



HAL
open science

**Note de lecture sur l'ouvrage de Norbert Bandier,
Sociologie du surréalisme – 1924-1929 (Paris, La
Dispute, 1999)**

Isabelle Charpentier

► **To cite this version:**

Isabelle Charpentier. Note de lecture sur l'ouvrage de Norbert Bandier, *Sociologie du surréalisme – 1924-1929* (Paris, La Dispute, 1999). *Sociologie du surréalisme – 1924-1929*, 2002, pp.227-232. 10.3406/polix.2002.1249 . hal-03696279

HAL Id: hal-03696279

<https://u-picardie.hal.science/hal-03696279v1>

Submitted on 15 Jun 2022

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

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



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0
International License

Bandier N., Sociologie du surréalisme. 1924-1929

In: Politix. Vol. 15, N°60. Quatrième trimestre 2002. pp. 227-232.

Citer ce document / Cite this document :

Charpentier Isabelle. Bandier N., Sociologie du surréalisme. 1924-1929. In: Politix. Vol. 15, N°60. Quatrième trimestre 2002. pp. 227-232.

doi : 10.3406/polix.2002.1249

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/polix_0295-2319_2002_num_15_60_1249

BANDIER (Norbert), *Sociologie du surréalisme 1924-1929*, Paris, La Dispute, 1999, 416 pages, index.

par Isabelle CHARPENTIER
Université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines
CARPO – CSE

Issu de sa thèse de doctorat soutenue à Lyon en 1988, *Analyse sociologique du groupe surréaliste français et de sa production (1924-1929)*, l'ouvrage de Norbert Bandier (maître de conférences en sociologie à l'Université Lyon II et membre du groupe de recherches sur la socialisation), *Sociologie du surréalisme 1924-1929*, s'inscrit dans la lignée de travaux, encore peu nombreux en France, qui visent à progresser dans l'analyse sociologique et historique du champ littéraire français au XX^e siècle, en éclairant particulièrement la question de l'autonomie relative de cet espace et ses rapports avec le champ politique. Il s'attache à restituer, entre 1924-1929, la constitution, le fonctionnement et l'affirmation du « groupe » surréaliste, que l'on peut considérer à la fois comme un modèle quasi idéal-typique de l'avant-garde consacrée et comme le symbole d'une révolution artistique.

Une telle périodisation a été retenue dans la mesure où c'est au cours de cette période que non seulement naissent le label (affirmé dans *Le Manifeste du surréalisme* d'octobre 1924, texte canonique fondateur du groupe, où André Breton présente un projet à la fois « esthétique » et « philosophique ») et la position surréalistes, mais aussi que sont mises en place les premières stratégies de déstabilisation de l'économie du champ littéraire de l'époque par les prétendants, notamment donc par la publication des manifestes, dont les premiers paraissent dans les onze numéros de la revue *La Révolution surréaliste*, lancée elle aussi en décembre 1924. A maints égards, cette année 1924 apparaît en effet bel et bien saillante. Ce qui est en train de devenir le mouvement surréaliste, jusqu'alors dominé dans le champ littéraire, se visibilise alors de manière spectaculaire dans de multiples espaces publics : en juin, un hommage à Picasso révèle ainsi les systèmes d'opposition qui traversent le groupe surréaliste (et ses marges, la délimitation des frontières étant alors un enjeu crucial pour l'appropriation légitime du label) comme la presse littéraire. Le Bureau de recherches surréalistes, qui vise à faire connaître le groupe, ses pratiques et ses productions, s'ouvre en octobre et trouve un public ; le même mois, le scandale fortement médiatisé que suscite la publication du très violent pamphlet *Un Cadavre*, rédigé par Philippe Soupault, Paul Eluard, Pierre Drieu La Rochelle, Joseph Delteil, André Breton et Louis Aragon à l'occasion de la mort de l'un des symboles canonisés de la littérature dominante « classique », Anatole France – ancien poète reconverti dans le roman historique et de mœurs, membre de l'Académie française, prix Nobel de littérature –, permet à des jeunes prétendants à l'entrée dans le champ littéraire de se rassembler autour du nouveau label d'avant-garde, se posant en s'opposant à la fraction consacrée et conservatrice, lettrée et vieillissante de l'ordre littéraire établi... Tous ces événements participent de la construction du capital symbolique surréaliste, dont l'un des mérites de l'ouvrage est de montrer ce qu'elle doit tant aux ressources et apports différenciés des membres du groupe pris individuellement qu'à son inscription dans un mouvement pensé comme collectif.

