

La Liste Mélusine, comme le site Mélusine [<http://melusine-surrealisme.fr>], est une production de l'APRES (Association pour l'étude du surréalisme, Président : Henri Béhar)

Semaine 24



Aruna – Alain Aurenche [11 juin].....	1
Actes de la Journée d'études Tristan Tzara.....	2
Programme 2015-2016 des journées d'étude « Rebelles du surréalisme ».....	2
Programme 2015-2016 de l'APRES à la Halle Saint Pierre.....	2
Antonin Artaud [14 juin – 19h].....	2
Centenario DADA [14 juin – 18h].....	4
DUCHAMP Marcel – Lettre autographe signée sur Max Jacob, le Bateau Lavoir et Cocteau.....	4
DALI Salvador – Manuscrit Surréaliste et dessin original – 1936.....	5
[Article] André Breton, intellectuel gréviste.....	8
[→ 25 septembre] Francis Picabia.....	9
[Parution] André Breton 1713-1966.....	10
[Rencontre et signature] André Breton 1713-1966 - Georges Sebbag.....	10
[Parution] JACQUES-B. BRUNIUS - Dans l'ombre où les regards se nouent.....	10
[Parution] Revue <i>Empreintes</i> , n° 27.....	11
[Appel à communication] Colloque international : Littératures et arts du vide. Cerisy-la-Salle, 13-20 juillet 2017.....	11
Rimbaud (suite) – Je est un autre... On me pense. – Un « Je » de mots ?.....	12
Quelques sites régulièrement actualisés.....	13
Événements en cours.....	14
Inscrire sur votre agenda personnel.....	14

Aruna – Alain Aurenche [11 juin]

Clôture de la saison par un double concert : Aruna et Alain Aurenche le samedi 11 juin, 15h30-18h, Halle Saint-Pierre, auditorium.

Dans le cadre des conférences de l'APRES, organisées par Françoise Py à la Halle Saint-Pierre, deux chanteurs singuliers, Aruna et Alain Aurenche, nous feront vivre un moment unique.

> Aruna est une chanteuse hors normes à la voix grave et chaude, tout à fait exceptionnelle. Dès l'âge de 16 ans, elle a voyagé et chanté avec les gitans qui l'ont adoptée. Elle parcourt le monde, et tout particulièrement l'Inde ou l'Amérique Latine, et chante pour les publics les plus défavorisés. Elle revient du Mexique où elle a réalisé une mission humanitaire de six mois, chantant dans les prisons, les hôpitaux, les quartiers déshérités. Son répertoire comprend ses propres chansons mais aussi les plus belles chansons françaises, espagnoles, sud-américaines. Dans la veine d'une Mercedes Sosa, elle donne vie à des chants oubliés. Elle s'accompagne à la guitare, instrument qu'elle joue de manière instinctive, avec des accents gypsy. (On peut entendre ses chansons sur YouTube à Free Live Sessions et à Aruna Lapassatet).

Alain Aurenche est poète, auteur compositeur et chanteur. Il vit en Bretagne. Il a chanté pendant de nombreuses années en première partie des concerts de Léo Ferré, dont il était l'ami. Peut-être est-ce pour cela qu'il le chante et le fait revivre revivre comme nul autre.

cf. pièce jointe

Actes de la Journée d'études Tristan Tzara

A lire en intégralité sur :

<http://melusine-surrealisme.fr/wp/?p=1947>

Programme 2015-2016 des journées d'étude « Rebelles du surréalisme »

<http://melusine-surrealisme.fr/wp/?cat=8>

Programme 2015-2016 de l'APRES à la Halle Saint Pierre

<http://www.hallesaintpierre.org/tag/surrealisme/>

Antonin Artaud [14 juin – 19h]

LE GRAND JEU : SÉANCE SPÉCIALE ANTONIN ARTAUD

L'Association Kinétraces présente Le Grand Jeu :

Séance spéciale animée par Virginie di Ricci

« Il y a une qualité de la souffrance nerveuse que le plus grand acteur du monde ne peut vivre au cinéma s'il ne l'a un jour réalisée. Et je l'ai réalisée. » Lettre d'Antonin Artaud à Abel Gance du 27 novembre 1927.

La dernière séance du cycle « Le Grand jeu » se tourne vers une figure d'acteur à la fois sur et sous exposée : Antonin Artaud.

La carrière d'Artaud acteur de cinéma, de 1923 à 1935, est traversée de fulgurances : révolutionnaire pour Abel Gance, religieux chez Dreyer, soldat désespéré pour Raymond Bernard ou ange-gardien de Fritz Lang.

Malgré ces trouées, définitivement impressionnantes, l'acteur est cantonné aux rôles et compositions secondaires. Ces apparitions font état d'un manque criant : un premier rôle à la mesure de l'engagement poétique et théorique d'Artaud dans les puissances du cinéma.

Cet investissement d'Artaud acteur imprègne ses archives, film et non-film, sur un mode spectral. Une emprise « négative » s'ourdit dès son entrée au cinéma en 1923. Elle se manifeste dans les bouts d'essais tournés pour le premier film sonore de Gance en 1930 et se scelle pour le pénible épisode de La Chute de la maison Usher. Un film à propos duquel Artaud écrivait, dans une lettre adressée à Gance le 27 novembre 1927 : « Je n'ai pas beaucoup de prétentions au monde mais j'ai celle de comprendre Edgar Poe et d'être moi-même un type dans le genre de Maître Usher. Si je n'ai pas ce personnage dans la peau, personne ne l'a. Je le réalise physiquement et psychiquement. Ma vie est celle d'Usher et de sa sinistre mesure. » Après quelques auditions Epstein attribua le rôle à Jean Debucourt, reprochant à Artaud la « suracuité de son interprétation ».

Pour cette dernière et singulière séance du « Grand Jeu » nous invitons sur scène Virginie Di

Ricci* pour une lecture de textes, lettres et documents d'archives.

Projection des films :

Faits divers, (1923) – 20 min

Réalisation : Claude Autant-Lara

Production : Cinégraphic

Interprétations : Antonin Artaud, Roland Barthes, Louise Lara

Résumé : Faits divers est le premier film dans lequel joue Antonin Artaud. Il y incarne « Monsieur 2 », un amant inquiétant. L'intrigue est portée par une inventivité formelle chère à l'avant-garde française des années vingt (recours aux gros plans, ralentis, surimpressions...).

Autour de La Fin du monde, (1930) – 11 min

Réalisation : Eugène Deslaw (chef-monteur)

Production : (Inconnu)

Interprétations : met en scène l'équipe de tournage de La Fin du monde d'Abel Gance

Résumé : Autour de La Fin du monde dévoile les coulisses du tournage de La Fin du monde d'Abel Gance, dont des scènes non montées et des essais d'acteurs. Artaud fait preuve, dans ce bout d'essais, d'une intensité et d'une fureur particulièrement impressionnantes.

La Chute de la maison Usher, (1928) – 64 min

Réalisation : Jean Epstein - d'après les motifs d'Edgar Allan Poe

Production : Les Films Jean Epstein

Interprétations : Marguerite Gance, Jean Debucourt, Charles Lamy

Résumé : Allan vient au secours de son ami Roderick Usher, qui vit dans une maison où règne une atmosphère étrange.

Artaud auditionna pour ce film mais ne fut, à son grand dam, pas retenu.

Projection en 35 mm et DCP. Copies provenant du CNC et de la Cinémathèque française.

Séance accompagnée au piano par Thomas Lavoine, élève de la classe d'improvisation de Jean-François Zygel, en collaboration avec le Conservatoire National Supérieur de la Musique et de la Danse de Paris.

*Virginie Di Ricci est actrice/dramaturge/monteuse. Elle a co-fondé le laboratoire de recherches et créations scéniques Terribilité. Depuis 1999, elle se confronte régulièrement seule en scène au Van Gogh, le suicide de la société d'A.A., et propose depuis 2013 des percées vocales sous forme de Conférences/lectures dans les derniers Cahiers d'Ivry parus en 2012. Elle a publié deux textes dans les Cahiers Artaud ; N° 1 (oct 2013) et N°2 (oct 2015).

<http://www.fondation-jeromeseydoux-pathe.com/antonin%20artaud%20le%20grand%20jeu?date=2016-06-14T19:00:00>

FONDATION JÉRÔME SEYDOUX-PATHÉ

73, avenue des Gobelins
75013 Paris
Transmis par Martine Monteau

Centenario DADA [14 juin – 18h]

Conférence de Henri Béhar, spécialiste des avant-gardes historiques et auteur du “Théâtre dada et surréaliste” (traduit en italien par Einaudi, 1976).

Introduction de Claudio Ascoli, avec la participation de Sandra Teroni.

Conférence

Dada naît au Cabaret Voltaire de Zurich le 5 février 1916. L'année du centenaire de cet événement, la compagnie Chille de la balanza réalise un projet DADA et propose une soirée Dada qui inaugure l'été à San Salvi – Estate fiorentina 2016, un spectacle en scène du mercredi 15 au vendredi 17 juin à 21h30.

Pour réfléchir sur Dada, ses expressions historiques et sur le sens qu'aujourd'hui revêt le mouvement le plus anarchique des Avant-gardes historiques, l'Institut français Firenze en collaboration avec Chille de la balanza invite mardi 14 juin à 18h dans la salle de spectacle de l'Institut français Firenze pour une conférence d'Henri Béhar, professeur et historien de la littérature française, grand spécialiste des Avant-gardes historiques et auteur, entre autres, de Théâtre dada et surréaliste publié en Italie par Einaudi.

Béhar, ancien professeur et recteur de l'Université Paris III, dirige aujourd'hui la revue Mélusine (Cahiers du Centre de recherche sur le surréalisme).

La rencontre, introduite par Claudio Ascoli, metteur en scène de la compagnie Chille, voit la participation de Sandra Teroni, ex professeur de littérature française auprès des universités de Florence, Pise et Cagliari. Sandra Teroni, par ses recherches, a longuement exploré en particulier le Congrès international des écrivains qui se tint à Paris en 1935. A ce congrès, participèrent certains des principaux protagonistes de Dada, parmi lesquels Tristan Tzara, qui s'attachèrent à définir la signification et le rôle de l'écrivain dans un monde à la veille de la deuxième guerre mondiale où un antisémitisme nauséabond et diffus préannonçait la Shoah.

Institut français Firenze

Piazza Ognissanti 2

50123 Firenze

<http://institutfrancais-firenze.com/fr/evenements/rencontres-et-debats/centenaire-dada-a-100-ans-mais-il-ne-les-fait-pas>

DUCHAMP Marcel – Lettre autographe signée sur Max Jacob, le Bateau Lavoir et Cocteau.

Deux pages in-8°. New York. 18 février 1960.

Belle lettre sur Max Jacob, le Bateau-Lavoir et Jean Cocteau.

« Cher monsieur, Certainement très heureux de lire votre thèse sur Max Jacob. Malheureusement, je n'ai pas été très lié avec lui et l'ai surtout vu de temps à autre vers 1911-1912 lorsqu'il habitait au Bateau-Lavoir, place Ravignan. En tout cas, je ferai tout mon possible pour

éclairer ma lanterne de souvenirs. Cocteau serait aussi un bon témoin de l'époque surtout pour les derniers moments à Drancy. Pourquoi ne lui écrivez-vous pas ? Jean Cocteau – St Jean Cap-Ferrat. A.M. nous avons déménagé à l'adresse ci-dessus et je vous donne ici notre téléphone au cas où ... Algonquin 48692. Bien cordialement à vous. Marcel Duchamp. »

C'est en 1907 que Max Jacob s'installe dans une chambre au Bateau-Lavoir, 7 rue de Ravignan, rejoignant ainsi Pablo Picasso, Van Dongen, Juan Gris, Modigliani, Brancusi ...

La légende veut que ce soit Max Jacob qui ait donné le nom de Lavoir à cette résidence d'artiste qui ne comportait qu'un seul point d'eau.

Gérald Kamber est l'auteur de l'ouvrage biographique Max Jacob and the Poetics of Cubism, publié en 1971.

<http://www.autographes-des-siecles.com/produit/duchamp-marcel-lettre-autographe-signee-sur-max-jacob-le-bateau-lavoir-et-cocteau/>

DALI Salvador – Manuscrit Surréaliste et dessin original – 1936.

Quatre pages in-folio. SInd (Printemps 1936).

Nous joignons un dessin original de Dali, avec légendes autographes, représentant deux croix gammées, avec des indications symboliques de chiffres et d'orientations.

Très rare et originel manuscrit surréaliste, de premier jet, écrit en français, dans une orthographe phonétique.

« Quand Platon écrivit la fameuse « Défense de rentrer à celui qui n'est pas géomètre », tous nous savons très très bien que cela était fait dans le ton à moitié plaisantin et de bonne humeur qui caractérise toujours le tempérament facétieux et bavard de ce philosophe, car pour dire la vérité, si une personne se soucia peu dans sa vie de la géométrie, cette personne fut bien assurément lui-même ; en effet : Platon loin de toute rigueur périmétrique vint à signifier pour son époque, quelque chose de très semblable à « La Dame des Camélias », il fut véritablement l'authentique Dame des camélias de la pensée méditerranéenne puisque, comme elle, il vécut licencieusement et en marge de toute géométrie , avec le sex-appeal matérialiste que possédait déjà les statues de la « pensée sculpturale » de type morphologique, anti géométrique par excellence, inaugurant brillamment de cette façon et sans trop le savoir, la première grande maison publique et officielle de l'esthétique. Si par ce côté nous avons le droit légitime de considérer que Platon avec ses impairs atomistiques, tel qu'Epicure l'entendrait plus tard, tira de l'argent effectif et des bons gros sous intellectuels de son commerce grivois, nous voyons aussi que d'un autre côté il voulut se rattraper et se faire pardonner ses aphrodisiaques spéculations, avec l'exemple d'un grand amour et de ce grand amour résulta ridiculement dilué, immatériel, et évanescent, de telle façon que ce philosophe ayant marché comme il le fit, avec ses propres pieds et ses propres mains sur les corps anti-géométriques de la sculpture, tout en écrivant à la porte de la maison publique de l'art la bien connue « Défense d'entrer à celui qui n'est pas géomètre » (afin de mieux pouvoir profiter lui-même de l'anti-géométrie des structures molles que lui procurait le plaisir) il voulut plonger aussi, et comme réaction, sa propre tête dans les nuages d'un amour abstrait, spirituel de façon à refaire avec la tête ce qu'en réalité il avait fait avec ses mains et avec son cœur, et tamisant tout derrière ce vague et intellectuel sentiment d'élévation jusqu'à confondre le cours des météores avec les traits de son propre esprit. De la sorte que ces météores, et les étoiles les plus étincelantes ne furent pour lui pas autre chose que les camélias même de la dame en question, puisque cette dame, de même que Platon, adorait elle aussi ces fleurs (comme lui ses astres) parce qu'elle voyait en elle l'incarnation, ou si vous le voulez mieux, la floraison de son propre esprit. Esprit dans les deux cas atteint des mêmes germes déliquescents et languissants, car je suis certain que cette fois-ci tous mes lecteurs seront forcés d'être d'accord avec moi si je dis que « Les dialogues de Platon » possèdent bien cette toux symptomatique et caractéristique de la maladie voluptueuse et toujours élégante, ce profond ennui lent, cérémonieux

et mortel que devait être le propre, à ne pas en douter de toute la tuberculeuse intellectuelle que la Méditerranée et l'époque se permettait pour le moment, et ceci soit dit toute différence gardée entre les deux personnages qui nous servent de parallèle, car pour être entièrement juste et impartial, il faudra que nous supposions que quelque différence peut y avoir entre les deux, même si nous ne voyons pas ceci trop clairement en ce moment.

Si Platon, de même que Anaxagoras, que Socrate, que les Pythagoriciens et avec leurs idées spirituelles des météores, marquèrent dans l'horloge de la culture, l'heure juste de la pensée sculpturale (laquelle plus tard nous verrons reflourir avec toutes les camélias de fumée aquatique et avec tous les nénuphars de cette cosmogonie du Modern Estipl que telle que Salvador Dali le répète à chaque occasion, n'est pas autre chose que l'éclosion apotéosique de la culture gréco-romaine) ...

Platon, je le répète (pour que cette parenthèse trop longue ne fasse pas perdre à mes lecteurs le fil de mon idée) fit donc, comme je viens de le dire, l'heure juste de la pensée sculpturale ; Epicure, ce premier grand rationaliste comme l'appelle Marx (et les mérites matérialistes duquel furent déjà chantés par Lucrèce comme par un rossignol qui l'était) ; Epicure dis-je, tout en allant à l'encontre de la conception de tout le peuple grec, finissait avec la pensée sculpturale esthétique, et atteignant à un nouveau degré de conscience morale, édifie les bases qui feraient possibles l'appréciation nordique de « l'objet » tel que plus tard Feuerbach lui même devrai l'entendre. Mais historiquement, et pour que l'objet se réalise comme tel, il faudra attendre la nouvelle barbarie morale d'intellectuels du Christianisme. Puisque si pour Platon la femme n'était encore qu'une sculpture, avec le christianisme cette femme émoi, cette libido par sublimation devient l'objet d'amour, « l'objet aime » et cet objet aurait fini par être celui matériel, bonté catégorique et fétichiste de la propre croix devant laquelle et face à laquelle la période sculpturale est close définitivement.

Jésus Christ ne dit pas, que je sache, « que ne rentre pas celui qui méconnaît l'arithmétique », mais il aurait pu le dire, et en ce cas on aurait bien raison de prendre cette défense au sérieux, car c'est avec le Christianisme que l'on peut affirmer qu'arrive véritablement le moment de faire les comptes politiques. C'est la croix arithmétique du Christianisme, celle qui vient à se demander les comptes de l'état de promiscuité aphrodisiaque dans lesquels les droites et les gauches vivaient entremêlées. C'est bien l'arithmétique, celle qui fait pour la première fois la croix entre les droites et les gauches, en mettant l'une de chaque côté, et tout en tranchant la tête de la virilité de l'aigle romain qui surmonte les vexillum impérialistes (...) aigle impérialiste, à son tour, qui n'était pas autre chose que le triomphe puissant et l'érection définitive de ce phallus ailé qui était à son tour le signe de Léda (...)

Mais cette croix, cet objet emblème politique et arithmétique, lequel ne nous laisserait déjà plus de repos possible (car s'il commence par être le signe de l'addition +, il passe après à être celui de la multiplication avec les plans quinquennaux, à un moment elle se transforme avec la faucille et le marteau X de nos jours) est destiné à se gamer, c'est à dire à redevenir ce qu'il avait été au temps dans lesquels on avait bien des conceptions anti-platonicienne des météores et du soleil en particulier. Et c'est précisément la philosophie des petits pétillants chinois, philosophie que, en ce moment que j'écris cet article devant mon balcon ouvert au printemps de Port-Lligat, me chante avec la voix la plus flûte et la plus rafistolée d'un canari posé sur ma propre table sur la forme du volume sur la pensée chinoise de Marcel Granet ; livre qui sollicite mon intérêt le plus vif ces jours-ci et où je trouve des croix gammées arithmétique et qui me procure un grand contentement et qui me prouve que la Méditerranée, et Platon en particulier, ne connu jamais de telles connaissances, car s'il les avait connues, il aurait alors immédiatement inventé le « Matérialisme dialectique » uniquement pour le fait d'embêter les allemands.

(Note : Sur les deux carrés, les branches opposées de la croix gammée forment un couple, l'un Sud-nord, l'autre Est-Ouest, parfaitement équilibré puisque leurs poids numériques, si je puis dire, sont équivalents, ainsi qu'il convient dans les figures faites pour suggérer l'idée de giration (...) Les deux figures, en effet, évoquent numériquement 360. Le carré de centre 5 a un mérite particulier, il

évoque ce nombre à mettre en opposition (3/2) ... Le carré de centre 6 n'est pas moins riche de puissance figurative. La somme des nombres inscrits sur son pourtour qui est égal à 354 exprime le nombre de l'année luni-solaire cependant que le 6 placé au centre permet de rappeler le total 360....)

La croix gammée serait l'emblème de l'action, anti sculpturale, celui qui porte, dans sa morphologie même, les intentions non équivoques de réellement tout casser au profit de l'objet, lequel dans le cas de la croix gammée serait le soleil, c'est à dire un objet déjà assez important, mais lequel à nous surréalistes, il ne nous intéresse pas, et il nous laisse parfaitement froids. Dans une grande étude paranoïaque-critique sur la droite et gauche dans les emblèmes politiques, je démêle dans une espèce de morphologie générale sur la croix gammée qui occupe de longues pages, les conflits catastrophiques et territoriaux de ce signe, lequel milite en tout moment et avec la dernière violence à la faveur des objets surréalistes, signe éminemment irrationnel (...) il s'agit donc de l'emblème même de la quadrature du cercle surgi de l'octogone (...) une espèce de roue que personne n'est pas trop sûr qu'elle puisse bien marcher, mais qui en tout cas, est destinée à faire marcher les autres, ce qui est le cas de l'Allemagne actuelle avec l'infâme National Socialisme, et aussi le cas de ceux de mes lecteurs lesquels, forcés par l'intérêt évident de mon article, sont obligés de rouler en avant et en arrière comme une véritable roue gammée. Cet aller retour paradoxal, cette réaction et révolution s'expliquent encore par le fait que si d'un côté on se propose la quadrature du cercle, ce qui est une idée éminemment esthétique, de l'autre côté on se propose aussi le mouvement perpétuel, lequel, puisqu'on veut que les extrêmes se touchent, serait incarné par le paradoxe du dynamisme esthétique, de façon que nous voyons les droites de la croix gammée tourner désespérément pour attraper avec les dents les gauches de sa propre queue, et vice et versa ; ce qui nous réjouit toujours puisqu'il s'agira d'un magnifique élan biologique de cannibalisme narcissique violemment délirant et frais comme une rose.

Pour finir ces quelques idées timidement ébauchées, je déclare que la croix gammée réelle et phénoménologiste (pas celle des hitlériens puisqu'ils en sont inconscients), la croix gammée vieille comme le soleil chinois, réclame l'honneur de l'objet.

L'objet surréaliste est inébranlablement décidé à ne plus se laisser faire. L'objet surréaliste réclame et saura imposer son hégémonie paranoïaque-critique. L'objet surréaliste est celui impraticable, celui qui ne sert à rien, sauf à faire marcher l'homme, à exténuer l'homme, à crétiniser l'homme. L'objet surréaliste est fait uniquement par l'honneur, il existe uniquement par l'honneur de la pensée, à la place des drapeaux et des trophées. Les cavalcades décoiffées et rageuse des civilisations de type octogonal, « logophobistes » surréalistes et paranoïaque-critique, passeront sous l'arc de triomphe hystérique des structures molles, portant dans le haut, les vestons aphrodisiaques et arithmétiques étincelants d'urine et d'émeraude. Salvador Dali. »

Cet article a paru dans le n° spécial sur L'Objet, de la revue Cahiers d'Art (n° 1-2, 1936), et sera repris par le peintre dans son recueil Oui.

Dalí, arrivé à Paris en 1929, s'était déjà affirmé comme l'une des figures marquantes du Surréalisme, auquel son irruption avait même donné un second souffle. Son style n'était ni moins original, ni moins surréaliste que sa peinture, comme le démontre cet article au style des plus personnels, ahurissants et des plus savoureux. Comportant plusieurs ratures et corrections, ainsi que quelques taches d'encre, ce manuscrit est écrit dans l'orthographe très approximative du peintre. Avant de remettre ce texte à la revue, Dalí prit soin de le faire transcrire en bon français, puis il le retoucha.

Les manuscrits de textes surréalistes du peintre catalan, particulièrement de cette époque, sont de la plus grande rareté.

L'authenticité du dessin a été certifiée par M. Nicolas Descharnes.

<http://www.autographes-des-siecles.com/produit/5651/>

[Article] André Breton, intellectuel gréviste

Par Gilles Heuré, Télérama le 1^{er} juin 2016.

« Et si les “intellectuels” faisaient également grève ? André Breton, en pleine période de discussion en 1926 pour savoir si les surréalistes doivent ou non adhérer au Parti communiste, envisage le rapport entre “manuels” et “intellectuels” et prône la grève pour ces derniers.

André Breton veut faire la grève. Comme on le sait, il est surréaliste, surréaliste révolutionnaire, puis surréaliste communiste, puis surréaliste adhérent du Parti communiste, adhésion qui sera plus tard soluble. Le texte *La Dernière grève*, qui fait partie de *Alentours III*, est contemporain des discussions qui s’engagent dans le groupe surréaliste sur la question de l’adhésion au Parti communiste. Question qui ne va pas de soi et dont l’énoncé, à partir de 1926, donne lieu à de singulières prises de position au sein du groupe. Adhérer individuellement, en bloc, collectivement ?

