

Mélusine

numérique
hors-série

Almanach du siècle surréaliste 2024



Éditions Mélusine

Revue de l'Association pour l'Étude et la Recherche sur le Surréalisme

MÉLUSINE NUMÉRO HORS-SÉRIE

Almanach du siècle surréaliste

Articles réunis par
Henri Béhar

ÉDITIONS MÉLUSINE 2024

MÉLUSINE NUMÉRIQUE

Revue de l'APRES

Association pour la recherche et l'étude du surréalisme

<https://www.melusine-surrealisme.fr/>

Direction : Henri Béhar

Mise en forme : Colophon

Chaque livraison de *Mélusine* est fournie numériquement et gratuitement aux abonnés de la Liste Mélusine.

Libre à chaque lecteur de la lire sur écran ou de l'imprimer à sa guise à ses frais.

© Éditions Mélusine, 2024, France

Illustration de couverture :

Éros psychédélique 1, 1975 © Charles Duits

Almanach du siècle surréaliste

PRÉSENTATION

HENRI BÉHAR

Le surréalisme a cent ans aujourd'hui.

Contrairement à tous les mouvements littéraires et artistiques qui l'ont précédé, il ne s'est pas éteint avec la disparition de ses fondateurs et il n'a pas connu véritablement la période d'oubli qui affecte tous les -ismes après leur entrée dans les dictionnaires. Mais il s'est transformé, et on l'a transformé.

Au vrai, le surréalisme n'est ni un mouvement littéraire, ni une école picturale, ni un parti politique, ni une idéologie, tout en tenant, par nature, à tout cela simultanément.

De même, installé en France, et plus particulièrement à Paris, s'exprimant de préférence en français, il n'est pas circonscrit à ce pays, même si André Breton, en dépit des ouvertures lancées vers plusieurs pays d'Europe et d'Amérique, a toujours considéré que l'impulsion venait de la rue Fontaine et du collectif qu'il avait constitué. C'est en tout cas ce que me rapportait Jean Schuster dans les années quatre-vingt du siècle dernier. De ce fait, il en résulte un double mouvement dont se ressentent les approches portant sur le sujet, comme on le verra ci-après.

Et si, en bonne méthode, ces études, ces recherches se déprennent de leur objet pour mieux l'analyser, elles n'en sont pas moins un facteur de prolongement du surréalisme, coexistant avec la création de nouveaux groupements, un peu partout dans le monde.

Rompant avec toute tradition (mais non la Tradition), les surréalistes se sont toutefois intéressés à la culture populaire, et notamment aux almanachs, porteurs d'un savoir ancestral désormais reconnu. Le goût

leur en est venu par l'intermédiaire d'Alfred Jarry, auteur de l'*Almanach du Père Ubu illustré* (janvier-février-mars 1899), contenant, entre autres, les « Connaissances utiles d'Alexis Piémontais » qui datent de 1589, et l'incomparable « Nécrologie de Mallarmé » rédigée par Jarry. Suivit l'*Almanach illustré du Père Ubu* (XX^e siècle), auquel André Breton se référerait explicitement lorsqu'il constitua avec Benjamin Péret l'*Almanach surréaliste du demi-siècle*, publié en 1950 par la revue *La Nef*. Outre les illustrations originales, les articles étaient répartis en deux catégories : les sources et les boussolles dont, il faut bien en convenir, Breton a gardé seul la clef.

Méditant sur cet exemple, il nous est venu l'idée de composer un *Almanach du siècle surréaliste*, en invitant les adhérents de notre Association pour la recherche et l'étude du surréalisme (APRES) ainsi que les précédents collaborateurs de la revue *Mélusine* (depuis 1980) à y contribuer au gré de leur désir. Voici l'appel lancé vers la fin de l'année 2023:

APRES

(Association pour la recherche et l'étude du surréalisme)

APPEL À CONTRIBUTION pour la revue *Mélusine* numérique

Le centenaire du surréalisme avance à grands pas. Il semble que les institutions et la presse aient l'intention d'en faire état longuement, à partir d'octobre 2024.

Responsable de la revue *Mélusine* numérique, je propose, avec l'accord et le soutien du Conseil de l'APRES, de consacrer un numéro spécial intitulé « Almanach du siècle surréaliste », reprenant le système de l'*Almanach du Père Ubu illustré* de Jarry, et de l'*Almanach surréaliste du demi-siècle* publié par la *Nef* en 1950 sous la direction de Benjamin Péret et d'André Breton.

Il s'agirait de rassembler en un volume n'excédant pas 300 p. (au format de la revue sur papier), outre une chronologie initiale des 100 ans de surréalisme (assurée par mes soins), un certain nombre d'articles inédits traitant du surréalisme et de ses adhérents, avec, autant que

possible, des inédits des membres du groupe, offrant une large place aux artistes et surtout agrémenté de gravures et de peintures libres de droits.

Membre de l'APRES, vous êtes particulièrement concerné(e) par ce projet.

Chacun à sa façon pourra faire état de ses propres recherches, proposera un article sur un auteur auquel il est attaché, une synthèse, un texte encore inédit d'un surréaliste, un poème, une œuvre plastique. À la fois une synthèse de sa propre activité et des textes critiques ou poétiques. Cela demande de prendre un peu de recul, de distance, sans s'interdire l'humour. Un côté érudition et un côté ludique.

Nous souhaiterions que dans l'Almanach il y ait des mises au point historiques sur les années cruciales ainsi qu'un retour synthétique sur des questions importantes. Que soit par exemple expliquée l'adhésion au politique avec ses fluctuations. Qu'il y ait aussi des mises au point sur les gens qui ont travaillé (auteurs, artistes, critiques). L'histoire s'est trop polarisée sur un nombre limité d'auteurs et d'artistes. L'opinion publique s'est figée sur quelques noms alors que le groupe dépassait la cinquantaine de membres. Il serait important aussi de rendre justice aux femmes artistes que l'on a trop souvent présentées comme simples compagnes des artistes ou des écrivains. C'est l'occasion de montrer les difficultés rencontrées.

L'Almanach aura un rôle de synthèse mais tentera aussi de faire comprendre ce qui se joue aujourd'hui. En Amérique du Sud, au Japon, par exemple, le surréalisme est encore très actif. Il serait intéressant de voir ce qui se passe aujourd'hui dans les différents pays, de mettre en évidence le côté international. La rubrique Surréalistes de tous les pays, tenue par Loïc Le Bail, qui la met régulièrement à jour sur le site Mélusine, avec ses 1600 surréalistes répertoriés, apportera une grande aide.

Je vous serais reconnaissant de me faire connaître votre projet de contribution (article, illustration, poème...) avant le 15 décembre 2023, à l'adresse: hbehar@xxx.x

La contribution définitive, ne dépassant pas 5.000 signes (espaces et notes comprises) devant me parvenir le 1^{er} juin 2024 au plus tard, pour une parution numérique en septembre.

Il se trouve que ce projet a été très favorablement accueilli, même par ceux qui ne pouvaient y apporter leur pierre. Hors le respect des contraintes indiquées, je me suis interdit toute intervention sur les textes proposés, dont la limitation à 5.000 signes était, certes, la plus difficile à tenir. Le lecteur pourra juger dans les pages qui suivent combien le pari ainsi lancé a été tenu, tant par les plus jeunes chercheurs que par les vétérans de divers pays. Qu'ils soient tous remerciés, et plus particulièrement ceux qui nous ont confié des illustrations libres de droits. Si elles ne sont pas aussi abondantes qu'on le voudrait, cela tient à des raisons techniques: pour être accessible à tous sans difficultés digitales, ce volume ne devait pas dépasser 30 Mo. Ce qui, au demeurant, nous invite à préparer un numéro ordinaire de la revue *Mé-lusine numérique*, qui prolongera celui-ci et s'ouvrira à l'étude des individus, des groupes ou des œuvres peu mentionnés jusqu'à présent.

LE SIÈCLE SURREALISTE

HENRI BÉHAR

On considère aujourd'hui que le surréalisme est né le jour où André Breton a lancé son *Manifeste du surréalisme*, le 15 octobre 1924. Cela fait donc un siècle que le mouvement a pris son essor, même si le terme avait été créé quelques années plus tôt, avec la représentation de la pièce *Les Mamelles de Tirésias*, sous-titrée « Drame sur-réaliste en deux actes et un prologue ». Au demeurant, le même Breton prétendait, à juste titre, avoir contribué au choix de ce mot par Apollinaire.

Toutefois, le groupe constitué par cet animateur avait pris naissance durant la guerre, et il avait pris une première forme à l'arrivée de Dada à Paris, et surtout avec la parution, en mars 1919, du premier numéro de la revue *Littérature* dirigé par Philippe Soupault, André Breton et Louis Aragon.

Dada enterré en juin 1923 au son de la fanfare des Beaux-Arts, suivit une période qu'Aragon nomma le « mouvement flou », par référence à ces lignes de la haute couture qu'il affectionnait. Puis vint le Mouvement surréaliste, qui dura jusqu'à sa dissolution en 1969 par Jean Schuster que Breton avait désigné pour lui succéder après son décès. Mais le mouvement ne cessa pas pour autant, sous diverses formes, et surtout il s'est maintenu dans divers pays d'Europe et des Amériques, voire d'Afrique, où il persiste jusqu'à ce jour. Son activité dans tous les domaines artistiques n'a cessé de se produire, donnant lieu à d'importantes expositions collectives.