Se fondant sur des matériaux diversifiés, l'auteur mobilise aussi plusieurs niveaux d'analyse socio-historique. Afin de multiplier les « prises de vue », il convoque des documents divers signés des surréalistes eux-mêmes ou de critiques littéraires, tous produits au moment des faits, qu'ils soient publiés (manifestes, revues, tracts, déclarations, articles critiques) ou non (correspondances privées, dossiers de police, documents d'archives internes enregistrant les traces de l'activité collective), ou encore des entretiens réalisés *ex post* avec certains membres du groupe ou des témoins (amis, compagnes) de ses activités dans les années 1920. Mais sont mobilisées aussi, avec toutes les précautions méthodologiques d'usage, des sources traditionnellement complexes et délicates à exploiter en sociologie en raison de l'illusion rétrospective qu'elle peuvent contenir de la part de leur auteur et/ou induire chez le chercheur : des matériaux (auto)biographiques. N. Bandier attire ainsi l'attention sur le caractère à la fois incontournable de tels documents compte tenu de son objet même, mais aussi sur les difficultés de leur exploitation : « Pour le surréalisme, les sources biographiques ou autobiographiques sont déterminées à la fois par la logique du genre et par la place "institutionnelle" du mouvement dans l'histoire des faits littéraires. Ainsi, les "événements significatifs" et les "connexions" visant à leur "donner cohérence" par rapport à une "intention globale", récurrents dans les "mémoires" et récits biographiques, ont été souvent postérieurement délimités et déterminés par une volonté de reconstruction du sens du surréalisme et par une recomposition des rôles respectifs. » (P. 9) Connaître l'aboutissement du mouvement et les fortunes diverses de ses initiateurs entraîne de fait nécessairement des conséquences sur la manière dont les exégètes ultérieurs et, *a fortiori*, les protagonistes mêmes du groupe ont par la suite "rendu compte" de son "histoire" et des événements saillants qui la jalonnent, le présentant comme un mouvement cohérent, parfois même issu d'une dynamique volontariste, voire téléologique largement illusoire.

Sur ces bases multiples et contrôlées, sans cesse croisées et recoupées, mobilisant tant l'approche de Norbert Elias que la théorie des champs de Pierre Bourdieu, N. Bandier se donne les moyens d'étudier les interactions entre les stratégies socioprofessionnelles, qu'elles soient individuelles ou collectives, des membres du groupe surréaliste dans le champ littéraire et artistique des années 1920. On soulignera que l'usage du « terme de "stratégie" relève ici d'une volonté d'objectivation et désigne un ensemble de pratiques caractérisées par des choix d'écriture et de publication, de présentation des membres du groupe et de leurs productions, et des prises de position, orienté en finalité par le jeu des règles propres au champ littéraire vers la construction d'une position, sans que ce but soit explicitement formulé ou même pensé par les surréalistes » (p. 10). Insistant sur le fait que le mouvement se situe à l'intersection de – et fait donc dialoguer – plusieurs espaces sociaux, qu'ils soient esthétiques ou non, mais qui fonctionnent en principe comme des univers clos et homogènes (littérature/arts plastiques/musique/philosophie/politique/science), le sociologue précise les conditions (sociales, économiques, intellectuelles, éditoriales, littéraires, artistiques, esthétiques, politiques) de sa production et de sa réception. Il retrace ainsi l'économie des activités éditoriales et artistiques de l'époque, interrogeant notamment les transformations qui affectent, depuis la fin de la première guerre mondiale, les institutions qui structurent le champ intellectuel et littéraire parisien. Il évoque en

particulier l'invention de nouvelles positions éditoriales : les éditeurs consacrés, au premier chef Gallimard, ouvrent des collections d'avant-garde, bénéficiant ainsi des profits distinctifs liés à la prise de « risque » et à la défense des nouvelles exigences esthétiques contestataires ; par ailleurs, certaines petites maisons d'édition du pôle de production restreinte, si elles se spécialisent sur une niche où la concurrence est faible et le public, même restreint, assuré, n'échappent pas totalement, elles non plus, aux logiques économiques – on songe en particulier à la position du Sagittaire-Kra, fondée en 1918.