Intellectuels et poètes doivent aussi évaluer la pertinence des débats au sein du Parti communiste portant sur la littérature prolétarienne. Mais pour ce qui est de l’adhésion elle-même, les controverses sont vives. Antonin Artaud ne se sent pas l’âme d’un militant : « Je me refuse à considérer quoi que ce soit sur un plan économique et social, vu que sur ce plan je n’ai aucune lucidité, et on ne peut pas me forcer à penser ce qui ne peut entrer dans ma pensée ». La réponse d’Eluard est doctrinale : « Artaud parle d’exercer la pensée pour lui-même ; c’est une attitude contre-révolutionnaire parce que la pensée est à tout le monde ». Robert Desnos avance des arguments plus concrets : « Sommes-nous capables de faire des bureaucrates ? Si on me demande d’adhérer, je le ferai, mais ce sera dans les pires conditions ». Et il ajoute : « Je tiens à ajouter que j’ai passé l’année dernière à aimer une femme, ce qui n’est pas à dédaigner du point de vue surréaliste ». Prévert est d’une sincérité qui désarçonne ses compagnons : « On ne me connaît pas beaucoup. J’étais révolutionnaire à 7 ans. Je suis complètement incapable d’ouvrir un livre de Marx, cela m’emmerde. Là-dessus, je m’en remets à d’autres. Il serait pour moi très facile d’adhérer au P.C., mais je crois que cela n’aurait aucun sens ».

Dans *La Dernière grève*, André Breton, inféodé mais pas encore tout à fait, élargit les perspectives et envisage la situation des intellectuels par rapports aux ouvriers. De ces derniers, il pense qu’ils « n’appliquent pas assez les grands remèdes des révolutions » : « Ils se recommandent trop volontiers de leur capacité de travail [...] Si paradoxal que cela puisse paraître, ils cultivent de façon quasi religieuse l’idée du travail ». De là, la scission entre « manuels » et « intellectuels » : « Certes, je ne nie pas que les premiers aient eu quelques raisons de se plaindre des seconds. Il est inadmissible que la grande colère des ouvriers, si belle, si pleine de sens, se canalise indéfiniment dans les savants discours de ces messieurs. Quelques duperies exemplaires, dont c’étaient toujours les mêmes qui se rendaient coupables, justifient à cet égard les dernières réserves ».

Alors les intellectuels ? Breton admet que dans la hiérarchie du travail, ils sont les derniers : « En effet, il nous a été donné non seulement de choisir nos occupations, mais encore de ne subir de ces occupations d’autres contraintes que la nôtre, de tirer de la nature de notre production une joie personnelle suffisante pour que nous n’ayons, en fait de maîtres, à nous plaindre que de nous. [...] Nous ne sommes guère des travailleurs ; c’est presque toujours nous embarrasser fort que de nous poser la question d’usage : « Travaillez-vous en ce moment ? » (Peut-on dire qu’Hercule, que Christophe Colomb, que Newton travaillaient ?) ».

Le monde de la pensée justifie, aux yeux de Breton, que celui-ci fasse aussi l’objet d’attention : poètes indigents contre ceux qui vivent « grassement », différence de situations, de considération et de revenus entre peintres et poètes, absence de pensions, répression contre la liberté de pensée... « Alors pourquoi pas la grève ? » demande-t-il. « Elle a été jusqu’ici le seul recours de nos amis les vrais travailleurs et elle a l’avantage de présenter une valeur symptomatique des plus objectives. Je

la vois très bien éclater à l'occasion d'un incident de presse ou autre comme il s'en produit tous les jours. Il ne tiendra qu'à nous qu'elle se prolonge assez longtemps, puisque matériellement nous n'avons rien à y perdre. Ce sera comme une grève des électriciens (ndlr : en janvier 1927, Breton adhère officiellement au Parti communiste et fait partie de la cellule ... des employés du gaz) qui durerait plusieurs soirs ». Le résultat serait l'arrêt de parution des livres, ce qui pourrait également avoir pour conséquence la mise au chômage d'ouvriers typographes ou de libraires, étape d'une colère qui déboucherait sur une révolution.

Au sein du groupe surréaliste, l'adhésion fera quelques victimes. Adhérent Breton, Aragon, Eluard, Benjamin Péret et Pierre Unik. Philippe Soupault sera excommunié en novembre 1926. Antonin Artaud subira le même sort, ce dont il ne se plaint guère. Quant à Jacques Prévert, il récitera un poème, Citroën 1933, écrit avec le groupe Octobre, à la Maison des syndicats, lors d'une réunion de grévistes de Citroën, le 18 mars 1933.

A lire

André Breton, La Dernière grève, in Alentours III, Bibliothèque de la pléiade, Gallimard, p. 890-894

Archives du surréalisme, 3, Adhérer au parti communiste, présenté et annoté par Marguerite Bonnet, Gallimard, 1992

Jacques Prévert, Octobre, Sketches et chœurs parlés pour le groupe Octobre 1932-1936, textes réunis et commentés par André Heinrich, Gallimard, 2007, p. 137-138. »

<http://www.telerama.fr/livre/andre-breton-intellectuel-greviste,143321.php>

[→ 25 septembre] Francis Picabia

Cette exposition novatrice est organisée à l'occasion du 100ème anniversaire du mouvement Dada, né à Zurich. Conçue comme une rétrospective, elle embrasse la carrière provocatrice de Picabia (1879 –1953) dans toute son évolution: ses succès précoces obtenus comme peintre impressionniste, sa contribution essentielle au mouvement Dada, ses pin up controversées, jusqu'aux tableaux abstraits réalisés après la Seconde Guerre mondiale. Parmi les grands artistes du 20ème siècle, Picabia reste une figure fortement débattue en raison de son éclectisme radical et de ses contradictions assumées. Tout au long de sa vie, il a réfléchi au fonctionnement du style, fait voler en éclats les catégories, et sapé les mécanismes des jugements de valeur visant à différencier et hiérarchiser le grand art et le kitsch, le conservatisme et le radicalisme – dans une démarche souvent autocritique, et avec un humour mordant. Malgré le désenchantement qu'il a infligé à la peinture, Picabia a continué à peindre avec exaltation et excès jusqu'à sa mort, tout en réinventant systématiquement cette technique. Si les oeuvres de Picabia datant des années dada sont très connues, l'ensemble de son travail et sa propension à peindre dans des styles très divers n'ont pas encore reçu toute l'attention qu'ils méritent.

Cette exposition très riche, qui donne le coup d'envoi des Festspiele Zürich 2016, montre à quel point l'oeuvre de Picabia a remis en cause les fondements de l'art moderne. Environ 200 oeuvres sont présentées, dont environ 150 peintures, complétées par une sélection de travaux sur papier, de revues d'avant-garde dans lesquelles il publiait ou qu'il éditait lui-même, et d'exemples de ses activités filmiques ou théâtrales. Cette exposition est réalisée en collaboration avec le Museum of Modern Art, New York, qui l'accueillera à partir de novembre 2016.

<http://www.kunsthau.ch/picabia/en/>

Kunsthau Zürich

Heimplatz 1

CH– 8001 Zurich

[Parution] André Breton 1713-1966

Georges Sebbag

ISBN : 978285893985

13 juin 2016 - 192 p. - 17 x 24 mm

17.00 €

Note sur le livre

André Breton est né, comme Diderot, en l'an de grâce 1713. Lors de sa traversée des siècles boules de neige, il aurait disparu en 1966, mais rien n'est moins sûr. C'est au prisme du hasard objectif, découverte majeure du surréalisme, qu'apparaissent sur l'écran sa vie et son oeuvre. Une multitude de plans et de séquences répartis au gré du temps sans fil relate ses aventures épiques et poétiques, érotiques et philosophiques. Breton s'incorpore Jacques Vaché, mort par overdose d'opium le jour de l'Épiphanie de 1919. Il reconnaît par-dessus tout le génie d'Isidore Ducasse, comte de Lautréamont. Fort de son duo avec Aragon, il bâtit le groupe surréaliste et conduit avec ses amis Artaud, Desnos et Crevel une révolution de l'esprit. André aime à la folie des femmes réelles ou imaginaires - Manon, Musidora, Cyprian Giles, Simone, Lise, Nadja, Suzanne, Jacqueline, Gradiva, Elisa, Nelly. Ce livre battant comme une porte propose une vision inédite du collagiste et de l'artiste, un parcours déroutant du chevalier et de l'amant, une lecture différente du poète et du penseur, un film haletant des mille existences d'André Breton.

André Breton 1713-1966 - Les siècles boules de neige offre 26 entrées dans la vie de Breton - 26 dates associées à des personnages, des événements, des personnes, ou des lieux à partir desquelles, en descendant et remontant le temps, une vie de Breton est racontée. 26 micro-biographies qui sont autant de manière de voir l'auteur de L'Amour fou et son oeuvre qui est son existence. 26 fragments en mouvements qui racontent une vie inscrite dans l'histoire.

<http://www.jeanmichelplace.com/fr/livres/detail.cfm?ProduitID=1423>

[Rencontre et signature] André Breton 1713-1966 - Georges Sebbag

le samedi 11 juin à 15 h au Marché de la poésie

Stand 501 – Nouvelles éditions Jean-Michel Place

cf. document joint.

[Parution] JACQUES-B. BRUNIUS - Dans l'ombre où les regards se nouent

Écrits sur le cinéma, l'art, la politique. 1926-1963

Édition établie et présentée par Grégory Cingal, avec la collaboration de Lucien Logette.

« Touche-à-tout de génie » selon son ami André Breton, explorateur des limites non frontières (on lui doit la découverte du palais du Facteur Cheval), Jacques-Bernard Brunius (1906-1967) incarna, jusqu'à son dernier souffle, l'éthique sans compromis des jaillissements créateurs du rêve, de l'indignation, du rire et de leur fulguration dans l'amour. Cinéaste, acteur, essayiste, poète,

traducteur, dramaturge, ce gentleman surréaliste joua à tous les jeux sans penser à ramasser sa mise, ni ses gains. De son œuvre protéiforme, l'ingrate postérité n'a retenu que ses rôles marquants chez Renoir et les frères Prévert, ainsi que son film précurseur sur l'art brut, *Violon d'Ingres*. Ce volume rassemble ici la meilleure part de ses chroniques, lettres, poèmes et essais sur le cinéma, le théâtre, la littérature, le collage, la révolution, l'érotisme... et les étourneaux de Trafalgar Square.

244 pages, 28 euros

ISBN 978-2-35821-111-6

165 x 215

<http://www.editionsdusandre.com/livre.php?id=172>

cf. pièce jointe.

[Parution] Revue *Empreintes*, n° 27

Le n° 27 de la revue *Empreintes* contient un dossier photographique, présenté par Joël Gayraud, sur Virginia Tentindo, où sont reproduites en pleine page plusieurs de ses sculptures (elles ornent également les pages 1 et 4 de couverture).

La revue *Empreintes*, qui paraît deux fois par an, est publiée par la Galerie l'Usine, 102 boulevard de la Villette, 75019 Paris, animée depuis une trentaine d'années par Mme Claude Brabant. Les expositions présentées dans le cadre de la galerie et les numéros de la revue *Empreintes* font une place non négligeable à des artistes et poètes surréalistes (Ghèrasim Luca, Paul Paun, Dolfi Trost, Gilles Ehrmann, Jean-Pierre Le Goff, Joël Gayraud, Guy Cabanel, Lou Laurin Lam, Guy Girard, Peter Wood etc).

Comme tous les ans, Claude Brabant tiendra le stand de la revue *Empreintes* au Marché de la Poésie, place Saint-Sulpice (du 8 au 12 juin prochain).

Editions de l'Usine, 102 boulevard de la Villette 75019 Paris

Site : www.usine102.fr

Abonnement à la revue : 4 numéros : 30 €

Prix du numéro : 8 €

[Appel à communication] Colloque international : Littératures et arts du vide. Cerisy-la-Salle, 13-20 juillet 2017.

Co-organisateurs : Pierre Taminiaux (Georgetown University). Jérôme Duwa (IMEC).

Les propositions de communication (1500 signes) doivent être envoyées avant le 1er septembre 2016 à Pierre Taminiaux : taminia@georgetown.edu et Jérôme Duwa : jerome.duwa@wanadoo.fr

Ce colloque se propose d'explorer les diverses représentations du vide dans la création littéraire (fiction, poésie, théâtre, essai) et artistique (peinture, sculpture, dessin, photographie, installation) du XXe et du XXIe siècle, en particulier dans les avant-gardes. Le vide reflète avant tout un parti-pris esthétique de dépouillement et d'épure des formes. Mais Il débouche aussi dans de nombreux cas sur l'expression d'une crise, sinon d'une fin de l'art dans la culture occidentale, comme l'a prouvé le mouvement Fluxus dans les années soixante et soixante-dix et le prouve encore l'art contemporain aujourd'hui.

Au-delà de ces principes formels et de ces tensions philosophiques, le vide renvoie également à des sensibilités extra-occidentales venues en particulier d'Asie. Il implique dès lors un processus conscient de rapprochement des cultures qui met en valeur la qualité méditative et spirituelle de l'art, en particulier dans son rapport au bouddhisme zen.

Ce colloque soulignera par ailleurs une certaine histoire ou évolution chronologique de cette thématique à partir de l'étude des avant-gardes de la première moitié du XXe siècle. Celles-ci, en effet, de Duchamp à Dada en passant par le surréalisme, ont été parmi les premières à insister sur la question esthétique du manque et de l'absence dans leur travail original et radical des formes.

Le vide sera en outre saisi dans son identité existentielle et sa figuration du néant dans la littérature de l'absurde. Enfin, nous n'oublierons pas d'évoquer les démarches critiques attentives au vide, en particulier le situationnisme, qui proposa une réflexion originale sur le vide esthétique et philosophique du Spectacle et de son ordre symbolique, mais qui élaborait également une nouvelle poétique de celui-ci dans l'exploration des temps morts de la vie quotidienne à travers la notion de dérive.

Rimbaud (suite) – Je est un autre...On me pense. – Un « Je » de mots ?

la soirée est organisée par Le Mot dans tous ses Arts

LUNDI 20 JUIN 2016

Sur la péniche LA BALLE AU BOND

3, quai Malaquais – Port des St Pères

Au pied du pont des Arts et de l'Académie française

RIMBAUD (SUITE)

Je est un autre...On me pense.

Un « Je » de mots?

Par-delà la psychanalyse, Le bateau du désert...

Apéritif à 19 heures

Conversation de 19h30 à 21h30

Avec les Professeurs

PIERRE BRUNEL, Directeur des cours de civilisation française à la Sorbonne,

Fondateur et Président du Collège de littérature comparée (CLC)

Membre de l'Académie des sciences morales et politiques

Auteur de nombreux ouvrages sur RIMBAUD parmi lesquels

Arthur Rimbaud ou l'éclatant désastre

MAURICE CORCOS, psychiatre, psychanalyste, professeur de psychiatrie

infanto-juvénile à l'Université Paris-Descartes, Directeur du département de psychiatrie à l'Institut Mutualiste Montsouris (IMM)

Écrivain, essayiste. Parmi ses nombreuses publications, il est l'auteur de
Rimbaud, Une adolescence violée

Présentation, modération : Hélène TIROLE

RÉSERVATIONS OBLIGATOIRES :

Helene.tirole@gmail.com ou 06 34 54 55 42

Participation aux frais de 14 euros (verre de l'amitié inclus)

Gratuit pour les adhérents et les étudiants

7 euros pour les membres de l'APRÈS

www.lemotdanstoussesarts.fr

Quelques sites régulièrement actualisés

Alexandrian www.sarane-alexandrian.com

Aragon/Triolet (ÉRITA) www.louisaragon-elsatriolet.org

Aragon (ITEM) <http://louis-aragon-item.org>

Arcane 17 <http://www.arcane-17.com>

Arlette Albert-Birot <http://arlettealbertbirot.wordpress.com>

Au temps de l'oeil cacodylate <http://dadaparis.blogspot.com>

Association Atelier André Breton <http://andrebreton.fr>

Henri Béhar – éditions Mélusine <http://melusine-surrealisme.fr/henribehar/wp/>

Ca ira <http://caira.over-blog.com>

Dada 100 <http://dada100.over-blog.it>

Documents Dada <http://dadasurr.blogspot.com>

Association des Amis de Robert Desnos <http://robertdesnos.asso.fr>

Féeries intérieures <http://lesfeeriesinterieures.blogspot.com>

Femmes mondes <http://femmesmonde.com>

Halle Saint-Pierre <http://www.hallesaintpierre.org>

Héritages Claude Cahun – Marcel Moore <http://cahun-moore.com>

Maurice Fourré <http://aamf.tristanbastit.fr>

Nouvelles Hybrides <http://nouvelles-hybrides.fr>

Galerie Alain Paire <http://galerie-alain-paire.com>

Association des amis de Benjamin Péret www.benjamin-peret.org

Philosophie et surréalisme <http://www.philosophieetsurrealisme.fr>

Stanislas Rodanski <http://stanislas-rodanski.blogspot.fr>

Seven doc www.sevendoc.com/coffrets-collection-phare.html

Philippe Soupault <http://associationphilippesoupault.fr>

Surréalismus <http://www.surrealismus.fr>

Événements en cours

Événement en cours	date de fin	lieu	ville
Raoul Hausmann DADA Sophie de Berlin à Limoges	12 juin 2016	Musée départemental d'art contemporain de Rochechouart Place du Château	87600 Rochechouart
Collages – décollages – recollages	30 juin 2016	Galerie 1900 2000	Paris
Apollinaire	18 juillet 2016	MUSÉE DE L'ORANGERIE Jardin des Tuileries Place de la Concorde	Paris
André Masson	24 juillet 2016	Musée Cantini 19 rue Grignan	13006 Marseille
André Masson	31 juillet 2016	galerie Natalie Seroussi 34 rue de seine	75006 paris
Wifredo Lam	15 août 2016	Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia Santa Isabel, 52	28012 Madrid
De Salvador à Dalí	31 août 2016	Gare TGV de Liège-Guillemins	
Paul Delvaux	19 septembre 2016	Centre Wallonie-Bruxelles à Paris 127-129 rue Saint-Martin	75004 Paris
[nouveau] Francis Picabia	25 septembre 2016	Kunsthaus Zürich Heimplatz 1	CH– 8001 Zurich
L'École de Paris	23 octobre 2016	Guggenheim	Bilbao

Inscrire sur votre agenda personnel

Événements à venir	Lieu	date de début	date de fin
Poésie et chansons Aruna Alain Aurenche	Halle Saint-Pierre	11 juin 2016 – 15h30	11 juin 2016 – 18h30
[nouveau] Centenario DADA	Institut français Firenze Piazza Ognissanti 2 50123 Firenze	14 juin 2016 - 18h	14 juin 2016
[nouveau] Antonin Artaud	Fondation Jérôme	14 juin 2016 - 19h	14 juin 2016

	Seydoux-Pathé 73, avenue des Gobelins 75013 Paris		
Max Ernst et Yves Tanguy	Musée Paul Valéry Rue François Desnoyer 34200 Sète	24 juin 2016	6 novembre 2016
Dada Vizual	Universitatea din Bucureşti	24 juin 2016	25 juin 2016
Gherasim Luca (soutenance de la thèse de Charlène Clons)	Université de Pau et des Pays de l'Adour, salle des conseils	7 juillet 2016 – 14h	7 juillet 2016
Littératures et arts du vide	Cerisy-la-Salle	13 juillet 2016	20 juillet 2016
André Breton	Cerisy	11 août 2016	18 août 2016
Wifredo Lam	Tate Modern, Londres	14 septembre 2016	8 janvier 2017
René Magritte, la trahison des images	Centre Pompidou www.centrepompidou.fr	21 septembre 2016	
Cesar Moro	Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica del Perú Av. Camino Real 1075, San Isidro, Lima – Perú.	21 septembre 2016	23 septembre 2016
Le surréalisme en Égypte : le groupe Art et liberté (1938 – 1948)	Centre Pompidou www.centrepompidou.fr	28 septembre 2016	9 janvier 2017
Picasso-Giacometti	Musée Picasso Paris www.museepicassoparis.fr	4 octobre 2016	janvier 2017
Nicolas Calas	Athens School of Fine Arts, National and Kapodistrian University of Athens	21 octobre 2016	22 octobre 2016

Bonne semaine,

Henri Béhar : [hbehar \[arobase\] univ-paris3.fr](mailto:hbehar@univ-paris3.fr)
<http://melusine-surrealisme.fr/henribehar/wp/>

Eddie Breuil / [epbreuil \[arobase\] gmail.com](mailto:epbreuil@gmail.com)

Site Mélusine / <http://melusine-surrealisme.fr>

Pour envoyer un message à tous : melusine@listes.univ-paris3.fr

La Liste Mélusine, comme le site Mélusine [<http://melusine-surrealisme.fr>], est une production de l'APRES (Association pour l'étude du surréalisme, Président : Henri Béhar)

Semaine 25



Actes de la Journée d'études Tristan Tzara.....	1
Programme 2015-2016 des journées d'étude « Rebelles du surréalisme ».....	1
Programme 2015-2016 de l'APRES à la Halle Saint Pierre.....	1
Jean-Clarence Lambert en poésie [28 juin – Maison de l'Amérique latine].....	1
Jean-Clarence Lambert dans la <i>Nouvelle Quinzaine Littéraire</i>	2
[Acquisition publique] Pierre Molinier, Le Temps de la mort n° 1, 1962.....	2
[Parution] Perle noire – Le photobook littéraire – Paul Edwards.....	2
[15 juin – 19h - Maison de l'Amérique Latine] “Psychiatrie, psychanalyse et surréalisme”.....	3
[Art Basel – 16-19 juin 2016] Hans Bellmer, La poupée.....	3
[Mode] Café Costume et Magritte : la collaboration cachée qu'on adore montrer !.....	4
Quelques sites régulièrement actualisés.....	4
Événements en cours.....	5
Inscrire sur votre agenda personnel.....	6

Actes de la Journée d'études Tristan Tzara

A lire en intégralité sur :

<http://melusine-surrealisme.fr/wp/?p=1947>

Programme 2015-2016 des journées d'étude « Rebelles du surréalisme »

<http://melusine-surrealisme.fr/wp/?cat=8>

Programme 2015-2016 de l'APRES à la Halle Saint Pierre

<http://www.hallesaintpierre.org/tag/surrealisme/>

Jean-Clarence Lambert en poésie [28 juin – Maison de l'Amérique latine]

28 JUIN 2016 À 19H

Jean-Clarence Lambert, poète, critique d'art, fervent défenseur des artistes latino-américains, est aussi le premier traducteur d'Octavio Paz en France.

A la demande d'André Breton, et avec sa collaboration ainsi que celle d'André Pieyre de Mandiargues et d'Octavio Paz lui-même, il traduira ses poèmes alors totalement inconnus du public français.

La rencontre sera précédée d'une conférence de 45' sur "Jean-Clarence Lambert, le Mexique et l'échange avec Octavio Paz" par Hervé-Pierre Lambert.

Françoise Py, Daniel Leuwers et Jean-Yves Bosseur présenteront différents aspects du travail de Jean-Clarence Lambert et dialogueront avec lui.

A cette occasion, il dédicacera son dernier ouvrage, Jean-Clarence Lambert en poésie qui vient de paraître aux éditions Bookelis.

<http://mal217.org/agenda/jean-clarence-lambert>

Jean-Clarence Lambert dans la *Nouvelle Quinzaine Littéraire*

Entretien avec le poète et traducteur Jean-Clarence Lambert

à lire dans *La Nouvelle Quinzaine littéraire*, n° 1152, 1^{er} au 15 juin 2016, p. 10.

<https://www.nouvelle-quinzaine-litteraire.fr>

[Acquisition publique] Pierre Molinier, Le Temps de la mort n° 1, 1962

Le Temps de la mort n° 1, 1962

Huile sur isorel

97 x 130 cm

—

Hist. : Coll. Chantal Petithory, Paris ; Coll. Yves Orecchioni, Lyon.

Exp. : « Permanence du regard surréaliste », Lyon, ELAC, 1981.

Bibl. : La Brèche, n° 4, février 1963 ; "Permanence du regard surréaliste", cat. exp., Lyon, ELAC, 1981, p. 94 ; Jean-Luc Mercié, Pierre Molinier, Paris, Les Presses du réel / Kamel Mennour, 2010, p. 249 et 272-273.

ACQUIS PAR LE MUSEE NATIONAL D'ART MODERNE CENTRE GEORGES-POMPIDOU

<http://www.peintures-descours.fr/oeuvres/le-temps-de-la-mort-n°-1-1962>

[Parution] Perle noire – Le photobook littéraire – Paul Edwards

Perle noire est la première étude complète du photobook littéraire. Il en étudie l'émergence et les contours. Il analyse la technique qui a favorisé son essor et met en relief ses enjeux poétiques et esthétiques. Il comble ainsi une lacune notable dans le champ critique de la photolittérature. Une chronologie de l'illustration, une riche iconographie (250 reproductions) et un répertoire critique de la photolittérature qui complète celui de Soleil noir. Photographie et littérature, témoignent de l'ampleur de ce phénomène aussi riche que méconnu.

Format : 22 x 28 cm

Nombre de pages : 348 p.