Les analyses, les essais sur le Mouvement ou chacun de ses adhérents n'ont cessé de se publier, à tel point que la production collective figure au programme des établissements scolaires et universitaires, maintenant, d'une certaine manière, la présence du surréalisme bien

après son occultation. C'est pourquoi la présente chronologie s'étend sur un siècle entier.

Pour la constituer, j'ai repris celle que Michel Carassou et moi-même avons fournie dans notre recueil *Le Surréalisme, textes et débats*¹ et me suis aidé de la base de données « Surréalistes de tous les pays », créée par Véronique Duchemin et Loïc Le Bail au sein de notre centre de recherche, actualisée par ce dernier et disponible à tous sur Internet.

Le siècle surréaliste

- 1924** Nouveaux arrivants dans le groupe : Antonin Artaud, Max Ernst, Max Morise, Pierre Naville, Raymond Queneau, Maxime Alexandre, André Masson, Joan Miró, Michel Leiris, Georges Limbour.
 11 octobre : Ouverture du Bureau de recherches surréalistes, 15 rue de Grenelle, Paris.
 15 octobre : Breton publie le *Manifeste du surréalisme*.
 18 octobre : *Un cadavre*, pamphlet contre Anatole France, après sa mort.
 1^{er} décembre : premier numéro de *La Révolution surréaliste*.
 Aragon : *Une vague de rêves* ; *Le Libertinage*.
 Baron : *L'Allure poétique*.
 Breton : *Les Pas perdus*.
 Breton : *Introduction au discours sur le peu de réalité*.
 Desnos : *Deuil pour deuil*.
 Vitrac : *Les Mystères de l'amour*.
- 1925** 5 janvier : *La Révolution surréaliste*, n° 2 ; publie une enquête : « *Le suicide est-il une solution ?* »
Déclaration du 27 janvier 1925.
 Crevel revient dans le groupe surréaliste.
 Éloignement de Soupault.
12 juin : exposition Joan Miró, galerie Pierre Paris, préfacée par Péret.
 Scandale provoqué par les surréalistes au cours du Banquet Saint-Pol-Roux.
 Rapprochement avec le groupe *Clarté*, proche du parti communiste.

1. Le Livre de poche, 1984 ; repris et actualisé en 2013 sous le titre *Le Surréalisme par les textes* aux éditions Classiques Garnier.

- 1925** Aragon : *Le Mouvement perpétuel*.
 Artaud : *L'Ombilic des limbes*.
 Crevel : *Mon corps et moi*.
 Péret : *Il était une boulangère*.
- 1926** Polémique Breton-Naville.
 Rupture avec Soupault.
 Aragon : *Le Paysan de Paris*.
 Septembre : Breton : *Légitime défense*.
 Crevel : *La Mort difficile*.
 Desnos : *C'est les bottes de sept lieues...*
 Éluard : *Capitale de la douleur*.
 Vitrac : *Connaissance de la mort*.
- 1927** Aragon, Breton, Éluard, Péret et Unik adhèrent au parti communiste.
 Mai : ils publient *Au Grand jour*.
 Rupture avec Artaud, puis avec Vitrac.
 Adhésion du groupe de la rue du Château : Jacques et Pierre Prévert, Marcel Duhamel, Yves Tanguy.
 Crevel : *Babylone*.
 Desnos : *La Liberté ou l'amour !*
 Leiris : *Le Point cardinal*.
- 1928** Éloignement de Desnos. Rapprochement de Picasso.
 24 décembre : création de *Victor ou Les Enfants au pouvoir*, « drame surréaliste » de Roger Vitrac, par le Théâtre Alfred-Jarry, mise en scène d'Artaud, à la Comédie des Champs Élysées.
 Bucarest : S. Pana anime la revue *Unu* (1928-1933)
 Aragon : *Traité du style*.
 Breton : *Nadja ; Le Surréalisme et la Peinture*.
 Éluard : *Défense de savoir*.
 Japon : *Shi to shiron* (Poésie et (art) poétique), 14 n^{os}, 1928-1931.
- 1929** 11 mars : réunion au Bar du Château : condamnation du groupe Le Grand Jeu (René Daumal, Roger Gilbert-Lecomte, Roger Vaillant...)
 Rupture avec Baron, Desnos, Leiris, Limbour, Prévert, Queneau.
 Adhésion de René Char, Salvador Dali, Georges Hugnet, Georges Sadoul, André Thirion.
 Rapprochement avec Tzara et avec René Magritte.
 Juin : *Variétés*, numéro spécial, « Le surréalisme en 1929 ».
 6 novembre : suicide de Jacques Rigaut.
 Décembre : *Le Théâtre Alfred-Jarry et l'Hostilité publique*, par Roger Vitrac et Antonin Artaud.
 Suède : groupe de Halmstad.
- 1929** 25 juin : Breton : *Second Manifeste du surréalisme*.

- Crevel : *Êtes-vous fous ?*
 Ernst : *La Femme 100 têtes.*
 Crevel : *Êtes-vous fous ?*
 Ernst : *La Femme 100 têtes.*
- 1930** Juillet : 1^{er} numéro du *Surréalisme au service de la révolution*.
 Aragon et Sadoul assistent au congrès de Kharkov (U.R.S.S.)
 Aragon : *La Peinture au défi*.
 Breton-Éluard : *L'Immaculée Conception*.
 Breton-Char-Éluard : *Ralentir travaux*.
 Mai, Belgrade : revue *Nemogucé – L'Impossible*, bilingue serbo-croate et français.
- 1931** 2 janvier : Scandale provoqué par la projection de *L'Âge d'or*, de Buñuel et Dalí. Invention de la paranoïa-critique par ce dernier.
 5 mai : Tracts hostiles à l'exposition coloniale.
 Breton : *L'Union libre*.
 Tzara : *L'Homme approximatif*.
- 1932** Janvier : les surréalistes adhèrent à l'AEAR (Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires) fondée par le communiste Vailant-Couturier.
 Février : « Affaire Aragon » : après la publication de « Front rouge », Aragon est inculpé par la justice militaire ; pétition en sa faveur ; désaveu d'Aragon et rupture avec les surréalistes.
 Rupture avec M. Alexandre, Sadoul, Unik.
Légitime défense, Paris, 1 n^o. Dir. : Lero, Ménil, P. Yoyotte.
 Adhésion de Roger Caillois, Maurice Henry, Gilbert Lély, Jules Monnerot.
 Breton : *Misère de la poésie ; Les Vases communicants ; Le Revolver à cheveux blancs*.
 Crevel : *Le Clavecin de Diderot*.
 Eluard : *La Vie immédiate*.
 Tzara : *Où boivent les loups*.
- 1933** Breton est exclu du parti communiste et de l'A.E.A.R. Tract contre le congrès d'Admsterdam-Pleyel : *La mobilisation contre la guerre n'est pas la paix*.
 Dernier numéro du *Surréalisme A.S.D.L.R.* ; *Minotaure* (n^o 1 et 2).
 Décembre : la brochure défendant *Violette Nozières*, paraît à Bruxelles.
- 1933** Crevel : *Les Pieds dans le plat*.
 Tzara : *L'Antitête*.
- 1934** Tract : *Appel à la lutte*, après les émeutes du 6 février.
 Les surréalistes adhèrent au Comité de vigilance des intellectuels.

- 24 avril : tract *Planète sans visa* en faveur de Trotski expulsé de France.
Éloignement de Char.
L'Étudiant noir, Paris, 1 n° : Césaire, Damas, Senghor.
Arrivée de Jacques Hérold, Gisèle Prassinos et Oscar Dominguez.
- 1934** Breton : *L'Air de l'eau ; Point du jour*.
Char : *Le Marteau sans maître*.
Éluard : *La Rose publique*.
Péret : *De derrière les fagots*.
- 1935** Création officielle du groupe surréaliste anglais.
27 mars-11 avril : Breton, Éluard et leurs épouses à Prague.
4-27 mai : Breton, Péret et leurs compagnes aux Canaries.
Parution du *Bulletin International du surréalisme 4* dans ces deux pays.
18 juin : suicide de Crevel.
Breton est interdit de parole au Congrès des écrivains pour la défense de la culture (21-25 juin, Paris).
Rupture définitive avec le P.C.F.
- 1935** Breton : *Position politique du surréalisme*.
Éluard : *Facile*.
Marcel Jean : *Mourir pour la patrie*.
Prassinos : *La Sauterelle arthritique*.
Tzara : *Grains et issues*.
- 1936** 1^{er}-14 juillet : exposition internationale du surréalisme à Londres.
Bulletin international du surréalisme, publié par le Groupe surréaliste en Angleterre, n°4, septembre.
Rapprochement avec Georges Bataille : publication des cahiers de *Contre-Attaque*.
Éluard : *Les Yeux fertiles*.
Hugnet : *La Septième Face du dé*.
Péret : *Je sublime ; Je ne mange pas de ce pain-là*.
- 1937** Prise de position contre les procès de Moscou.
Péret dans les rangs de l'armée républicaine espagnole.
Arrivée de Hans Bellmer et de Léonora Carrington.
Breton : *L'Amour fou*.
Éluard : *L'Évidence poétique ; Les Mains libres*.
Leiris : *Tauromachie*.
Le Caire : « **Groupe surréaliste** » (1937-1939 suivi par « **Art et Liberté** » (1939-1946)
- 1938** Janvier-février : exposition internationale du surréalisme à Paris.
Avril : parution du *London Bulletin*.

