur de la modernité littéraire, faisant du surréalisme une méthode d'exploration autant qu'une révolution esthétique.

Le surréalisme, en tant que mouvement littéraire et artistique, se distingue par son rejet des formes narratives traditionnelles, notamment le roman⁴⁰, qu'il perçoit comme une structure rigide et contraignante pour l'imagination. Le surréalisme critique vigoureusement la fiction romanesque, qu'il considère comme un carcan narratif freinant la créativité, et préfère des formes littéraires plus libres telles que la poésie et le pamphlet, qui permettent une plus grande liberté d'expression.

Le surréalisme apporte à la théorisation du roman une opposition explicitement déclarée et invasive contre ce genre littéraire. Il a marqué un tournant dans l'histoire littéraire et artistique en prônant "un retournement de perspective" (Chénieux-Gendron 2014: 13). La critique intransigeante du roman par les surréalistes, vigoureusement exprimée par Breton dans le *Manifeste du surréalisme*: "[...] l'attitude réaliste, inspirée du positivisme, de saint Thomas à Anatole France, m'a bien l'air

³⁹ "Redosled je dakle obrnut u odnosu na onaj koji predlaže Reverdi: poetska slika nije posledica, nego izvor saznanja, koje je dvostruko, vezano za pesnikovo ja i za spoljašnji svet" (139).

⁴⁰ Bien que des œuvres telles que *Nadja* de Breton ou *Le Paysan de Paris* d'Aragon soient souvent classées parmi les récits, elles échappent aux conventions du roman traditionnel.

hostile à tout essor intellectuel et moral" (Breton 1: 313) a longtemps occulté un fait évident: cette critique s'inscrit dans une longue tradition de remise en question de ce genre littéraire "dans la littérature occidentale moderne" (Chénieux-Gendron 2014: 14). Ce rejet s'inscrit dans une tradition plus vaste de la littérature moderne où le roman est questionné, notamment à partir des années 1924-1925, comme le montre Michel Raimond⁴¹. Les critiques surréalistes ne visent pas tant le roman en tant que forme littéraire, mais plutôt l'état d'esprit du romancier réaliste, perçu comme limité par des conventions narratives figées. Tristan Tzara, l'une des figures fondatrices du surréalisme, soulignait en 1920 que le poème et le pamphlet étaient les formes littéraires les plus adaptées au surréalisme, car elles favorisent une expression plus libre, que ce soit à travers le langage du rêve ou la violence verbale.

L'un des exemples marquants de la subversion surréaliste est le *Traité du style* (1928)⁴² de Louis Aragon, qui illustre l'utilisation d'un langage inventif et polémique dans les écrits collectifs surréalistes. Ces textes, riches en injures et en attaques virulentes, témoignent d'une véritable créativité langagière.

Dans la seconde partie de son ouvrage, Aragon décrit et justifie le surréalisme, affirmant que "dans le surréalisme tout est rigueur. Rigueur inévitable" (67). Cette rigueur repose principalement sur le langage, c'est-à-dire sur les mots et leur sens, qui ne dérive pas du dictionnaire mais surgisse de chaque syllabe et de chaque lettre⁴³.

Bien que l'idée surréaliste de la poésie doive beaucoup à Rimbaud et à Lautréamont, considérés comme précurseurs et théoriciens de l'automatisme avant même sa formalisation, son langage doit presque

⁴¹ V. Michel Raimond, *La Crise du roman, des lendemains du Naturalisme aux années vingt*. Paris: José Corti, 1985. 115-7. Son chapitre III, "Le procès du roman" est consacré au surréalisme et au valérysme qui "se liguèrent contre le roman" (115) et met en lumière l'attaque virulente de Breton, dans le premier *Manifeste du surréalisme*, qui reproche au roman son caractère anecdotique et son insignifiance dérisoire.

⁴² Cette importance du *Traité du style* est d'ailleurs soulignée par Maurice Nadeau, qui le considère, aux côtés de *Nadja* de Breton, comme l'une des "deux œuvres maîtresses" du surréalisme parues en 1928 (114).