Illustrations : N & B

ISBN : 978-2-7535-4896-1

Disponibilité : en librairie

Prix : 32,00 €

Sommaire :

Le photobook littéraire

1862-1894 : de l'épreuve contrecollée à la similigravure

1895-1960 : l'héliogravure

De 1966 à aujourd'hui : du beau livre au livret

L'œil photolittéraire

1863-1907 : la vision du monde (après Darwin)

1900-1908 : la vision de l'écrivain

De 1899 à aujourd'hui : la vision du photographe

Répertoires de la photolittérature

Royaume-Uni, France, États-Unis, 1838-1939

Répertoire de la photolittérature par auteur

Répertoire de la photolittérature par photographe

Chronologie des livres illustrés par la photographie

<http://www.pur-editions.fr/detail.php?idOuv=4130>

[15 juin – 19h - Maison de l'Amérique Latine] “Psychiatrie, psychanalyse et surréalisme”

sous le titre “Psychiatrie, psychanalyse et surréalisme”

Une soirée est organisée à la Maison de l'Amérique Latine, 217 boulevard Saint-Germain, Paris 75007, le mercredi 15 juin à 19 h pour la présentation de trois livres, de Guy Rosolato et autour de sa pensée, sous l'intitulé

Guy Rosolato entre Jacques Lacan et André Breton

La table ronde, animée par Jacqueline Chénieux-Gendron, permettra d'entendre sur ce sujet les psychanalystes Patrick Merot, Dominique Suchet et Jean-Michel Hirt

Transmis par Adama Boulanger

<http://www.mal217.org/fr/agenda/guy-rosolato>

[Art Basel – 16-19 juin 2016] Hans Bellmer, La poupée

Halle 2:0 stand H6

Galerie 1900 2000

<https://www.artbasel.com/basel/at-the-show>

[Mode] Café Costume et Magritte : la collaboration cachée qu'on adore montrer !

E.W. Publié le lundi 06 juin 2016 à 13h33 - Mis à jour le lundi 06 juin 2016 à 13h34

C'est sans doute ce qui a séduit Charly Herscovici, le directeur de la fondation Magritte. Il a demandé à Bruno Van Gils, le créateur de la marque de costume sur mesures pour hommes, de réfléchir à une collaboration qui pourrait marquer les 75 ans de la mort du célèbre peintre surréaliste.

Bruno Van Gils n'en revient toujours pas... "Quand on a commencé la marque, on avait des images iconiques en tête qui ont construit notre ADN et Magritte en faisait partie : il était toujours en costume, très classique, très discret juste l'élégance un peu mystérieuse que l'on retrouve dans ses peintures".

Des tableaux montrés/cachés

Pour se plonger dans l'univers du peintre, le styliste a eu accès aux 4000 oeuvres d'art et écrits de la Fondation. Un véritable bain de surréalisme qui a donné des ailes aux créateurs. "Nous avons imaginé des ceintures, des boutons de manchettes et des chemises de même que des doublures qui reprennent des tableaux de René Magritte ». Un véritable crève-coeur de choisir une toile plutôt qu'une autre ! « J'ai fait des choix en pensant 'veste' avant tout".

Mais Café Costume est aussi une marque qui s'amuse : "Je représente la 3e génération de tailleur dans la famille, j'ai toujours eu besoin de twister et de jouer avec ce vêtement très traditionnel". C'est pourquoi cette phrase de Magritte à propos de son oeuvre l'a beaucoup touché et inspiré : "Evoquer le mystère par un intérêt pour ce qui est caché et que le visible ne nous montre pas".

En jouant avec les doublures, il montre/cache les tableaux (des extraits serrés ou moins) et c'est tout l'univers du peintre facétieux et mystérieux qui est restitué. 7 doublures ont été imaginées à partir des célèbres nuages, mais aussi, plus pointu, « Le Château de Pyrénées », « Le Blanc Seing » ou encore « L'Empire des Lumières »

Pour la collection spéciale Magritte, il faut compter 150€ en plus du prix initial pour la veste qui varie selon les modèles et les mensurations. Mais l'on peut aussi opter pour les accessoires : boutons de manchette, ceinture, ...

A voir dans la nouvelle boutique de Café Costume, place Albert Leemans à Ixelles.

<http://www.lalibre.be/lifestyle/mode/cafe-costume-et-magritte-la-collaboration-cachee-qu-on-adore-montrer-57554b4235708ea2d635d5b3>

Quelques sites régulièrement actualisés

Alexandrian www.sarane-alexandrian.com

Aragon/Triolet (ÉRITA) www.louisaragon-elsatriolet.org

Aragon (ITEM) <http://louis-aragon-item.org>

Arcane 17 <http://www.arcane-17.com>

Arlette Albert-Birot <http://arlettealbertbirot.wordpress.com>

Au temps de l'oeil cacodylate <http://dadaparis.blogspot.com>

Association Atelier André Breton <http://andrebreton.fr>

Henri Béhar – éditions Mélusine <http://melusine-surrealisme.fr/henribehar/wp/>

Ca ira <http://caira.over-blog.com>

Dada 100 <http://dada100.over-blog.it>

Documents Dada <http://dadasurr.blogspot.com>

Association des Amis de Robert Desnos <http://robertdesnos.asso.fr>

Féeries intérieures <http://lesfeeriesinterieures.blogspot.com>

Femmes mondes <http://femmesmonde.com>

Halle Saint-Pierre <http://www.hallesaintpierre.org>

Héritages Claude Cahun – Marcel Moore <http://cahun-moore.com>

Maurice Fourré <http://aamf.tristanbastit.fr>

Nouvelles Hybrides <http://nouvelles-hybrides.fr>

Galerie Alain Paire <http://galerie-alain-paire.com>

Association des amis de Benjamin Péret www.benjamin-peret.org

Philosophie et surréalisme <http://www.philosophieetsurrealisme.fr>

Stanislas Rodanski <http://stanislas-rodanski.blogspot.fr>

Seven doc www.sevendoc.com/coffrets-collection-phare.html

Philippe Soupault <http://associationphilippesoupault.fr>

Surréalismus <http://www.surrealismus.fr>

Événements en cours

Événement en cours	date de fin	lieu	ville
Collages – décollages – recollages	30 juin 2016	Galerie 1900 2000	Paris
Apollinaire	18 juillet 2016	MUSÉE DE L'ORANGERIE Jardin des Tuileries Place de la Concorde	Paris
André Masson	24 juillet 2016	Musée Cantini 19 rue Grignan	13006 Marseille
André Masson	31 juillet 2016	galerie Natalie Seroussi 34 rue de seine	75006 paris
Wifredo Lam	15 août 2016	Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía Santa Isabel, 52	28012 Madrid
De Salvador à Dalí	31 août 2016	Gare TGV de Liège-Guillemins	
Paul Delvaux	19 septembre 2016	Centre Wallonie-Bruxelles à Paris 127-129 rue Saint-Martin	75004 Paris
Francis Picabia	25 septembre 2016	Kunsthaus Zürich Heimplatz 1	CH- 8001 Zurich
L'École de Paris	23 octobre 2016	Guggenheim	Bilbao

Inscrire sur votre agenda personnel

Événements à venir	Lieu	date de début	date de fin
Centenario DADA	Institut français Firenze Piazza Ognissanti 2 50123 Firenze	14 juin 2016 - 18h	14 juin 2016
Antonin Artaud	Fondation Jérôme Seydoux-Pathé 73, avenue des Gobelins 75013 Paris	14 juin 2016 - 19h	14 juin 2016
[nouveau] Psychiatrie, psychanalyse et surréalisme	Maison d'Amérique latine 217 boulevard Saint- Germain, Paris 75007	15 juin 2016	
Max Ernst et Yves Tanguy	Musée Paul Valéry Rue François Desnoyer 34200 Sète	24 juin 2016	6 novembre 2016
Dada Vizual	Universitatea din București	24 juin 2016	25 juin 2016
[nouveau] Jean-Clarence Lambert	Maison d'Amérique latine 217 boulevard Saint- Germain, Paris 75007	28 juin 2016 - 19h	28 juin 2016
Gherasim Luca (soutenance de la thèse de Charlène Clons)	Université de Pau et des Pays de l'Adour, salle des conseils	7 juillet 2016 – 14h	7 juillet 2016
Littératures et arts du vide	Cerisy-la-Salle	13 juillet 2016	20 juillet 2016
André Breton	Cerisy	11 août 2016	18 août 2016
Wifredo Lam	Tate Modern, Londres	14 septembre 2016	8 janvier 2017
René Magritte, la trahison des images	Centre Pompidou www.centrepompidou.fr	21 septembre 2016	
Cesar Moro	Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica del Perú Av. Camino Real 1075, San Isidro, Lima – Perú.	21 septembre 2016	23 septembre 2016
Le surréalisme en Égypte : le groupe Art et liberté (1938 – 1948)	Centre Pompidou www.centrepompidou.fr	28 septembre 2016	9 janvier 2017
Picasso-Giacometti	Musée Picasso Paris www.museepicassoparis.fr	4 octobre 2016	janvier 2017
Nicolas Calas	Athens School of Fine Arts, National and Kapodistrian University of Athens	21 octobre 2016	22 octobre 2016

Bonne semaine,

Henri Béhar : hbehar [arobase] univ-paris3.fr

<http://melusine-surrealisme.fr/henribehar/wp/>

Eddie Breuil / epbreuil [arobase] gmail.com

Site Mélusine / <http://melusine-surrealisme.fr>

Pour envoyer un message à tous : melusine@listes.univ-paris3.fr

La Liste Mélusine, comme le site Mélusine [<http://melusine-surrealisme.fr>], est une production de l'APRES (Association pour l'étude du surréalisme, Président : Henri Béhar)

Semaine 26



Actes de la Journée d'études Tristan Tzara.....	1
Programme 2015-2016 des journées d'étude « Rebelles du surréalisme ».....	1
Programme 2015-2016 de l'APRES à la Halle Saint Pierre.....	1
Nous, rêveurs définitifs.....	1
[Communication] Salvador Dali et ses « mythes » rebelles.....	2
[Communication] Paul Klee surréaliste ? Petit voyage au « royaume de l'entre-deux ».....	9
[Article] La jeunesse va se soulever « joyeuse, dangereuse, folle, impitoyable, sanguinaire ! ».....	16
[Site] Paul Éluard.....	16
[Vidéos] Colloque : Inventer le Douanier Rousseau.....	17
[Rencontres chorégraphiques] Le Surréalisme au service de la Révolution de Marcos Morau - Transgressions de l'inconscient.....	17
Septembre 2016. Joann Sfar, Salvador Dalí, une seconde avant l'éveil.....	17
[Colloque] Speaking East: Lettrisme Now and Then.....	18
Quelques sites régulièrement actualisés.....	18
Événements en cours.....	19
Inscrire sur votre agenda personnel.....	20

Actes de la Journée d'études Tristan Tzara

A lire en intégralité sur :

<http://melusine-surrealisme.fr/wp/?p=1947>

Programme 2015-2016 des journées d'étude « Rebelles du surréalisme »

<http://melusine-surrealisme.fr/wp/?cat=8>

Programme 2015-2016 de l'APRES à la Halle Saint Pierre

<http://www.hallesaintpierre.org/tag/surrealisme/>

Nous, rêveurs définitifs

Annie Lachaise nous fait savoir qu'une affiche d'un spectacle à voir au théâtre du Rond-Point s'inspire directement de la phrase de Breton dans le premier manifeste : « L'homme, ce rêveur définitif, de jour en jour plus mécontent de son sort, fait avec peine le tour des objets dont il a été amené à faire usage »

2 JUIN - 3 JUILLET 2016

DURÉE : 1H45 - DU MARDI AU SAMEDI : 21H - DIMANCHE, 15H - RELÂCHE LES

LUNDIS, LES 5 ET 7 JUIN

SALLE : RENAUD-BARRAULT

DISTRIBUTION

Conception : Clément Debailleul, Raphaël Navarro

Avec : Éric Antoine, Ingrid Estarque, Yann Frisch, Étienne Saglio, Calista Sinclair

Musiciens : Madeleine Cazenave, Camille Saglio

Lumière : Elsa Revol

<http://www.theatredurondpoint.fr/spectacle/nous-reveurs-definitifs/>

[Communication] Salvador Dalí et ses « mythes » rebelles

par Astrid RUFFA

On explique souvent la rivalité croissante entre André Breton et Salvador Dalí durant les années 1930 par l'« hitlérisme » du Catalan. En réalité, Dalí peut être considéré comme un « rebelle » du surréalisme qui œuvre au sein même du groupe dirigé par Breton, en raison de sa conception spécifique du surréalisme, ainsi que du durcissement progressif de ses vues et de ses pratiques. Dans le cadre de cet article, on soulignera la nature fondamentalement différente du surréalisme élaboré par Dalí et, en même temps, sa volonté d'être reconnu par Breton en 1930 ; on mettra ensuite en évidence la façon dont Dalí manifeste et radicalise cette différence au fil des années 1930, tant sur le plan théorique que sur le plan de ses créations. On s'intéressera, en particulier, aux « mythes » construits par le Catalan autour de Guillaume Tell, de l'Angélus de Millet et d'Hitler. Ces productions sont de moins en moins acceptées par Breton mais elles sont toutes issues d'une réflexion commune avec Crevel, le surréaliste le plus engagé dans l'action politique et le plus proche du communisme, ce qui permet de nuancer et repenser le prétendu « hitlérisme » de Dalí.

Un surréalisme fondamentalement différent

Entre 1927 et 1929, Dalí développe une approche intégrant progressivement les vues de Breton, en passant d'un « anti-art » machiniste à un « anti-art » surréaliste. En particulier, il prône l'adoption d'un regard documentaire, sur le modèle de l'homme de science qui observe un objet au microscope et le découvre tout différent. Dans le cadre du machinisme, ce voir novateur est possible grâce à l'automatisme de l'œil considéré comme une machine. Dans le cadre du surréalisme, le regard est en revanche nourri par l'automatisme psychique : l'objet se fait énigmatique et devient l'indice de la pensée subconsciente. Cette esthétique conduit Dalí à mettre en scène, sur le plan visuel ou descriptif, des objets qui se déforment, se liquéfient, se fragmentent devenant irreconnaissables et participant à la fois du monde intérieur et du monde extérieur. Dans *Quatre Femmes de pêcheurs à Cadaqués/Soleil* (1928), les corps sont si dépaysés et déformés qu'ils évoquent des doigts, des organes génitaux, des yeux, des visages, des seins, etc.

Dans l'impossibilité d'aller plus loin dans l'entreprise de fragmentation des objets, Dalí est amené à élaborer l'activité « paranoïaque-critique » dès 1929-1930. Il ne s'inspire plus de la vision documentaire du scientifique, mais de la vision interprétative du paranoïaque : tel que redéfini par Dalí, le paranoïaque parvient à voir ce qu'il désire au niveau subconscient et cela en projetant automatiquement l'idée obsédante dans les contours ou les structures des objets réels. Ainsi, une même forme peut se référer à des objets totalement différents comme dans l'image multiple *Visage paranoïaque* (1935), qui peut renvoyer à un paysage africain, à un visage à la Picasso (selon Dalí) ou au visage de Sade (selon Breton). Cette vision est à la fois subjective, car liée à un fantasme personnel (aspect « paranoïaque »), et objective, car vérifiable dans les formes des objets (aspect «

critique »).

En 1929, Breton est fasciné par les images daliniennes mais il est aussi méfiant face aux éléments scatologiques qui figurent, par exemple, dans *Le jeu lugubre* (1929) et qui appartiennent à la bassesse matérielle prônée par Bataille. Dans la préface au catalogue de la première exposition de Dalí à Paris, en 1929, il exhorte ainsi le Catalan à découvrir la Cimmérie, cette région mythique et archaïque où dominent le désir et la merveille contre la raison et le bas matérialisme. En quête d'une place au sein du mouvement surréaliste à la suite de sa rupture violente avec ses collaborateurs catalans, Dalí emprunte alors la voie désignée par Breton : dans le volume *La Femme visible* (1930), il signale que les éléments bas ne sont que des images doubles cachant et révélant la « désirée terre des trésors » d'après une transmutation alchimique. Ainsi, l'« âne pourri », titre du premier texte de l'ouvrage, cache et révèle la pierre précieuse, les deux étant analogues par leur caractère brillant. Par la sublimation de tout élément bas, Dalí reprend aussi l'imaginaire alchimique que Breton mobilise dans le *Second Manifeste du surréalisme* (1930) pour défendre la valeur cognitive et noble de l'entreprise surréaliste ainsi que pour dénoncer la pratique de ces philosophes-excréments tel que Bataille, fondée sur une altérité non transposable sur un autre plan. Cette réflexion commune autour de l'imaginaire alchimique se manifeste d'ailleurs dans le frontispice conçu par Dalí pour le *Second Manifeste du surréalisme*. Le Catalan y met côte à côte deux objets formellement analogues mais de signification opposée : un « excrément » et un « diamant », une figure de la pierre philosophale.

On comprend alors l'accueil enthousiaste de Breton. Dans le prière d'insérer pour cet ouvrage, avec Eluard, il souligne la portée cognitive de l'activité paranoïaque-critique et cela « sans bassesse inutile », la bassesse des images de Dalí étant désormais vue comme un « état organique passager ». Il place aussi ce mode de création sous le signe de la « pensée dialectique » qui est adoptée par les surréalistes en 1930 et qui postule l'opposition et l'unité des contraires : la possibilité de joindre la « paranoïa » et la « critique » s'inscrit précisément dans ce type de démarche.

Si Dalí dote le surréalisme d'un instrument qui produit une connaissance irrationnelle et partageable, il propose aussi une approche qui est fondamentalement différente de celle de Breton. La finalité du surréalisme est la même et est liée à cette « crise de conscience » qu'il s'agit de provoquer sur le plan moral. Cependant, le moyen employé – c'est-à-dire l'automatisme psychique – est entendu différemment : Dalí radicalise les vues de Breton jusqu'à les renverser. Pour le Catalan, la pensée subliminale n'est pas passive et seulement perceptible par des sens intérieurs (l'ouïe), mais elle se fait active et visible dans le monde extérieur en investissant les formes des objets. En outre, elle ne se matérialise pas seulement sous la forme de traces mais elle se donne à voir par des analogies formelles. L'image surréaliste est également conçue autrement : elle n'est plus ce mouvement de rapprochement de deux réalités éloignées donnant lieu à une « étincelle » comme chez Breton, mais elle se fonde sur un mouvement de dissociation de deux ou plusieurs contenus condensés, suite à une surdétermination instantanée du monde extérieur par le monde intérieur.

En 1930, Dalí ne souligne pas ces différences conceptuelles, mais il tient plutôt à inscrire son projet dans la lignée de celui de Breton. Au fil des années, cependant, ses prises de position se durcissent et, dans la *Conquête de l'irrationnel* de 1935, il revendique explicitement la supériorité de ses activités face aux « graves inconvénients » liés à l'automatisme passif.

Quant à Breton, au moment où il devient urgent de redéfinir l'articulation entre mondes extérieur et intérieur, il trouve chez Dalí une voie pour repenser son propre surréalisme : il réaffirme l'idée d'« automatisme psychique pur », en y intégrant une dimension objective et interprétative. Ce renouvellement théorique est frappant si l'on considère la conception de Breton des arts visuels. Dans *Le Surréalisme et la peinture* (1928), aucune valeur n'est accordée à ce qui, traditionnellement, caractérise l'image picturale, notamment son lien au monde extérieur et sa dimension visuelle : subordonné à l'écriture, l'art surréaliste est conçu comme l'imitation d'un «

modèle purement intérieur » de type auditif et comme une trace d'une réalité psychique. Suite à l'apport de Dalí, la position de Breton évolue. Commentant en 1936 la méthode d'Oscar Dominguez dans « D'une décalcomanie sans objet préconçu (décalcomanie du désir) », Breton propose, en effet, une formule à « incorpor[er] aux "Secrets de l'art magique surréaliste" », un pendant du « secret » de l'écriture automatique qui prend en compte les arts visuels avec leurs caractéristiques propres. Deux phases créatives successives sont décrites : celle de la fabrication, par des gestes mécaniques, de l'image en dehors de toute intentionnalité consciente, ce qui permet au subconscient de s'exprimer dans sa pureté, et celle de l'interprétation consciente des formes apparues sur la feuille.

Cette recette prévoit, comme chez Dalí, la mise en forme interprétative de l'objet ainsi que la mobilisation de la perception visuelle et de la réalité extérieure. Cependant, pour Breton, l'interprétation des formes perçues n'est pas le moyen d'expression du subconscient : elle n'intervient pas subitement et automatiquement mais a posteriori, lors d'une deuxième étape, et elle s'opère en toute conscience. Ce qui prime c'est la première étape renvoyant à un « état de grâce » qui permet d'entrer en contact avec la pensée subliminale à l'état pur.

Finalement, n'accordant pas de rôle moteur au processus interprétatif, Breton restera toujours fidèle à l'idée d'un automatisme psychique qui s'exprime de manière passive et à l'état pur (en dehors de tout geste de « mise en forme »). Ainsi, quand le chef du groupe surréaliste intègre l'imaginaire de l'activité « paranoïaque-critique », il le détourne de manière importante. Cette réappropriation est féconde : elle permet à Breton de réorienter et de légitimer ses vues ; elle permet à Dalí d'être reconnu au sein du groupe surréaliste et de poursuivre ses explorations.

« Spectres » et « fantômes » : une pensée subconsciente de plus en plus interventionniste

La différence fondamentale qui sépare les deux imaginaires ne tardera pas à se manifester : dès 1933-1934, Dalí radicalise son approche ainsi que ses pratiques. Sur le plan conceptuel, il insiste de plus en plus sur l'aspect actif et interprétatif de l'automatisme psychique, en prenant comme modèle l'espace-temps de la théorie de la relativité générale d'Albert Einstein. Il comprend cette notion de manière erronée mais féconde, c'est-à-dire comme une entité invisible, active et physique dont la courbure détermine non pas la trajectoire des corps mais leur forme[1]. Tout se passe comme si l'espace-temps structure à son image les objets, qui deviennent à leur tour mous et courbes. Or, la pensée « paranoïaque-critique », à l'instar de cet espace-temps, devient pour Dalí un espace psychique invisible mais objectif qui ne se limite plus à investir les objets mais qui leur imprime aussi sa propre courbure. Dans « Les nouvelles couleurs du sex-appeal spectral » (1934), Dalí conçoit ainsi deux nouvelles catégories de figures. Il y a d'abord les « fantômes », des corps courbés et obèses dont le volume permet la concrétisation de la pensée subconsciente. La nourrice hitlérienne – qui, avant la censure de Breton, portait un brassard avec une croix gammée – avec son dos tendre, arrondi et immense en est l'archétype. On la trouve dans des textes comme *La conquête de l'irrationnel* (1935) et dans plusieurs toiles comme *Le sevrage du meuble-aliment* (1934), *L'énigme sans fin* (1938), *L'énigme d'Hitler* (1938). Radicalisant la catégorie des « fantômes » jusqu'à la renverser, Dalí propose ensuite les « spectres » qui sont exemplaires d'une pensée subconsciente encore plus active et même cannibale : celle-ci détruit tout volume et façonne la structure du corps en le courbant et en le décomposant. La mante religieuse qui est dotée d'un érotisme cannibale et qui dans la pose de l'expectation préliminaire est courbée par le désir, en est l'archétype. Or, dans les toiles de Dalí de 1934-36, les figures spectrales sont omniprésentes : citons *Le spectre du sex-appeal* (1934), où une figure osseuse, désarticulée, dénudée, courbée, fossile et partiellement molle s'impose au spectateur[2]. Tout comme les « fantômes », les « spectres » sont aussi utilisés par Dalí dès 1933 pour créer ou recréer ses propres mythes.

Les mythes rebelles de Guillaume Tell, de l'Angélus de Millet et d'Hitler

À nouveau, une différence importante sépare Breton et Dalí quant au processus de création des « mythes ». Le chef du groupe surréaliste, tout comme Aragon, rejette sur le plan théorique tout apport culturel lié à l'ancien. Dès lors, la mythologie est à concevoir uniquement dans le présent du

monde moderne comme lors d'une flânerie dans Paris. Sur le plan de la pratique littéraire, la réalité est bien plus complexe, car la mythologie ancienne est un paradigme bel et bien mobilisé pour mettre en cause le mode de pensée établi et pour créer des mythes nouveaux[3]. Déjà, dans Nadja, Breton met en scène un réel au-delà de la logique rationnelle en associant Nadja à des figures de la mythologie grecque (le Sphinx, la Gorgone, Hélène) ou du Moyen Âge (Mélusine).

Quant à Dalí, concevant un automatisme psychique qui est d'emblée interprétatif, il conçoit la création mythique comme une réappropriation irrationnelle de tout élément du présent et du passé, dont les mythes anciens. Or, c'est dès 1930 et avec Crevel que Dalí réfléchit à une mythologie moderne. Le premier jalon de cette collaboration est constitué par « C'est la mythologie qui change » (1930), un texte anonyme attribué à Crevel mais qui en réalité est rédigé par Dalí et relu par Crevel, comme Vicent Santamaria de Mingo me l'a signalé et comme l'atteste un manuscrit de Dalí à la Fondation Gala-Salvador Dalí. Ici, le mythe est conçu en opposition à l'idée freudienne d'une survivance de tabous primitifs, et est vu comme une représentation à signification morale (maternité, vieillesse...) produite par un processus de projection-objectivation du monde affectif, faisant l'objet d'un transfert collectif. En particulier, Dalí suppose qu'il y a des constantes symboliques dans le langage subconscient, qui s'expriment au fil des siècles dans toute sorte de phénomènes : toute mythologie moderne se doit de les réactualiser sur le plan collectif, et cela par la réappropriation de mythes archaïques, de héros légendaires, de figures du monde contemporain, etc. Les mythes de Guillaume Tell, de l'Angélus de Millet et d'Hitler produits par le Catalan au début des années 1930 font précisément appel à ce processus de réactualisation.