- Rencontre Breton-Trotsky au Mexique : manifeste *Pour un art révolutionnaire indépendant* et fondation de la FIARI.
 Juillet, Chili, fondation du groupe La Mandragora.
 Rupture avec Éluard.
- 1938** Breton-Éluard : *Dictionnaire abrégé du surréalisme*.
 Julien Gracq : *Au château d'Argol*.
 Leiris : *L'Âge d'homme*.
 Revue *Mandragora*, Santiago-du-Chili, 7 n^{os}, déc. 1938-oct. 1943
- 1939** Exclusion de Dalí.
 Éloignement de Hugnet.
 Breton, Éluard et Péret sont mobilisés.
- 1940** Péret incarcéré s'évade.
 Rassemblement des surréalistes à Marseille.
 Adhésion de Wifredo Lam.
 Groupe surréaliste roumain : Gherasim Luca, D. Trost, V. Teodorescu... (1940-1947).
- 1940** Breton : *Anthologie de l'humour noir ; Fata morgana*.
 Pierre Mabille : *Le Miroir du merveilleux*.
- 1941** Breton, Ernst et Masson parviennent à gagner les États-Unis, Péret le Mexique... En France, fondation de *La Main à plume* (Jean-François Chabrun, Noël Arnaud, Christian Dotremont, Léo Malet, Gérard de Sède et André Stil).
 Fondation de la revue *Tropiques* par Aimé Césaire, en Martinique.
- 1942** 20 octobre New York, exposition *Art Of This Century*, Musée Guggenheim ; fondation de la revue *VVV* (4 n^{os})
 Breton : *Situation du surréalisme entre les deux guerres*.
- 1943** Exposition à New-York : *First Papers of Surrealism*.
 10 décembre, New York : A. Breton rencontre Elisa qui deviendra sa dernière épouse, la destinataire d'*Arcane 17*.
 Leiris : *Haut-Mal*.
 Saint-Domingue, *La Poesia soprendida*, 16 cahiers par E. Granel
- 1944** 19 mars, Paris : lecture à l'italienne de la pièce de Picasso, *Le Désir attrapé par la queue*, chez M. Leiris, mise en sc. D'Albert Camus.
- 1945** Breton en Arizona et au Nouveau-Mexique, puis Haïti ; révolte contre le Président Lescot.
 Breton : *Arcane 17 ; Ode à Charles Fourier*.
 Monnerot : *La Poésie moderne et le sacré*.
 Maurice Nadeau : *Histoire du surréalisme*.
 Péret : *Le Déshonneur des poètes*.
- 1946** Retour de Breton en France.
 Soirée en l'honneur d'Artaud au théâtre Sarah-Bernhardt.

- 1947** Conférence de Tzara, à la Sorbonne, perturbée par les surréalistes.
Adhésion de Sarane Alexandrian, Jean-Louis Bédouin, André Pieyre de Mandiargues, Stanislas Rodanski, Jean Schuster.
« **Groupe Surréaliste de Lisbonne** », 1947-1950.
Malcolm de Chazal : *Sens-Plastique*.
- 1948** Mort d'Antonin Artaud.
Adhésion de Gérard Legrand.
Premier numéro de *Néon*.
Les surréalistes participent au mouvement « Citoyens du monde » de Garry Davis.
Création du « Surréalisme révolutionnaire ».
Mars, Paris : création de COBRA (Copenhague, Bruxelles, Amsterdam)
Allemagne : *Meta, Die Metamorphosen* (n° 1) : « Zeitschrift für experimentale Kunst und Poesie », 3 numéros.
Québec : « Refus global » signé par les Automatistes.
- 1948** Breton : *Martinique, charmeuse de serpents*.
R. Vailland : *Les Surréalistes contre la révolution*.
- 1949** Adhésion de Jean-Pierre Duprey.
Breton : *Flagrant délit*.
- 1950** *Almanach surréaliste du demi-siècle*.
Gracq : *La Littérature à l'estomac*.
Maurice Fourré : *La Nuit du Rose Hôtel*.
Michel Carrouges : *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*.
- 1951** L'Affaire Carrouges provoque la rupture avec Pastoureau, Hérold, Marcel Jean.
Collaboration surréaliste au *Libertaire*.
Milan, « *Movimento nucleare* » [« Mouvement nucléaire »], avec : Baj, Dangelo, Crippa, 1951-1961.
- 1952** Premier numéro de *Médium*.
Ouverture de la galerie « l'Étoile scellée ».
Les surréalistes suivent les conférences de René Alleau sur l'alchimie.
Exposition : *Surrealistische Malerei in Europa – La Peinture surréaliste en Europe*, Sarrebrücken. *Organ* : Jené.
Buenos Aires, 1952-1954 : *A partir de cero* : [A partir de zéro « revue de poésie et d'antipoésie »] A. Pellegrini.
« Wiener Gruppe », Vienne, 1952-1964.
- 1952** Breton : *Entretiens*.
Gracq : *Le Rivage des Syrtes*.

- 1953** Arrivée de Joyce Mansour et de Max Walter Svanberg.
Édouard Jaguer fonde le mouvement Phases.
Breton : *La Clé des champs*.
- 1954** Exclusion de Max Ernst qui a accepté le Grand Prix de la Biennale de Venise.
Carrouges : *Les Machines célibataires*.
- 1955** 15 janvier : mort d'Yves Tanguy.
Exposition Pierre Molinier, galerie A l'Étoile scellée.
- 1956** Premier numéro du *Surréalisme, même*.
Ferdinand Alquié : *Philosophie du surréalisme*.
Péret : *Anthologie de l'amour sublime*.
Senghor, *Ethiopiennes*.
- 1957** Tract « Hongrie soleil levant » en soutien à la révolution hongroise.
Adhésion de Vincent Bounoure.
La Louvière (Belgique) : création de *Daily Bul*.
Création de l'Internationale situationniste.
- 1958** Coup d'État du 13 mai. En réponse, création de la revue *14 juillet* par Jean Schuster et Dionys Mascolo.
Bounoure : *Préface à un traité des matrices*.
1958-1969 : section française de l'Internationale situationniste.
- 1959** 18 septembre : Mort de Péret. Suicide de Duprey.
Exposition internationale à Paris : « E ros ».
- 1961** Premier numéro de *La Brèche*.
- 1962** Vénézuéla, Caracas : *El Techo de la ballena*.
- 1965** Exposition internationale à Paris : « L'Écart absolu ».
A. Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, 2^e éd. Paris, Gallimard.
Robert Benayoun : *Erotique du surréalisme*.
Joyce Mansour : *Carré blanc*.
- 1966** 10 au 18 juillet, Cerisy-la-salle, décade surréaliste dirigée par F. Alquié.
28 septembre : mort de Breton à Paris.
Fondation du groupe surréaliste à Chicago (USA).
- 1967** Premier numéro de *L'Archibras*.
H. Béhar, *Étude sur le théâtre dada et surréaliste*, Paris, Gallimard, coll. Les Essais.
- 1968** 5 mai, tract « Pas de pasteurs pour cette rage ! » saluant le mouvement étudiant.
Numéros spéciaux de *L'Archibras* sur Mai 1968 et la répression en Tchécoslovaquie.
- 1969** Dernier numéro de *L'Archibras*.

- 4 octobre, J. Schuster publie « Le Quatrième chant » dans *Le Monde*, annonçant la *dissolution* du groupe. Riposte de J.L. Bédouin dans le même quotidien.
- Prague : « Groupe des surréalistes en Tchécoslovaquie », en activité “clandestine”, 1969-1989.
- José Vovelle, *Le Surréalisme en Belgique*, Bruxelles, De Rache.
- 1973** Décès de Picasso (France), Asger Jorn (Danemark).
- 1974** Sarane Alexandrian, *Le Surréalisme et le rêve*, Paris, Gallimard.
- 1975** Mort d'Illiazd Zdanevitch (1894-1975)
- M. Bonnet, *André Breton. Naissance de l'aventure surréaliste*, J. Corti.
- Exposition : Armes et bagages, 15 mars – 2 mai, Lyon, gal. “Verrière”.
- 1976** Décès Man Ray, Max Ernst.
- 1982** *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*, sous la direction d'Adam Biro et de René Passeron, PUF.
- Tracts surréalistes*, t. I et II, éd. par José Pierre, Losfeld.
- 1983** J. Chénieux-Gendron, *Le Surréalisme et le roman, 1922-1950*, Lausanne, L'Age d'homme.
- Kral (Petr) : *Le Surréalisme en Tchécoslovaquie*, Paris, Gallimard.
- 1986** Exposition : Continent abstrait, continent surréaliste : « peintures, dessins, collages, objets, photographies », 18 février – 30 mars, Paris, gal. « 1900-2000 ».
- Exposition : La Planète affolée : « Surréalisme, dispersion et influences, 1938-1947 », 12 avril – 30 juin 1986, Marseille, Centre de la Vieille Charité.
- 1988** André Breton : *Œuvres complètes*, Pléiade-Gallimard 4 vol. 2008.
- Exposition : *La Femme et le Surréalisme*, Lausanne, Musée Cantonal des Beaux-Arts.
- 1989** Laurens Vancrevel (dir.), *Spiegel van de surrealistische poëzie in het Nederlands* [Anthologie de la poésie surréaliste en néerlandais], Amsterdam, Meulenhoff., rééd. augmentée 2012.
- 1990** *André Breton, le Grand Indésirable* (biographie par H. Béhar)
- 1991** Bulletin surréaliste international (1991-1992).
- colloque de Strasbourg, l'Europe surréaliste (voir *Mélusine XIV*).
- Norvège : « Festival surréaliste », Bergen, 19 sept. – 13 oct.
- 1992** Exposition : *Surrealismo Nuevo Mundo*, 21 oct. – 20 nov., Buenos Aires, « Biblioteca Nacional » et « Alliance Française » d'Argentine
- 1996** Penelope Rosemont, *Surrealist Women : An International Anthology*, Texas Press.
- 1999** G. Colville, *Scandaleusement d'elles*, 34 portraits, éd. J.-M. Place.

