



FRANCA BRUERA, VALERIA MARINO, BENOÎT MONGINOT,
IULIAN TOMA

INTRODUCTION

Comment parler aujourd’hui du surréalisme sans emprunter le chemin de l’histoire littéraire, de l’étude de ses modalités discursives et plastiques ou de sa réception critique ? Le centenaire du *Manifeste du surréalisme* célébré en 2024 – point d’ancrage des réflexions formant cet ensemble de textes – incite à envisager le mouvement non comme un objet patrimonial, mais comme une force encore opérante, comme une dynamique dont il s’agit de scruter l’intarissable puissance d’interrogation. Ce qui importe, dans cette perspective, c’est de considérer non pas tant ce qu’il a été, mais ce qu’il a rendu possible : les commentaires et les positions auxquels il a donné lieu au fil du temps, notamment dans ce qu’ils comportent de circonstanciel, de conjectural ou de partial. Cette approche consiste à appréhender le surréalisme principalement en tant qu’objet de discours en privilégiant, plus spécifiquement encore, les énoncés relevant de l’opinion plutôt que ceux qui, soumis au protocole de véridicité du savoir, sont contraints de s’en tenir à la factualité et au constatable. On ne saurait résituer le surréalisme dans l’histoire de sa réception sans en interroger ce pan à part, où les références au mouvement correspondent à certaines fonctions que les discours, à quelque champ de savoir qu’ils appartiennent, leur assignent. Par « fonction », on entend la manière dont, dans un contexte donné, un énoncé utilise la mention ou l’évocation du surréalisme, notamment lorsque la formulation de cet énoncé est extérieure au champ littéraire et artistique.

S’interroger sur les rôles que peuvent jouer les références au surréalisme revient, dans un deuxième temps, à déterminer dans chaque cas sur quels aspects de l’activité surréaliste portent les commentaires. Quelles logiques de sélection sont mises en œuvre ? Quatre grands ensembles semblent structurer le champ des renvois au surréalisme, chacun organisé autour de l’une des dimensions suivantes de l’activité du mouvement : son ambition de redéfinir les modalités du penser et du connaître, son exploration des pulsions, sa volonté de refonder les conditions matérielles de l’existence, ses pratiques et procédés.

Du dialogue avec la *noësis* et la *gnôsis* surréalistes participent par exemple les considérations de Michel Foucault sur André Breton comme partisan d’une « littérature du savoir » (« Un nageur entre deux mots »), celles de Pierre Macherey qui attribue au même Breton le mérite d’avoir mis en avant la capacité de la littérature de déstabiliser nos habitudes de pensée (« Littérature et/ou philosophie »), ou encore le doute

exprimé par Roland Barthes vis-à-vis de l'efficacité de l'écriture automatique comme porte d'accès au « fonctionnement réel de la pensée » (« Les surréalistes ont manqué le corps »). Chez Foucault, la référence au surréalisme illustre le paradigme de ce que le philosophe appelle « l'expérience » ; chez Macherey, elle s'inscrit dans une réflexion sur la littérature comme mode spécifique d'élaboration de la pensée ; chez Barthes, elle marque une prise de distance critique à l'égard de l'idéalisme.

Les renvois à la psyché surréaliste, qu'ils visent la place accordée par le mouvement aux représentations oniriques, à l'imagination ou à l'éros, sont eux aussi investis de certaines fonctions. Merleau-Ponty, qui voit dans l'amour surréaliste non un compagnon de la révolte, mais « le retour à l'unité primordiale, à l'immédiat, l'indistinction de l'amour et du désir » (*Signes*), rattache cette réflexion à sa vision de l'expérience humaine comme corporéité où le sens se fonde sur l'indistinction première entre le sujet et l'objet. Simone de Beauvoir et Xavière Gautier, quant à elles, se concentrent sur la représentation surréaliste de la femme comme objet du désir pour construire une lecture féministe et critique du mouvement.