Dans Le Mythe tragique de l'Angélus de Millet (1932-1933), Dalí signale que ses productions autour de Guillaume Tell et de l'Angélus de Millet, sont les variantes masculine et féminine du « mythe immense et atroce de Saturne, d'Abraham, du Père Eternel avec Jésus-Christ », car on est face à chaque fois à des parents sacrifiant leur enfant. Pour Dalí, la femme de l'Angélus de Millet et Guillaume Tell ne renvoient pas à une paysanne en prière à l'heure de l'Angélus et au héros qui libère le peuple suisse de la tyrannie étrangère en relevant le défi de percer la pomme placée sur la tête de son fils. Les deux personnages deviennent les figures paradoxales de la mère et du père dévorant leur propre enfant. Au niveau visuel, ils sont représentés par de figures spectrales, ayant pour modèle, sur le plan biologique, la mante religieuse, un insecte aux mœurs primitives qui mange le mâle pendant l'accouplement selon la logique d'un désir cannibale et ancestral.

En particulier, dans le tableau de l'Angélus de Millet (1857-1859), Dalí perçoit une histoire à trois phases figurant une mère dévoratrice : la femme est dans la pose de la mante avant l'accouplement, elle s'accouple avec son fils (acte signalé, par exemple, par la fourche enfoncée dans la terre) et le tue. Or, dans ses productions, Dalí révèle et objective ce mythe selon des colorations variées. Dans Le Spectre de l'Angélus (1934), sur un arrière-plan de nuages reproduisant les deux personnages du tableau de Millet, il figure une femme spectrale qui a une cuisse molle à caractère phallique et qui est prête à l'assaut cannibale (signalé par la côtelette crue). En revanche, dans Gala et l'Angélus de Millet précédant l'arrivée imminente des anamorphoses coniques (1933), Dalí introduit une dimension politique et inverse les rôles de l'homme et de la femme : Gorki avec un homard sur la tête, observe depuis une porte entre-ouverte le face-à-face entre Gala, qui se tient debout dans une tenue luxueuse, et Lénine dans la pose de l'expectation préliminaire de la mante religieuse. Cette scène reproduit la posture des personnages de l'Angélus de Millet, représenté au-dessus de la porte, et en explicite la signification irrationnelle sur le plan politique.

Quant au mythe de Guillaume Tell, il est élaboré dès 1930 par Dalí qui, initialement, lui attribue deux dimensions complémentaires : celle du père castrateur et celle de l'hermaphrodite. Ainsi, dans Guillaume Tell (1930), un père avec un sexe découvert et une paire de ciseaux à la main est pointé du doigt par un fils nu, dont le sexe est caché par une feuille. Parallèlement, dans La Vieillesse de Guillaume Tell (1931), Guillaume Tell est représenté en hermaphrodite : il a les attributs sexuels de l'homme et de la femme et il concrétise ses fantasmes avec deux femmes derrière un drap. Dès 1933, un tournant s'opère : Dalí ne s'intéresse plus à la relation homme-

femme et à l'objectivation des délires érotiques ; au moment de la conception du mythe de l'Angélus de Millet, il se concentre uniquement sur la relation père-fils et sur l'idée de la castration. Ainsi, dans *L'Énigme de Guillaume Tell* (1933), le personnage légendaire devient une figure spectrale, cannibale et menaçante pour l'enfant qu'il tient dans les bras. La visière de la casquette allongée et molle prend la forme d'une langue prête à engloutir la côtelette crue posée sur une cuisse molle et phallique ; le pied semble pouvoir écraser l'être sans défense dans la noix ; enfin, le personnage adopte une posture similaire à celle d'une mante religieuse ou d'un tireur s'appêtant à lancer une flèche, comme si l'attaque était imminente. Le tableau a aussi une coloration politique dans la mesure où Guillaume Tell est figuré sous les traits de Lénine, et peut ainsi être considéré comme le pendant de Gala et l'Angélus de Millet précédant l'arrivée imminente des anamorphoses coniques (1933).

Dans les illustrations de Dalí des *Chants de Maldoror* (1933-1934), ces deux mythes sont combinés et une autre dimension émerge : non seulement ils figurent la menace castratrice des parents mais ils représentent aussi un fils, Maldoror, qui se rebelle contre l'autorité excessive du père créateur.

Comme il le signale dans l'appendice du *Mythe tragique de l'Angélus de Millet*, Dalí voit dans l'image de Lautréamont de la rencontre fortuite entre une machine à coudre et un parapluie sur une table de dissection, le mythe de l'Angélus de Millet. Il représente ainsi dans l'une de ses illustrations une machine à coudre-mante religieuse qui châtré et dévore un parapluie-fils dans un paysage crépusculaire : le fils est ici impuissant face à la mère castratrice. Parallèlement et comme l'atteste une autre illustration des *Chants de Maldoror*, Dalí voit dans la même image de Lautréamont le mythe de Guillaume Tell : le fils n'est plus sans défense mais est représenté sous les traits de Guillaume Tell, qui avec une tête phallique, manipule une machine à coudre perçant la pomme. Les mythes de l'Angélus de Millet et de Guillaume Tell sont donc ici associés afin d'illustrer un Maldoror ambivalent, châtré et castrateur, dominé et dominant.

Adoptant une démarche dialectique, Dalí unit ce qui s'oppose (castrateur-châtré, père-fils, homme-femme, dominant-dominé). Il est donc loin de ce comportement réactionnaire dénoncé par Breton, qui dans une lettre au Catalan du 23 janvier 1934 considère le tableau *L'Énigme de Guillaume Tell* (1933) comme une attaque contre l'idéologie révolutionnaire incarnée par Lénine ainsi qu'une adhésion à un style académique et « ultra-conscient ». En réalité, les deux mythes de Dalí ont une portée subversive plus vaste : il s'agit d'une critique voilée de toute figure d'autorité châtrant les créations et les vues de leur fils sur le plan politique (le PCF), sur le plan éthico-esthétique (Breton excluant toute opinion dissidente) et sur le plan psychosocial (son père et tout père en général) ; il s'agit aussi de la figuration de la rébellion du fils par rapport à ce type de père.

De manière complémentaire et opposée aux productions autour de l'Angélus de Millet et de Guillaume Tell, le mythe d'Hitler de Dalí met en scène une femme à l'instinct maternel qui nourrit légitimement les enfants en favorisant leur créativité : il est figuré, dès 1934, par la nourrice hitlérienne, un « fantôme » qui par son dos volumineux permet le surgissement et la concrétisation des délires. Comme le suggère Dalí dans son texte *La conquête de l'irrationnel* (1935) et dans son tableau *Le Sevrage du meuble-aliment* (1934), ce personnage a un double statut : il est à la fois objet et principe de délire. En d'autres termes, la nourrice hitlérienne personnifie à la fois l'être qui concrétise la pensée paranoïaque-critique de Dalí sur Hitler ainsi que la pensée paranoïaque-critique elle-même – sorte d'espace psychique nourricier – qui donne lieu aux délires. On peut dès lors se demander pourquoi Dalí choisit Hitler comme objet de délire et comme figure du principe même de son surréalisme. Trois aspects sont à considérer.

Dalí est l'un des premiers surréalistes à dénoncer le danger du phénomène hitlérien et à signaler la nécessité de le considérer avec sérieux. Avec une grande cohérence, dans ses lettres à Breton de juillet 1933, de janvier 1934 jusqu'à sa conférence « Por un tribunal terrorista de responsabilidades intelectuales » à Barcelone en 1934, Dalí évoque :

l'incapacité des communistes à saisir le caractère nouveau et dangereux d'Hitler. Ils n'y

voient qu'un phénomène passager et adoptent des solutions idéalistes face à une situation politique qui exige une démarche dialectique.

la responsabilité des surréalistes à adopter une attitude révolutionnaire face à Hitler. Faisant appel à une pensée subconsciente qui s'objective, ils sont les seuls à pouvoir comprendre et expliquer intégralement la dimension irrationnelle de ce phénomène politique. Comme les approches entre surréalistes et communistes sont éloignées, toute collaboration pour contrer Hitler est vue comme impossible.

Sa fascination personnelle pour Hitler, dont la pensée délirante est capable de briser toute sécurité intellectuelle et, en même temps, son rejet le plus ferme de l'hitlérisme. Il revendique son irresponsabilité quant aux idées obsédantes qui lui sont propres et surtout la portée cognitive et contestataire de ses œuvres.

Sa solide amitié et sa complicité intellectuelle avec Crevel, dont l'engagement politique révolutionnaire ne fait pas de doute, permettent aussi de nuancer le prétendu hitlérisme de Dalí. Rappelons qu'au fil des années, Crevel défend la portée « morale » des mythologies du Catalan, qui sont issues de leurs échanges et d'un positionnement politique partagé. Il est le premier à consacrer à Dalí deux monographies et à commenter les mythes créés par le Catalan. Ainsi, dans Dalí ou l'anti-obscurantisme (1931), Crevel valorise le mythe de Guillaume Tell en le mettant en parallèle avec le mythe d'Œdipe de Freud, et en explicite le complexe qui s'y cache. Avant même que Dalí ne l'affirme, il voit dans ce personnage un père sacrifiant son fils : une nouvelle figure d'Abraham sacrifiant Isaac ou Dieu le père sacrifiant Jésus-Christ. Dans Nouvelles vues sur Dalí et l'obscurantisme (1933), Crevel revient sur ce mythe en y attribuant deux autres dimensions : celle d'Hermaphrodite et celle d'un fils cherchant à échapper à l'emprise d'un père castrateur. Il évoque aussi le mythe de l'Angélu de Millet dont Dalí sait « éclairer le récit ». Les propos de Crevel et Dalí sur ces deux mythes se font donc écho et se nourrissent l'un l'autre. Il est vrai que Crevel ne commentera jamais les productions du Catalan autour d'Hitler mais celles-ci sont liées à une réflexion commune. Premièrement, Crevel soutient Dalí de manière inconditionnelle, notamment lors de la tentative de Breton de l'exclure du groupe surréaliste en février 1934. Deuxièmement, il lui soumet ses propres textes idéologiques afin d'avoir son avis, comme l'atteste une lettre de Dalí de fin 1934-début 1935, que Crevel contrairement à ses habitudes garde. Ce document évoque la compréhension partagée du phénomène hitlérien mais l'attitude différente par rapport à la possibilité d'une révolution en collaboration avec les communistes. Dalí signale, en effet, qu'une divergence de perspective par rapport à l'action politique le sépare de Crevel. Ce dernier croit en l'intervention du PCF et en la révolution sociale comme réponse à la menace d'Hitler, Mussolini, Franco. Dalí, en revanche, n'y croit plus : la révolution ne peut se faire que sur le plan de l'imaginaire, car l'approche réellement dialectique, prenant en compte les délires dans leur objectivité, n'est pas envisagée au sein du PCF. L'action politique ne pourra donc qu'échouer laissant place à la guerre, vue par Dalí comme inévitable : l'histoire lui donnera raison.

Enfin, en lien avec le désengagement progressif de Dalí par rapport à l'action politique, il convient de souligner son engagement dans les expérimentations surréalistes, la seule façon efficace pour connaître et faire connaître la réalité politique. En 1931, en compagnie de Crevel, Dalí donne à Barcelone une conférence organisée par le parti marxiste du Bloc Obrer i Camparol, et souligne la communauté d'esprit entre mouvement surréaliste et communisme. Au fil des années, il se montre cependant de plus en plus critique par rapport à tout discours politique, et en 1935 il refuse de participer activement à « Contre-attaque », un mouvement de lutte révolutionnaire fondé par Breton et Bataille : « Honnêtement je ne peux pas y prendre une part active et militante, car je N'Y CROIS PAS [...]. Mon adhésion morale est entièrement avec vous, mais je ne peux pas participer activement à une chose devant laquelle je ne peux que penser aux 'parodies de sublimation', continuellement »[4]. Pour révolutionner la vie, il ne s'agit plus de s'engager dans la politique par l'art, mais plutôt de s'engager dans l'art par la réappropriation de tout discours (y compris le discours politique).

Dalí est le seul à explorer par les moyens offerts par le surréalisme, le phénomène hitlérien : Crevel comprend cette démarche alors que Breton n'y adhère pas. S'il admet la possibilité d'analyser cette situation politique d'un point de vue surréaliste, ce dernier souligne, dans une enquête intérieure sur les positions politiques de 1934, que cet examen ne peut se faire que sur le plan rationnel afin de mettre en évidence le processus de mystification qui est à l'œuvre dans le mouvement hitlérien et qui exploite affectivement les difficultés liées au Traité de Versailles et au chômage.

Finalement, le fait de figurer Hitler sous les traits d'une nourrice qui est objet et principe de délire, est un moyen pour Dalí de surmonter et discréditer l'hitlérisme en radicalisant la dimension irrationnelle de ce phénomène et en proposant ce qu'il appelle « des parodies de sublimation » : Hitler est donné à connaître sous la forme sublimée et parodique de la femme qui, par ses délires, nourrit les enfants.

Un confusionnisme au sein du groupe surréaliste

Breton motive l'exclusion de Dalí du groupe surréaliste en 1939 par des mobiles politiques et reprend, à cet effet, une lettre que le Catalan lui a adressée en 1935[5]. Ce décalage temporel souligne bien que les raisons réelles de l'expulsion sont à rechercher ailleurs.

Dès 1933, les mythes de Dalí constituent une critique indirecte des pères spirituels et, en particulier, une dénonciation de l'autoritarisme de Breton. Ils mettent aussi en œuvre un automatisme qui est fondamentalement différent de celui du chef du groupe surréaliste, et proposent des motifs (comme les spectres) qui rencontrent un grand succès parmi les intellectuels de l'époque[6]. Enfin, ils intègrent des éléments considérés comme réactionnaires par Breton (comme Hitler et Meissonier) ou liés à des instincts bestiaux et cannibales, donc éloignés de l'univers du merveilleux qui est le sien. Dalí est ainsi de plus en plus perçu comme un rival dans le domaine du surréalisme même.

En réalité, les mythes de Dalí autour de Guillaume Tell, l'Angélu de Millet et Hitler ont une portée qui dépasse la dimension purement politique. Par la convertibilité et la correspondance des figures, ils donnent à connaître, sur le plan irrationnel et selon l'approche dialectique prônée par les surréalistes, les relations parent-enfant et homme-femme, d'après les pulsions freudiennes de « vie-mort » et d'« amour-faim ». Ils constituent aussi un moyen de résistance aux totalitarismes idéologiques ainsi qu'un instrument pour « systématiser la confusion » au sein de la société et du groupe surréaliste lui-même.

[1] Cf. Astrid Ruffa, *Dalí et le dynamisme des formes*, Paris, Les presses du réel, 2009, p. 415-440.

[2] Pour les motifs des « fantômes » et des « spectres », Dalí s'inspire surtout de Picasso (cf. A. Ruffa, « Picasso, a Model Shaping Dalí's « Spectral Surrealism »: Towards New Mythologies », *Avant-garde studies*, n. 1, automne 2015, http://thedali.org/wp-content/uploads/2016/01/RUFFA_Astrid_12.21.15.pdf, p. 6-8).

[3] Cf. Dimitrios Yatromanolakis, *Greek Mythologies : Antiquity and Surrealism*, Cambridge, Harvard University Press, 2012, p. 65-70.

[4] Cf. une lettre de Breton à Dalí, citée in José Pierre, « Breton et Dalí », *Salvador Dalí, rétrospective 1920-1980*, t. I, éd. D. Abadie, Paris, Centre Georges Pompidou, 1980, p. 137.

[5] Comme le montre William Jeffett, « Dalí et la politique », *Salvador Dalí à la croisée des savoirs*, éd. A. Ruffa, Ph. Kaenel, D. Chaperon, Paris, Éd. Desjonquères, 2007, p. 127-129.

[6] Cf. A. Ruffa, « Dalí, théoricien de l'art surréaliste. Métamorphose, trompe-l'œil et courbure », in *Cahiers du Musée national d'art moderne*, 121, n. 11, 2012, p. 83-84.

<http://melusine-surrealisme.fr/wp/?p=2143>

[Communication] Paul Klee surréaliste ? Petit voyage au « royaume de l'entre-deux »

Georges BLOESS

Dans le cadre d'un cycle d'études consacrées aux « rebelles du surréalisme », il m'est proposé de m'interroger sur la proximité de Paul Klee avec ce mouvement. Invitation d'autant plus séduisante qu'elle coïncide avec une grande rétrospective sur cet artiste au Centre Pompidou. Il était grand temps : aucune exposition ne lui avait été consacrée depuis un demi-siècle en France ! Mais puisqu'elle a enfin lieu, ne boudons pas notre plaisir.

Décrire la relation de Klee avec le surréalisme ? L'exercice apparaît quelque peu embarrassant. Voilà bien, semble-t-il, le genre de question destinée uniquement à éveiller la curiosité de l'auditeur et à le préparer à un débat de pure rhétorique, à une de ces querelles factices dont raffolent les experts mais qui serait vide de tout enjeu pratique, tant la conclusion en est connue d'avance.

En effet : quand prend naissance le mouvement surréaliste, Paul Klee est un artiste parvenu à pleine maturité. Que peut-il recevoir d'un mouvement dont les protagonistes sont ses cadets de presque vingt années, et plus encore, comment pourrait-il entrer en rébellion contre eux ? Pourtant quelques vérités factuelles plaident en faveur de cette hypothèse en apparence absurde : ces jeunes surréalistes ont reconnu leur aîné vers le milieu des années vingt, au sommet de sa fortune critique et publique ; ils l'ont adopté comme un pionnier de leur propre pensée, et ce dernier n'a pas refusé leur hommage. C'est par la suite que les relations semblent se distendre quelque peu, sans que pour autant on puisse parler d'un désaccord, encore moins d'une rupture.

Voici donc, très sommairement, pour les faits. Considérations matérielles, circonstances extérieures, qui nous obligent à constater que la rencontre a bel et bien eu lieu. Le bilan s'avèrerait pourtant bien maigre si l'on se bornait à rassembler les pièces du dossier. Pouvons-nous fonder plus solidement la parenté entre Klee et le surréalisme ? Antonin Artaud, René Crevel ont cru percevoir une affinité avec Klee à partir de quelques-unes de ses œuvres et par une juste intuition de sa démarche créatrice, consignée – parfois même conçue – dans ses écrits et interventions publiques. Ils n'ont pu cependant en avoir qu'une connaissance très indirecte, n'ayant pas accès aux textes. La conception que Paul Klee s'est forgée du processus créateur et de sa portée culturelle et sociale prépare-t-elle le terrain au mouvement surréaliste ? En est-elle un affluent, s'absorbe-t-elle en lui ? S'en écarte-t-elle ? Telles sont, pour l'essentiel, les questions que pose cette relation ; elles appellent, selon moi, une réponse nuancée. Cette clarification une fois effectuée, il faudra tenter de cerner l'enjeu esthétique, voire culturel, que dissimule ce débat.

I. aux sources du courant fantastique : l'éveil de Paul Klee

Pour cet artiste né à Berne en 1879, mais de parents allemands, et qui n'obtiendra jamais la citoyenneté suisse de son vivant (il décède en juin 1940, quelques jours avant que parvienne l'accord officiel de sa demande), sa position au cœur de l'Europe a valeur de symbole. Il reçoit à égalité les influences artistiques françaises et germaniques, de façon tempérée toutefois en raison des barrières naturelles qui protègent l'Oberland bernois. Issu d'un milieu très cultivé, Paul Klee s'exprime avec aisance en français, possède une ample connaissance de notre littérature et des tendances artistiques les plus récentes de notre pays. Il a, certes, davantage d'intimité avec l'Allemagne du Sud. Ainsi, lorsque vient le moment d'échapper, une fois ses études secondaires achevées, à l'atmosphère confinée de sa Suisse natale, c'est spontanément vers Munich, capitale culturelle rivale de Vienne, que le porte son choix pour la poursuite de ses études artistiques (ses parents y ont des connaissances qui faciliteront son installation matérielle). Vers la fin du 19^e siècle, Munich est le foyer d'un courant artistique où se combinent curieusement le romantisme déclinant et le néo-classicisme pour produire une expression à caractère fantastique. Ainsi chez Franz von Stuck, dont Klee est d'abord l'élève pendant quelque temps ; ou encore chez Max Klinger, célèbre

pour ses gravures telles que les avaient rêvées quelques années auparavant, un Segantini). Mais Klee se risque plus loin encore dans son cynisme destructeur, comme nous le rappellent quelques visions érotiques des plus douteuses exposées aujourd'hui dans la rétrospective parisienne.

Ce sont autant de témoignages d'années de révolte anti-bourgeoise, où le malaise personnel le dispute, chez Klee, à l'insuccès artistique. Car ses dessins et gravures satiriques sont massivement rejetés lors des rares expositions auxquelles il participe et il ne bénéficiera pas, à la différence des jeunes surréalistes une quinzaine d'années après lui, du soutien d'une partie du public dont certaines, composant de véritables récits, peuvent être perçues comme des sources lointaines d'un surréalisme « Mitteleuropa ». Munich attire par ailleurs des artistes austro-hongrois, tels que le Tchèque Alfred Kubin, avec qui Paul Klee se lie d'amitié. Inclassables, les visions cauchemardesques de Kubin, qu'immortalise son roman *L'Autre Côté* (1912 ?), et dont les nouvelles de Kafka apparaissent comme une résurgence. Munich, rivale de Vienne en tant que seconde patrie d'une « inquiétante étrangeté » ? Nul doute que, dans la première manière de Klee, qui se résume à une satire mordante de la vie quotidienne et des vices de son temps dans ses dessins et gravures, l'on retrouve la trace laissée par le climat artistique de la capitale bavaroise.

Il ne reste cependant pas insensible, dans sa rébellion contre la platitude étouffante de la vie ordinaire, à l'influence du courant symboliste venu de l'ouest, notamment de Belgique. Ce sont d'abord les macabres provocations de James Ensor (dont il cite le nom au tournant du siècle dans son *Journal*) ; puis c'est Toorop, dont le monde végétal inquiétant n'est pas étranger au penchant fantastique de Klee ; sans doute aussi Spilliaert et le vertige de ses espaces démesurés.

La rencontre de l'art antique, à l'occasion d'un long séjour à Rome, en 1901, permet-elle à Klee de retrouver son équilibre ? C'est le contraire qui se produit : il y voit la preuve qu'un « grand art » ne saurait renaître de ses cendres et que, pour le siècle qui commence, il n'est d'autre voie que celle de la parodie, du sarcasme ou de la satire. Celle d'une négation du Beau par conséquent, et c'est ainsi qu'un sublime nu contemplé sur un dessin de Pisanello se transforme, chez Klee, en une Vierge suspendue aux branches d'un arbre ; elle est osseuse, difforme et laide (sans doute fait-elle écho aux femmes emportées par le vent et prisonnières de branches dénudées, sur des hauteurs glaciales).

II. Premiers contacts dada et surréalistes

Sa véritable chance se présente avec la rencontre de Kandinsky, en 1911 ; celui-ci le recrute pour son aventure du Cavalier Bleu. Instant crucial qui fait sortir Klee de son isolement, attire sur lui les regards. Il est remarqué par Jean Arp, de peu d'années son cadet et installé en Suisse. Paul Klee bénéficie d'une permission au cours de la guerre et a pu rejoindre sa famille. Arp le met en contact avec les agitateurs du Cabaret Voltaire, notamment avec Tristan Tzara. « Quels gens intéressants ! s'exclame Klee dans son *Journal*. Quels esprits créatifs ! Si seulement nous pouvions en avoir quelques-uns de cette trempe dans ce pays ! » Il ne s'ensuivra pas de collaboration étroite, cependant Tzara ne perdra pas Paul Klee de vue, et l'on peut penser que ce dernier est également curieux des réalisations du mouvement Dada : ses propres travaux, au seuil de 1920, semblent directement inspirés par certaines « machines » de Picabia et de Max Ernst ; je ne mentionnerai ici que sa *Machine à gazouiller* ou son *Analyse de diverses perversités*. À une différence près : si chez les dadaïstes, les représentations de l'humain se réduisent à la description d'une mécanique du désir, c'est l'inverse chez Klee, c'est l'univers entier de la machine, avec ses bielles, ses pistons et ses rouages, qui devient la proie du monde organique.