- 2002** 6 mars-24 juin, exposition « La Révolution surréaliste », Centre Pompidou.
- 2003** 7-17 avril : vente collection André Breton, salle Drouot.
- 2004** Gérard Durozoi, *Histoire du mouvement surréaliste*, F. Hazan.
Artaud, *Œuvres complètes*, Quarto-Gallimard.
Elza Adamowicz, *Ceci n'est pas un tableau : les écrits surréalistes sur l'art*, l'Âge d'homme, coll. « Bibliothèque Mélusine ».
- 2007** X. Canonne, *Le Surréalisme en Belgique*, éd. Mercator.
- 2009** Franklin Rosemont and Robin D. G. Kelley, *Black, brown & beige : surrealist writings from Africa and the diaspora*, University of Texas press.
Exposition : *La Subversion des images : surréalisme, photographie, film*, Paris, Centre Pompidou.
S. Arfouilloux, *Que la nuit tombe sur l'orchestre*, Paris, Fayard, 2009.
- 2010** Keith Aspley, *Historical dictionary of surrealism*, Scarecrow press.
- 2011** Miguel Pérez Corrales, *Caleidoscopio surrealista : una visión del surrealismo internacional (1916-2011)*, La Página.
Fév.-mai : Centre Pompidou : exposition Surréalisme hors les murs.
- 2013** 30 oct. Exposition : *Le surréalisme et l'objet*, Paris, Pompidou.
- 2016** *Mélusine* n° XXIV, Les arts du spectacle.
- 2019** Michael Richardson, *The International Encyclopedia of Surrealism*, 2019.
- 2020** Juin : installation du Mur de l'atelier André Breton au Centre Pompidou.
- 2022** Exposition : « L'Invention du surréalisme », 15 décembre 2020-14 mars 2021, BnF I François-Mitterrand
- 2024** Exposition : *Surréalisme au féminin* (Paris, musée de Montmartre Totalité des manuscrits d'A. Breton sur Gallica

L'IMAGE SURREALISTE

WILLARD BOHN

Alors que Pierre Reverdy propose un modèle structural de la métaphore dans « L'Image », Breton préfère un modèle métaphorique dans le *Manifeste du surréalisme*. Sans nommer l'objet métaphorique directement, il dit que la juxtaposition des deux pôles doit produire une lumière éblouissante. « La valeur de l'image dépend de la beauté de l'étincelle obtenue ; elle est par conséquent, fonction de la différence de potentiel entre les deux conducteurs ».

En 1924, ces remarques n'étaient pas aussi sibyllines qu'elles semblent aujourd'hui. Un lecteur contemporain aurait peut-être compris que l'objet en question était une lampe à arc (appelée aussi 'lampe voltaïque'). Inventée au commencement du siècle précédent par Sir Humphry Davy en Angleterre et Vassily Petrov en Russie, cette lampe était assez rare avant 1870, date où l'on inventa une dynamo génératrice plus puissante. Composée d'un arc électrique passant entre deux électrodes insérées dans un globe de verre, elle servait à éclairer les rues de la ville et l'intérieur de grands immeubles. Cette identification est confirmée un peu plus loin dans le manifeste où Breton élargit sa métaphore originale pour créer une métaphore filée. « La longueur de l'étincelle », explique-t-il, « gagne à ce que celle-ci se produise à travers des gaz raréfiés ». À l'origine, les lampes à arc sont remplies d'air ou d'une vapeur carbonique générée par les électrodes. Après l'introduction des lampes à vapeur de mercure en 1901, on utilise d'autres gaz aussi tels que le xénon, l'argon, le néon, ou le krypton. Dix ans plus tard, quand les lampes à arc commencent à disparaître, elles sont remplacées par des lampes à globe incandescent.

Comme d'autres inventions techniques, parmi lesquelles l'avion, le téléphone, et la télégraphie sans fils, la lampe à arc est rapidement transformée en une icône moderne. Les peintres et les poètes y sont attirés en particulier à cause de ses multiples possibilités symboliques. La lampe apparaît non seulement comme le sujet de plusieurs tableaux mais aussi comme une métaphore dans plusieurs poèmes.

L'originalité de Breton ne réside pas dans le choix de la lampe à arc, donc, qui se trouvait un peu partout à l'époque, mais ailleurs. Le problème avec la théorie de Reverdy, explique-t-il, est qu'elle repose entièrement sur des mécanismes conscients. Le lecteur peut jeter un pont entre les deux termes métaphoriques trop facilement. Pour mériter l'appellation « surréaliste », cet espace doit être infranchissable. Ainsi, pour échapper aux nombreuses limitations imposées par l'esprit rationnel, Breton invente le surréalisme, qui lui permet d'explorer les profondeurs de la psyché humaine. La solution au dilemme de Reverdy, conclut-il, est d'adopter des procédés illogiques, qui exploitent l'activité inconsciente.

L'ENQUÊTE SUR L'HUMOUR (DÉCEMBRE 1918)

GEORGES SEBBAG

Vers février 1916, André Breton et Théodore Fraenkel rencontrent à Nantes le blessé de guerre Jacques Vaché. *L'umour* (sans h) propre au dandy Vaché va bientôt circuler dans leur correspondance. Le 11 octobre 1916, Vaché écrit à Breton : « et bien que vous ne conceviez l'Umour qu'approximativement. » / « L'Armée Britannique, tant préférable qu'elle soit à la Française, est sans beaucoup d'Umour. » Le 29 avril 1917, Jacques Tristan Hylar entre dans le vif du sujet : « Et puis vous me demandez une définition de l'umour – comme cela ! [...] vous savez l'horrible vie du réveille-matin – c'est un monstre qui m'a toujours épouventé [...] pourquoi donc a-t-il tant d'umour, pourquoi donc ? Il y a beaucoup de formidable UBIQUE aussi dans l'umour [...] et l'umour dérive trop d'une sensation pour ne pas être très difficilement exprimable – Je crois que c'est une sensation – J'allais presque dire un SENS – aussi – de l'inutilité théâtrale (et sans joie) de tout. [...] – Nous avons le Génie – puisque nous savons l'UMOUR ». Le 19 octobre 1917, Vaché rencontre Breton à Paris. Ce dernier, dans une lettre à Fraenkel du 21 octobre, évoque un projet de conférence sur l'Umour par le duo Breton-Vaché au théâtre du Vieux-Colombier, une conférence qui serait illustrée par des poèmes de Louis Aragon, dont Breton venait juste de faire la connaissance au Val-de-Grâce. On peut noter ce propos tenu par Vaché dans son ultime missive à Breton du 19 décembre 1918 : « Excusez-moi de mal comprendre votre dernière lettre sibylline : qu'exigez-vous de moi – mon cher ami – L'HVMOUR – mon cher ami André... ce n'est pas mince. »

Dans *L'Information* du 28 octobre puis du 4 novembre 1918, le critique Maurice Verne dresse un panorama de l'humour en littérature sous le titre « Des œuvres humoristiques du temps de paix aux œuvres humoristiques du temps de guerre ». En France, on aurait démarré avec Rabelais. Longtemps après, serait intervenue une escouade d'humoristes comprenant Marcel Schwob, Jules Renard et Alphonse Allais. Mais soudain, tout se serait éclairé : « nous eûmes enfin Alfred Jarry. Avec celui-ci, nous touchons à la merveille des merveilles de l'humour. » Verne précise que la pièce de Jarry a nourri *Le Roi Bombance* de Marinetti et *Les Mamelles de Tirésias* d'Apollinaire. Puis il reprend une distinction établie par le philosophe Bergson entre l'ironie et l'humour. Surtout, il invoque le « singulier » Isidore Ducasse, comte de Lautréamont, « qui traversa la vie pour nous laisser les phrases les plus sarcastiques du dix-neuvième siècle ». Et pour finir, il s'étend sur Arthur Rimbaud « qui fut l'humour en personne ».