⁴³ "On sait, ou l'on devrait savoir, qu'ils portent sens dans chaque syllabe, dans chaque lettre, et il est de toute évidence que cet épellement de mots qui conduit du mot entendu au mot écrit, est un mode de pensée particulier, dont l'analyse serait fructueuse". (ibid. 67)

tout à Apollinaire⁴⁴, notamment par le recours au vers libre non ponctué. (Murat 126). C'est d'ailleurs le surréalisme qui a popularisé ce vers libre⁴⁵ au point d'en faire un "standard" (177-8), selon Jacques Roubaud⁴⁶.

Dans la production surréaliste, *Mont de piété* occupe une place particulière. Ce premier recueil de Breton est une "suite d'étapes dans une évolution formelle" (Murat 128): chaque poème constitue une prise de position, un manifeste miniature. Avec *Les Champs magnétiques*, un nouveau lyrisme émerge, caractérisé par l'émotion, une profusion d'images et "l'illusion d'une verve extraordinaire" (Breton 1: 326). Dans *Clair de terre*, Breton montre une poésie intégrant les principes de l'automatisme.

L'apogée de la poésie surréaliste se manifeste dans les grands recueils d'Éluard: *Capitale de la douleur* (1926), *L'Amour la poésie* (1929) et *La Vie immédiate* (1932). Sa poésie oscille entre le dire et le voir: "Quel beau spectacle, mais quel beau spectacle / A proscrire. Sa visibilité parfaite / Me rendrait aveugle. / Des chrysalides de mes yeux / Naîtra mon sosie ténébreux". (Éluard 218).

Cette époque comprend aussi des recueils lyriques comme *Le Mouvement perpétuel* d'Aragon (1925), regroupant des productions de sa période dadaïste et *Le Grand Jeu* de Benjamin Péret (1928), qui reste fidèle à la pratique de l'écriture automatique. On y trouve

⁴⁴ Comme le souligne Michel Murat, plutôt que "Zone", construite sur des distiques rimés, ce sont plutôt les "poèmes-conversations" de *Calligrammes* – comme "Lundi rue Christine", "Les fenêtres", ainsi que "Le musicien de Saint-Merry" et des œuvres ultérieures comme "La victoire" – qui établissent le modèle, formant avec les *Dix-neuf poèmes élastiques* de Blaise Cendrars (1919) "une sorte de canon de la poésie moderniste" (ibid.).

⁴⁵ Il sera employé de manière relativement homogène par presque tous les acteurs majeurs: Breton, Aragon, Éluard, Desnos, Péret, Leiris, mais aussi Jacques Baron, Pierre Unik, et plus tard Char et Prévert.

⁴⁶ Roubaud souligne un paradoxe: alors que l'avant-garde prétend rompre avec son passé, celui-ci ne disparaît pas totalement mais revient sous formes de traces et de survivances. Cette situation ironique révèle que "[...] les formes prétendument détruites survivent, en particulier dans la mémoire de poésie de l'avant-gardiste lui-même. La stratégie de la table rase, en poésie, a ainsi des effets ironiques de retour, dont le 'vers libre français standard' des surréalistes fut un cas typique". (N.d.A.)

"[...] forms that were supposedly destroyed survive, in particular in the poetry memory of the avant-gardist himself. Thus, in poetry, the Tabula Rasa strategy has ironic counter effects, of which the 'standard French free verse' of the Surrealists was a typical example". (Roubaud 2006: 177-8)

également les poèmes de Robert Desnos⁴⁷, capable de parler et d'écrire en état de sommeil devant le groupe, rassemblés dans *Corps et biens* (1930).

Le surréalisme ne se contente pas de déconstruire le langage littéraire, mais propose une nouvelle esthétique du "merveilleux", fondée sur la surprise, l'étrangeté et l'inattendu. Le mouvement, profondément multidimensionnel, conjugue l'exploration des profondeurs psychiques à une transformation esthétique radicale, influençant durablement la littérature et les arts du XX^e siècle.