C'est dans ce pressentiment qu'au-delà de notre civilisation mécanique, il existe une réalité plus vaste soumise à un ordre naturel, étendu à une dimension cosmique, que, rompant avec leurs origines dadaïstes, les surréalistes peuvent reconnaître en Paul Klee un pionnier de leur cause. En pleine querelle sur la simple possibilité d'une peinture surréaliste, le numéro 3 de *La Révolution surréaliste* reproduit, en avril 1925, trois de ses œuvres : *Paroles paresseuses de l'Avare*, *le Château des Croyants*, ainsi que *Dix-Sept, égarés*. Dans leurs articles enthousiastes, Antonin Artaud d'abord, puis René Crevel, commentent d'autres œuvres de lui, d'inspiration plus authentiquement

visionnaire ; les organismes marins parfois imaginaires aperçus par Klee leur fournissent la preuve que notre œil possède la capacité de voir au-delà de la réalité quotidienne, de « percer – comme l'exigeait Carl Einstein – une brèche dans la muraille des conventions. » Matérialiste ou spiritualiste ? Peu leur importe, la révolution dont Klee a donné le signal est la leur.

III. Constructivisme ou Surréalisme, le conflit des avant-gardes

Leur empressement est toutefois un peu excessif : ils restent aveugles à la méthode très méticuleuse de ce peintre, à sa technique accomplie, dont le hasard est exclu. Passé la période tumultueuse de son adolescence, Klee est un artiste des plus réfléchis, très éloigné de toute emphase. Kandinsky, rentré en Allemagne après avoir brièvement participé à la révolution soviétique, l'invite à le rejoindre au Bauhaus, qui vient d'être fondé à Weimar. Klee y est nommé pour y enseigner la peinture dans l'esprit constructiviste, ce qui est conforme à une institution visant à promouvoir une architecture et un urbanisme faisant table rase du passé. Un relevé des maîtres mots de l'enseignement de Klee tel qu'il est consigné dans ses écrits pédagogiques donne pour résultat : forme, structure, construction, fonction... orientation rationnelle s'il en est, annoncée parfois dès le titre de ses publications, comme pour *Recherches exactes dans la peinture*. Klee se laisse-t-il gagner par l'optimisme moderniste qui, à peine le fracas des armes s'est-il éteint et les funestes mythologies ayant poussé à l'immense boucherie se font-elles plus discrètes pour un temps, prétend régénérer l'humanité ? Autour de lui on s'active à fonder, ou plutôt à refonder, un individu tel que le concevaient, au 18^e siècle, l'Encyclopédie et l'Aufklärung : c'est-à-dire sur le socle rationnel de la philosophie, de la physique et de la médecine expérimentale ; enfin débarrassées du fatras de la religion et des superstitions, les sciences pourront conduire, espère-t-on, l'humanité sur le chemin d'un progrès continu, et empêcher à jamais le retour de la guerre. Tout porte à croire que, dans sa démarche pédagogique, Klee accompagne ce mouvement. Ne revient-il pas sur les fondements mêmes de la création plastique, observant l' 'émergence des formes élémentaires, leur développement à partir de notions telles qu'équilibre des poussées, des tensions, des poids et contrepoids ? Il ne résume pas l'art de la peinture à la connaissance de principes d'optique et de procédés techniques. Il prend en compte le corps entier, analyse ses actions et réactions à son environnement, ainsi que l'ensemble de ses sensations, et jusqu'à sa perception de l'espace. L'auteur de *La Pensée créatrice* étaye ces observations sur de solides connaissances en physique, en chimie, en biologie et botanique, mais également en anthropologie ; on retire de cette lecture la conviction que pour Klee, l'art a pour mission de faire la synthèse des savoirs de son temps, d'en constituer la mise en œuvre, de se placer à son avant-garde. Le monde apparaît comme une machine qu'il suffirait de perfectionner et qui aurait pour cela moins besoin d'artistes-prophètes – ce qu'ont prétendu être, jusqu'à 1914, les expressionnistes – que d'artistes-ingénieurs capables d'analyser cette machine, de l'organiser selon des lois universellement reconnues et de la réduire à des dimensions clairement mesurables.

S'il en était ainsi, si Klee s'inscrivait résolument dans un tel programme, ce ne seraient pas de simples divergences qui le sépareraient des aspirations surréalistes ; il faudrait conclure à une incompatibilité radicale. Un seul fait autorise à poursuivre l'enquête : Klee se sent à l'étroit dans ce cadre ; le matérialisme qui s'affirme au Bauhaus, surtout après le déménagement de Weimar (ce symbole de la culture allemande classique) vers la ville industrielle de Dessau, lui devient de plus en plus pesant. Il fait du reste personnellement l'objet de contestations, tant de la part de Walter Gropius et de Hannes Meyer, les directeurs successifs de l'école, que des élèves, qui lui reprochent son idéalisme. De son côté, Paul Klee observe avec une pointe d'ironie la dérive dogmatique du constructivisme, dont le culte de la forme dégénère, à ses yeux, en pur formalisme :

On voit aujourd'hui toutes sortes de formes exactes autour de soi. Bon gré, mal gré, l'œil gobe carrés, triangles, cercles et toutes espèces de formes fabriquées : fils métalliques et triangles sur poteaux, cercles sur des leviers, cylindres, sphères, coupoles, cubes (...) en complexe interaction (...)

Ils font l'admiration de la foule des non-initiés : les formalistes. Tout à l'opposé : la forme vivante.

Qu'entend Paul Klee par "forme vivante" ? Il en donne un peu plus loin l'esquisse d'une définition : elle est le produit d'un pressentiment, de la recherche d'un "point originel de vie" ; c'est ce "petit endroit gris d'où peut réussir le saut du chaos à l'ordre", ou encore ce qui s'entend à faire entrer les choses dans le mouvement de l'existence et (...) à les rendre visibles », et aussi à retenir "la trace de ce mouvement." Surviennent sous sa plume, pour conclure, des formules telles que "magie de la vie", "mystère devant lequel l'analyse tombe en panne."

Bien qu'il soit exprimé avec discrétion, le manifeste est dépourvu d'ambiguïté : à l'apogée de la civilisation scientifique et technique, c'est ici l'héritage de Goethe, recueilli et prolongé par les romantiques, que Paul Klee revendique. De cette philosophie universellement connue, je me contente de rappeler les fondements. Au moment même où s'éteint Jean-Jacques Rousseau, le jeune Goethe engage à son tour le combat contre la doctrine matérialiste de l'Encyclopédie et le rationalisme étroit de l'Aufklärung ; il critique sa physique toute mécaniste et sa conception fixiste de la Nature. Cette dernière doit être appréhendée dans son développement, et donc en tant que totalité vivante. Il s'agit ainsi d'interroger son origine, de l'explorer jusqu'à sa racine – on sait à quelle tâche Goethe a voué une grande partie de son existence : vérifier la validité de son hypothèse d'une « plante originaire » (cette « Urpflanze » que Paul Klee se plaît à figurer sous forme d'« Uhrpflanzen », ces « plantes horloges » grâce à l'ajout d'une consonne inaudible, innocent jeu de mots auquel aucun Allemand ne saurait résister) –, sorte de cellule matricielle dont toute créature serait issue. Unité profonde des formes vivantes, au-delà de leur infinie diversité : les romantiques allemands seront unanimes à partager ce slogan forgé par Friedrich Hölderlin. De cela découle également l'unité profonde des formes artistiques, contrairement à la séparation artificielle et à la stricte hiérarchie que prétendait leur imposer Lessing.

Unité des arts ? La proposition est aisée à démontrer, ne serait-ce que par l'exemple qu'en offre Klee lui-même, par son triple talent de poète, de musicien et de peintre, qu'il exprime aussi bien dans les salles de concert que sur ses toiles. Rien de surprenant, lorsqu'il s'exprime en pédagogue, à ce qu'il demande à ses élèves de méditer sur leurs sensations corporelles les plus élémentaires pour qu'ils fassent l'expérience de cette unité. Il peut y avoir loin, en effet, de la connaissance abstraite des moyens d'expression et des matériaux jusqu'à leur expérience vécue. C'est dans le corps humain que se trouve le siège de toute créativité, avant même que celle-ci trouve le chemin de sa traduction en sons, en dessins ou en mots. À son tour notre corps ne saurait non plus se concevoir comme une substance isolée ; ses sensations participent d'un ensemble, et celui-ci, loin de se réduire à une pure extériorité, à une matière inerte face à notre conscience, doit être lui aussi appréhendé comme un corps à une échelle plus vaste. Les formes que nous construisons nous sont donc d'abord données, elles sont engagées avec notre corps en un jeu d'interactions, elles ont en quelque sorte leur centre de gravité en nous-mêmes. Nul doute que Klee soit tout près de partager les vues de son confrère Johannes Itten : « Ces formes reposent sur des zones précises du corps humain et en émergent de manière spécifique. » S'il en est ainsi, ne serions-nous pas autorisés à concevoir nos sensations et nos actions créatrices comme autant de modifications de l'ensemble auquel nous participons ? Johannes Itten franchit ce pas sans hésiter, osant affirmer que « Percevoir une forme, c'est éprouver une émotion, et être ému, c'est former.

Le moindre sentiment est une forme qui diffuse une émotion. »

Moins doctrinaire qu'Itten, Klee partage cependant sa conviction que nous ne sommes pas, dans le grand théâtre de la Nature, que de simples spectateurs. Et lorsqu'il énonce, en conclusion de sa Confession Créatrice, que « L'art se comporte vis-à-vis de la Nature à la manière d'un symbole ».

Il n'est pas très éloigné non plus des thèses exprimées par Novalis dans son Brouillon général. L'univers entier y est conçu comme un vaste organisme dont chaque individu n'est qu'une parcelle. Ce qui implique une mission : il doit y jouer sa partition propre. Ainsi se trouve légitimée la place

de la subjectivité dans le processus créateur, et justifiée aussi la foi de Goethe en son « génie » (ce qui, vers la fin du 18^e siècle, paraissait scandaleux). À plus d'un siècle de distance, Paul Klee se situe dans le droit fil de l'exaltation goethéenne. « Je suis Dieu », « je suis moi-même mon style », « tout sera Klee » : autant d'affirmations qui émaillent son Journal dans la première décennie du siècle. Cette place centrale accordée à l'élément subjectif dans la démarche créatrice n'est pourtant pas sans risque : une simple défaillance de ce moi, à l'occasion d'un revers, d'une dépression passagère, et tout menace de s'écrouler, le psychisme entraînant dans sa chute le moi créateur. Aussi entend-on parfois Klee s'écrier : « Moi, ne tombe pas ! »

IV. Une méthode créatrice pré-surréaliste ?

Glorifiée en ses multiples manifestations et jusqu'en les plus infimes — cellules, grandeurs « indivisibles » telles que lettres, signes typographiques, chiffres, en particulier ceux qui représentent des nombres premiers –, la valeur individuelle est affirmée comme source de créativité et tout à la fois menacée d'isolement. Cette individualité, ce « moi » peut en effet « tomber » s'il se sent privé de support, de lien, s'il se considère comme un exilé dans « un pays sans lien où règne l'odeur d'un foyer étranger (...) loin du giron d'une mère. » C'est ici la plainte d'un homme encore tout jeune ; mais on en perçoit l'écho, dans les années vingt, chez l'artiste parvenu à maturité, dans ce jugement objectif empreint de mélancolie : « Nous autres (entendons : artistes allemands), nous ne sommes pas portés par un peuple. » Ce qui explique la méfiance qu'éprouve parfois Paul Klee envers l'imagination livrée à elle-même et capable de s'égarer en spéculations vides. L'imagination exige selon lui d'être tenue sous le contrôle d'une discipline constante, d'une volonté vigilante. Que veille sur elle la Nature ! C'est cela, en vérité, que l'artiste entend par « fonction » : que son action soit conforme à la finalité d'un organisme supérieur, et non au geste arbitraire d'un esprit sans boussole.

Avoir conscience d'obéir au commandement de ce que Kandinsky nomme une « nécessité intérieure », tel est le climat propice à la création, et Paul Klee en éprouve le bienfait en quelques heures mémorables, qui marqueront à jamais son itinéraire. C'est, au printemps 1914, l'épisode de son voyage en Tunisie, où il fait la découverte d'un continent, d'une culture, d'un paysage. Son moi y est exposé à une étrangeté puissante, à l'altérité la plus absolue, sans en éprouver la moindre hostilité. Se sentir envers elle en état d'infériorité ne le trouble donc pas : « Bien sûr je succombe face à cette nature. » Il ressent au contraire un certain bien-être à se sentir dispensé d'agir : « Point n'est besoin d'agir. Dans cette nuit bénie, la couleur me possède./Elle me possède pour toujours. La couleur et moi sommes un. Je suis peintre. »

C'est dans l'obéissance, dans un heureux état de passivité néanmoins industrielle, que celui qui a tant lutté pour arracher au monde des couleurs son secret ose enfin se déclarer artiste. Ce titre n'a pas été conquis par lui : il lui a été conféré par une force supérieure et dans un climat semblable au rêve. L'astre brillant au-dessus de lui est « la lune du sud », qui veille sur la maturation des fruits de la terre.

Ce récit est à peine une métaphore. Il a valeur de paradigme, de modèle pour la méthode créatrice à venir. Il explique la confiance de Klee en les matériaux, en l'action discrète de la durée qui, le moment venu, fera venir à la lumière les intuitions justes. Il lève le secret des titres que portent les œuvres : rarement explicatifs, ils suggèrent plus qu'ils ne livrent un sens. Ils ont en effet été donnés, la plupart du temps, de longues semaines après la réalisation, par l'artiste ou son proche entourage ; acceptés, accueillis, par conséquent, et non pas attribués. S'explique également le fait que le peintre puisse travailler simultanément sur plusieurs tableaux, déambulant de l'un à l'autre, ajoutant de ci, de là, quelques touches. De même pour ce qui est des supports : leur variété infinie, leur complexité nous surprend. Le rôle de la durée devient ici primordial, l'application successive de matériaux divers nécessitant une longue période de séchage entre deux interventions. Convient-il au demeurant, s'agissant de l'œuvre de Klee, de parler de supports, voire de matières ? Nous sommes ici en présence de tissus vivants, nous survolons un « pays fertile » (selon le titre d'une œuvre ayant inspiré à Pierre Boulez une étude sur Klee qui fait date), et la formule la plus appropriée serait celle de « sol mental », tel que l'emploie, dans Du côté de Guermantes, Marcel

Proust pour désigner le territoire normand de son enfance sans le souvenir duquel il serait condamné à la stérilité.

Car encore une fois, l'essentiel – aux yeux de Proust comme à ceux de Klee – est de se sentir porté par une instance souveraine permettant de contempler sereinement le travail des signes sur le feuillet ou sur la toile. Henri Michaux, admirant les travaux de Klee, en définissait d'un trait la méthode : « Lignes qui rêvent... jamais je n'avais vu ainsi rêver une ligne. » Le processus de création obéit-il à quelque logique interne au matériau, à une vertu innée des instruments ? Klee préfère se croire au service d'une puissance bienveillante, s'imaginer à la fois agissant et agi, « étreignant et sous l'étreinte » d'une divinité, tel le jeune Ganymède enlevé par Zeus dans le poème de Goethe portant ce nom. Le parallèle est ici pleinement légitime si l'on se souvient combien Paul Klee a dû lutter, au seuil de l'âge adulte, pour acquérir un semblant de confiance en soi, guettant le moindre signe favorable venu de l'extérieur. Ainsi peut-il noter dans son Journal avoir aperçu dans un miroir le visage d'un jeune homme « tout à fait sympathique » ; cette image inattendue de lui-même agit comme un réconfort. Un autre passage évoque la rudesse d'un long hiver et la morosité qui s'était emparée de lui ; les premiers signes du printemps sont accueillis comme s'ils lui étaient destinés pour le tirer de sa dépression, et il s'exclame : « Ainsi la Nature m'aime malgré tout ! » C'est grâce à des signaux venus de l'extérieur qu'il bâtit, au prix de bien des rechutes, un commencement de foi en lui-même et en sa capacité créatrice. C'est pour cela peut-être que la musique se confond pour lui d'abord avec la perception d'une voix, et la plupart de temps celle d'une femme ; mais plus généralement, c'est celle d'un « autre », dont l'appel lui parvient de préférence la nuit, aux heures de profonde solitude où à chaque fois, brille la pleine lune.

Ce sont autant de messages de forces atteignant des dimensions cosmiques, qui ont pouvoir de le changer : le récit de la nuit de Tunis qui le consacre comme peintre est un récit de transformation, de métamorphose. Sous la « dictée des choses » (selon le jugement d'Antonin Artaud), Paul Klee advient à lui-même et accède en même temps à sa nature de créateur.

Changer, transformer, en renonçant au contrôle de la raison et en laissant le champ libre à une activité inconsciente. Cependant, si pour les auteurs des Champs magnétiques, l'art ne représente que le premier pas sur le chemin d'une révolution concrète, il en va tout autrement pour Klee. Il ne se sent guère concerné par les bouleversements politiques et serait plutôt enclin à s'en protéger. Ainsi prend-il très rapidement ses distances avec le mouvement révolutionnaire qui proclame, en 1919, la « république libre de Bavière ». À l'été 1914 déjà, quand fut déclarée la guerre, il se montra étrangement indifférent, notant dans son Journal que ce conflit ne signifiait rien pour lui, puisqu'il « avait porté cette guerre en lui depuis bien longtemps. » Allusion à des luttes intimes qui avaient assombri ses jeunes années ? Se serait-il réfugié en une citadelle intérieure qui le laisserait impassible face aux tragédies collectives ? Une autre de ses formules, devenue célèbre, nous invite à le penser : « Ici-bas je ne suis guère accessible. Je vis aussi bien parmi les morts/que parmi ceux qui ne sont pas nés. »

Troublante mise entre parenthèses du monde des vivants, et en particulier de la société contemporaine. Mais c'est également un congé donné à sa propre réalité, à son existence individuelle, à ce qui constitue sa substance psychique. Position délicate à définir : Klee n'ignore rien de la vie psychique, il joue parfois de ce terme en évoquant certaine manière de dessiner qu'il qualifie d'« improvisation psychique » – rappelons que, dans les mêmes années, Kandinsky classe ses premières toiles abstraites en « impressions », « improvisations », « compositions », sans leur affecter de qualificatif personnel. Comment comprendre que, de son côté, Klee déplore que les historiens et théoriciens accordent une place trop importante à des considérations sur la psychologie des artistes et que le processus créateur mérite, à ses yeux, d'être abordé pour lui-même, avec des concepts appropriés ?

Cette apparente contradiction ne peut être levée qu'à condition de supposer que, dans l'esprit de Klee, l'acte de création échappe à toute détermination psychologique pour se trouver directement confronté aux énergies plus profondes. Au seuil de l'âge adulte, il estime que sa personne ne se

résume pas à la somme de ses affects et de ses expériences ; qu'elle est constituée d'un noyau résistant, inattaquable, ayant la transparence du cristal. Lorsqu'il en appelle à son « moi cristallin », c'est pour tourner le dos aux événements et aux fluctuations du jour, c'est pour s'élever au-dessus des contingences et aux affects passagers. Démarche qui le rapprocherait plutôt d'un Valéry ou d'un Rilke, lorsque ceux-ci expriment l'urgence de se mettre à l'écoute d'un « moi pur » dont le cœur bat, non plus au rythme des passions, mais à celui de l'univers. Là encore cependant, Paul Klee se situe dans la filiation des penseurs romantiques et semble répondre directement à Novalis, qui posait cette question : « Qu'est-ce qu'un corps ? Un espace rendu consonant. »

Pareille hypothèse d'un « moi idéal » l'éloigne-t-elle des conceptions surréalistes ? Ces derniers seront unanimes à rejeter les spéculations philosophiques répandues par divers courants spiritualistes depuis la fin du 19^e siècle, auxquelles succombent un grand nombre d'artistes d'avant-garde. Or Klee fait ici une notable exception : il se moque ouvertement des théories fumeuses des anthroposophes, très en vogue à la veille de la Grande Guerre. Il est pleinement conscient de ce que sa personne psychique est constituée d'une bonne part de « boue » – un de ses poèmes évoque son « moi fangeux », qui resurgit, dans les années trente, sur sa toile « Légende du marécage » – ; cette part de lui-même, loin d'être refusée, contribue essentiellement au processus de création.

Ne se confond-elle pas précisément avec ce « chaos », cette matière première qui exerce sa fascination sur l'artisan créateur qu'est Paul Klee ? Il n'utilise qu'exceptionnellement le terme d'inconscient ; pourtant il s'avère un maître de son écoute et c'est ici qu'il se montre, selon moi, le plus proche des surréalistes. Si l'on se souvient de sa fréquente invocation de la nuit – cette nuit des romantiques, seule véritable source de lumière et d'authentique connaissance –, alors des œuvres telles que *Magie de Poissons*, ou encore *Poisson Rouge* (dont la traduction exacte de « Goldfisch » serait « Poisson d'Or ») ne peuvent que nous questionner fortement.

Fonds noirs, que l'œil croit d'abord uniformes ; à les contempler de très près, il y distingue d'innombrables organismes microscopiques que semblent agiter de mystérieux courants. Dans les profondeurs aussi, presque imperceptibles, des formes géométriques. S'agirait-il de constructions noyées dans l'abîme océanique ? Cette allusion au mythe de l'Atlantide serait, par ricochet, une discrète contestation de l'ivresse moderniste régnant au Bauhaus. L'horloge du clocher, dérisoire mesure de la durée humaine face à l'éternité des astres et des floraisons qui l'entourent, n'est-elle pas surmontée de son balancier, au lieu que celui-ci soit suspendu à son mécanisme ? Par une subtile inversion, ce balancier semble marquer plutôt un rythme universel, tant est large l'amplitude de son mouvement.

Se détachent de ces profondeurs des poissons, créatures magiques qui avaient déjà suscité l'émerveillement de René Crevel. Magiques en ce qu'elles apparaissent baignées d'une lumière irréaliste ne pouvant avoir leur source qu'en elles-mêmes. Ces poissons ne sont-ils pas précisément, comme nous le suggère le titre « Goldfisch », l'or qui se dégage de cette noirceur ? N'assistons-nous pas au processus qui rappelle la pratique des anciens alchimistes, occupés à extraire de la pourriture le métal précieux ? Ces poissons, que Klee s'attardait à contempler dans l'aquarium qui décorait son atelier, acquièrent ici la valeur de symboles. Ils sont les témoins de l'œuvre de transformation, ils résument par leur seule présence la fonction de tout travail artistique.

Paul Klee, quant à lui, n'use jamais d'un « prêt-à-porter » symbolique. C'est en vain que nous consulterons, en vue de déchiffrer le sens d'une de ses toiles, un quelconque dictionnaire. C'est seulement dans le contexte précis de leur emploi que certains objets ou créatures peuvent acquérir chez lui le statut de symboles. Au même titre que chez C.G.Jung, son contemporain et voisin, la symbolisation est chez Klee le résultat d'un travail. Comment se fait-il que deux esprits que tout rapproche aient pu s'ignorer mutuellement ? Il est en effet presque troublant de lire les longs chapitres que Jung consacre à ce symbole de la métamorphose et du processus d'individuation, et l'on reste songeur en vérifiant, par les récits de certains de ses patients, la récurrence de ces figures : les poissons en constituent l'une des formes privilégiées.

L'artiste nous fait ainsi l'offrande de son corps (non sans humour parfois, avec l'élégance de

celui qui dédaigne s'apitoyer sur lui-même quand une maladie incurable s'est emparée de lui, comme dans Fange-Cloporte-Poisson, où ce dernier a déjà été consommé : il n'en subsiste que les arêtes) ; il a soif de sa propre métamorphose. Ce motif se laissait déjà deviner dans une toile contemporaine de la Magie de Poissons, à savoir Le tissu vocal de la cantatrice de chambre Rosa Silber : un corps absent y est suggéré, à travers la vie intense de ses initiales et des voyelles si évocatrices de son chant. Mais, vers le milieu des années trente et plus que jamais à l'approche de 1940, ce motif gagne en importance, occupe une place prépondérante, pour atteindre à l'intensité dramatique d'une Métamorphose interrompue : un corps morcelé et souffrant n'a pu ici accomplir sa transformation en pur symbole. Ceux-ci prolifèrent en revanche dans de nombreuses œuvres, réalisant, comme par exemple dans La Légende du Nil, la synthèse entre corps physique et signe littéral. Condensation à la fois grave et légère de sa trajectoire artistique et existentielle : les premières attaques de la maladie se sont fait sentir ; le diagnostic des médecins est hésitant. Ébranlé dans un premier temps, l'artiste ne tarde pas à réagir en mobilisant son inventivité. Images et souvenirs affluent sur la toile. Ce sont ici ceux du voyage en Égypte effectué en 1929. Le fond bleu, modulé en un damier, entraîne l'œil dans son rythme apaisant ; une foule de signes et de formes entre dans la danse, conjuguant en un raccourci audacieux, le schématisme des figures et les signes de l'écriture musicale. La figure d'Osiris, son martyr, son démembrement et sa conversion en un être spirituel on pu, selon toute probabilité, inspirer Paul Klee. Il est permis d'identifier le dieu, debout sur la barque, entreprenant son voyage vers l'au-delà. N'était-ce pas justement l'ambition dernière de Klee que de retrouver, au cœur d'une modernité tragique, la signification d'une écriture hiéroglyphique ? Ambition visant à réconcilier expression individuelle et langage collectif, instinct et intelligibilité ; la conscience la plus aigüe et l'inconscient collectif le plus archaïque pouvant à leur tour engager ici leur dialogue. Parions que ce désir ne pouvait laisser indifférent André Breton lui-même, qui dans les mêmes années et par une étrange coïncidence, méditait sur des signes tracés sur les parois de grottes paléolithiques.