L'auteur souligne en outre la perte d'influence des salons au profit de la presse, des prix et des revues littéraires, mais aussi des librairies, telle celle d'Adrienne Monnier. Il relève enfin que ces mutations touchent aussi, et plus largement, l'enseignement secondaire et supérieur, lequel, en s'ouvrant – même de manière relative – joue un rôle crucial dans la (trans)formation des attentes des lecteurs de littérature en général et contribue à créer, au moins chez un public restreint d'intellectuels, des conditions favorables à la réception de la nouvelle poésie en particulier. N. Bandier met en évidence ici les conditions d'« acceptabilité » sociale et culturelle de cette dernière, qui détournent les mots « de leur contexte pratique » et « de leur "devoir de signifier" » (p. 398) : la notion d'« acceptabilité » désigne « la mise en œuvre par le lecteur du processus d'appropriation symbolique qui lui permet de percevoir comme poétique l'emploi des mots proposé. Provenant d'une inégale répartition sociale et culturelle des aptitudes à engager dans l'acte de lecture des ressources linguistiques variées, cette capacité repose sur la maîtrise des possibilités qui peuvent s'engendrer à partir du sens ordinaire des mots. L'image surréaliste renvoie donc à un exercice de réception qui réactive la forme la plus achevée du rapport savant au langage : le rapport "détaché et gratuit" » (p. 397-398). Même si les modalités pratiques d'une telle analyse ne se donnent pas facilement à voir *a priori*, on peut néanmoins regretter ici que le sociologue ne fasse que pointer la question des conditions socioculturelles pour le moins étroites de possibilité d'une réception « conforme » des œuvres surréalistes, sans toutefois chercher à la saisir concrètement.

L'auteur rend compte ensuite des débats et des luttes artistiques, philosophiques et politiques qui traversent les années 1920 et qui encadrent, autant qu'ils conditionnent, l'émergence du mouvement. Il analyse enfin les enjeux et les contradictions de l'engagement révolutionnaire des membres du groupe surréaliste, perpétuellement tiraillés entre prétentions littéraires et *prétensions* politiques, entre révolte radicale et intégration/institutionnalisation. En effet, « si l'engagement politique peut compromettre la nature littéraire du projet créateur surréaliste, il permet aussi au groupe de conserver la radicalité subversive nécessaire à une position d'avant-garde au moment même de "l'invention" d'une peinture surréaliste » (p. 231) ; or, et concomitamment, « dès lors que le projet surréaliste aboutit, dans la logique de son processus de radicalisation, à concevoir la poésie comme action sur le réel, son caractère littéraire est menacé. Si la volonté de transposer la poésie dans la vie menace son existence comme groupe littéraire, l'engagement politique entre aussi en contradiction avec l'autonomie de la littérature. Appuyant sa stratégie interne au champ littéraire sur un public formé à

l'intersection avec le champ politique, le surréalisme est ainsi conduit à affirmer constamment sa spécificité poétique » (p. 400).

On l'aura compris, les entrées possibles dans l'ouvrage de N. Bandier sont multiples, car il est susceptible de retenir l'attention de chercheurs d'horizons disciplinaires variés, auxquels il peut délivrer des matériaux féconds, des hypothèses et des clefs d'analyse stimulantes et transposables : sociologues et historiens de l'art (en particulier, quoique non exclusivement, de la littérature) et du champ artistique, littéraires, mais aussi politistes, s'intéressant notamment à la socio-histoire des intellectuels.

Divisé en onze chapitres, l'ouvrage évoque successivement la période de construction du groupe et les conditions de formation du surréalisme comme position collective, compte tenu de l'état du champ littéraire de l'époque. Il montre en particulier que si, dès la fondation du mouvement, des concurrences internes se nouent en vue de l'appropriation du label surréaliste et des profits symboliques qui y sont attachés, c'est à travers un engagement éthique, et non simplement esthétique, que le groupe affirme une identité distinctive et réussit à l'imposer dans les années 1920 ; redéfinissant « le sens de l'intersection des champs littéraire et politique » (p. 399), les surréalistes résolvent ainsi partiellement les contradictions qui les traversent et leur « projet rencontre alors la demande d'un nombre croissant d'agents du champ intellectuel qui, en raison d'un recrutement social plus large que la génération des lettrés et des modifications de leur formation scolaire ou universitaire, expriment un projet de transformation morale de la société » (p. 399-400). Il insiste ensuite sur l'activité du groupe, en retraçant les étapes de la lutte pour la conquête d'une position hégémonique dans le champ littéraire, notamment au sein de la poésie d'avant-garde. L'auteur analyse encore les modalités d'extension du mouvement à d'autres champs artistiques, en particulier aux arts plastiques, les surréalistes accordant une importance toute singulière à la peinture (Max Ernst, André Masson, Juan Miró, Hans Arp, Yves Tanguy, René Magritte, etc. sont autant de figures qui parcourent l'ouvrage). Il dissèque enfin le procès de consécration de cette avant-garde, avant d'aborder les modalités de son dépassement, en faisant retour sur l'émergence de groupes concurrents, lesquels ne bénéficieront pas tous, à l'inverse des surréalistes, de l'appui stratégique du « public des intellectuels révolutionnaires » (p. 399).