L'ethos surréaliste a donné lieu à des commentaires s'adressant, par exemple, à l'aspiration du mouvement à « transformer le monde », à la nature collective de ses actions, à son esprit citadin. C'est le cas d'Albert Camus qui, dans la querelle qui l'oppose à Breton, prône une révolte lucide et humaniste, c'est le cas aussi de Jacques Rancière qui voit dans le programme poético-politique du surréalisme une invention de « formes sensibles ». On peut penser aussi à Barthes dont la pensée de la modernité attribue à l'amitié des surréalistes, en vertu de la relation qu'ils établissent entre l'écrit et l'agi, une réalité quasi textuelle. Enfin, sous l'aspect de la *technē* qui le caractérise, le surréalisme a suscité des réactions portant sur sa rhétorique, sa pratique du collage et des jeux, son usage de l'objet.

Claude Lévi-Strauss rapprochant l'exploitation surréaliste des oppositions de la méthode structuraliste ou encore Paul Ricoeur faisant de l'écart cultivé par l'image surréaliste le fondement de la métaphore créatrice mobilisent la référence aux procédés du mouvement dans des univers discursifs éloignés de celui de la littérature.

Des articles ici réunis émerge une première grande ligne qui consiste en l'interprétation rétrospective du mouvement par des auteur.e.s qui cherchent dans le surréalisme aussi bien une clé de compréhension d'une situation historique qu'une lisibilité de l'histoire littéraire dont ils héritent et à partir de quoi se configure leur œuvre.

Patrick Marot interroge ainsi l'interprétation que Julien Gracq donne du surréalisme après la Seconde Guerre mondiale. En effet, le chercheur montre comment, au-delà d'un diagnostic précis d'obsolescence du mouvement fondé sur la reconnaissance du porte-à-faux historique où se trouve prise après-guerre toute stratégie du scandale, sur la constatation des premières scléroses d'une inévitable muséification ainsi que sur l'observation déçue des dogmatismes formalistes ou politiques qui ont cru continuer la révolution surréaliste proclamée après guerre, Gracq tente de saisir ce qui, du

mouvement d'avant-garde, demeure dans le présent comme un héritage vivant. Rebattant les cartes d'une histoire littéraire convenue et soulignant la proximité du groupe parisien avec le Romantisme allemand, Gracq voit dans le surréalisme un des derniers moments d'une aspiration de la littérature à l'absolu et y découvre l'énergie vitale d'une dimension religieuse de l'époque, refoulée mais capable de contrebalancer le pessimisme ambiant.

De son côté, Davide Dalmas reconstruit le long et dense parcours de confrontation, souvent polémique, du poète, critique et traducteur Franco Fortini avec le surréalisme, éclairant ainsi un chapitre essentiel de la réception et de la diffusion du mouvement en Italie. Ce parcours se déploie à travers essais, traductions et poèmes, et révèle, comme le souligne Dalmas, que Fortini élabore une véritable théorie des fonctions du surréalisme, articulée autour de deux questions majeures : le rapport entre poésie et politique et les modalités de dissémination des formes poétiques et des imaginaires surréalistes. La trajectoire fortinienne commence avec la découverte du mouvement entre les années 1940 et 1950, s'intensifiant durant son séjour en Suisse. Elle trouve un premier aboutissement dans la publication du volume désormais classique *Movimento Surrealista* (1959), où Fortini, tout en présentant le surréalisme comme un mouvement désormais achevé, reconnaît que nul des principes constitutifs de sa révolte n'a perdu sa justesse ni sa légitimité. La réédition de ce même volume en 1977 marque toutefois un tournant : dans sa nouvelle introduction, Fortini constate avec amertume que toutes les hypothèses de libération de la réalité bourgeoise sont devenues non seulement pratiques de masse, mais aussi instruments d'assujettissement des masses. Les dernières années de l'auteur sont ainsi traversées par un anti-surréalisme vigoureux, mais paradoxalement fondé sur l'appropriation critique du mouvement : c'est en l'ayant parcouru de l'intérieur, en l'ayant éprouvé comme outil conceptuel et comme mode de pensée, en un mot, en ayant confronté le surréalisme dans toute sa portée politique et poétique, que Fortini parvient à écrire également certains de ses textes les plus importants.