5. Surréalisme: transgression et héritage

Le surréalisme, en tant que mouvement artistique et littéraire majeur du XX^e siècle, s'inscrit dans la lignée des avant-gardes, mais se distingue par sa transgression esthétique et épistémologique. Il incarne la tension propre aux avant-gardes: la volonté de rupture et d'innovation, où les impulsions surréalistes étaient surtout philosophiques, politiques et expérimentales. Pour saisir le surréalisme, une analyse nuancée est nécessaire, tenant compte de la force de sa rupture, de ses contradictions internes, et de ses aspects constructeurs autant que destructeurs⁴⁸. Contrairement au nihilisme anarchique du dadaïsme, le surréalisme se caractérise par une volonté d'organisation et de structuration⁴⁹. Cette démarche traduit la volonté des surréalistes

⁴⁷ Sous le pseudonyme de Rose Sélavy, emprunté à Marcel Duchamp, Desnos reproduisait des phrases prononcées en sommeil, qu'il ne pouvait produire à l'état d'éveil. Ces "jeux de mots" à la "rigueur mathématique", dont l'humour est absent, sont d'une grande importance pour Breton car ils montrent que les mots ont leur propre vie, fonctionnant comme des "créateurs d'énergie" capables de commander à la pensée (Breton 1: 285). Les jeux de mots de Rose Sélavy, que Roubud considère comme des "ready-made linguistiques" (Roubaud 2009: 650), témoignent de la force créatrice du langage: "Rose aisselle a vit. / Rr'ose, essaie là, vit. / Rôts et sel à vie. / Rose S, L, hâve I. / Rosée, c'est la vie. / Rose scella vît. / Rose sella vît. / Rose sait la vie. / Rose, est-ce, hélas, vie ? / Rose aise hêlà vît. / Rose est-ce aile, est-ce elle ? est celle AVIS". (Desnos 63).

⁴⁸ Plus qu'aucun autre mouvement avant-gardiste, le surréalisme reposait sur deux tendances disparates: la révolte destructive et l'action constructive, alors que dans d'autres mouvements, en particulier le dadaïsme, la première était plus marquée, souvent unique.

⁴⁹ Le mouvement est formalisé par les divers *Manifestes* de Breton (*Le Manifeste du surréalisme* de 1924, *Le Second Manifeste du surréalisme* de 1930, *Les Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non* de 1942)⁴⁹ et soutenu par des initiatives comme la revue, *La Révolution surréaliste* et des

de dépasser la simple subversion poétique pour en faire un projet collectif de transformation des arts et de la pensée.

Le mouvement réussit à combiner des éléments du cubisme, du futurisme et surtout du dadaïsme, tout en les transcendant grâce à sa "richesse kaléidoscopique des explorations", un "chantier collectif permanent" et un attrait pour "le côté fantasmagorique et surprenant de sa production" (Boschetti 159). Bien que s'étant affranchi du nihilisme destructeur de Dada et des expérimentations radicales de ses prédécesseurs, le surréalisme a habilement utilisé l'inconscient, les rêves, l'insolite, l'humour, le jeu de mots et le collage, mettant à profit les effets du "stupéfiant *image*"⁵⁰.

Grâce à son succès, combiné à sa longévité, "le surréalisme a parachevé l'institutionnalisation du modèle qu'il a hérité du futurisme" (Boschetti 160). Après la Seconde Guerre mondiale, d'autres "mouvements" avant-gardistes, comme le Lettrisme, le Situationnisme, Fluxus ou Tel Quel reprendront le même répertoire: "radicalisme, antagonisme, prétention totalisante mettant en cause l'art, son rôle social et ses rapports à la politique, recours à la provocation et au scandale, manifestations publiques" (Boschetti 160-1).

6. Conclusion

Au centenaire du premier *Manifeste du surréalisme* et du lancement de *La Révolution surréaliste*⁵¹, il apparaît que ce mouvement reste une source d'idées et de techniques pour les artistes contemporains, notamment dans l'introduction du hasard, l'exploration des rêves et de la psychanalyse. Breton a popularisé la technique du *cadavre exquis*, créée collectivement et encore largement utilisée aujourd'hui.

Comme l'indique Hanifa Kapidžić-Osmanagić, le surréalisme a vu ses "attitudes intellectuelles" résonner à nouveau après

institutions comme le "Bureau de recherches surréalistes", dirigé par Antonin Artaud, qui s'efforçait de concevoir de nouvelles expériences surréalistes.

⁵⁰ C'est un concept qu'Aragon érige en définition même du mouvement: "Le vice appelé *Surréalisme* est l'emploi déréglé et passionnel du stupéfiant *image*" (Aragon 2016: 57). Cette importance de l'image verbale découle de sa capacité à s'affranchir de la syntaxe et de la logique, libérant ainsi le champ de l'expression poétique.