L'un des intérêts majeurs de l'ouvrage est d'étudier les conditions de formation et les logiques de fonctionnement du groupe surréaliste en insistant sur la dimension collective du regroupement de poètes et de peintres, alors même que cet aspect est traditionnellement négligé ou minoré dans les approches institutionnelles, notamment littéraires, consacrées au mouvement surréaliste. La démarche qui vise à rapporter (de manière plus ou moins précise, selon les sources disparates dont dispose le sociologue) les trajectoires sociales antérieures des poètes et peintres investis dans le mouvement surréaliste (mais aussi à ses marges) à leurs prises de position et aux positions qu'ils construisent progressivement et occupent successivement dans le champ littéraire ou, plus généralement, artistique, n'est pas le moindre mérite de l'ouvrage. En ce sens, et parce que l'étude, au-delà des histoires singulières, insiste d'une part, sur les effets spécifiques (prisme, réfraction, etc.),

structurels et conjoncturels, qu'exerce le champ littéraire alors en crise – on songe en particulier à « l'affaiblissement des usages de la langue littéraire associés à un public de lettrés qui ne se renouvelle plus par le simple jeu des générations et qui est en voie de vieillissement » et à l'effacement corollaire du « modèle du "lettré" » au profit de la figure de « l'intellectuel » (p. 399) – et, d'autre part, sur les contraintes qu'il (im)pose aux prétendants, on pense à la démarche d'Anne-Marie Thiesse sur les romanciers régionalistes (notamment *Ecrire la France - Le mouvement littéraire régionaliste de langue française entre la Belle Epoque et la Libération*, PUF, 1991) ou à celle de Gisèle Sapiro sur les (prises de) positions des écrivains français sous l'Occupation (*La Guerre des écrivains - 1940-1953*, Fayard, 1999). N. Bandier affirme ainsi avec force : « Le surréalisme ne se réduit ni à la substance d'un projet esthétique, ni à la stratégie d'un groupe d'agents, encore moins à la seule fonction d'une avant-garde dans la logique structurale du champ littéraire. La conjoncture littéraire des années 1920, l'état de crise de la littérature, les effets de cette crise sur le sens pratique de la carrière chez certains écrivains dominés produisent ensemble, et à cette période, un mouvement esthétique de cette forme et de cette nature. » (P. 290.)

Dans cette optique, l'auteur revient sur les trajectoires sociobiographiques des membres fondateurs principaux du groupe, qu'ils soient écrivains ou peintres, en premier lieu sur les conditions de possibilité de l'entrée dans la carrière poétique de la figure symbole du mouvement, André Breton. Les « entrants » successifs, tels Antonin Artaud – lequel, « à la recherche d'une identité sociale de créateur » (p. 160), va trouver dans le groupe un moyen de régler ses contradictions –, René Crevel, Raymond Queneau et Joë Bousquet, tous trois « postulants à la carrière littéraire » (p. 182), mais aussi André Masson, Michel Leiris et Roland Tual, qui rejoignent tous le groupe en 1924-1925, ne sont pas non plus oubliés ; N. Bandier cherche au contraire à « formuler des hypothèses sur "l'adhésion" des nouveaux venus » (p. 155), et à comprendre les ressorts multiples de leur attirance pour la constitution de cette position collective. Plus précisément, fidèle à une problématique générale particulièrement heuristique, il entend saisir « les homologues que l'on peut établir, à ce moment-là, entre les caractéristiques d'une position individuelle, replacée dans le cours d'une trajectoire sociale, et celles de la position collective construite par le mouvement surréaliste dans le champ littéraire » (p. 155), *i.e.* « les convergences d'intérêts spécifiques entre ces carrières individuelles et le capital symbolique du surréalisme » (p. 156) en cours de cristallisation. Mais le sociologue étudie tout aussi soigneusement les caractéristiques sociales et les carrières de personnages en positions moins centrales, plus ambivalentes ou marginales. Ainsi de la trajectoire de Philippe Soupault, laquelle, si on la pense, à l'instar de N. Bandier, en termes d'homologies et d'écarts, peut permettre de rendre compte des enjeux, des circonstances et des motifs qui précéderont aussi à son éviction du mouvement surréaliste. Coauteur avec André Breton du manifeste de l'écriture automatique, *Champs magnétiques* (1920), et cofondateur de la revue *Littérature* (1919), l'écrivain est pourtant exclu du groupe surréaliste en 1926, accusé du crime de « littérature ». Dès 1922 en effet, de jeune poète d'avant-garde, ce créateur prolifique se reconvertit en romancier, éditorialiste et journaliste ; les ressources et la reconnaissance acquises au sein du mouvement surréaliste lui permettent de faire évoluer sa position individuelle dans le champ littéraire. Ses choix éthiques (et non seulement esthétiques) le mettent dorénavant en contradiction