Paris, juin 2016

<http://melusine-surrealisme.fr/wp/?p=2151>

[Article] La jeunesse va se soulever « joyeuse, dangereuse, folle, impitoyable, sanguinaire ! »

Le Monde, 18 juin 2016

Par Serge Rezvani

[Site] Paul Éluard

Nous apprenons le lancement du site officiel de l'association « Société des amis de Paul Éluard »

Présidente d'Honneur : Cécile Eluard

Poèmes pour la paix, Les Nécessités de la vie et les Conséquences des rêves, L'Amour la poésie, Les Mains libres, Pouvoir tout dire, jusqu'à l'ultime Château des pauvres... À travers ces titres glanés parmi tant d'autres se dessinent les sentiers et les routes d'un poète qui n'a ignoré ni l'exploration du rêve ni l'engagement dans l'Histoire quand les drames contemporains le requéraient.

Cet ami et « frère voyant » des peintres majeurs de notre temps, dont Max Ernst, Chirico, Picasso, Dali, Jacques Villon, savait aussi reconnaître la force de l'imagination créatrice dans tous les domaines, qu'il s'agisse d'un objet de Nouvelle-Irlande ou d'un bois sculpté par un patient de l'hôpital de Saint-Alban.

L'Association souhaite réunir les lecteurs de Paul Eluard, et aussi tous ceux qui partagent les

intérêts et les espoirs qu'il a incarnés. Son ambition est de contribuer à élargir la connaissance du poète et de l'homme en encourageant les travaux sur son œuvre, qu'ils soient universitaires ou non et en suscitant conférences, débats ou toutes initiatives visant à donner la plus grande résonance à ce qu'il nous a légué.

<http://eluard.org>

[Vidéos] Colloque : Inventer le Douanier Rousseau

Musée d'Orsay

Toutes les communications disponibles ici :

https://www.youtube.com/playlist?list=PLwUa6C-N-kpYSpGjyzG4m5ju_V4In7oq1

[Rencontres chorégraphiques] Le Surréalisme au service de la Révolution de Marcos Morau - Transgressions de l'inconscient

par : Laetitia Basselier

« Les Rencontres Chorégraphiques Internationales de Seine-Saint-Denis se sont déroulées du 11 mai au 18 juin dans de nombreux théâtres et lieux artistiques de Seine-Saint-Denis. Héritier du Concours de Bagnolet, ce festival majeur a de nouveau démontré la vitalité de la création en danse contemporaine. Retour en quelques spectacles sur une édition passionnante. (...)

Le contraste est grand avec l'intensité émotionnelle de la pièce suivante - qui démontre elle aussi l'excellence des danseur.se.s du CCN-Ballet de Lorraine. Le titre donné par Marcos Morau, Le Surréalisme au service de la Révolution, intrigue par son ambition. Quand le rideau s'ouvre sur une femme suspendue à une corde, récitant de surréalistes béatitudes, il semble qu'on doive s'attendre à un débordement transgressif d'images et de paroles. Mais la pièce se révèle relativement sobre, presque éthérée. Toujours en blanc, parfois même fardé.e.s de blanc, les danseur.se.s ont des allures de créatures oniriques. Ils évoluent comme en apesanteur, derrière un voile de tulle ou au milieu de nappes de fumée. Comme dans la pièce précédente, il y a très peu de soli et le rôle principal échoit au corps de ballet.

Quand les danseuses apparaissent en tutu, on se croirait dans un ballet classique déformé par les vapeurs du rêve. Mais la douceur fait place au frisson inquiet au dernier tableau, lorsque tou.te.s les danseur.se.s reviennent vêtu.e.s de costumes blancs de pénitents - impossible aujourd'hui que cela n'évoque pas le Ku Klux Klan. Ils frappent sur de gigantesques tambours (hommage au cinéaste surréaliste Luis Buñuel), emplissant la salle de sons graves et bourdonnants. Si la cohérence de la pièce reste mystérieuse - mais peut-être cela va-t-il avec ses tissages oniriques, guidés par une logique qui se voudrait celle de l'inconscient ?-, elle n'en est pas moins pleine d'éclats visuels qui résonnent encore longtemps après le tomber du rideau. »

<http://www.dansesaveclaplume.com/en-scene/99969-retour-sur-les-rencontres-choregraphiques-internationales-de-seine-saint-denis/>

Septembre 2016. Joann Sfar, Salvador Dalí, une seconde avant l'éveil

par André Balbo

A lire sur :

[Colloque] Speaking East: Lettrisme Now and Then

Date: 22/06/2016 - 15:00 - 19:00

Institute: School of Advanced Study

Type: Workshop

Venue: Reid Hall, 4 rue de Chevreuse, 75006 PARIS

Confirmed speakers:

Professor Andrew Hussey (Centre for Postcolonial Studies)

Professor Frédéric Alix (Université Paris-Ouest Nanterre La Défense)

Professor Sarah Wilson (Courtauld Institute of Art)

Professor Cosana Eram (University of the Pacific)

Raphaëlle Jamet (Université Paris-Sorbonne)

Isidore Isou and the lettristes are more present than ever in the 21st Century. In Paris a major retrospective edition is planned at the Centre Pompidou for 2018. Scholarly books and theses are now being written about them across the world. The Bibliothèque Kandinsky has recently acquired Isou's dauntingly massive archive. Original lettriste art and writings are now being bought by collectors, reaching dizzyingly high prices, and getting higher all the time. They are now passing into literature and history, including the works of writers as far apart as Greil Marcus, Michel Onfray and Roberto Bolaño.

The aim of this workshop is to bring together academics, writers and lettristes to begin to give a context to this process. The big questions asked by this workshop are, firstly, is lettrisme, like Dada, a dead museum piece? Or is there a living legacy which can still touch and shape our world? What is the significance of the origins of lettrisme in Francophone Bucharest and Isou's experience of the Romanian Holocaust? What can we learn in the movement of ideas from the Eastern margins of Europe to avant-garde movements – like the internationale lettriste or internationale situationniste – which are considered to be part of 'Western' modernity?

This event is conceived as the beginning of a series of other projects, sponsored by the Centre for Postcolonial Studies, School of Advanced Study, University of London and other partners, which will begin to address these and other issues, proposing finally to re-evaluate the past and present of the European avant-gardes.

For additional information please contact catherine.gilbert@sas.ac.uk.

<http://www.sas.ac.uk/support-research/public-events/2016/speaking-east-lettrisme-now-and-then>

Quelques sites régulièrement actualisés

Alexandrian www.sarane-alexandrian.com

Aragon/Triolet (ÉRITA) www.louisaragon-elsatriolet.org

Aragon (ITEM) <http://louis-aragon-item.org>

Arcane 17 <http://www.arcane-17.com>
 Arlette Albert-Birot <http://arlettealbertbirot.wordpress.com>
 Au temps de l'oeil cacodylate <http://dadaparis.blogspot.com>
 Association Atelier André Breton <http://andrebretton.fr>
 Henri Béhar – éditions Mélusine <http://melusine-surrealisme.fr/henribehar/wp/>
 Ca ira <http://caira.over-blog.com>
 Dada 100 <http://dada100.over-blog.it>
 Documents Dada <http://dadasurr.blogspot.com>
 Association des Amis de Robert Desnos <http://robertdesnos.asso.fr>
[nouveau] Société des Amis de Paul Éluard <http://eluard.org>
 Féeries intérieures <http://lesfeeriesinterieures.blogspot.com>
 Femmes mondes <http://femmesmonde.com>
 Halle Saint-Pierre <http://www.hallesaintpierre.org>
 Héritages Claude Cahun – Marcel Moore <http://cahun-moore.com>
 Maurice Fourré <http://aamf.tristanbastit.fr>
 Nouvelles Hybrides <http://nouvelles-hybrides.fr>
 Galerie Alain Paire <http://galerie-alain-paire.com>
 Association des amis de Benjamin Péret www.benjamin-peret.org
 Philosophie et surréalisme <http://www.philosophieetsurrealisme.fr>
 Stanislas Rodanski <http://stanislas-rodanski.blogspot.fr>
 Seven doc www.sevendoc.com/coffrets-collection-phare.html
 Philippe Soupault <http://associationphilippesoupault.fr>
 Surréalismus <http://www.surrealismus.fr>

Événements en cours

Événement en cours	date de fin	lieu	ville
Collages – décollages – recollages	30 juin 2016	Galerie 1900 2000	Paris
Apollinaire	18 juillet 2016	MUSÉE DE L'ORANGERIE Jardin des Tuileries Place de la Concorde	Paris
André Masson	24 juillet 2016	Musée Cantini 19 rue Grignan	13006 Marseille
André Masson	31 juillet 2016	galerie Natalie Seroussi 34 rue de seine	75006 paris
Wifredo Lam	15 août 2016	Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía Santa Isabel, 52	28012 Madrid

De Salvador à Dalí	31 août 2016	Gare TGV de Liège-Guillemins	
Paul Delvaux	19 septembre 2016	Centre Wallonie-Bruxelles à Paris 127-129 rue Saint-Martin	75004 Paris
Francis Picabia	25 septembre 2016	Kunsthaus Zürich Heimplatz 1	CH- 8001 Zurich
L'École de Paris	23 octobre 2016	Guggenheim	Bilbao

Inscrire sur votre agenda personnel

Événements à venir	Lieu	date de début	date de fin
[nouveau] Speaking East: Lettrisme Now and Then	School of Advanced Study – University of London	22 juin 2016 – 15 h	22 juin 2016 – 19h
Max Ernst et Yves Tanguy	Musée Paul Valéry Rue François Desnoyer 34200 Sète	24 juin 2016	6 novembre 2016
Dada Vizual	Universitatea din București	24 juin 2016	25 juin 2016
Jean-Clarence Lambert	Maison d'Amérique latine 217 boulevard Saint-Germain, Paris 75007	28 juin 2016 - 19h	28 juin 2016
Gherasim Luca (soutenance de la thèse de Charlène Clons)	Université de Pau et des Pays de l'Adour, salle des conseils	7 juillet 2016 – 14h	7 juillet 2016
Littératures et arts du vide	Cerisy-la-Salle	13 juillet 2016	20 juillet 2016
André Breton	Cerisy	11 août 2016	18 août 2016
Wifredo Lam	Tate Modern, Londres	14 septembre 2016	8 janvier 2017
René Magritte, la trahison des images	Centre Pompidou www.centrepompidou.fr	21 septembre 2016	
Cesar Moro	Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica del Perú Av. Camino Real 1075, San Isidro, Lima – Perú.	21 septembre 2016	23 septembre 2016
Le surréalisme en Égypte : le groupe Art et liberté (1938 – 1948)	Centre Pompidou www.centrepompidou.fr	28 septembre 2016	9 janvier 2017
Picasso-Giacometti	Musée Picasso Paris www.museepicassoparis.fr	4 octobre 2016	janvier 2017

Nicolas Calas	Athens School of Fine Arts, National and Kapodistrian University of Athens	21 octobre 2016	22 octobre 2016
---------------	--	-----------------	-----------------

Bonne semaine,

Henri Béhar : hbehar [arobase] univ-paris3.fr
<http://melusine-surrealisme.fr/henribehar/wp/>

Eddie Breuil / epbreuil [arobase] gmail.com

Site Mélusine / <http://melusine-surrealisme.fr>

Pour envoyer un message à tous : melusine@listes.univ-paris3.fr

La Liste Mélusine, comme le site Mélusine [<http://melusine-surrealisme.fr>], est une production de l'APRES (Association pour l'étude du surréalisme, Président : Henri Béhar)

Semaine 27



Actes de la Journée d'études Tristan Tzara.....	1
Programme 2015-2016 des journées d'étude « Rebelles du surréalisme ».....	1
Programme 2015-2016 de l'APRES à la Halle Saint Pierre.....	1
Tristan Tzara, « D'un certain automatisme du goût » [numérisation].....	1
Marcel Duchamp en toutes lettres [publication].....	2
Ernst et Tanguy à Sète [Exposition].....	2
DADA DATA remporte un Grimme Online Award.....	3
La période de formation de Man Ray [Résumé de thèse].....	4
Nelly Kaplan, <i>Entrez, c'est ouvert</i> [Recension].....	9
SOIRÉE DADA [15-16-17 juin – Florence].....	9
[28 juin – 19h] Rencontre avec Jean-Clarence Lambert en poésie.....	9
[5 juillet 2016 – 18h30] Brunius.....	10
Saint-Cirq-Lapopie : une signature et des partenaires pour acheter et rénover la maison Breton.....	10
André Breton – revue <i>Contact+</i> n° 72.....	11
André Breton, Lettres à Simone Kahn (1920-1960),.....	11
Quelques sites régulièrement actualisés.....	11
Événements en cours.....	12
Inscrire sur votre agenda personnel.....	12

Actes de la Journée d'études Tristan Tzara

A lire en intégralité sur :

<http://melusine-surrealisme.fr/wp/?p=1947>

Programme 2015-2016 des journées d'étude « Rebelles du surréalisme »

<http://melusine-surrealisme.fr/wp/?cat=8>

Programme 2015-2016 de l'APRES à la Halle Saint Pierre

<http://www.hallesaintpierre.org/tag/surrealisme/>

Tristan Tzara, « D'un certain automatisme du goût » [numérisation]

Tristan Tzara, « D'un certain automatisme du goût », *Minotaure*, n° 3-4, 1933, p. 81-84.

Vous trouverez en pièce jointe le texte de Tzara, aimablement numérisé par Henri Béhar.
éd. Mélusine, HB.

Marcel Duchamp en toutes lettres [publication]

Marcel Duchamp en toutes lettres / Marcel Duchamp as a litteral artist - Volume 10 - Numéro 1 - 2016

A. Dossier: Marcel Duchamp en toutes lettres / Marcel Duchamp as a litteral artist

Édité par / Guest editors: Pieter de Nijs, Bert Jansen

Editorial

Introduction ; Pieter de Nijs

Duchamp Biography ; Pieter de Nijs

Articles

Deux fragments provenant de la revue Barbarber année 1964 ; K. Schippers

Amsterdam. Neuvième chapitre de 'La mariée de Marcel Duchamp' ; K. Schippers

Traduction de 'De bruid van Marcel Duchamp' de K. Schippers. Notes accompagnant la traduction du neuvième chapitre, « Amsterdam » ; Judith Wambacq, Camille Richert

More about Duchamp's wordplay ; Bert Jansen

Black coffee. Marcel Duchamp's pataphysical sensism ; Dirk van Weelden

Marcel Duchamp and Alfred Jarry ; Pieter de Nijs

Le massacre de la mariée ; Bastiaan van der Velden

Étang donné ; Sjef Houppermans

Surreal aroma's. (Re)constructing the volatile heritage of Marcel Duchamp ; Caro Verbeek

Marcel Duchamp and the art of exhibition making ; Marian Cousijn

Bal(l)ade Du Champ. Images trouvées ; Matthieu Zenden

B. Articles Espace Libre

Controverses autour de l'anatomie dans les traités artistiques pendant la période moderne en France ; Maria Portmann

De la difficulté d'être soi: phénomènes de désobjectivation chez les personnages romanesques de Bon, Mauvignier et Serena ; Frédéric Martin-Achard

<http://www.revue-relief.org>

Ernst et Tanguy à Sète [Exposition]

ERNST - TANGUY

DEUX VISIONS DU SURREALISME

25 juin – 6 novembre 2016

Musée Paul Valéry – Sète

Le Musée Paul Valéry présente, du 25 juin au 6 novembre 2016, une importante exposition consacrée à deux peintres majeurs du surréalisme : Max Ernst (1891-1976) et Yves Tanguy (1900-1955).

Liés par l'amitié, Max Ernst et Yves Tanguy comptent au nombre des artistes surréalistes qui ont su renouveler en profondeur les sources de l'imaginaire. L'exposition propose un dialogue inédit entre les œuvres de ces deux artistes visionnaires, Ernst, « magicien des palpitations subtiles » (René Crevel), et Tanguy, « peintre des épouvantables élégances aériennes, souterraines et maritimes » (André Breton). Elle donne la possibilité de suivre leurs parcours à la fois parallèles et divergents jusqu'aux années 1950, sans exclure aucun champ de leur pratique artistique, peinture, dessin, collage ou encore sculpture.

Après la Première Guerre, triomphe à la fois éclatant et mortifère de la technique, Ernst et Tanguy ont investi le domaine du psychisme humain. Retournant le regard, ils se lancent dans une « chasse intérieure » (Louis Aragon) entre les limites fuyantes d'un continent obscur, dernier refuge d'une nature authentiquement sauvage. Ils rapportent des territoires de l'inconscient les trésors d'un espace inaccessible à qui refuse de s'appliquer à perdre ses repères avec méthode. Jamais, malgré les luttes de pouvoir et les exclusions, aucun des deux n'a sacrifié sa liberté créative, si essentiellement et intimement liée à une vision intérieure.

L'exposition réunit quelque 70 œuvres issues principalement de grandes collections privées internationales, et de prêts de musées français et étrangers tels que les Musées Royaux de Belgique, la Fondation Thyssen-Bornemisza (Madrid), le Musée National d'Art Moderne / Centre G. Pompidou, le Musée d'art Moderne de la Ville de Paris ou le Musée d'art moderne de la Ville de Troyes, collection Pierre et Denise Lévy. Des prêts exceptionnels qui, par l'importance du nombre d'œuvres issues de collections particulières, permettent d'avoir accès à des œuvres très rarement exposées.

Le catalogue qui accompagne l'exposition réunit des textes d'Itzhak Goldberg, de Philippe Piguet, de Stéphane Tarrow et de Maïthé Vallès-Bled. Il reproduit naturellement l'ensemble des œuvres exposées.

Catalogue de l'exposition : Editions Midi-Pyrénées, 260 pages, Tarif 38 €

Commissariat général de l'exposition : Maïthé Vallès-Bled

Conservateur en chef du Patrimoine, Directrice du Musée Paul Valéry

www.museepaulvalery-sete.fr

DADA DATA remporte un Grimme Online Award

La production SSR DADA DATA remporte un Grimme Online Award

24.06.2016 – 22:27

Bern (ots) - Berne, le 24 juin 2016. Le projet documentaire interactif DADA DATA, produit par la SSR en collaboration avec ARTE, a remporté le prestigieux Grimme Online Award 2016 dans la catégorie Culture et divertissement. Le prix a été remis hier soir dans le jardin botanique Flora, à Cologne.

Depuis 2001, les Grimme Online Awards de l'institut Grimme récompensent des offres en ligne se distinguant par leur qualité et leur créativité exceptionnelles. Cette année, plus de 1 200 projets ont été présentés.

Le projet documentaire interactif DADA DATA a été réalisé par la Suisse Anita Hugi et le Français David Dufresne et coréalisé par l'agence de design canadienne Akufen. Il invite l'utilisateur à découvrir le mouvement artistique interdisciplinaire du dadaïsme par la pratique, en s'appuyant sur six exercices Dada, des Hacktions Dada, ainsi qu'un DADA Dépôt - un anti-musée web dont la collection ne cesse de s'agrandir. L'entreprise zurichoise Docmine est la productrice exécutive du

projet. DADA DATA a été lancé le 5 février 2016 et a déjà attiré plus de 250 000 visiteurs.

www.dada-data.net

Contact:

Communication d'entreprise SSR

Daniel Steiner, porte-parole, 079 827 00 66

Renseignements:

Sven Wälti, responsable Film, 079 616 94 99

La période de formation de Man Ray [Résumé de thèse]

La période de formation de Man Ray. Histoire culturelle, technique et idéologie. Bases pour son concept esthétique et cinématographique[1]

Ana PUYOL LOSCERTALES

INTRODUCTION

Cette Thèse de doctorat a pris comme point de départ une recherche menée pendant ma formation doctorale à l'Université Paris I, Panthéon-Sorbonne, et coordonnée par Patrick de Haas et Nicole Brenez, ainsi que l'ensemble des informations obtenues après plusieurs séances de recherche dans les divers départements du CNAC Georges Pompidou, avec l'accord de Jean-Michel Bouhours et Alain Sayag, et grâce aux riches fonds documentaires, photographiques, cinématographiques et des arts plastiques du centre, en rapport avec Man Ray, auxquels j'ai eu accès.

Les conclusions résultant de la période de travail développée à Paris, m'ont incitée à déplacer le centre d'attention de cette thèse aux États-Unis. Man Ray était né à Philadelphie, et sa vie et sa production se sont déroulées sur la Côte Est nord-américaine, connue pour sa grande activité. Quand il est arrivé à Paris, à l'âge mûr, la base conceptuelle de son œuvre était déjà configurée et matérialisée en un ensemble de chefs d'œuvre, vraies clés pour la lecture de ses créations dans tous les champs explorés au long de sa trajectoire.

En conséquence, cette thèse analyse la portée de ce que nous appelons la période de formation de Man Ray, qui se produit entre sa naissance en 1890, et son déménagement à Paris, en 1921. Cependant ces dates ne s'imposent pas comme des limites, mais comme des bornes pour la confluence d'une série d'éléments constitutifs de son discours artistique : l'histoire culturelle et biographique, le contexte idéologique et philosophique, et les traces de toute une révolution technique, scientifique et industrielle, ayant lieu dans une zone paradigmatique comme la Côte Est du continent américain. Dans la convergence de tous ces points de repères, se situe le point de force générateur de la pensée et du langage artistique de cet auteur.

L'adoption de ce point de vue comme vecteur pour valoriser les productions et la personnalité créative de Man Ray, s'est imposée avec une nécessité retentissante pour situer cet artiste dans l'Histoire de l'Art et du Cinéma, ceci étant le but principal de cette thèse. Pour ce faire, il a fallu dépasser la restriction au champ de la photographie, et son cadre d'action au Surréalisme le plus programmatique et tardif, deux pôles qui ont donné lieu aux visions fragmentées, sans une perspective intégrale de son œuvre, dont une vision unitaire, d'ensemble, manquait fortement.

Man Ray a toujours soutenu son identité originelle comme pionnier de Dada, un phénomène qui a éclaté à New York, animé par les précoces singularités de Marcel Duchamp, Francis Picabia, Elsa Von Freytag-Loringhoven, et même par la première femme de Man Ray, l'anarchiste et intellectuelle belge Adon Lacroix (Donna Lecoœur), dont l'influence exercée sur Man Ray est, comme il a été démontré, indéniable.

De plus, il faut souligner que l'origine de l'activité indissoluble de cet artiste comme peintre, poète, constructeur d'objets, photographe, essayiste, théoricien de l'art, ou comme directeur de mauvais movies, a eu lieu en Amérique du Nord, dont l'ambiance féconde avait comme une de ses particularités les plus significatives l'entrelacement des utopies du possible avec le pragmatisme de la technique.

POINTS DE REPÈRE:

*Histoire culturelle

L'identité de Man Ray a surgi en 1912, due à la volonté d'intégration familiale en Amérique du Nord, mais l'originale, Emmanuel Radnitsky, s'associée avec intensité au périple de ses parents, émigrants arrivés sur ce continent dans les années 1880, de l'atmosphère d'agitation régnant dans l'Empire Russe du tsarisme. Conséquemment, les éléments biographiques, ou la culture et la littérature russe, se sont révélés de grande transcendance dans le substrat qui a nourri l'esprit de l'artiste, à l'heure de construire sa pensée autour du hasard, du pouvoir latent dans les objets, le procès de dévoilement, ou la valeur attribuée à la photographie comme manifestation de l'image optique.

La condition politique du père, insoumis et exilé, a pu avoir une incidence directe sur le processus d'idéologisation de Man Ray, étant donné son propre positionnement face au service militaire et face à la guerre, la Première Guerre Mondiale. Mais la fuite du père en Amérique a été motivée ainsi par ses liens culturels et religieux, la famille étant persécutée et soumise à de sauvages pogromes, en raison de sa judéité, ce que le fils artiste a réaffirmé en faisant sa bar mitzvah. Tout de même, on a pu constater cet héritage de la doctrine, mœurs, et des livres sacrés de la religion hébraïque étincelant au cours de la complexité de son discours artistique.

La provenance du père, Melach Radnitsky, a ainsi défini les conditions de son arrivée et d'établissement sur la Côte Est, où le gros des immigrants venus de l'Est de l'Europe, se rassemblait pour travailler dans le secteur du textile. Les œuvres produites par Man Ray, tel que sa conception du cinéma, reflètent – comme on l'a analysé – la fragmentation et la sériation provenant du textile, et sa familiarité avec le milieu du mannequin, l'uniforme, et la fabrication des apparences, comme un vecteur de poids.