Le feuilleton sur l'humour de Maurice Verne en page 3 de *L'Information* du 28 octobre puis du 4 novembre n'a pas échappé à Breton. En effet, dans cette même page 3 de *L'Information* du 4 novembre, il a justement découpé l'article « Peaux d'oranges » de Guillaume Apollinaire dont il a tiré deux fragments pour sa foisonnante lettre-collage à Louis Aragon du 10 novembre 1918. Intervient ici Henry Clivennois. Cet étudiant en Sorbonne dirige depuis 1917 la revue *La Basoche*, « Liberté, Égalité, Fraternité ». Tenu d'en changer le titre, il baptise sa revue *Les Jeunes Lettres*. Tout porte à croire qu'en novembre 1918 Breton lui suggère de lancer une enquête sur l'humour axée sur trois questions : « 1° Est-il vrai que l'art français tire ses racines profondes de l'humour, comme le dit Maurice Verne dans un feuilleton littéraire ? / 2° Pensez-vous avec celui-ci, que les œuvres de Rimbaud, de Lautréamont et de Jarry constituent une expression suprême de l'humour ? / 3° En ce cas, ne serait-elle pas les premières à influencer l'art à venir ? ». Dans sa lettre à Max Jacob du 17 décembre, Breton presse le poète de répondre aux trois questions sur l'humour qu'il a lui-même formulées. Alors que le questionnaire de l'enquête

sur l'humour figure dans le second et ultime numéro des *Jeunes Lettres* de décembre 1918, il faudra attendre novembre 1921 pour découvrir dans le premier numéro de la revue *Aventure* les réponses à l'enquête de Valéry, Tzara, Jacob, Dermée et Cendrars ainsi qu'une sèche conclusion de Crevel.

Toutefois, il existe une trace vivante de l'enquête dans la magnifique lettre-collage du 13 janvier 1919 que Breton adresse à Vaché alors qu'il ignore que son ami a succombé à une overdose d'opium dans un hôtel de Nantes, une semaine auparavant. La lettre-collage reproduit deux réponses à l'enquête : « Louis A. a répondu aux *Jeunes Lettres* :

L'art, sans distinction de nationalité, tire ses racines profondes de l'humour ; les œuvres de Rimbaud, Lautréamont et Jarry constituent l'expression suprême de l'art, de l'humour, de l'amour ; elles seront les seules appelées à influencer sur l'art à venir, tant que cet art conservera quelque pureté. / Mais l'art n'appartient qu'aux forts, et de tout temps il y a eu, il y a, il y aura de prétendus Artistes qui n'ont pas su, ne savent, ne sauront jamais ricaner." / Alors que ce pauvre Max Jacob : "L'humour, c'est l'ironie indulgente."

On croirait lire dans la phrase d'Aragon célébrant le trio Rimbaud-Lautréamont-Jarry et liant l'art, l'humour et l'amour, l'une des propositions majeures que le surréalisme aura à cœur de défendre. Il importe de préciser que, dans sa quête de l'humour, Breton recopie au verso de la lettre-collage un passage des *Instructions aux domestiques* de Jonathan Swift sur les différentes manières d'éteindre une chandelle.



Fiancée © Virginia Tentindo

MANIFESTES DADAÏSTES

CLAUDE HAENGLI

Avant le surréalisme, le dadaïsme eut déjà ses manifestes. Le plus célèbre est d'abord celui de Tristan Tzara, publié en français à Zurich en 1918. Il entraîna l'adhésion d'André Breton et avec lui de tout le groupe *Littérature*. Puis vint le manifeste de Berlin, dû en particulier à Raoul Hausmann et Richard Huelsenbeck. Mais deux autres les avaient déjà précédés.

Le premier est un texte lu par Hugo Ball le 14 juillet 1916 lors de la première soirée publique du groupe Dada de Zurich, dans la salle de la corporation de la Balance (*zur Waag*). Il a ceci de remarquable d'avoir été prémonitoire des différences de conception du dadaïsme qui allèrent opposer Ball à Tzara et provoquer le départ de celui-ci au Tessin. Avec sa compagne Emmy Hennings et le jeune écrivain suisse Friedrich Glauser¹. Ball s'éloignait ainsi définitivement Dada.

Voici la traduction française de ce texte² :

« Dada est une nouvelle tendance artistique, on s'en rend bien compte, puisque, jusqu'à aujourd'hui, personne n'en savait rien et que demain tout Zurich en parlera. Dada a son origine dans le dictionnaire. C'est terriblement simple. En français cela signifie « cheval de bois ». En allemand « va te faire, au revoir, à la prochaine ». En roumain « oui en effet, vous avez raison, c'est ça, d'accord, vraiment, on s'en

1. Voir à ce sujet : Friedrich Glauser, « Souvenirs du mouvement Dada », dans le *Dossier H Dada* circuit total, L'Age d'Homme 2005, pp.163-175.

2. Hugo Ball, « Premier manifeste Dada », in : *Dada à Zurich, Le mot et l'image* (1916-1917), trad. par Sabine Wolf, Les presses du réel, 2006.

occupe », etc. C'est un mot international. Seulement un mot et ce mot comme mouvement.

Très facile à comprendre. Lorsqu'on en fait une tendance artistique, cela revient à vouloir supprimer les complications. Psychologie Dada. Allemagne Dada y compris indigestions et crampes brouillardeuses, littérature Dada, bourgeoisie Dada et vous, très vénérés poètes, vous qui avez toujours fait de la poésie avec des mots, mais qui n'en faites jamais du mot lui-même, vous qui tournez autour d'un simple point en poétisant. Guerre mondiale Dada et pas de fin, révolution Dada et pas de commencement. Dada, amis et soi-disant poètes, très estimés fabricateurs et évangélistes Dada Tzara, Dada Huelsenbeck, Dada m'Dada, Dada m'Dada, Dada mhm, Dada dera Dada, Dada Hue, Dada Tza.

Comment obtenir la béatitude ? En disant Dada. Comment devenir célèbre ? En disant Dada. D'un geste noble et avec des manières raffinées. Jusqu'à la folie. Jusqu'à l'évanouissement. Comment en finir avec tout ce qui est journalisticaille, anguille, tout ce qui est gentil et propre, borné, vermoulu de morale, européenisé, énervé ? En disant Dada. Dada c'est l'âme du monde, Dada c'est le grand truc. Dada c'est le meilleur savon au lait de lys du monde. Dada Monsieur Rubiner, Dada Monsieur Korrodi, Dada Monsieur Anastasius Lilienstein. Cela veut dire en allemand : l'hospitalité de la Suisse est infiniment appréciable. Et en esthétique, ce qui compte, c'est la qualité. Je lis des vers qui n'ont d'autre but que de renoncer au langage conventionnel, de s'en défaire. Dada Johann Fuchsgang Goethe. Dada Stendhal, Dada Dalai-lama, Bouddha, Bible et Nietzsche. Dada m'Dada. Dada mhm, Dada da. Ce qui importe, c'est la liaison et que, tout d'abord, elle soit quelque peu interrompue.

Je ne veux pas de mots inventés par quelqu'un d'autre. Tous les mots ont été inventés par les autres. Je revendique mes propres bêtises, mon propre rythme et des voyelles et des consonnes qui vont avec, qui y correspondent, qui soient les miens. Si une vibration mesure sept aunes, je veux, bien entendu, des mots qui mesurent sept aunes. Les mots de Monsieur Dupont ne mesurent que deux centimètres et demi. On voit alors parfaitement bien comment se produit le langage articulé. Je laisse galipetter les voyelles, je laisse tout simplement tomber les sons, à peu près comme miaule un chat... Des mots surgissent, des épaules de mots, des jambes, des bras, des mains de mots. AU. OI. U. Il ne faut pas laisser venir trop de mots. Un vers c'est l'occasion de se défaire de toute la saleté. Je voulais laisser tomber le langage lui-

même, ce sacré langage, tout souillé, comme les pièces de monnaie usées par des marchands. Je veux le mot là où il s'arrête et là où il commence. Dada, c'est le cœur des mots. Toute chose a son mot, mais le mot est devenu une chose en soi. Pourquoi ne le trouverais-je pas, moi ? Pourquoi l'arbre ne pourrait-il pas s'appeler Plouplouche et Plouploubache quand il a plu ? Le mot, le mot, le mot à l'extérieur de votre sphère, de votre air méphitique, de cette ridicule impuissance, de votre sidérante satisfaction de vous-mêmes. Loin de tout ce radotage répétitif, de votre évidente stupidité.

Le mot, messieurs, le mot est une affaire publique de tout premier ordre. »

Le second manifeste fut écrit par Walter Serner en 1918 lors de ses voyages entre Zurich, Genève, Lugano, Paris et l'Italie. Walter Serner, né Seligmann en 1889 à Carlsbad et mort en 1942 dans une forêt proche du camp de Theresienstadt, est un auteur de romans policiers se déroulant dans des milieux interlopes. Il donne comme titre *Dernier relâchement : manifeste Dada* à son livre de plus de 160 pages, qui paraîtra pour la première fois en 1920. En 1927, il le rebaptise *Dernier relâchement : un bréviaire pratique pour les escrocs et ceux qui veulent le devenir*³. C'est que Dada n'est plus à l'ordre du jour, supplanté par le surréalisme.

On a dit que Tzara s'était inspiré de ce texte pour son manifeste paru peu de temps après. Mais l'intérêt du livre de Serner réside surtout en ses conseils pratiques pour l'utilisation des principes dadaïstes par l'homme de cour moderne. Quant au texte de Hugo Ball, il souligne magistralement l'importance des mots dans le discours et l'écriture. Tous deux sont donc aussi des manuels pratiques pour un dadaïsme de tous les jours.