En s'appuyant sur l'analyse des prises de position critiques publiées dans trois revues des années 1930-1940, *Légitime Défense*, *L'Étudiant Noir* et *Tropiques*, Valeria Marino montre dans sa contribution comment des écrivains militants issus de contextes coloniaux ont reconfiguré certains des éléments du mouvement surréaliste, afin de les adapter à leurs propres urgences poétiques et politiques pour en faire un levier d'émancipation. L'étude met en évidence que, dans ces contextes, l'enjeu ne réside pas tant dans l'imitation des procédés théorisés par le groupe de Breton que dans le fait que le surréalisme représente un opérateur de décentrement, un espace où repenser la subjectivité noire, ses formes d'expression et ses horizons politiques. L'autrice analyse d'abord l'appropriation ambivalente, par *Légitime Défense*, des tropes surréalistes, pourtant marqués par un imaginaire eurocentré, et notamment de la figure du sujet non occidental érigé en force de rupture capable de faire exploser la civilisation occidentale. Elle montre ensuite comment *L'Étudiant Noir* efface délibérément toute référence

explicite au surréalisme, avant que *Tropiques* ne procède, à l'inverse, à une véritable antillanisation du mouvement : le surréalisme devient ainsi avant tout une méthode d'exploration de soi, un outil permettant d'excaver un héritage refoulé et de restituer à la communauté martiniquaise son identité. Repris et transformé, le mouvement sert à réactiver contes, légendes et chants locaux, sources d'un imaginaire proprement antillais. Au cœur de cette réélaboration se trouve notamment la notion surréaliste de merveilleux. Elle remplit notamment une double fonction, en offrant un moyen de comprendre les rapports de domination et en ouvrant un espace imaginaire où ces rapports peuvent être renversés. En libérant l'imaginaire collectif, le merveilleux devient ainsi le moteur d'une émancipation à la fois individuelle et communautaire, transformant le regard sur le monde et, ce faisant, le monde lui-même.

Manon Houtart éclaire, quant à elle, les logiques de patrimonialisation du surréalisme à travers l'analyse d'un médium encore peu exploré dans la fabrique historiographique du mouvement : la radio. L'autrice se penche en particulier sur les prises de parole de Georges Ribemont-Dessaignes sur les ondes de la Radiodiffusion française et examine un corpus s'étendant de 1947 à 1974 pour comprendre comment ses causeries et entretiens participent à la construction historiographique et mythographique du surréalisme au milieu du siècle, en dialogue et en contrepoint avec *L'Histoire du surréalisme* de Maurice Nadeau et les *Entretiens* de Breton avec Parinaud. Ribemont-Dessaignes adopte tour à tour la posture du compagnon de route et celle du témoin extérieur : sans rompre totalement avec le mouvement, il marque néanmoins des distances prudentes. En effet, le ton didactique qu'il privilégie révèle un geste moins manifestaire que rétrospectif : il s'agit de fournir un témoignage maîtrisé, de situer le surréalisme dans la continuité d'une histoire littéraire plutôt que d'en rejouer les ruptures. La généalogie qu'il dessine procède alors davantage de la chronologie vécue et de sa mémoire personnelle que de l'axiologie revendiquée par les surréalistes. Manon Houtart met en lumière, ce faisant, le rôle déterminant de la Radiodiffusion française dans la fabrique historiographique du surréalisme, tout en révélant l'articulation subtile entre trajectoires personnelles et dynamiques de groupe. Elle montre comment ces archives radiophoniques renseignent sur les postures adoptées par les différents membres du mouvement dans leur rapport, explicite ou latent, à l'esprit surréaliste.

Plongeant dans la contemporanéité des premières dissensions pour mesurer l'objectivation distanciée du mouvement opérée par un de ses premiers détracteurs, Lorenza Valsania avance l'hypothèse selon laquelle *Victor ou les enfants au pouvoir* de Roger Vitrac, loin de se limiter à une dénonciation des dérives, principalement politiques, du groupe surréaliste en 1928, met en scène une critique profonde et radicale de l'ensemble du projet théorique du mouvement, dont certaines fragilités grosses d'un échec à venir affleuraient déjà dans le *Premier Manifeste* de 1924. Dans cette perspective, pour l'autrice, les références au surréalisme au sein de la pièce ne comportent pas une simple réaction à l'exclusion de Vitrac ni une provocation adressé à d'anciens

compagnons ; elles opèrent plutôt comme un contre-modèle dramaturgique, permettant de faire ressortir l'incompatibilité fondamentale entre l'auteur et le surréalisme bretonien. Autrement dit, le surréalisme devient ici un cadre conceptuel dont la pièce exhibe les limites et les contradictions internes. Pour étayer cette lecture, Valsania analyse la manière dont Vitrac réélabore deux archétypes majeurs de l'imaginaire surréaliste, l'enfant-artiste et la muse-amante, à travers les figures de Victor et d'Ida Mortemart, révélant ainsi, dans leur déformation même, la mise à l'épreuve de la mythologie fondatrice du mouvement.