En parallèle à l'entassement d'immigrants dans les usines de la côte new-yorkaise, quelques organisations de tournure anarchiste et d'extrême gauche se sont consolidés. Man Ray a grandi dans une ambiance propre à réveiller ces sympathies, étant parti de ces mouvements sociaux depuis la première partie du XXe siècle, et l'a fait à travers le Ferrer Center, lequel a été un détonant primordial de sa volonté artistique. Cet épisode, sur lequel on a mis particulièrement l'accent dans cette recherche, apporte aux années de sa période de formation une idiosyncrasie qui, forcément, devait être approfondie en détail, par la valeur en soi et par ses rapports avec le premier Dada, qui a secoué New York dans les décades de 1910 et 1920.

*Fondements politiques et idéologiques:

Man Ray est allé au Ferrer Center – fondé en mémoire du pédagogue anarchiste Francisco Ferrer i Guardia – comme résultat d'un double élan politique et artistique indissociable. Le versant politique était lié à son histoire familiale, se traduisant dans un modèle de pensée qui unissait son individualisme avec sa volonté de transformation sociale et vitale. Le versant artistique y était lié intimement d'une façon harmonique.

Ces liens ont été renforcés par artistes, anarchistes comme Georges Bellows ou Robert Henri, laissant une forte trace dans sa pensée, évidente en son questionnement permanent, la négation d'une réalité univoque, le rejet vers la mimesis, et la sympathie avec l'anarchisme individualiste, comme points de repère principaux pour construire son concept artistique. Ce positionnement autour des arts est née pendant sa jeune expérience dans le centre, dont l'alma mater, Emma Goldman, clamait contre les ismes, et en faveur de la symbiose entre l'art et la vie. Non seulement celle-ci, mais

beaucoup d'entre les théoriciens, philosophes, et écrivains qui faisaient partie du corpus intellectuel de l'enclave anarchiste, au moyen de ses publications, ou bien par sa présence et son labeur éducatif et formatif au sein du Ferrer Center, ont laissé une forte empreinte sur un Man Ray qui était en plein établissement des bases qui ont configuré son concept d'esthétique et qui a, sans doute, pris parti dans le côté politique de l'endroit par divers moyens, dont les coïncidences sont parfois frappantes. Naturellement, Stirner, Kropotkin, Whitman, Thoreau, Goldman, Adolf Wolff, ont joué un rôle de premier ordre, comme en témoigne notre étude, développée autour de l'avènement des principes créatifs du jeune artiste. Cet héritage culturel a établi son prolongement en son intérêt pour la liberté et le pouvoir du désir prôné par le Marquis de Sade, dont ses théories fonctionnent comme point de connexion entre pensée, art et idéologie, dans la façon particulière dont Man Ray a compris l'art.

Le Ferrer Center a été l'épicentre de toute une réflexion critique autour du développement de la machine et de la technique, ce qui trouvait un rapport avec la situation socio-économique de Man Ray et de sa famille en Amérique, un aspect que l'on a souligné avec détermination. Contrastant avec l'expérience négative que la mécanisation a imposée sur la vie quotidienne, les théories courantes de ce centre, ayant l'exemple le plus paradigmatique dans la pensée de Kropotkin, et ses racines dans celle du pédagogue espagnol qui lui a donné son nom, la reconduisaient vers une considération positive et créative, garantie de liberté, par son intégration avec l'homme.

Ces données se sont versées dans la pensée de Man Ray, ainsi que dans le Dada new-yorkais, se traduisant par la rupture de limites de la machine vers la détonation de ses possibilités infinies. La libération des puissances du possible dans l'univers objectuel et technique, comme matière d'un nouvel art, révolutionnaire, avait un rapport sur le terrain social fondé sur le dépassement de la réalité donnée pour construire des autres. Man Ray, des son essence en connexion avec le pragmatisme Américain, ainsi que avec la pratique de l'utopie comme un déchaînement des potentialités, provenant de sa culture et de son idéologie, a eu un rôle de premier ordre qu'il fallait définir d'abord, car il a personnifié cette tendance au sein de Dada, lui conférant une idiosyncrasie spéciale.

Man Ray a fait partie de la colonie artistique créé par des artistes, notamment des sympathisants anarchistes, à Ridgefield, dont le but était d'ébaucher de nouveaux cadres, libres, connectés avec la nature et autogérés. Une détonation des alternatives génératrices de nouvelles propositions, liée avec l'objectif et la ligne d'action de Dada, préconisant la régénération des idées et la construction de réalités-autres, sur le champ de l'esthétique et la culture, ainsi que sur celui de la réalité sociale ou politique. Voici le vrai sens de la tabula rasa.

Man Ray a secondé cette pratique de signe libertaire, et a été dans ce contexte où sa théorie des arts a progressé, tant sur le plain idéologique qu'esthétique, sur une ligne contraire à un art conçu comme représentation, tout en favorisant le traitement du support comme lieu pour concevoir univers alternatifs.

Avec son exercice d'utopie, Man Ray a uni raison et poésie, pragmatisme et désir, idéal social et pratique créative, vers l'assomption d'un individu nouveau qui, en son cas, répondait à son histoire familiale, à son idéologie, à la réalité d'un pays technicisé, laissant sa forte trace sur le globale de sa carrière. En rapport avec cette considération il faut tenir en compte l'influence sur l'artiste américain d'une longue trainée des auteurs responsables d'utopies, projetés ou imaginaires, militants politiques, et de la littérature pseudo-scientifique et d'anticipation, créateurs d'univers poétiques et linguistiques tels que Alfred Jarry, Raymond Roussel, ou Villiers de l'Isle-Adam, dont l'influence s'est révélée de premier ordre au long de toute sa production, introduisant une série de nuances décisives pour l'interprétation de son discours artistique et conceptuel.

*Technique et machine:

Man Ray a configuré une ligne de réalisations qui exposaient l'insertion de la machine dans la vie, dans l'imaginaire, parfaitement intégré dans une nouvelle esthétique qui a trouvé son lieu dans le procès artistique au moyen de l'aérophotie ou la rayographie, qui dévoilent des associations

d'idées insérés dans nouveaux contextes.

Ainsi l'artiste a élevé la machine comme centre même de la création, ce qui se manifeste avec un poids spécial dans la caméra cinématographique. Et dans cette équation, l'homme récupère le pouvoir sur son milieu et le statut de créateur, parodie de la fonction génératrice attribuée à la divinité, une imitation de l'inventeur, du Grand Horloger. En conséquence, les œuvres de Man Ray et du premier Dada, sont des réflexions philosophiques, produits conceptuels de grande richesse, dans lesquelles, contenu et design, pleins de sarcasme et ingénie, ajoutent son identité à l'opération de critique de sa raison d'être dans le monde, allant plus loin de la re-présentation, pour considérer la productions des univers régis par des lois différents comme activité maxime. Cette dynamique enlace avec une construction poétique de la réalité au-delà de la logique, et seulement possible si son point de départ est placé dans le terrain de la création artistique, où l'homme peut reconquérir sa place au monde, après avoir été déplacé, modifié et fragmenté par les diverses techniques.

Ce processus s'est matérialisé au moyen de la génération de machines célibataires. Libérée la machine, cette fille née sans mère, de sa servitude utilitaire et productive, dans les domaines infinis du hasard, libéré l'homme réduit à son esclavage. De cette façon, la fragmentation connaturel à l'objectif productif de la chaîne de montage, s'est transformé en finalité imaginative avec l'assemblage, le collage, ou le montage filmique. Au sein de Dada cette suggestive proposition fut bien comprise, et Man Ray, le seul Américain d'origine dans le noyau dur new-yorkais, s'avère comme un protagoniste ayant joué un rôle primordial à l'heure de conceptualiser cette tendance.

*Bases esthétiques

Man Ray s'est introduit dans le domaine de la création comme succession logique et progressive de son exploration intellectuelle de la liaison entre l'art et la vie, le questionnement de la mimesis, et les portées du phénomène de la vision.

En 1913, l'auteur s'est éloigné des présupposés naturalistes, il a abandonné la réalité comme modèle, s'orientant vers un art pleinement conceptuel. Puis il a fait de la réalité un ingrédient de ses œuvres, au moyen de l'addition de papiers reflétants dans ses collages, tout en dépassant les propositions cubistes par l'inclusion du déroulement de la vie par son reflet dynamique, comme partie intégrante de la pièce. Puis il a donné un pas en avant incluant des objets lesquels, en accord avec l'environnement technicisé et son projet de symbiose entre art, science et industrie, étaient de nature industrielle, produits de la machine privés de fonction.

Mais la connexion avec la vie même s'est faite ainsi présente à travers des références aux phénomènes scientifiques du contexte, comme l'électromagnétisme, la quatrième dimension, le développement de l'optique, ou les études de l'analyse du mouvement, fusionnés avec les matériaux proprement artistiques. Pour cette raison, la littérature pseudo-scientifique et d'anticipation se font un remarquable écho dans les œuvres de l'artiste, étant liée à l'armature philosophique et critique des auteurs américains, ainsi qu'aux pièces littéraires les plus progressives des auteurs européens comme Baudelaire, Mallarmé, Ducasse, Villiers de L'Isle-Adam, ou Apollinaire, qu'il a connu grâce à sa première femme, Adon Lacroix, dès 1914.

L'incorporation de mécanismes a dérivé en gestation des œuvres artistiques au moyen de machines, dès l'aérographe jusqu'aux dispositifs de photographie ou cinéma, qu'il a même dépassé en se passant d'eux. Avec la rayographie, Man Ray a conçu des images optiques sans intermédiaires, l'objet imprime sa présence par moyen du faisceau de lumière, comme acte de la pensée. Ce sont des images potentielles, traces de présences, univers possibles.

La galerie d'art gérée par Alfred Stieglitz a été le centre où l'artiste a enrichi son discours autour de la photographie et de l'image. Les théoriciens attachés à cet endroit ont été d'impondérables référents pour Man Ray, qu'il fallait mettre en valeur dans toute leur dimension. Benjamin de Casseres, Marius de Zayas, Alvin Langdon Coburn, ont développé des réflexions dont Man Ray était tout à fait au courant, étant un lecteur continu des publications en rapport avec la galerie. Naturellement tout ce corpus a alimenté ainsi le Dada américain, en lui donnant un éclat

singulier. L'automatisme de l'image produite par la caméra, son statut non décoratif, et la nature mentale de ses réalisations, dans un pays où la portée de la machine et de la technique était impérative, ont signifié un pilier pour la précoce mise en question des arts chez Man Ray. La photographie a fortifié sa vision révolutionnaire de l'objet comme matérialisation au moyen de l'image de ces univers alternatifs libérés, que son auteur a proposé face à la crise du monde, face à la crise des propres objets, réflexion brûlante au sein des avant-gardes historiques.

Man Ray fait partie de ce que l'on pourrait qualifier de tradition d'inventeurs de machines merveilleuses, de milieux du possible, idées faites matière comme portraits de l'esprit. Il a fusionné le littéraire, scientifique, et artistique, donnant impulsion aux concepts pour qu'ils descendent à la surface, pour faire d'eux des possibilités faisables, leurs donnant statut de réalité par moyen de sa trace sur la surface, ou par sa manifestation cinématographique en mouvement.

*Cinéma et concept

Le cinéma a signifié pour Man Ray un progrès substantiel vers la génération des images par des moyens mécaniques, dont la finalité était créer poésie. À cause de cela, Man Ray a introduit dans ses films les pièces artistiques de son univers personnel, qu'il a projeté en continuité, les faisant éternelles, réaffirmant de cette façon sa filmographie comme une œuvre d'art totale, qu'inclut même des techniques photographiques pour traiter la pellicule. Cela faisant, il fomenta une contamination de moyens interdisciplinaire qui a signifié un vrai élan pour sa théorie artistique.

Pour Man Ray, le cinéma a constitué une voie de recherche autour du statut de la vision, selon une esthétique du concept qu'utilisait la matérialisation en forme d'image optique comme essence d'un processus intellectuel.

Ses films accueillent l'ensemble de ses référents littéraires, culturels, idéologiques, uni à l'association d'éléments divergents de Lautréamont, les jeux avec le langage de Jarry ou Roussel, l'introspection ludique dans le monde de la technique de Villiers de l'Isle-Adam, et les structures du récit sadien, entre autres. Comptant sur la conjonction de ces éléments, se libère l'essence poétique par moyen de la manifestation d'une pensée développée dans le domaine du possible.

En dernier ressort, son cinéma construit un espace intellectuel, siège de nouveaux univers en forme d'utopies, peuplés d'images optiques, qui attendent à la vacuité représentative et imitative. Le cinéma fonctionne comme locus où l'utopie se transforme en réalité au moyen de la technique et, par l'action de celle-ci, Man Ray a proposé l'utopie comme possibilité autonome et indépendante, mais éludant la dépendance avec le réel.

L'artiste a abouti à ce genre aux États-Unis, en compagnie de Duchamp, entendu comme un dispositif pour mener ses recherches autour de la nature optique, non-rétinienne des images, la quatrième dimension, et la machinerie du désir comme langage. Et cette activité a eu son prolongement à Paris. Avec la cinématographie, Man Ray s'est érigé ainsi comme créateur de premier ordre qui a su traduire les lignes d'action du premier Dada.

La transcendance de Man Ray dans l'Histoire de l'Art et du Cinéma, doit être comprise et valorisée ayant sa période de formation comme point de partie indispensable, étant donné la présence en lui des engrenages qui donnent un sens à la complexité d'un auteur pour lequel une révision était impérative. Cette nouvelle optique devait compter sur l'importance de l'univers des idées – comme idéologie et comme pensée – en symbiose avec le cadre créatif – tant sur le côté de sa recherche individuel, comme dans la confluence avec Dada originel –, pour construire la structure conceptuelle qui a donné le fondement de sa production.

[1] Ana Puyol Loscertales présente ici le résumé de la thèse en Histoire de l'art, dirigée par le Professeur Agustín Sánchez Vidal, et par Amparo Martínez Herranz, qu'elle a soutenue à l'Université de Saragosse le 18 septembre 2015.

<http://melusine-surrealisme.fr/wp/?p=2160>

Télécharger en pdf :

http://melusine-surrealisme.fr/wp/?attachment_id=2162

Nelly Kaplan, *Entrez, c'est ouvert* [Recension]

L'âge d'homme, 340 pages, 23 euros.

<https://www.lagedhomme.com/ouvrages/nelly+kaplan/entrez,+c'est+ouvert!/4275>

Chronique par Roland Jaccard

A lire dans *La Nouvelle Quinzaine littéraire*, n° 1154, du 1^{er} juillet au 15 juillet, p. 9.

<https://www.nouvelle-quinzaine-litteraire.fr>

SOIRÉE DADA [15-16-17 juin – Florence]

Florence (San Salvi), 15, 16, 17 juin 2016

Chille de la balanza

Entrée libre, paiement à la sortie

<http://www.chille.it/event/soiree-dada/>

Le rapprochement s'est fait brutalement en m'asseyant dans l'espace ouvert et désolant de San Salvi. J'ai beau le connaître de longue date, il me prend toujours à la gorge, quelque chose comme Nuit et Brouillard.

Il faut savoir que la compagnie Chile de la Balanza, fondée il y a une trentaine d'années à Naples, a finalement posé ses hardes à San Salvi, dans ce qui était naguère un hôpital psychiatrique, le long d'une voie ferrée désaffectée. Amateurs et professionnels mêlés, apprentis ou comédiens confirmés auront beau multiplier les décors, les inventions, les surprises, les provocations, ils ne pourront empêcher ce frisson qui vous traverse le corps en entrant dans ce qui évoque infailliblement un camp de concentration.

J'avais assisté, peu auparavant, à diverses manifestations commémoratives du Centenaire de Dada à Zurich. Le contraste est saisissant entre ce qui pouvait arriver dans un cabaret ou un café de la capitale européenne de la finance et ce qui allait advenir sur ce terrain vague aux confins de Firenze.

Cent ans auparavant, les jeunes artistes révoltés avaient choisi de secouer le bourgeois sur les lieux même où il aimait étaler sa satisfaction, à l'abri du déluge de feu. Ce soir-là, j'allais me trouver sur la table rase que réclamait le Mouvement cheval d'enfant.

(Article d'Henri Béhar, à suivre...)

[28 juin – 19h] Rencontre avec Jean-Clarence Lambert en poésie

Mardi 28 juin 2016 à 19 h, Maison de l'Amérique Latine.

Jean-Clarence Lambert, poète, critique d'art, fervent défenseur des artistes latino-américains, est aussi le premier traducteur d'Octavio Paz en France. A la demande d'André Breton, et avec sa collaboration ainsi que celle d'André Pieyre de Mandiargues et d'Octavio Paz lui-même, il traduira ses poèmes alors totalement inconnus du public français.

Lecture par Laurence Imbert D. et Jean-Loup Philippe du Labyrinthe de Jean-Clarence Lambert, pièce accompagnée d'une musique de Jean-Yves Bosseur.

Conférence sur "Jean-Clarence Lambert, le Mexique et l'échange avec Octavio Paz" par Hervé-Pierre Lambert.

Françoise Py et Jean-Yves Bosseur présenteront différents aspects du travail de Jean-Clarence Lambert et dialogueront avec lui.

A cette occasion, Jean-Clarence Lambert dédicacera son dernier ouvrage qui vient de paraître aux éditions Bookelis.

La rencontre sera suivie d'un cocktail.

Maison de l'Amérique latine
217 bd Saint-Germain, 75007 Paris
+33 (0)1 49547535/07

[5 juillet 2016 – 18h30] Brunius

Les éditions du Sandre et La Librairie du Cinéma du Panthéon vous invitent à une rencontre autour de

Dans l'ombre où les regards se nouent
Écrits sur le cinéma, l'art, la politique. 1926-1963
Jacques-B. Brunius

En présence de Grégory Cingal et Lucien Logette qui en ont assuré l'édition

Le mardi 5 juillet 2016 à partir de 18 heures 30

Au 15, rue Victor Cousin, 75005 Paris

Métro 10 : Cluny-La Sorbonne RER B : Luxembourg contact@cinelitterature.fr

Tél : 01 42 38 08 26

Saint-Cirq-Lapopie : une signature et des partenaires pour acheter et rénover la maison Breton

« La commune de Saint-Cirq-Lapopie veut acheter et rénover la maison André Breton qui a pour vocation de devenir l'espace culturel André Breton en lien avec le musée Regnault.

(...)

André Breton (...) a acquis en 1951 cette maison des XIIe et XIIIe siècles. Elle fait donc l'objet d'un programme d'acquisition municipale. La Fondation du patrimoine est associée à ce programme d'envergure par le lancement d'une campagne de dons. Ces derniers déductibles des impôts, peuvent être effectués par des particuliers et des entreprises.

Contact : bulletin de don ou site internet : <http://www.fondation-patrimoine.org/43771>

Capitale du surréalisme

Cette acquisition devrait intervenir prochainement, pour un coût de 600 000 € plus 600 000 € de travaux, avec 80 % de subventions précise Gérard Miquel, plus 20 % venus du mécénat, la commune prenant à sa charge la TVA que celle-ci devrait récupérer en grande partie.

Le but de cet achat c'est de mettre en place un outil de gestion, peut-être avec une scène, car des privés sont intéressés pour entrer dans cette gestion. L'objectif est de faire de Saint-Cirq-Lapopie, la capitale mondiale du surréalisme, en faisant de la maison d'André Breton, un laboratoire culturel pluridisciplinaire en milieu rural, pour enrichir à l'année son attractivité nationale et internationale. Rendre aussi la splendeur du passé à cette bâtisse tout en gardant son âme et permettre, pourquoi pas, à chaque visiteur de dire comme André Breton : « J'ai cessé de me désirer ailleurs ».

La Dépêche du Midi »

<http://www.ladepeche.fr/article/2016/06/21/2369985-saint-cirq-lapopie-signature-partenaires-acheter-renover-maison-breton.html>

André Breton – revue *Contact+* n° 72

<http://apf.gr/default.asp?static=36&id=48#>

Sommaire détaillé à l'adresse suivante :

<http://apf.gr/default.asp?static=36&id=48#>

André Breton, Lettres à Simone Kahn (1920-1960),

éd. par Jean-Michel Goutier

<http://www.youscribe.com/catalogue/livres/litterature/lettres-a-simone-kahn-1920-1960-2739236>

Quelques sites régulièrement actualisés

Alexandrian www.sarane-alexandrian.com

Aragon/Triolet (ÉRITA) www.louisaragon-elsatriolet.org

Aragon (ITEM) <http://louis-aragon-item.org>

Arcane 17 <http://www.arcane-17.com>

Arlette Albert-Birot <http://arlettealbertbirot.wordpress.com>

Au temps de l'oeil cacodylate <http://dadaparis.blogspot.com>

Association Atelier André Breton <http://andrebreton.fr>

Henri Béhar – éditions Mélusine <http://melusine-surrealisme.fr/henribehar/wp/>

Ca ira <http://caira.over-blog.com>

Dada 100 <http://dada100.over-blog.it>

Documents Dada <http://dadasurr.blogspot.com>

Association des Amis de Robert Desnos <http://robertdesnos.asso.fr>

Société des Amis de Paul Éluard <http://eluard.org>

Féeries intérieures <http://lesfeeriesinterieures.blogspot.com>

Femmes mondes <http://femmesmonde.com>

Halle Saint-Pierre <http://www.hallesaintpierre.org>

Héritages Claude Cahun – Marcel Moore <http://cahun-moore.com>

Maurice Fourré <http://aamf.tristanbastit.fr>

Nouvelles Hybrides <http://nouvelles-hybrides.fr>

Galerie Alain Paire <http://galerie-alain-paire.com>

Association des amis de Benjamin Péret www.benjamin-peret.org

Philosophie et surréalisme <http://www.philosophieetsurrealisme.fr>

Stanislas Rodanski <http://stanislas-rodanski.blogspot.fr>

Seven doc www.sevendoc.com/coffrets-collection-phare.html

Philippe Soupault <http://associationphilippesoupault.fr>

Surréalismus <http://www.surrealismus.fr>

Événements en cours

Événement en cours	date de fin	lieu	ville
Collages – décollages – recollages	30 juin 2016	Galerie 1900 2000	Paris
Apollinaire	18 juillet 2016	MUSÉE DE L'ORANGERIE Jardin des Tuileries Place de la Concorde	Paris
André Masson	24 juillet 2016	Musée Cantini 19 rue Grignan	13006 Marseille
André Masson	31 juillet 2016	galerie Natalie Seroussi 34 rue de seine	75006 paris
Wifredo Lam	15 août 2016	Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía Santa Isabel, 52	28012 Madrid
De Salvador à Dalí	31 août 2016	Gare TGV de Liège-Guillemins	
Paul Delvaux	19 septembre 2016	Centre Wallonie-Bruxelles à Paris 127-129 rue Saint-Martin	75004 Paris
Francis Picabia	25 septembre 2016	Kunsthaus Zürich Heimplatz 1	CH– 8001 Zurich
L'École de Paris	23 octobre 2016	Guggenheim	Bilbao
[nouveau] Ernst et Tanguy	6 novembre 2016	www.museepaulvalery-sete.fr	Sète

Inscrire sur votre agenda personnel

Événements à venir	Lieu	date de début	date de fin
--------------------	------	---------------	-------------

Jean-Clarence Lambert	Maison d'Amérique latine 217 boulevard Saint-Germain, Paris 75007	28 juin 2016 - 19h	28 juin 2016
[nouveau] Brunius	La Librairie du Cinéma du Panthéon 15, rue Victor Cousin, 75005 Paris	5 juillet 2016 – 18h30	5 juillet 2016
Gherasim Luca (soutenance de la thèse de Charlène Clons)	Université de Pau et des Pays de l'Adour, salle des conseils	7 juillet 2016 – 14h	7 juillet 2016
Littératures et arts du vide	Cerisy-la-Salle	13 juillet 2016	20 juillet 2016
André Breton	Cerisy	11 août 2016	18 août 2016
Wifredo Lam	Tate Modern, Londres	14 septembre 2016	8 janvier 2017
René Magritte, la trahison des images	Centre Pompidou www.centrepompidou.fr	21 septembre 2016	
Cesar Moro	Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica del Perú Av. Camino Real 1075, San Isidro, Lima – Perú.	21 septembre 2016	23 septembre 2016
Le surréalisme en Égypte : le groupe Art et liberté (1938 – 1948)	Centre Pompidou www.centrepompidou.fr	28 septembre 2016	9 janvier 2017
Picasso-Giacometti	Musée Picasso Paris www.museepicassoparis.fr	4 octobre 2016	janvier 2017
Nicolas Calas	Athens School of Fine Arts, National and Kapodistrian University of Athens	21 octobre 2016	22 octobre 2016

Bonne semaine,

Henri Béhar : [hbehar \[arobase\] univ-paris3.fr](mailto:hbehar@univ-paris3.fr)
<http://melusine-surrealisme.fr/henribehar/wp/>

Eddie Breuil / [epbreuil \[arobase\] gmail.com](mailto:epbreuil@gmail.com)

Site Mélusine / <http://melusine-surrealisme.fr>

Pour envoyer un message à tous : melusine@listes.univ-paris3.fr

TRISTAN TZARA

D'UN CERTAIN AUTOMATISME DU GOÛT

Il existe, par-delà les mondes et les fortifications des cerveaux humains, s'opposant aux soifs qui nous assaillent de toutes parts, entre les décombres de granit et les déchets végétaux, les scories et les détritiques de toutes sortes de connaissances fragmentaires et anguleuses, cailloux inadaptables à l'ordre universel, sentiments larvaires sur lesquels se greffent les superstitions, il existe une immense consolation, c'est de découvrir dans les soi-disant petits événements passagers la confirmation de certaines perspectives générales qu'on s'est aménagées à la faveur de la vie. Entre ce qui est petit et grand, sans perdre de vue le charme irremplaçable et indivisible qui vous met sur la voie de la découverte, il y a toute l'échelle graduelle de l'impondérable faim de continuité, le feu qui ne saurait, ni en deçà, ni au-delà de la naissance et de la mort, s'arrêter à la fiction de quelques signes de ponctuation. De prime abord apparaît à celui qui se construit une méthode d'où l'arbitraire non seulement n'est pas exclu, mais au contraire accentué et mis en évidence, la nécessité de déclarer que le but qu'il s'impose ne pourrait

en aucun cas se limiter, sous le couvert d'une vérité de prestidigitateur, à convaincre ses lecteurs ou se contenter d'un simulacre de signes de leur part. Il s'agit de la lente édification d'un système d'hypothèses, d'un raisonnement valable pour une certaine catégorie de notions librement limitées, capable d'engendrer les possibilités de germination et le développement dans les cadres imposés par la société actuelle, selon une volonté bien définie, celle d'en sortir à tout prix. De même que, dans la conception moderne de l'univers, la frontière entre le domaine périphérique qui se contente provisoirement de l'interprétation mécanique et celui dont l'explication est de nature purement mathématique n'est pas strictement délimitée (voir les relations d'interdépendance entre la logique formelle et la pensée dialectique, pas encore suffisamment définies, et le concept de l'économie qui préside à toute explication), les rapports, sur le plan de la vie psychique, entre les sensations et toute une série de phénomènes mentaux se trouvent, du moins en apparence, dans une situation étrangement similaire. Peut-être est-ce là, dans ces sphères encore peu connues, à ces confins en friche, qu'il faudrait situer le domaine de la poésie, s'il s'agissait d'assigner à celui-ci une place parmi les déroutantes démarches de l'entendement humain. Car, plus pressant que

jamais, le besoin se fait sentir de défendre la poésie des influences impropres qui veulent la faire passer pour un canal commode, un moyen d'expression apte à transporter des idéologies et des opinions vers la masse qui, par ailleurs, sait trop bien à quoi s'en tenir sur la valeur moralisatrice des fables de La Fontaine et sur l'enthousiasme de basse-cour que suscitent les chants patriotiques.