3. Walter Serner, *Dernier relâchement : manifeste dada*, Coup d'encre, 2006. Rééd. Allia, avec une nouvelle traduction de l'allemand par Catherine Wermeister, 2019.

THÉODORE FRAENKEL, LA MORT DU PAPE AU PAYS DU PATINAGE

GEORGES SEBBAG

Deux pratiques poétiques ont présidé à la naissance du surréalisme : le collage et l'écriture automatique. Alors qu'on a reconnu la découverte de l'écriture automatique dans *Les Champs magnétiques* par André Breton et Philippe Soupault au printemps de 1919, on a occulté jusqu'à aujourd'hui la pratique collagiste initiée par Breton et reprise par ses amis. À l'écart des collages et des photomontages dadas, il existe bel et bien une pratique collagiste surréaliste, dont on peut souligner quatre étapes.

1. En juillet 1918, dans son poème « Pour Lafcadio », Breton, inspiré par les fameux plagiats d'Isidore Ducasse, invente le poème-collage à base d'emprunts à Théodore Fraenkel, Aragon-Rimbaud et Jacques Vaché. Il vend même la mèche à la fin du poème : « Mieux vaut laisser dire / qu'André Breton / receveur de contributions indirectes / s'adonne au collage / en attendant la retraite ».

2. Dès l'automne de 1918, il confectionne des lettres-collages qu'il expédie à ses amis Fraenkel, Aragon et Vaché : la formidable lettre-collage postée à Jacques Vaché le 13 janvier 1919, dans l'ignorance de sa mort survenue le 6 janvier, rassemble un invraisemblable pêle-mêle de découpures imprimées, d'images tronquées, d'étiquettes sélectionnées, de papiers pliés et de lignes recopiées.

3. « Le Corset Mystère », dernier poème de *Mont de piété* (1919) d'André Breton préfigure le poème-collage à base de titres d'articles ou de fragments de réclame découpés dans les journaux. Cette pratique du poème-collage se répand parmi les proches de Breton.

Significative, à cet égard, est la lettre du 10 août 1920 que Breton adresse depuis Lorient à Simone Kahn rencontrée peu auparavant et dans laquelle il l'entretient d'un poème-collage réalisé par un correspondant qui n'est pas nommé (Aragon ou Fraenkel ?) : *[cet ami] s'en tenant à un procédé que j'avais mis à la mode autrefois, découpe des lambeaux de phrases dans les journaux et les ajuste ensuite à sa manière : "Le vol et les accidents sont des amis précieux. – Ne portez plus votre histoire. – Je donne ce cœur de Gambetta pour un gramme d'or."* L'ami collagiste a bel et bien découpé « Je donne / Le cœur de Gambetta / pour 1 gramme d'or » dans *L'Intransigeant* du 29 juillet 1920 (p. 3 et p. 1), entremêlant une annonce de bijoutier et un article sur le projet de translation au Panthéon de l'urne contenant le cœur du grand homme. Rappelons qu'à cette époque Breton loge à l'Hôtel des Grands Hommes, place du Panthéon.

4. En avril 1924, s'ouvre une session surréaliste au 42, rue Fontaine, avec à l'ordre du jour la confection de textes automatiques et des poèmes-collages approvisionnés par des journaux. Y prennent part Louis Aragon, Jacques Baron, Jacques-André Boiffard, André Breton, Joseph Delteil, Robert Desnos, Simone Kahn-Breton, Georges Limbour, Max Morise, Pierre Naville, Marcel Noll, Benjamin Péret et Roger Vitrac.

C'est dans ce contexte qu'il faut inscrire deux poèmes-collages de Théodore Fraenkel : « Femmes qui souffrez » (printemps 1920) comprenant vingt-sept fragments de phrases découpés dans des journaux et « La mort du pape au pays du patinage » (3 février 1922). Toutefois, le second, à la différence des poèmes-collages habituels limités au seul texte, se singularise par la place éminente accordée à une photo de journal. C'est d'ailleurs dans la relation d'une part entre deux titres d'articles (« La mort du pape » / « Au pays du patinage ») et trois fragments de publicité (« Pas de séduction » / « Pas de sourire » / « Pas de jolies dents »), et d'autre part entre ces cinq fragments de texte et la photo d'un des deux articles, que ce poème-collage peut prendre son

élan, développer sa force et nous surprendre. Théodore Fraenkel a opéré ses découpages dans le journal *Excelsior* du vendredi 3 février 1922. En page 1, il a prélevé « La mort du pape » dans le titre « Cérémonie à Madrid pour la mort du pape », puis « au pays du patinage » dans le titre « Convoi funèbre au pays du patinage », en conservant la photo spectaculaire de ce dernier article. Puis il s'est reporté à la page 6 pour effectuer une découpe très soignée du savon dentifrice Kenott (cette marque de dentifrice orthographe à sa façon le mot « quenotte » désignant la dent d'un enfant ainsi que « la dent petite et jolie chez une femme »); Fraenkel a ainsi sélectionné trois énoncés impliquant une progression logique et humoristique : « Pas de séduction » > « Pas de sourire » > « Pas de jolies dents ».

Dans quelle actualité se situe « La mort du pape au pays du patinage » ? Le pape Benoît XV vient de mourir le 22 janvier, tandis que son successeur Pie XI sera nommé le 6 février. Fraenkel a eu beau jeu de balader le cercueil de Benoît XV sur un canal gelé. Il n'est pas indifférent de remarquer que la syllabe « Pa » est scandée cinq fois (« pape », « patinage », « Pas de », « Pas de », « Pas de »). Sachant que le pape en italien se dit il Papa, les pas des patineurs sur glace n'accompagneront-ils pas le traîneau funèbre d'il Papa ?

On pourra mieux suivre la marche ou la démarche de Fraenkel, en parcourant dans l'ordre les cinq images suivantes :

Image 1 : Page 1, *Excelsior*, 3 février 1922.

Image 2 : Article « Cérémonie à Madrid pour la mort du pape ».

Image 3 : Article « Convoi funèbre au pays du patinage ».

Image 4 : Publicité du dentifrice Kenott.

Image 5 : Théodore Fraenkel, poème-collage « La mort du pape au pays du patinage ».

En page 2 :

**M. WALTER RATHENAU
JUGE PAR LE FRANÇAIS
QUI LE CONNAIT LE MEILLEUR**

LA FRANCE VA ADRESSER UNE NOTE AUX ALLIÉS SUR LA CONFÉRENCE DE GENÈS

EXCELSIOR

3
FÉVRIER
1922

C'est l'esthète
hittite qui édi-
fiera un pic de
la justice.
CICÉRON.

LE PRÉTENDU INCIDENT FRANCO-AMÉRICAIN



M. RATHENAU, UN BÉBÉ AMÉRICAIN ET M. AMERSON

Vient un document qui dément avec éloquence le bruit d'un incident qui aurait éclaté le prétendu Président de l'Empire. C'est, plus ou moins, à son tour d'être jugé, le M. Walter Rathenau, à l'occasion de la remise de la note de la Ligue d'Amérique au capitaine Kitchin.

UN AVION OFFERT À LA REINE DES BELGES



L'APPAREIL OFFERT À LA REINE PAR M. SANDRET-PAPE

Il y a plusieurs jours, les journaux ont annoncé l'achat par la Reine des Belges d'un avion de tourisme. Ce n'est pas tout à fait exact. C'est un avion de tourisme qui a été offert à la Reine par M. Sandret-Pape, le constructeur belge, et non par le gouvernement belge.

LE CABINET BONOMI EST DÉMISSIONNAIRE



M. BONOMI, A GALLI, ET LE MARQUIS DELLA FORESTA

Une note officielle est venue hier à Paris. Le cabinet du groupe de la Démocratie dans l'Assemblée a voté la démission de M. Bonomi. Tout le monde est d'accord sur le fait que le cabinet de M. Bonomi a été démissionnaire.

CÉRÉMONIE À MADRID POUR LA MORT DU PAPE



LE BIE ALPHONSE XI ET L'ÉVÊQUE SAN-FRANCISCO

Une messe solennelle a été célébrée à l'église San-Francisco de Asís, à Madrid, le jour des funérailles du pape défunt, pour le repos de l'âme du défunt. Le roi d'Espagne y assistait ainsi que les principaux personnalités de la capitale, politique et de l'armée.

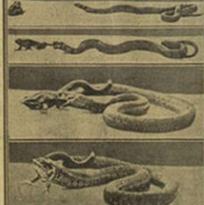
CONVOI FUNÉBRE AU PAYS DU PATINAQUE



LE CHÉRIER EST TRAINÉ PAR DES PATINEURS

Le convoi funéraire du défunt, le jour de son enterrement, a été traîné par des patineurs sur la glace de la mer. Les habitants du pays du Patinaque ont été très touchés par ce spectacle.

DRAMATIQUE FAIT DIVERS ZOOLOGIQUE



L'ÉPOULOÛTEMENT D'UNE GRENUILLE PAR UN SERPENT

C'est à l'Institut zoologique de Bruxelles que l'on a pu observer un phénomène zoologique très intéressant. Un serpent a dévoré une grenouille.

LA FIN D'UN NAVIRE AMÉRICAIN HISTORIQUE



LE "GRAND STATE", BÂTIMENT INCENDIÉ, VA ÊTRE DÉMOLI

C'est un bâtiment historique, qui a été incendié il y a quelques années. Il va être démolie.