⁵¹ S'appuyant sur l'analyse de Compagnon, *La Révolution surréaliste* s'oriente résolument vers l'avant-gardisme, tandis que la revue *Littérature* se caractérise par un modernisme.

l'existentialisme, la période d'après-guerre et la Guerre froide, influençant le Nouveau Roman, le Nouveau Théâtre, le structuralisme et l'art post-surréaliste (219). Ses contributions et techniques ont été reprises par des mouvements artistiques qui s'en sont éloignés, comme l'abstraction lyrique, le nouvel automatisme et le pop art (ibid.). Sur le plan social, l'influence du surréalisme a émergé lors des bouleversements de 1968, et plus largement, dans l'agitation des mouvements de jeunesse à travers le monde. Leur cosmopolitisme, leur rejet des structures sociales et des contraintes d'une pensée utilitariste et rationaliste, ainsi que leur critique de la société de consommation, trouvaient un écho dans les idéaux surréalistes. Sans la compréhension surréaliste du "humour noir", il serait difficile d'envisager le théâtre de l'absurde. Le surréalisme a également développé la poésie urbaine (dans la poésie et la prose) et réhabilité les valeurs féminines de l'univers. L'honnêteté avec laquelle le mouvement abordait la sexualité était inouïe pour l'époque et a influencé les approches modernes. Le surréalisme a mélangé les genres littéraires, introduit la poésie partout où cela était possible et contribué à l'essor de l'essai éclectique comme un genre caractéristique du siècle. Dans le domaine de la psychologie, à partir de Freud, le surréalisme a cherché à aller au-delà, s'appuyant sur la puissance de la volonté pour explorer les mystères que la parapsychologie moderne dépouillée de spiritualisme cherche à inclure dans la science. Leurs expositions et performances ont anticipé les arts de l'installation, de la performance et du multimédia.

Au-delà de la littérature, leur influence s'étend aux arts visuels et au cinéma, avec des artistes comme Giorgio de Chirico, Max Ernst, René Magritte, Salvador Dalí et le cinéaste Luis Buñuel, qui ont contribué à cette révolution artistique. Leur objectif commun était de donner forme à l'inconscient, aux rêves et aux désirs, à travers des images saisissantes et des distorsions de la réalité, de la même manière que les poètes surréalistes jouent avec les mots.

Les surréalistes ont mis au point plusieurs techniques pour libérer l'imagination et explorer l'inconscient, telles que l'écriture automatique, le collage, le cadavre exquis ou l'association libre d'idées et d'images. Ces procédés, liés aux théories psychanalytiques, cherchent à dépasser le visible pour révéler une réalité profonde: celle du rêve et de l'inconscient. Leurs matériaux incluent aussi papiers collés cubistes, planches de collage futuristes, photomontages dadaïstes, décalcomanies.

Dans les arts visuels, ils ont promu des techniques innovantes comme le frottage (introduit par Max Ernst en 1926), le collage et le *ready-made*, ouvrant de nouvelles perspectives créatives. Leur influence

sur le cinéma, grâce à des techniques narratives non linéaires et des images oniriques, a largement marqué le XX^e siècle, influençant plusieurs courants artistiques.

L'application du ready-made, bien que plus fréquemment associée aux arts visuels, s'est également prolongé dans la littérature, avec des œuvres de Lautréamont, Apollinaire, Cendrars, ainsi que dans les créations dadaïstes et surréalistes, et continue d'inspirer des écrivains contemporains tels que Bernard Heidsieck, Julien Blaine, Christian Prigent, Emmanuel Hocquard, Jean-Michel Espitallier et Jérôme Game (Mougin 86).

En introduisant le concept de "l'état conceptuel" (Genette 77-86), fondé sur l'idée ou le principe organisationnel d'une œuvre d'art, Genette propose un cadre transdisciplinaire applicable à toutes les formes d'expression artistique, y compris les arts visuels, la littérature et la musique. Le surréalisme apparaît ainsi comme un mouvement profondément conceptuel, précurseur des œuvres contemporaines. Il laisse un héritage riche, soulignant la relation entre l'art et la réalité, l'inconscient et le conscient. Son pouvoir réside dans sa critique des normes établies, tout en encourageant l'expérimentation et l'innovation. Ce mouvement demeure une référence majeure dans l'histoire de l'art, alliant audace et profondeur intellectuelle. En repoussant les limites de la perception et de l'expression, il continue d'être un moteur d'exploration créative, défiant les conventions et célébrant la richesse du subconscient.