avec les revendications et la position collective construites par le groupe surréaliste dans le champ littéraire. A partir des années 1930, il quittera d'ailleurs Paris et les surréalistes pour devenir grand reporter en Amérique puis en Afrique du Nord.

Ainsi encore de la contribution ambivalente au mouvement surréaliste d'un autre créateur dont la figure traverse l'ouvrage, Tristan Tzara. Ce membre cofondateur en 1916 du groupe dada rencontre en 1920 André Breton, Philippe Soupault et Louis Aragon, alors regroupés autour d'un organe unique, la revue *Littérature*, fondée en 1919, et ne cessera dès lors d'entretenir avec eux des relations complexes. Rappelons que si les premières dissensions apparaissent avant la période qui intéresse le sociologue (soit lors du procès Barrès en 1921), qu'elles s'amplifient en 1922 avec la polémique qui entoure la tenue du congrès sur les orientations et les perspectives de l'esprit moderne qu'André Breton veut réunir et que Tristan Tzara désavoue, elles se concrétisent en 1923 lorsqu'André Breton et les dissidents dadaïstes perturbent la soirée du *Cœur à barbe* et prennent l'avantage sur le mouvement dada concurrent, initiant sa liquidation prochaine. N. Bandier tente ainsi de rendre compte de l'ostracisme qui frappe Tristan Tzara en 1924, date de publication des *Sept Manifestes*, moment crucial aussi où le capital symbolique et éditorial accumulé par les surréalistes (rappelons par exemple que Gallimard, qui publie de nombreux surréalistes, diffuse aussi *Littérature*), comme la visibilité croissante de leurs pratiques et de leurs productions s'affirment dans le champ littéraire, contribuant donc à isoler Tristan Tzara dans son exigence individualiste radicale. Accusé de s'être vendu à l'aristocratie mondaine fréquentée par Jean Cocteau, exclu de la jeune garde surréaliste malgré sa notoriété dans l'avant-garde internationale et ses publications dans des revues européennes consacrées, Tristan Tzara se rapproche alors du musicien et poète dadaïste belge Edouard Léon Théodore Mesens, qui tente précisément – et de manière concurrentielle – de fédérer à Bruxelles les tendances les plus « avancées » du mouvement.

Il n'est pas douteux que l'entreprise de N. Bandier fera sourciller ceux qui refusent l'intrusion « sacrilège » de la sociologie dans le domaine artistique, attachés à l'image du « créateur incréé ». Mais la sociologie qu'il propose du mouvement surréaliste, si elle objective les trajectoires sociales, les carrières littéraires et artistiques ou encore les engagements politiques de ses membres (contre la guerre du Rif, l'Exposition coloniale, le fascisme, liens avec le parti communiste, etc.), n'est pas pour autant totalement « désenchantée ». Comme N. Bandier le précise lui-même à la fin de l'introduction de son ouvrage, « il ne s'agit pas, dans cette approche, de réduire la part d'imagination subjective qui a nourri la radicalité du projet surréaliste, mais là encore l'objectivation des contraintes sociales n'est pas contradictoire avec une subjectivité dont les surréalistes ont montré la pertinence en tentant de dépasser ce qui précisément les déterminait comme individus sociaux » (p. 11). C'est d'ailleurs probablement sous cet aspect que l'ouvrage, pourtant fécond, s'avère parfois le moins convaincant.