C'est aussi à partir des critiques énoncées par des contemporains dissidents que Paolo Tamassia examine la variété des positionnements par rapport au rôle central joué par la dialectique hégélienne dans le surréalisme de Breton. En effet, c'est bien parce que ce dernier pense l'activité poétique et existentielle du mouvement dans la perspective d'une résolution des contraires que Bataille l'accuse de neutraliser le négatif en le convertissant en valeur positive et de reproduire, sous couvert de révolution, une logique bourgeoise du projet, reconduisant par là la geste déjà datée des modernes. L'auteur de *La Part maudite* opposera une attention au « négatif sans emploi », irréductible à toute synthèse. L'article montre ensuite comment René Char s'écarte lui aussi du mouvement en élaborant, à partir d'une lecture non dialectique d'Héraclite, une pensée et une poésie fondées sur la tension des contraires sans résolution : c'est que, pour l'auteur de *Seuls demeurent*, la dislocation devient elle-même un principe créateur. Enfin, la lecture que Badiou propose d'*Arcane 17*, met en lumière la présence chez Breton d'une voie antidialectique inattendue : selon Badiou, ce que se propose le poète ce n'est plus de dépasser la contradiction, mais de convertir l'excès négatif en excès affirmatif par un « changement de signe », où la rébellion et l'amour constituent des puissances d'intensité affranchies de tout dépassement pragmatique de l'action vers son résultat.

On le voit, toutes ces lectures du surréalisme par des écrivains, en font un point de référence à partir duquel s'articulent des positions contrastées, chaque critique comme chaque valorisation du mouvement impliquant le soulignement d'un ensemble partiel et partial d'aspects qui permet la construction de pensées propres en même temps que d'une histoire fragmentée du mouvement fondée sur la multiplicité de ses objectivations.

C'est parfois à l'échelle d'un projet éditorial tout entier qu'on pourra identifier les fonctions de la référence au surréalisme. Comme le montre Pauline Khalifa dans un article qui reparcourt l'histoire de la maison d'édition, le mouvement Surréaliste a fourni Soleil Noir à la fois un réseau, une poétique, une méthode de création et une heuristique. Sans s'en réclamer explicitement, François Di Dio adopte l'exigence bretonienne de révolte et son refus des compromis comme principes directeurs de son entreprise éditoriale. Le mouvement aura d'ailleurs servi de socle sociologique, attirant autour du Soleil Noir une constellation d'écrivains et d'artistes issus ou proches du groupe parisien. Sur le plan politique, il nourrit une posture critique manifestée dans les cahiers *Soleil – Noir Positions*, qui prolongent les enquêtes et engagements surréalistes en interrogeant

aussi bien le geste politique et métaphysique de la révolte que la question brûlante de la peine de mort en pleine Guerre d'Algérie. Enfin, le Surréalisme inspire directement les innovations formelles du Soleil Noir, notamment l'invention du livre-objet, conçu comme prolongement des poèmes-objets et du hasard objectif, et symbole de la co-création artistique. Ainsi, le Surréalisme remplit-il pour les éditions Soleil Noir une fonction matricielle : héritage, méthode et moteur d'une aventure éditoriale collective et poétique.

Évidemment, les références au mouvement ne fondent pas seulement des positions d'écrivains ou des doctrines littéraires, elles alimentent également des projets qui relèvent d'autres champs comme la philosophie, l'anthropologie, le photo-reportage ou encore la sociologie urbaine.