Références bibliographiques:

- Abastado, Claude. *Introduction au surréalisme*. Paris: Bordas, 1986.
- Apollinaire, Guillaume. *Œuvres majeures*. Arvensa Editions, 2014.
- Aragon, Louis. *Le Paysan de Paris*. Paris: Gallimard, 2016.
- Aragon, Louis. *Traité du style*. Paris: Gallimard, 2012.
- Beaujour, Michel. "1924 · From Text to Performance." *A New history of French literature*. Ed. Denis Hollier. Cambridge, Mass. And London: Harvard University Press, 1989. 866-71.
- Béhar, Henri. *Littéruptures*. Lausanne: L'Âge d'homme, 1988.
- Berghaus, Günter. "Futurism, Dada, and Surrealism: Some Cross-Fertilisations Among the Historical Avant-gardes." *International Futurism in Arts and Literature*. Berlin, New York: Walter de Gruyter, 2000. 271-304.
- Boschetti, Anna. "Pratiques et représentations de l'avant-garde' du futurisme au surréalisme." *Ismes: Du réalisme au postmodernisme*. CNRS Éditions, 2014. 107-171.
- Breton, André. *Oeuvres complètes I*. Paris: NRF, Galimard, 1988.
- Breton, André. *Oeuvres complètes III*. Paris: NRF, Galimard, 1999.

- Breton, André. *Oeuvres complètes IV*. Paris: NRF, Galimard, 2008.
- Bürger, Peter. *Theory of the Avant-Garde*. Minneapolis: U of Minnesota Press, 1984.
- Caminade, Pierre. "L'image poétique moderne." *Image et métaphore. Un problème de poétique contemporaine*. Paris: Bords, 1970. 9-33.
- Chénieux-Gendron, Jacqueline. *Le Surréalisme et le roman*. Paris: L'Âge d'homme, 1983.
- Chénieux-Gendron, Jacqueline. *Inventer le réel, Le Surréalisme et le roman (1922-1950)*. Paris: Champion Classiques, 2014.
- Compagnon, Antoine. *Les cinq paradoxes de la modernité*. Paris: Seuil, 1990.
- Desnos, Robert. *Corps et biens*. Paris: NRF, Gallimard, 1930.
- Duchamp, Marcel. *Duchamp du signe*. Paris: Flammarion, 1975.
- Éluard, Paul. *Oeuvres complètes I*. Paris: NRF, Galimard, 1968.
- Genette, Gérard. *L'Œuvre de l'art. Immanence et transcendance*. Paris: Seuil, 2010.
- Kapidžić-Osmanagić, Hanifa. "Nadrealizam." *Francuska književnost (od 1857. do 1933)*. III/1. Sarajevo: Svjetlost, 1981. 215-22.
- Labouret, Denis. "Les avant-gardes et le surréalisme." *Histoire de la littérature française des XX^e et XXI^e siècles*. Paris: Armand Colin, 2018. 75-87.
- Marinetti, Filippo Tommaso. *Manifeste du Futurisme. Manifeste technique de la littérature futuriste*. Paris: Voix d'encre, 2014.
- Mougin, Pascal. "Littérature conceptuelle: réflexions sur une catégorie problématique." *Marges* 27 (2018): 82-95.
- Murat, Michel. *Le surréalisme*. Paris: Librairie Générale Française, 2013.
- Nadeau, Maurice. *Histoire du Surréalisme*. Paris: Seuil, 1964.
- Novaković, Jelena. *Tipologija nadrealizma: (pariska i beogradska grupa)*. Beograd: Narodna knjiga-Alfa, 2002.
- Raimond, Michel. *La Crise du roman, des lendemains du Naturalisme aux années vingt*. Paris: José Corti, 1985.
- Reverdy, Pierre. "L'image" [1918]. *Nord-Sud, Self defence et autres écrits sur l'art et la poésie (1917-1926)*. Paris: Flammarion, 1975. 73-5.
- Roubaud, Jacques. "Compose, Condense, Constrain." *Poetics Today* 30: 4. Porter Institute for Poetics and Semiotics (2009): 635-52.
- Roubaud, Jacques. *Poetry, etcetera: Cleaning House*. Los Angeles: Green Integer, 2006.
- Sanouillet, Michel. *Dada à Paris*. Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1965.
- Szabolcsi, Miklós. "Avant-Garde, Neo-Avant-Garde, Modernism: Questions and Suggestions." *New Literary History* 3.1. The Johns Hopkins University Press, 1971. 49-70. doi:10.2307/468380
- Tzara, Tristan. "Pour faire un poème dadaïste." *Sept manifestes Dada et Lampisteries*. Paris: Éditions Pauvert, 1979. 43-4.