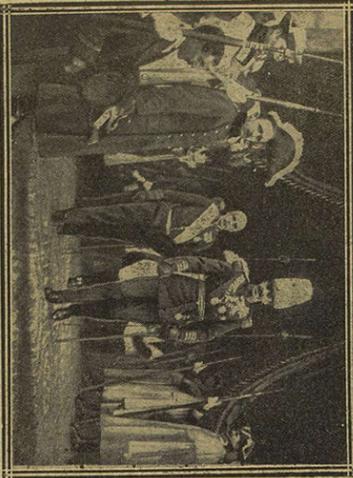
VOIE ROMAINE DÉCOUVERTE RUE S-JACQUES



DESILES DE SACS ENFÉRÉS DANS LE CLOÛTE DE S-MÉDARD

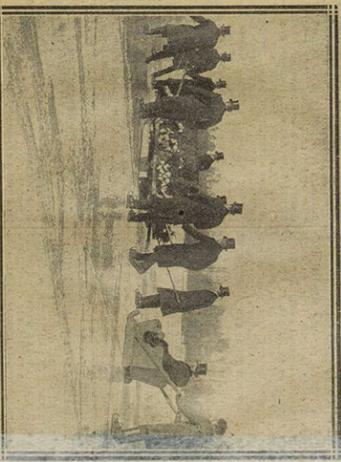
Des sacs de toile, destinés à être utilisés pour le transport de marchandises, ont été trouvés dans le cloître de S-Médard.

CÉRÉMONIE A MADRID POUR LA MORT DU PAPE



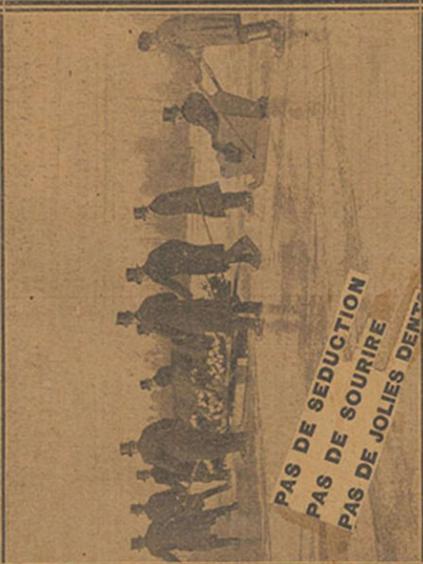
LE ROI ALPHONSE XIII A L'ÉGLISE SAN-FRANCISCO
Une messe solennelle a été célébrée à l'église San-Francisco-la-Grande, à Madrid, le jour des funérailles du souverain pontife, pour le repos de l'âme de celui-ci. Le roi d'Espagne y assistait ainsi que les principales personnalités du monde politique et de l'armée.

CONVOI FUNÈBRE AU PAYS DU PATINAGE



LE CORBILLARD EST TRAINÉ PAR DES PATINEURS
Le Spreevald est, en Allemagne, le pays du patinage par excellence. Cette région est sillonnée de canaux qui gèlent dès les premiers froids. Les habitants se servent tous de patins et de traîneaux. Voici un convoi se rendant au cimetière dans des conditions peu ordinaires.

LA MORT DU PAPE AU PAYS DU PATINAGE



**PAS DE SEDUCTION
PAS DE SOURIRE
PAS DE JOLIES DENTS**



**PAS DE SEDUCTION
SANS SOURIRE
PAS DE SOURIRE
SANS JOLIES DENTS
PAS DE JOLIES DENTS
SANS KENOTT**

Le savon dentifrice KENOTT est en vente partout.



GEORGES SEURAT SELON ANDRÉ BRETON : PEINDRE LE TEMPS

MISAO HARADA

Un siècle après la publication de son *Manifeste du surréalisme*, il est temps d'apprécier les apports d'André Breton en tant que penseur de l'image. Nous nous proposons de considérer ici un concept de la peinture incorporant le temps¹, développé dans la critique artistique du surréaliste, qu'illustre de manière hautement représentative sa perception de l'œuvre de Georges Seurat. Les références au peintre néo-impressionniste par Breton sont au cœur de son interrogation persistante : comment une image fixe peut-elle représenter un personnage ou une scène en mouvement ?

Cette véritable philosophie de la peinture dans son rapport avec le référent nous offre l'occasion de penser nos relations à l'image en ce début de XXI^e siècle envahi par les créations picturales de l'Intelligence Artificielle.

Issue vraisemblablement d'expériences de son enfance, cette interrogation de Breton trouve une première réponse dans l'accélééré et le ralenti cinématographiques, comme mentionnés dans un texte répondant à la révélation de Max Ernst à Paris en 1921. Breton est tenté de les relier aux « temps locaux » (I, 246²), notion de la théorie d'Einstein

1. Nous avons proposé d'appeler « temporalisation » cette vision bretonienne de la peinture dans notre : « André Breton critique d'art : l'exemple de Watteau » (*L'Or du temps : André Breton 50 ans après*. Actes du colloque de Cerisy-la-Salle, L'Âge d'homme : Lausanne, 2017, pp. 173-186.

2. Les citations de l'œuvre d'André Breton sont marquées du numéro du tome, suivi de la page, de son œuvre complète dans la collection Pléiade.

d'actualité à l'époque à Paris. Lorsqu'il affirme au début du *Surréalisme et la peinture* qu'un tableau est une « fenêtre » à travers laquelle ne compte pour lui que « ce qui s'étend devant [lui] à *perte de vue* » (IV, 351), ce prolongement implique nécessairement la temporalité dans son déploiement au-delà du cadre. En vertu de cette extensibilité, l'illustration du livre peut rendre les événements jusque dans leurs « déplacements furtifs [...] d'êtres animés ou non », et pallie les insuffisances du langage, reconnaît-il plus tard : elle constitue de « véritables *coupes* faites à même le temps, l'espace, les mœurs et jusque les croyances ». (II, 304-305)

Le nom de Seurat accompagne régulièrement les écrits bretoniens depuis l'époque de sa découverte pouvant être située autour de 1923³. Toujours d'une manière furtive, comme en pointillé, ces citations minimales – son nom figurant aux côtés d'autres « précurseurs » – nous laissent supposer que le surréaliste pût s'interdire d'approcher l'œuvre du néo-impressionniste à cause de sa rareté, à cause également de la pauvreté des renseignements sur sa vie brève, hormis les témoignages de son ami Paul Signac⁴.

Néanmoins la place qu'il attribue d'emblée à Seurat le met au rang des acteurs incontournables de la profonde transformation de la peinture, depuis la fin du XIX^e siècle vers la peinture moderne, affranchie des formes visuelles du monde extérieur telle qu'il la revendique pour le surréalisme⁵.

3. Dans une lettre datée du 6 novembre 1923 adressée à Jacques Doucet, Breton regrette « l'absence d'une œuvre très représentative de Seurat » dans la collection picturale du mécène. (Andrebreton.fr) Dans une autre légèrement postérieure (datée du 7 février 1924), Breton confie la fascination exercée sur lui par le peintre (« Je suis en ce moment tout à Seurat ») et sa « faiblesse » pour *Le Chahut* en particulier.

4. *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme*, H. Fleury, 1911.

5. Le nom du peintre figure dès 1923 (dans l'article « Distances ») et revient entre autres dans plusieurs de ses écrits du *Surréalisme et la peinture* retraçant l'histoire de la peinture.

Dans une des conférences que Breton donne à Haïti, en 1946, le poète surréaliste sort de sa réserve habituelle sur Seurat pour s'ouvrir au public haïtien sur sa vision personnelle du peintre. Afin d'introduire Seurat (et Rousseau)⁶, représentant des « pôles actuels d'attraction » (IV, 238), Breton commence par le situer dans le mouvement de l'évolution picturale inaugurée par les Impressionnistes, qu'il présente en fonction de leur mise en œuvre du temps :

[I]l convient de relever que le temps, à travers les toiles impressionnistes, le temps plus encore que la lumière, est devenu l'objet idéal de la représentation. La révolution visuelle opérée par l'impressionnisme porte sur le fait qu'avec lui, ce n'est plus l'être des objets mais bien leur devenir qui est en jeu. (III, 236)

À notre sens, c'est dans son commentaire du *Chahut*, que l'idée de la « temporalisation » de la peinture se précise le mieux. Dans cette figuration de danse endiablée, l'« humour glacé⁷ » que Breton attribue à Seurat introduit un « élément irrationnel » suggérant l'existence sous-jacente d'une dimension dynamique mise en œuvre par le peintre. Une « flamme en feu follet » dont la forme « en accent circonflexe » fait écho dans plusieurs endroits du tableau :

c'est elle qui communique à la toile sa vie exorbitante, frisant toutes les commissures des bouches, dressant à droite cette écharpe en lyre et suspendant le relever de la robe à cette pincée légère. (III, 243)

La présence du détail dont l'insertion n'est aucunement commandée par la composition, selon le conférencier⁸, annonce à lui seul un avènement du geste, fait pressentir le « devenir » de l'événement concentré en une figure picturale bidimensionnelle. Breton identifie également dans *Le Cirque* un ricochet semblable, celui d'un « éclair » cette

6. Gavin Parkinson a analysé la manière dont le poète procède à la « synthèse dialectique » entre les deux peintres : *Enchanted Ground : André Breton, Modernism and the Surrealist Appraisal of Fin-de-siècle Painting*, Bloomsbury, 2021.