Dans sa contribution, Julian Toma souligne les ambiguïtés du rapport de Foucault au mouvement tel qu'il s'incarne, éminemment pour lui, dans la figure d'André Breton. Nuançant fortement les affirmations de Georges Sebag selon qui le mouvement constitua une des sources majeures de la pensée foucaldienne, Toma relis et réinterprète les différents positionnements du philosophe par rapport à l'œuvre et à la pensée de Breton. Si Foucault n'hésite pas à prendre ses distances avec un mouvement qu'il résume souvent à une mystique mal assumée, fascinée par la révélation désirée d'un arrière-monde psychique ou ésotérique et par conséquent aveugle à un travail dans et par le langage qu'il opère pourtant, le Surréalisme n'en représente pas moins pour lui, surtout à partir de la fin des années 1960, à la fois un bastion de résistance à la toute puissance ostracisante d'une rationalité hégémonique, et l'invention inouïe d'une nouvelle configuration des rapports entre savoir et écriture, configuration que nomme la catégorie d'expérience et qui attribue à l'écriture une capacité de transformation et de connaissance dépassant sa simple dimension représentationnelle.

Jules Colmart évalue quant à lui l'influence indissociablement épistémologique et éthique du surréalisme sur l'anthropologie de Claude Lévi-Strauss. Partant de la présence explicite de références aux notions de hasard objectif et de trouvaille sous la plume de l'auteur de *La Pensée sauvage*, l'article affirme la proximité des conceptions surréaliste et structuraliste du sens: le geste de l'anthropologue comme celui du poète surréaliste propose une vision décentrée du sujet, qui, plus qu'il ne projette un sens, assiste (à) la disposition contingente d'éléments concrets parmi lesquels il est d'une certaine manière immergé. Le sens est alors produit par les relations entre ces éléments concrets dont la pensée ne fait que révéler les affinités symboliques déjà existantes. Le sujet structuraliste, pas plus que le poète surréaliste, ne crée le sens ; il en est le lieu de passage, voire le simple spectateur. De ce point de vue, la poétique surréaliste et la théorie du sujet qui la porte fonctionnent comme une manière de poétique épistémologique selon laquelle réalité, création et interprétation ne s'opposent plus aussi nettement qu'on voudrait bien le croire.

Se concentrant sur une question similaire, Sophie Ireland analyse les liens entre photojournalisme et surréalisme dans l'œuvre d'Henri Cartier-Bresson, renversant l'opposition, solidement établie depuis le début du XX^e siècle, entre art et reportage, opposition qui a profondément marqué la réflexion métapoétique des premières décennies du siècle. À partir des écrits de Cartier-Bresson sur sa propre pratique, elle s'attache en particulier à montrer son rôle de passeur du surréalisme dans le champ de la photographie de presse, ainsi que la place centrale jouée par la beauté convulsive bretonienne dans sa conception du reportage. L'enjeu est d'examiner comment le recours au surréalisme permet d'affronter le réel et d'ouvrir l'art au monde vécu. Pour Cartier-Bresson, la photographie constitue une mise en acte de l'automatisme, et le surréalisme l'incite à interroger le fonctionnement même du réel. La « beauté convulsive », capable de susciter la surprise et de produire des impressions inédites, sources de représentations nouvelles et de questionnements subversifs, s'accorde ainsi intimement avec l'exercice du photojournalisme. Dès lors, souligne Ireland, l'image photographique doit désorienter le réel, refuser toute lecture univoque : elle est, selon les termes de Cartier-Bresson, un document qui « pose un point d'interrogation », faisant de la réalité un objet d'inquiétude et de questionnement permanent. De cette manière, la pratique du reportage photographique chez Cartier-Bresson se façonne à l'aune des principes surréalistes, au point de rendre caducs les clivages hérités entre création artistique et information visuelle, qui avaient profondément structuré les premiers discours de la modernité poétique.

Après les usages philosophiques, anthropologiques et photo-journalistiques d'éléments surréalistes, David Matteini s'intéresse quant à lui à la façon dont la sociologie urbaine de Henri Lefebvre a pu reprendre à son compte une certaine sensibilité à l'espace de la ville. L'article rappelle aussi bien la proximité attestée du philosophe avec le groupe surréaliste que l'influence sur son œuvre du relai de la psychogéographie situationniste elle-même inspirée par les déambulations et récits d'errance urbaine de Breton, Soupault, Aragon ou encore Desnos. En effet, les concepts clés de Lefebvre – qu'il s'agisse de la célèbre opposition entre espace vécu (expérimenté subjectivement) et espace conçu (planifié, rationalisé et normé par les urbanistes et les pouvoirs publics) ou de l'idée d'un droit à la ville entendu comme le droit des habitants à s'approprier l'espace, à le transformer concrètement et symboliquement, hors des cadres utilitaires du capitalisme – résonnent directement avec la promenade surréaliste laquelle, toute d'attente et de disponibilité à l'imprévu, fait de la ville un espace de création et de subversion des usages imposés.