Sitographie:

- Marinetti, Filippo Tommaso. *Supplément au Manifeste technique de la Littérature futuriste*. Web. Le 26 février 2025 <https://www.lyriktheorie.uni-wuppertal.de/lyriktheorie/texte/1912_marinetti2.html>.

SURREALISM AND THE AVANT-GARDE SPIRIT

This paper examines the complex relationship between Surrealism and the broader avant-garde movement, exploring their historical, theoretical, and aesthetic connections. It contends that, although Surrealism is firmly grounded in the avant-garde tradition, it developed a distinctive identity and made significant contributions to literature, art, and culture.

The study begins by recognising the complexities of the term "avant-garde." Originally a military term, "avant-garde" evolved to describe a variety of artistic and intellectual movements that challenge established norms. Miklós Szabolcsi defines it through aesthetic, philosophical, and political programmes. This lays a foundation for understanding Surrealism within this context.

Central to the discussion are the theoretical frameworks of Renato Poggioli and Peter Bürger. Poggioli highlights aesthetic and psychological aspects, whereas Bürger concentrates on socio-political implications. Bürger's perspective frames the avant-garde as a form of self-criticism operating within the structures of bourgeois society.

A particular emphasis is placed on Peter Bürger's influential "Theory of the Avant-Garde," especially his concept of "art as an institution." Bürger's theoretical work provides a valuable framework for a deeper examination of Surrealism. He connects what he terms the "historical avant-garde movements" to Dadaism, early Surrealism, the Russian avant-garde, and, with certain reservations and nuances, to Italian Futurism, German Expressionism, and even Cubism.

According to Bürger's analysis, the function of art itself is fundamentally defined by the very institution of art. This institution encompasses the conditions of artistic production, distribution, and reception. It includes both the material production apparatus and the dominant ideas and beliefs about art that prevail at any given time. Crucially, this institution develops in tandem with the rise of bourgeois society, which simultaneously institutionalizes art as an autonomous sphere, effectively separated from the everyday realities of life. Bürger identifies a critical stance towards this institution as a fundamental function of the avant-garde. According to him, it is this critical process that ultimately leads to art's self-criticism, thereby enabling a more profound and comprehensive comprehension of art's historical development. The avant-garde, in its essence, stands in direct opposition to art as an institution, actively seeking to abolish its separation from lived experience.

Dadaism, in Bürger's view, emerges as perhaps the most radical movement within the avant-garde tradition. It is characterized by its comprehensive critique of art as an institution inextricably linked to bourgeois society.

Bürger identifies two levels: attacking the institution and creating "non-organic" works. Surrealist and Dadaist works challenge traditional artistic production and reception. Dada's provocations aim at audiences collectively, yet maintain distinctions between the artist and the viewer. The desire to

merge art and life led to "recipes" for creativity, such as Tzara's Dadaist poems and Breton's automatic writing. These serve as guides for creative acts that are liberating life experiences.

For Bürger, avant-garde works rely heavily on concepts such as novelty, chance, allegory, and montage. However, he emphasizes the inherent limitations of the concept of "the new" in this context. Because these movements aim to break so radically with traditional modes of representation and abolish the very institution of art, the idea of "newness" alone is insufficient. True innovation, therefore, lies in fundamentally transforming the entire institution of art.

Despite offering a pointed critique of Bürger's "Theory," Antoine Compagnon nevertheless acknowledges his significant contribution to the discourse. Compagnon recognizes the concept of "the new" as a valuable resource for understanding the avant-garde in its historical context. While Compagnon does not fully share Bürger's preference for the historical avant-gardes or his specific periodization, he concedes that Bürger's insistence on the insufficiency of "newness" as a defining criterion and on the importance of historical novelty is both legitimate and corresponds to the overarching avant-garde approach.