À travers les analogies et les hypothèses d'ordre scientifique, parmi les moyens d'investigation de la nature et du destin humains, le caractère de charlatanisme inné de la pensée aidant (je ne dis pas cela en mauvaise part) ainsi que celui d'un certain hermétisme automatique des symboles propres à chaque science pure résultant de leur approfondissement —hermétisme flagrant pour celui qui reste en dehors de cet approfondissement —, l'invention poétique trouvera sa place, en dépit des arbitraires apparences qu'elle présente à première vue. Comme l'irrationnel tend à devenir rationnel dans la mesure où les lois qui le régissent nous sont plus accessibles, l'acte poétique n'échappera plus à l'analyse, et, quand il sera établi que la symbolique de la poésie réside dans les mécanismes de la pensée, dans certains procédés ou tournures indépendantes du langage et pourtant contenues dans celui-ci, le dépassant souvent et le niant

en tant que sens commun, le temps sera mûr de déterminer le système complexe auquel est liée la poésie, sur le plan de la connaissance et du continuel devenir des choses et des êtres.

L'homme sera placé au centre de toute préoccupation et jamais il ne sera perdu de vue sa prééminence sur les activités et les problèmes qui ne peuvent que procéder de lui et retourner à la connaissance de sa nature. Il sera le point de départ comme celui d'arrivée des recherches et des conclusions comme la vie et la mort se joignent et se suivent, s'opposent et se confondent, sur cette merveilleuse trajectoire de la continuité temporelle.

Troublantes fumées d'univers qui traversent la mémoire des hommes, femmes dans la rue et dans les bois, habillées de la plus belle végétation des temps présents et changeant l'heure accrochée aux arcs-boutants des joies tendues sur terre en signe d'infinie possibilité de vivre, la promesse dévalant les lèvres et la structure crénelée des interdictions qui s'affrontent, femmes habillées de provisoire, vous marchez sur un filet d'araignée et c'est de vous, fragiles êtres tissés dans l'espoir insondable, que nous attendons le mouvement irrationnel, dans la légèreté sûre de sa nature propre, qui aplanira les tumultueuses contradictions dont nous sommes les remparts familiers. Chaque signe dont vous ornez votre pas-

sagère apparition, comme une suite d'images indélébiles qui accompagne vos démarches, sert, par les moyens tenant d'une magie longuement expérimentée à travers les siècles, à vous rendre pleinement reconnaissables à notre esprit. Car, de toute évidence, selon des caractères encore difficiles à élucider, vous appartenez à des sphères de correspondances déterminées, et votre monde d'activité psychique coïncide avec des destins courant leur chance, avec les figurations sentimentales de certains modes de désirs et de certains conglomerats de facultés humaines, rayonnants d'un souffle uniforme mais variable à l'infini. Les assonances des événements disparates d'une vie sonnent le plein midi au passage de l'une de ces expressions extrêmes de la loi des combinaisons mathématiques appliquée au rêve sur terre, merveilleuse leçon d'adaptation aux règnes naturels, où la vigueur des yeux rencontre la tendresse de la peau et où rien ne cesse de se ranger contradictoirement dans l'ordre, à chaque pas nouvellement acquis, de l'universelle nécessité de palpiter.

*

Été 1933. Les chapeaux des femmes me font redécouvrir le temps où l'invraisemblable invasion des fleurs m'apportait, avec la fraî-

cheur de la jeunesse et de la désolation, le sens d'une volupté tactile et visionnaire que je dus regarder comme la confirmation de ma nature sous sa forme la plus secrète, celle des représentations sexuelles. C'est sous l'écorce du symbolisme latent qui, petit à petit, se durcit sur la conscience des individus qu'il faudra rechercher les attirances exercées sur eux par les données avouables et inavouées des explorations de toutes sortes, des lectures, des angoisses et des événements, si les événements ne sont pas inventés ultérieurement. Pour répondre aux désirs, on leur superpose l'image de la rencontre déterminante d'une portion fortuite de sa vie qui leur est désormais assujettie. C'est donc en faisant la soustraction qui s'impose à chaque écrit de la part obsessionnelle de l'auteur qu'on arrivera à déterminer le résidu d'objectivité d'une oeuvre. La logique n'est plus d'un grand secours pour des opérations de ce genre, et l'observation n'entre en ligne de compte que comme objet de polarisation de tout un monde de désirs et de perversions.

Il semble que le monde merveilleux des représentations sexuelles les plus reculées dans la structure psychique des êtres humains, plus particulièrement celle des femmes, soumis à une étrange loi de dépassement et d'opposition, loi de continuelle mobilité, véri-

fiée par l'acceptation ou répétée par la masse et appelée la mode, il semble que ce monde qui répond à une nécessité inéluctable, partiellement régi par les instincts — celui de s'embellir, chez la femelle, à partir des échelons zoologiques relativement bas — et partiellement perfectionné selon les besoins d'une cause plus raffinée, il semble que ce monde soit caractérisé par une mise en valeur des différentes parties du corps pour lesquelles les embellissements servent en même temps d'enseigne et *d'appel*.

C'est, pour ainsi dire, l'interprétation inconsciente d'une série de représentations, restées cachées au sujet, qui s'exprime par un symbole dont les caractères sont tirés de la vie courante. Il est difficile de dire au juste ce qui pousse l'être humain à s'exprimer de cette manière, mais tout porte à croire que c'est la libido ; le ralentissement, par la vieillesse, de l'élan amoureux, accompagné de la perte du besoin de plaire, en est une preuve suffisante. Les symboles sexuels ont été amplement étudiés par la psychanalyse, il s'agira pour moi d'indiquer à leur lumière jusqu'à quel point le goût peut s'assimiler les critères esthétiques et les possibilités qui nous sont offertes de retrouver dans ces derniers les racines foncièrement humaines.

Les chapeaux que, récemment encore, les

femmes portaient, les chapeaux à calotte pliée en forme de fente qui, à leur début, devaient imiter ceux des hommes, les chapeaux dont, au cours de leur évolution, la ressemblance avec le sexe féminin est devenue non seulement frappante, mais significative à plus d'un titre, ont enfin confirmé d'une façon éclatante ce que j'avance par l'exemple de deux spécimens caractéristiques : le chapeau exécuté en élastiques de tire-chaussettes et celui dont la calotte est entourée d'une garniture imitant un faux col à coins cassés pourvu de sa cravate. Dans la manière même dont ces deux attributs, les plus marquants du costume masculin, le tire-chaussettes tendu faisant appel à une image de la virilité et la cravate dont le rôle symbolique est connu, dans la manière même dont ils entourent la reproduction de ce sexe féminin que les femmes portent sur la tête, il faut être aveugle pour ne pas voir, non pas uniquement un effet de la fantaisie qui, elle, ne joue que le rôle d'ingénieuse entremetteuse, mais une réelle force de justification que les créatrices de ces modèles ont donnée à leurs œuvres. Il ne faut pas croire à une soumission aveugle des femmes à la mode. Il ne faut pas non plus sous-estimer le rôle qu'y jouent les facteurs économiques et sociaux. L'importance de ceux-ci une fois admise et le mécanisme de l'adaptation à la mode dominante

(qui agit sur la femme plutôt comme force de suggestion) mis sur le compte d'un phénomène de psittacisme et du pouvoir dont jouit le capitalisme d'imposer la marchandise à l'aide de la réclame, de la mode, du patriotisme, etc., il reste toujours à la femme la possibilité du choix et c'est là que se développeront les différenciations qui font l'objet de mes observations. Il ne suffit pas du lancement d'une mode pour que celle-ci réussisse à s'imposer. Une majorité anonyme et invisible exerce un contrôle constant, par élimination, sur l'efficacité de la mode en tant que répondant aux possibilités de transformation et d'accaparement par un maximum de formes représentatives à fonctionnement sexuel.

Précédant immédiatement la mode des chapeaux à forme fendue et par opposition à elle, la chéchia, dont le caractère sexuel masculin n'est pas douteux, fit un passage de courte durée. C'est à l'échec de cette mode que nous devons l'apparition du chapeau qui nous préoccupe et qui se fixa définitivement sous la forme décrite, la couleur blanche ou crème qu'il affectionnait au début augmentant encore la ressemblance avec la chair. À moins qu'il ne faille interpréter la couleur blanche comme un symbole de la virginité intentionnelle, de la candeur, par contraste au cynisme de la forme ? À travers d'innombrables variétés

intermédiaires, passant par des phases plus ou moins imitatives et réalistes, les lèvres de ces fentes allaient du plus large entrebâillement (on pouvait rencontrer des chapeaux véritablement crapuleux) aux fines ouvertures invitant les plus délicieuses conceptions à un rêve de fragilité et de délicatesse. La pointe extrême de l'étroitesse de la fente est donnée par le chapeau dont les lèvres sont cousues de façon à ne laisser visible qu'un soupçon à leur commissure. Faut-il croire qu'il existe chez chaque femme, sous forme de représentation psychique, un état de virginité arriérée à différents degrés, représentation purement subconsciente sans rapport avec l'état morphologique réel des organes corrélatifs ? Si l'on tient compte de certains cas de complexes d'infériorité où le désir de castration se manifeste par l'amour inconsidéré des cicatrices et tend à la déchéance, le port de ces chapeaux constituerait un sérieux correctif qui agirait comme acte de compensation. Ou serait-ce là la représentation idéalisée des pouvoirs d'accéder au sexe, représentation parallèle au fonctionnement mental ayant sa racine dans les refoulements, les interdictions, surmontées ou non, du sujet ? Qu'on s'imagine ce qui peut déterminer, parmi des dizaines de modèles, le choix d'un chapeau plutôt qu'un autre. Il correspond infailliblement à un désir humain précis de la

femme, et, à travers les hésitations et les flottements, la loi esthétique qu'elle s'est créée se transformera en prétexte et médiateur nécessaire, bientôt systématisé au point de devenir automatique. Dans la série de chapeaux fendus, selon leur degré d'ouverture, on trouve soit la pureté imagée et schématisée, pour ainsi dire idéalement sculpturale des sexes de femme, soit le froissé des chairs meurtries (voir les chapeaux de deuil, où la représentation des sexes douloureux et noirs, morts pendent en lambeaux jusqu'aux déchirures de chair pour rejoindre la désolation et la souffrance et répondent à des désirs masochistes de douleurs affichées) ou des simulacres de renversement complet, où le contenu de la fente, au lieu d'indiquer le vide, est entièrement retourné par rapport à la surface visible (caractère anal). Certains de ces couvre-chefs s'ornent de boutons, de rubans, de scarifications (remarquables), d'indications de cousu figurant la possibilité d'augmenter ou de réduire à volonté la largeur de la fente (les lacets n'étant pas tirés jusqu'à rappeler complètement les bords des valves), d'anneaux métalliques passés à travers les lèvres — ô involontaire chasteté —, d'une masse de couleurs pâles et opalescentes, à motifs décoratifs à peine indiqués, de substance visqueuse, coagulée et translucide, évoquant vaguement des plantes,

des fruits et des fleurs, débordant les bords de la fente comme si elle s'écoulait de l'intérieur.

Au cours de mon enquête, il me fut donné d'observer qu'une réelle opposition était présentée dans certains cas quant à la possibilité même de suivre cette mode. Quoique les raisons invoquées fussent toujours de l'ordre du goût et de l'esthétique, il est indéniable que les déterminantes de ceux-ci sont à chercher dans des inhibitions simples, le plus souvent le refus d'envisager sous une forme publique la vie sexuelle. Les chapeaux à large ouverture étant les plus difficiles à porter, je tiens les renseignements d'un grand magasin, sont le meilleur marché (à condition égale de matériel et de travail). Il faut conclure que le nombre de femmes à représentation vaginale large est le plus réduit. Mon expérience personnelle m'apprit, par contre, que des femmes, très refoulées sous ce rapport, portaient aussi des chapeaux à grande ouverture ; l'explication est à chercher dans une identité, sur un plan donné, des contraires qui se joignent apparemment.

Il semble résulter de ce rapide compte rendu que, indépendamment de la mode du moment — cette question intéressant particulièrement les lois économiques et l'alternance des symbolismes sexuels masculin et féminin —, la femme placée devant la nécessité du choix se réfugie dans des considérations inven-

tées pour masquer ses mobiles intimes (désirs intra-utérins, exhibitionnisme des facultés érotiques, etc.) dans une théorie du goût et de l'esthétique qu'elle se fabrique inconsciemment mais avec ingéniosité à cette intention. Qu'une femme ne se trompe jamais dans ses goûts veut dire uniquement que les déterminantes de sa sexualité trouvent toujours leur expression, la plus directe et sincère, dans l'objet de son choix de vêtements et d'ornements. L'automatisme du goût agit chez elle en dehors de toute raison et la transformation des désirs en symboles existants, au moyen du transfert, s'opère avec une suprême habileté.

*

Que l'esthétique n'ait pas une existence propre et indépendante, il n'y a plus que de bas critiques d'art (espèce particulièrement gélatineuse) pour ne pas s'en apercevoir. Rien ne saurait exister en dehors des caractères humains, la représentation du monde extérieur elle-même doit se plier à cette exigence. Je veux bien admettre que, dans l'évolution des formes d'art, le déterminisme économique et social prédomine, tandis que l'humain se révèle plus puissamment dans son contenu et que les influences réciproques des formes sur les contenus puissent, à un moment donné de

l'histoire, arriver à la résumer. Mais le résidu d'une oeuvre d'art, à n'importe quel moment de son évolution, restera toujours une quantité constante et c'est lui que nous avons en vue quand nous parlons de l'oeuvre d'art. À l'attachement à celle-ci préside le désir de retour à la vie pré-natale : le sentiment d'épanchement, de confort total et absolu, irrationnel, de l'absence de conscience et de responsabilité. Ce désir est de nature émotive, lié à l'angoisse du sentiment opposé, post-vital, représenté par la perte tragique, accidentelle, de la conscience. Autant il est doux de pouvoir se réfugier dans le premier en sécurité, autant la crainte du second est liée à l'idée de violence. Dans l'appréciation de l'oeuvre d'art, ce souvenir pré-natal qui est presque toujours le même chez tous les individus (lié aux satisfactions que donnent les substances à toucher, à lécher, à sucer, à croquer, à manger, à appliquer contre la peau ou la paupière, les substances chaudes, obscures, humides, etc.) est corrigé par les souvenirs d'enfance, qui eux imprègnent de leur grande variété les goûts et les dons d'observation, c'est-à-dire la spécialisation et la fixation des obsessions. Ceux qui se sont occupés d'objets d'art primitif savent que les belles pièces présentent une usure due à l'attouchement prolongé qui ajoute à leur prix et à leur beauté (patine répandue plus ou

moins uniformément sur toute la surface, par conséquent non pas uniquement provoquée par des raisons d'ordre pratique de transport ou de déplacement), attouchement que le sauvage n'exerce pas pour évaluer des facteurs esthétiques dont il n'a que faire, mais pour répondre à une nécessité réelle, désir qui souvent prend la forme collective et policée d'un usage magique quelconque. (Égrener des cha-pelets, porter des cannes, etc., dormir, chez les enfants, avec des objets à caractères toté-miques, sucer certains jouets, etc., sont des phénomènes bien connus.) Ce qu'on appelle donc la patine des objets est une propriété infiniment précieuse, car elle est la confirmation que l'objet a déjà répondu aux désirs intra-utérins de toute une série d'individus et que, pour l'assouvissement de ceux-ci, il est réellement efficace. L'homme a besoin, pour apprécier une œuvre, de vérifier les expériences tactiles précédentes exercées sur elle, expériences qui sont les formes concrètes des représentations intra-utérines. Il est évident que cette pratique amène un perfectionnement du processus de transfert par lequel les sensations tactiles et gustatives se font éprouver visuellement. (Le plus subtil de ces transferts s'exerce sur les surfaces planes des tableaux, simulacres d'objets de sensation.) Ce qui distinguerait l'homme évolué du primitif, serait alors, sensi-

blement développée, sa faculté de transfert dont le rôle reste à étudier historiquement et, avant tout, le rôle de celle-ci dans l'élaboration de la métaphore. On peut atteindre à l'universalité dans ce domaine de la transposition en touchant ou en regardant la plus grande quantité d'objets, en éprouvant expérimentalement leur vertu évocatrice par rapport aux désirs obscurcis ou voilés par la conscience.

Les matériaux jouent un rôle important, il serait curieux de comparer le pouvoir magique que leur attribue la symbolique astrologique avec leur « qualité de rappel » qui active l'éclosion des désirs. La longue tradition populaire et empirique qui leur est attachée par les sciences occultes ou les superstitions (toucher du bois, marcher dans des matières fécales, etc.) est en tous points semblable à celles des clés des songes dans lesquelles Freud a vu les rudiments des symboles oniriques. À première vue, pour répondre aux représentations de la mémoire prénatale, les matières en apparence dures mais facilement transformables, les matières mollissantes, de couleurs sombres, celles qui évoquent des sensations de tiédeur ou d'humidité, les matières de nuit, le bois, le charbon, les pierres demi-dures (à fonction symbolique lunaire), l'ivoire, les tissus veloutés, les peaux, l'or, la poterie, la paille, etc., me semblent tout indiquées, tandis que

les cristaux, les métaux polis, le marbre, la craie, la porcelaine et généralement tout ce qui a besoin des rayons du soleil pour s'affirmer, les matières indifférentes ou désagréables, sont des objets de jour, froids. Ceux-ci peuvent être troublants, ils ne sont attachants que dans la mesure où les souvenirs d'enfance ont déprécié la vision première et précise du confort prénatal. Les sensations olfactives, gustatives et auditives doivent aussi servir à déterminer le caractère de jour ou de nuit des objets, elles créeront, avec l'examen des qualités de poli, d'aspérité, etc., les nouveaux critères d'une esthétique plus particulièrement sortie de l'homme et enfin capable de lui être véritablement utile.

On se rend compte des difficultés qu'il y a à étudier un phénomène aussi mobile que la mode, de saisir à son passage quelques bribes d'information. Les femmes, à mesure que leur âge avance, portent leurs sacs à main accrochés à des lanières, on dirait que leur horreur de les toucher les tient à distance de leurs mains. Que penser aussi des formes pendantes de ces sacs délabrés et avilis, de leurs couleurs sombres (représentation du sado-masochisme à caractère scatophagique dans le brun — les chemises brunes — et d'autopunition dans le noir du deuil) ? Des souliers affaissés, du port du parapluie de plus en plus fréquent avec

l'âge, devenant un instrument inséparable qui, en dehors du service qu'il rend comme symbole évocateur, prouve l'angoisse constante de « se mouiller » et, généralement, des coutumes en usage et de leur développement ?

Trop d'incalculable matériel humain qui se perd (et les mille menus objets en voie de disparition) pour l'histoire des désirs. La réorganisation des musées d'ethnographie devient une impérieuse nécessité.

Le classement actuel par série, ce mythe dangereux sous plus d'un aspect, procédant de l'idée préconçue, chère aux positivistes, du développement formel des objets du simple au compliqué, quand l'observation quotidienne apporte un démenti à cette idée enfantine de progression (le perfectionnement se produisant surtout sur un plan autre que celui de l'utilité courante), le classement des objets ethnographiques selon les données scientifiques de la première moitié du XIX^e siècle néglige nos mœurs et nos usages actuels qui, au même titre que ceux des sauvages, constituent les chaînons nécessaires de l'histoire de l'homme.

La seule utilité d'un musée doit être de faciliter l'étude des désirs qui, eux, forment la base des mœurs et l'élément stable au long de leurs transformations. À côté des objets primitifs prendront place ceux qui les ont remplacés au cours des temps, en répondant aux mêmes

exigences subconscientes des désirs humains.

L'évolution des objets de la civilisation matérielle sera montrée selon leur symbolisme caractéristique (elle ira des boutons innombrables aux façons de dresser les lits, des coque-tiers aux harnachements, des corsets aux jouets d'enfant) et permettra de créer ration-nellement des objets nécessaires aussi bien du point de vue de leur utilité fonctionnelle que — et surtout — de celui des revendications secrètes des représentations psychiques.

*

L'architecture « moderne », si hygiénique et dépouillée d'ornements qu'elle veuille paraître, n'a aucune chance de survivre — elle pourra vivoter grâce aux perversités passagères qu'une génération se croit en droit de formuler en s'infligeant la punition d'on ne sait quels péchés inconscients (la mauvaise conscience peut-être due à l'oppression capitaliste) — car elle est la négation complète de l'image de la demeure. Depuis la caverne, car l'homme habitait la terre, « la mère », en passant par la yourte des Esquimaux, forme intermédiaire entre la grotte et la tente, remarquable exemple de construction utérine à laquelle on accède par des cavités à formes vaginales, jusqu'à la cabane conique ou demi-sphérique pourvue à

l'entrée d'un poteau à caractère sacré, la demeure symbolise le confort prénatal. Quand on rendra à l'homme ce qu'on lui a ravi pendant l'adolescence et qu'enfant encore, il pouvait posséder, les royaumes de « luxe, calme et volupté » qu'il se construisait sous les couvertures du lit, sous les tables, tapi dans les cavités de terre, celles à entrée étroite surtout, quand on verra que le bien-être réside dans le clair-obscur des profondeurs tactiles et molles de la seule hygiène possible, celle des désirs prénataux, on reconstruira les maisons circulaires, sphériques et irrégulières dont l'homme a conservé le souvenir à partir des cavernes jusqu'aux berceaux et à la tombe, dans sa vision de vie intra-utérine qui, elle, ne connaît pas l'esthétique de castration dite moderne. Ce sera, en faisant valoir à ces aménagements les acquisitions de la vie actuelle, non pas un retour en arrière, mais un réel progrès sur ce que nous avons pris comme tel, la possibilité qu'on donnera à nos désirs les plus puissants, parce que latents et éternels, de se libérer normalement. L'intensité de ceux-ci n'a pas dû grandement changer depuis le stade de sauvagerie de l'homme, les formes des satisfactions se sont seulement morcelées et dispersées sur une masse plus large, et, affaiblies au point de perdre, avec leur acuité, le sens de la juste réalité et de la quiétude, elles ont, par leur dégé-

nérescence même, préparé la voie de l'agressivité autopunitive qui caractérise les temps modernes. L'architecture de l'avenir sera intratérine, elle saura résoudre les problèmes du confort et du bien-être matériels et sentimentaux, en renonçant à son rôle d'interprète-serviteur de la bourgeoisie dont la volonté coercitive ne peut que séparer l'homme des chemins de son devenir.

éd. Mélusine, HB.