Les références au surréalisme ne manquent pas même dans des contextes, tels que celui de l'Italie fasciste, qui paraîtraient pourtant moins réceptifs à sa diffusion. Dans ce sillage, Beatrice Sica examine, dans une perspective comparatiste, la manière dont les surréalistes français et les caricaturistes satiriques italiens de la revue Bertoldo contestent

les statues et, ce faisant, remettent en question le processus de patrimonialisation de la mémoire historique. Elle se concentre notamment sur les statues équestres.

Éléments de dialogue entre le flâneur et la ville, les statues apparaissent également comme des points de confrontation avec l'autorité publique : tant dans la France de la Troisième République que dans l'Italie post-risorgimentale, elles cristallisent une certaine idée de la nation, idée rendue encore plus problématique en Italie par l'avènement du culte de la personnalité mussolinienne. L'autrice met en lumière les multiples stratégies par lesquelles les surréalistes français et les caricaturistes italiens entreprirent « d'inquiéter » des statues réelles ou imaginaires, en les faisant basculer dans un véritable état de surréalité. Bien que les interventions surréalistes aient misé sur l'automatisme et le hasard, tandis que les caricatures italiennes s'en tenaient aux principes de la satire en renversant les règles mêmes de la construction monumentale, ces deux démarches, malgré leurs différences et leurs ancrages nationaux distincts, produisirent des effets étonnamment convergents. Elles opérèrent de véritables gestes de dérégulation symbolique: déplacer, désacraliser, troubler et rendre instables des objets publics investis de la mission de fixer la mémoire nationale. Si les dessinateurs du *Bertoldo* n'atteignirent jamais la radicalité des expérimentations menées en France, l'article montre, par une comparaison attentive, combien leurs vignettes consacrées aux statues présentent une forte coloration surréaliste, y compris sur un plan politiques, car elle contribuèrent également, souligne Sica, fût-ce partiellement et parfois à leur insu, au démantèlement du mythe de Mussolini, incarnation italienne par excellence de la figure de « l'homme à cheval ».

En apportant une contribution supplémentaire à l'étude de la pénétration du surréalisme français dans l'Italie fasciste, Letizia Ughetto Monfrin se concentre tout particulièrement sur le milieu artistique et culturel turinois. À partir d'une analyse érudite des sources surréalistes de l'installation *Tè numero 2*, conçue par Italo Cremona et Carlo Mollino et présentée en 1935 à la Società Pro Cultura Femminile, l'autrice montre comment des revues telles que *Minotaure* et *La Révolution surréaliste*, ainsi que des ouvrages majeurs comme *Les Chants de Maldoror*, circulaient largement à Turin. En atteste également l'intéressante initiative éditoriale de la maison Chiantore, en 1944 : une édition non traduite des *Chants de Maldoror*, illustrée par Italo Cremona et proposée à cet effet par son complice Mollino. L'autrice souligne que la sensibilité aux influences surréalistes des deux artistes turinois, membres du *Selvaggio*, allait à contre-courant de l'attitude dominante de l'époque à l'égard du surréalisme, alors marquée par une franche hostilité et une profonde incompréhension. Pour ces artistes, toutefois, le surréalisme ne constituait pas tant un référent politique susceptible de nourrir une forme d'opposition et de résistance, qu'un référent purement esthétique apte à s'opposer à la banalité culturelle et artistique de l'époque.

Dans une perspective distincte, mais toujours attentive aux modalités de réélaboration et d'appropriation du legs surréaliste, l'article de Maxime Thiry s'attache à