From Compagnon's perspective, the "values of the new and of the future" serve to distinguish modernity from the avant-garde. According to him, these developments are inherently paradoxical, but their most crucial difference lies in their distinct relationship to time and to the evolution of artistic expression. Modernity is defined primarily by its intense obsession with the present moment, constantly seeking to innovate within the immediate context. In contrast, the avant-garde resolutely projects itself toward the future, aiming not only to anticipate the coming times but also to actively disrupt and transform its own era. As Compagnon points out, the avant-garde evolves within a paradoxical dynamic in which destruction and creation exist side by side. This inherent tension – encompassing both nihilism and futurism – embodies the essential duality of the avant-garde. Here, the quest for novelty is very often accompanied by a destructive will. Surrealism is no exception to this paradigm: its manifestos, which are radically critical of realism and positivism, express a deep-seated desire to subvert and dismantle dominant artistic norms. However, the ambition of Surrealism extends significantly beyond simple negation: it aspires to establish an entirely new aesthetic order, to fundamentally transform the very way of seeing and thinking about the world.

According to Compagnon, the avant-garde's refusal to anchor itself firmly in the present moment necessarily engages it in a process of self-destruction. The quest for a radical future can inadvertently annihilate the very foundations upon which the movement is built. This inherent paradox, which exists between the perceived need for destruction to innovate and the simultaneous affirmation of a radical future, often leads to dogmatic excesses. In such instances, the relentless search for the future effectively crushes any genuine recognition or appreciation of the present.

Finally, although Compagnon critiques certain paradoxes that he identifies within Surrealism, he nevertheless recognizes it as a militant avant-garde acutely aware of its own historical role. However, he also highlights certain internal inconsistencies within the movement. Surrealism, in explicitly claiming to be an avant-garde movement with profound historical significance, reveals a fundamental contradiction: despite its avowed revolutionary ambitions and its radical theoretical discourse, it has sometimes come up against a kind of unexpected academicism, thereby illustrating yet again this persistent paradox of the avant-garde. Thus, Surrealism ultimately embodies the inherent tension between artistic rupture and dogmatic affirmation, contributing to the ongoing redefinition of the cultural landscape of its time while remaining firmly anchored in what Compagnon identifies as the paradoxes of modernity itself.

Modernity and avant-gardism are generally perceived as a struggle for originality and against "conformism and convention." In fact, since the middle of the 19th century, it even seems to worsen, reaching the historical avant-gardes of the early 20th century - futurism, dadaism, surrealism, constructivism. However, far from representing a simple continuity with modernity, these avant-gardes constitute a profound transformation of modernist principles. They push the limits of modernity, not only by accentuating its innovative character, but also by radically redefining the very foundations of artistic creation.

Surrealism, arguably the most revolutionary movement of the early 20th century, originates from pre-World War I avant-gardes. Guillaume Apollinaire played a key role. In his 1917 lecture "The New Spirit and the Poets," he defined the avant-garde and highlighted "surprise" as a central aspect of the new. This reflects the core tension of modernity: tradition versus innovation. For Apollinaire, the "new" involved seeking truth through ethnic and imaginative realms, creating "natural combinations never composed."

Surrealists challenged Apollinaire's view, rejecting his ideas of order and moral logic. They redefined surprise as pure subversion. In this context, Dada and Surrealism extended and radicalised 1910–1918 avant-garde trends. Michel Sanouillet notes Dada emerged from the "general crisis of intellectual values" before WWI. Surrealism is the heir and continuation of Cubism, Futurism, and Dada. Breton, Aragon, Éluard, and Péret were part of the French Dada group until 1922. Nadeau emphasises Dada's wartime origins and spread in defeated Germany and postwar France.

Anna Boschetti argues that Futurism, Dada, and Surrealism challenged art through "art-action" and the use of ready-mades. Dada emphasised play and destruction; Surrealism was prophetic and utopian. Both rejected rational logic in favour of imagination and a new morality. Breton engaged with Futurism through automatic writing, echoing the "wireless imagination" of early Futurists. He and Soupault attest to this influence.