la réception et aux usages institutionnels et populaires de ce qu'on a appelé le surréalisme Belge. L'auteur montre comment le mouvement et, plus spécifiquement, la figure de Magritte, a joué un rôle majeur dans la constitution d'un nouvel imagotype national. Cela ne va évidemment pas sans la simplification d'un mouvement belge en réalité discret, fondé sur une pensée oblique, dépaysante et anti-institutionnelle plutôt que dans une foi dans les pouvoirs de dévoilement de l'inconscient. Le surréalisme bruxellois de Nougé ne refusait-il pas l'écriture automatique et la valorisation *a priori* des rêves? Thiry rappelle qu'en Belgique la vocation du mouvement était avant tout de décaler la perception du réel par la création d'objets bouleversants, loin d'un style visuel immédiatement reconnaissable. Pourtant, la réception populaire et institutionnelle n'en retient qu'une version schématique, essentiellement visuelle, incarnée par les motifs reproductibles de Magritte devenus logos culturels et supports marketing. Ce processus transforme un geste subversif en marque nationale faisant de Magritte le médiateur d'un surréalisme appauvri, éloigné de son contexte d'émergence, mais capable d'alimenter un imagotype puissant fondé désormais sur le décalage et l'étrangeté.

L'étude de Gaetano Chiurazzi se déplace du terrain de la réception collective vers celui de l'analyse conceptuelle et philosophique de l'œuvre magrittienne. Chiurazzi analyse *La trahison des images* de Magritte, en mettant en lumière sa nature d'*« énigme figurée »*, selon l'expression employée par Freud pour qualifier les rêves. L'œuvre complexifie à l'extrême les rapports entre images, mots et choses : il ne s'agit pas d'une simple relation iconique entre écriture et image, fût-elle dissoute sous la forme du calligramme défait dont parle Foucault, mais d'un réseau sémantique d'une grande densité, où vérité et fausseté, affirmation et négation, se répondent, se neutralisent et se réfléchissent dans un jeu de miroirs constituant un véritable défi conceptuel. Comme le rêve, l'art, pour Magritte, doit être compris comme un rébus, une énigme, autrement dit comme une *« énigme figurée »*. Le surréalisme de Magritte, écrit Chiurazzi, relève d'un *« surréalisme conceptuel »*, engagé dans l'exploration des conditions mêmes de la représentation et du fait qu'elle s'entrelace, jusqu'à en devenir indissociable, avec les mots et les concepts. D'ailleurs, un *« pensée iconique »* pure est tout simplement impossible, et le rêve, qui prétend s'y appartenir, en constitue la preuve.

C'est sur la question des possibles fonctions actuelles de la référence au surréalisme que se clôt ce numéro thématique. Qu'en est-il aujourd'hui de cette avant-garde, à un moment où le projet des Modernes semble bel et bien condamné par un désastre écologique qui brouille les cartes de tous les régimes d'historicité connus. Dans un article initialement paru pour la *Revue d'histoire littéraire de la France* (n°4 – 2025) que nous proposons ici dans une traduction italienne, Olivier Penot-Lacassagne opère une relecture de l'histoire du surréalisme qui déplace radicalement la perspective historiographique traditionnelle : parce qu'on a eu trop souvent tendance à fétichiser le Premier Manifeste de 1924, en le considérant comme le texte matriciel et autosuffisant

du mouvement, on a parfois occulté ce qui s'énonce immédiatement après — à savoir l'exigence, formulée dès janvier 1925, de conjoindre poétique et politique, c'est-à-dire, à en croire l'auteur, à rompre avec les logiques modernistes de l'innovation littéraire, portées par un régime d'historicité fervemment progressiste. Or, le pari d'Olivier Penot-Lacassagne consiste précisément à relire la dynamique des avant-gardes du XX^e siècle non comme une succession de moments inscrits dans une épopée moderniste du progrès dont les surréalistes disent, après Dada, combien elle est éculée, mais bien plutôt comme une façon d'habiter une cassure civilisationnelle ou *mondiale* (il en va d'un monde), survenue au moment où l'histoire des Modernes atteint son point de rupture. Cette interprétation, qui s'inscrit dans le sillage des analyses de Bruno Latour, réaffirme la force toujours actuelle du surréalisme lequel apparaît non plus comme un jalon du modernisme, mais comme l'une des premières tentatives de penser et de pratiquer un après-modernité.

Dans la section « Percorsi », les lecteurs trouveront également un article de Chiara Simonigh qui analyse les documentaires artistiques, axés sur les pratiques culturelles ancestrales, réalisés par Ai Weiwei et Yann-Arthus Bertrand. L'article montre comment ces œuvres, tout en offrant une représentation plastique et perceptuelle de l'altérité, peuvent mobiliser une expérience spectatoriale sensible, ouvrant la possibilité d'un échange esthétique et culturel avec l'autre.