One of the essential places of intellectual exchange during this period was the journal *Nord-Sud*, created to bring together "all resolutely modern trends" in letters and the arts. This journal served as a meeting point between the ideas of Apollinaire and those of the Dadaist avant-garde. Reverdy developed there

a theory of the poetic image which had a determining impact on the surrealists. According to him, the poetic image is "a pure creation of the spirit" that can only be born of a comparison, but of the rapprochement of two more or less distant realities.

This definition of the poetic image would be quoted and discussed by André Breton in his *Manifesto of Surrealism* in 1924.

Apollinaire and Reverdy's roles illustrate the impact of prewar avant-gardes on Surrealism. Innovations from 1910 to 1918 challenged linguistic and formal norms, sparking the literary revolution of Surrealism. Although revolutionary, Surrealism remains part of this broader tradition. Surrealism's formal history begins in 1919 with *Littérature*, founded by Breton, Soupault, and Aragon. Breton and Soupault's *Les Champs magnétiques* marked the "first surrealist work." The journal evolved from eclectic modernism to radical language experimentation, including collages, ready-mades, and the subversion of poetic norms. Chénieux-Gendron traces the literary use of collage back to Cubism. Breton turned collage against Reverdy and Apollinaire, eventually systematising it through cut-out fragments. Pre-surrealist years featured iconoclastic gestures by Picabia, Aragon, and Breton. This intensified in the Manifesto, where collage and automatism became central surrealist tools.

Dadaism questions literary and artistic norms in favor of the absurd and the rejection of traditions, constituting an essential precursor of surrealism. However, the break between Tristan Tzara and Breton in 1922 marks an important point of distinction: while Dada was part of a nihilistic and anarchist dynamic, surrealism, under Breton's impulse, seeks to go beyond this pure negation to propose a method of knowledge and a structured aesthetic framework. Surrealism, defined by Breton in his *Manifesto of Surrealism* (1924) as a "pure psychic automatism", draws strongly on Freudian psychoanalysis. It is based on the idea that human consciousness is partially governed by unconscious mechanisms. The central objective of the movement is therefore to access this repressed part of the mind, perceived as an authentic source of knowledge and creativity. "Surreality" does not fall within the realm of the fantastic or the imaginary, but designates a real dimension of human thought.

To achieve this "surreality", the surrealists develop several techniques of liberation of the unconscious, such as automatic writing, dream accounts, the games of "exquisite corpses" and collages. These techniques allow, according to Breton, to express the "real functioning of thought". Chance and the unforeseen thus become essential tools for revealing new psychic and aesthetic truths. The surrealist poetics puts the poetic image at the heart of its creative process, a concept that Jelena Novaković describes as the "main product of surrealist creation". Although Breton borrows from Reverdy the idea of the "rapprochement" and of poetic emotion, he modifies this conception by insisting on the "degree of arbitrariness the most elevated" and by denying all intentionality in the creative process.

The surrealism, in that movement literary and artistic, is distinguished by its rejection of the forms narrative traditionnelles, including the novel, he

perceives as a rigid structure and restrictive for the imagination. The surrealism vehemently criticizes fiction novel, he considers as a straitjacket narrative impeding creativity, and prefers forms The surrealists have developed several techniques for freeing imagination and exploring unconscious, such as automatic writing, collage, and the cadavre exquis.

In the visual arts, they promoted innovative techniques such as the frottage, the collage and the ready-made, opening of new creative perspectives. Their influence on the cinema, thanks to narrative techniques not linear and images oniriques, has largely marked the twentieth century, influencing several artistic currents.

The application of the ready-made, although more frequently associated with the visual arts, has also extended in the literature. In pushing the limits of perception and expression, it continues to be a motor of exploration creative, defying conventions and celebrating the richness of the subconscious. In conclusion, the paper emphasizes that Surrealism is part of the lineage of the avant-gardes, but is distinguished by its aesthetic and epistemological transgression. It embodies the tension inherent in the avant-gardes: the will to break and innovate. To grasp Surrealism, a nuanced analysis is necessary, taking into account the force of its rupture, its internal contradictions, and its constructive aspects as much as its destructive ones.

Keywords: André Breton, surrealism, dadaism, futurism, avant-garde, modernity