7. Rappelant une rapide mention du peintre dans l'introduction de *L'Anthologie de l'humour noir* (II, 871).

8. Ernst aurait montré à Breton un « chromo populaire » ayant inspiré *Le Chahut*. (IV, 244) Il en a vu un autre chez Picasso « dont Seurat semble s'être si moqueusement, si littéralement inspiré pour peindre *Le Cirque* ». (IV, 377)

fois, en tant que « résultat synthétique, décanté d'une série d'*observations directes* prises par Seurat sur le vif. » (IV, 244)

Seurat, selon Breton, procède donc d'une opération consistant à extraire ou à « décanter » une figure unique à partir de nombreuses autres apparences visuelles. Loin d'être des marionnettes figées, les personnages peints par Seurat s'inscrivent dans une figuration du temps, différente de celle de *L'Embarquement pour Cythère* où les divers états d'un couple se succèdent, comme le remarquait l'auteur de *Nadja*.

Se poser la question du temps en peinture revient à s'interroger sur le statut du modèle (« intérieur », s'entend) mais également sur le statut de l'observateur. Cette optique propre à Breton s'intègre selon nous dans une série de questionnements modernes sur notre mode de lecture de l'image dont l'importance croît de jour en jour⁹.

9. Par exemple ceux de Daniel Arrasse et de Georges Didi-Huberman.

ARAGON AU BORD DE LA MER

DANIEL BOUGNOUX

« Faites entrer l'infini » ... La célèbre chute d'*Une Vague de rêves* (1924) récapitule un postulat qui ensemence toute l'œuvre d'Aragon. Si toute culture implique une clôture, comme celle des jardins moqués dans « Le sentiment de la nature aux Buttes-Chaumont », Aragon s'efforce en maniant le bélier de l'infini d'enfoncer les demeures de la vie casanière, ou nos routines de pensée, partout dénoncées. Cette indéniable force d'appel peut toucher, aujourd'hui encore, différentes générations de lecteurs. Sous l'élégance souveraine de l'écriture, on entend une ouverture grondante, lancinante, comme l'annonce d'une promesse qui ne peut être tenue, génératrice de doute et de désespoir (les deux D du « système Dd », détourné de Dada). Une *défense de l'infini* riche de séductions autant que de dangers.

Les Aventures de Télémaque (1922) propose un vagabondage sensuel et voluptueux, tout frémissant au sortir de la guerre, et *loin des combats*, de l'émerveillement de demeurer en vie ; l'île maternelle de Calypso y côtoie une mer aux fonds grouillants de perversions polymorphes, où Neptune invite ironiquement le jeune homme à descendre (livre VI) : « Voulez-vous coucher avec des femmes-requins ? des femmes-scies ? (...) Voulez-vous connaître le fin fond des choses ? ». Troubles frontières d'Éros, et fabuleux bestiaire maldororien ! Le *salon de parade* où introduit obligeamment Neptune accomplit le *bordel amer* suggéré dès l'incipit par un calembour familier aux successeurs d'Apollinaire : « Calypso comme un coquillage au bord de la mer répétait inconsolablement le nom d'Ulysse à l'écume qui emporte les navires ». Coquillage à suivre chez Matisse, comme dans maints textes

d'Aragon. Mais la terre elle-même n'est pas vraiment ferme et les raisonnements de Mentor, rhéteur crétinissant, puis les messages des trois bouteilles ouvrent divers abîmes.

On retrouve ce désir primaire d'infini proclamé, voire hurlé dans quantité de pages de cette période mêlant dans le même ravage Éros et Thanatos, la création et la destruction. Au-delà du surréalisme, une traînée d'infini laboure les grands romans où des individus trop faibles ou inégaux à leurs désirs (Pierre Mercadier, cette « chose qu'on a jetée à la mer », puis Aurélien) portent son poinçon. Un souterrain hante la page, un gouffre soutient la vie, un abîme troue le texte, la métaphore mine le style, des « franges d'or » irisent ou relancent les idées. *Une Vague de rêves* nous jette comme à une mer, « et comme une mer trompeuse voici que le surréalisme menace de les emporter vers un large où croisent les requins de la folie ».

Il faut replacer notre auteur face à la mer (à la mère, à l'amer), lire Aragon *littoralement* : cette proximité océanique borde son écriture tentée par l'immersion et le goût des bains (une expérience avec laquelle renouera le vieil homme au Cap Brun de Toulon, où je l'ai d'abord rencontré en 1973) ; il explore ou dessine ainsi, en pointillés, une recherche en filiation. L'origine d'Aragon est brouillée, ou traîtresse ; le vis-à-vis de la mer(e), son approche ou son bord ne sauraient être simples. C'est au bord de la mer – au bordel amer – que tout s'ébroue ou se brise : l'enfance est incertaine, la mer peu sûre, le fil de la filiation décidément perdu. Au commencement était le roman familial (comme à l'asymptote de cette œuvre figure le roman défini comme *bordel*). Au commencement était Télémaque, fils de Personne, approchant au moutonnement infini des vagues sa propre mère vague, l'énigme de toute filiation.

Tenir ou perdre le fil ? L'incipit d'*Une Vague de rêves* s'avère fertile, « Il m'arrive de perdre soudain tout le fil de ma vie ». En un premier sens, ce « fil » renvoie donc à une filiation en effet perdue. Une seconde acception désignerait, dans le cours de cette vie ou de cette pensée, une critique de la linéarité : les moments ne s'enchaînent plus, ou

plutôt l'auteur ne connaît que des moments, « alors je saisis en moi l'occasionnel (...), l'occasionnel c'est moi ». Formidable déclaration, riche de nombreux développements, dans *Le Paysan de Paris* par exemple toutes les mentions d'un temps météorologique, qui tourne en dérision le temps orienté d'une histoire, ou d'une action. Nos vies pas plus que nos pensées n'épousent le modèle cartésien de la chaîne, remplacé dans ce manifeste de 1924 par le fonctionnement même du rêve qui est tout sauf linéaire, qui relève moins d'un récit (par forçage logocentrique) que du libre jeu des images ou de l'imagination.

En un troisième sens enfin, nous croisons l'incipit du *Discours sur le peu de réalité* par lequel, en 1927, André Breton semblera dialoguer avec son ami : « 'Sans fil', voici une locution qui a pris place trop récemment dans notre vocabulaire ».

Il faudrait, à partir de là, traiter du modèle ou du monde alternatif des ondes. Donc aussi de l'écho, du « radar poésie » ou de la *résonance*. Si la pensée nous vient par vagues, l'acte de penser consiste à surfer ou, métaphore radiophonique, à nous accorder à ce qui *vibre*. Car la relation amoureuse, la création poétique comme l'accordage social et la formation de groupes politiques par mimétismes et affinités..., relèvent également d'*effets de résonance*. Dans *Les Poètes* (1960), Aragon développera le modèle de la chauve-souris, dont le monde est tissé d'échos. Ce motif de la résonance, ondulatoire, intéresse ce qui nous fait vibrer, ou frissonner, et en particulier la rime et le chant, facteurs de liaison s'il en est entre nos corps morcelés. Que doit notre ego à l'écho ? Sommes-nous onde, ou corpuscule ?

PARIS 1924 – PARIS 2024 : LE SURREALISME ET LE SPORT

NATHAN GILQUIN

Le centenaire de la publication du *Manifeste du surréalisme* coïncide avec un centenaire autrement plus médiatique (et polémique) : celui de l'organisation des Jeux olympiques d'été à Paris. De 1924 à 2024, la ville aura donc été la capitale du surréalisme et du sport, ce qui nous a donné envie de proposer quelques considérations sur l'articulation de ces deux termes.

Précisons que le sport ne fait pas partie des « conduites de vie » surréalistes, au sens où la sociocritique contemporaine désigne par ce concept un ensemble de dispositions valorisées par un groupe littéraire à des fins d'intégration et de régulation de l'activité collective¹. Autrement dit, il n'est pas nécessaire pour René Char de mettre en avant ses talents de rugbyman pour s'intégrer au groupe surréaliste. Doit-on en conclure à un désintérêt surréaliste pour le sport ? Peut-être, d'autant qu'on ne trouve pas dans les revues du groupe de textes revenant explicitement sur les J. O. de 1924 – le dernier numéro de la nouvelle série de *Littérature* est daté de juin 1924 (c'est-à-dire du milieu même des festivités olympiques, qui durent de mai à juillet), tandis que le premier de *La Révolution surréaliste* paraît en décembre 1924 : cet interlude éditorial n'aide certainement pas à s'intéresser à l'actualité sportive. Il n'y a donc rien de très surprenant, mais rappelons qu'à cette époque (jusqu'en 1948), les J. O. comprenaient des épreuves

1. Voir : Denis Saint-Amand et « La biographie dans l'étude des groupes littéraires. Les conduites de vie David Vrydaghs, zutique et surréaliste », *Contextes*, n°3 : « La question biographique en littérature », 2008 [[en ligne](#)].

d'art et de littérature. Comme le rappelle un ouvrage récent², les jurés de l'olympiade parisienne de 1924 étaient prestigieux (Giraudoux, Claudel, Valéry, Maeterlinck...) et les surréalistes ne partageaient certainement pas leur vision de l'art : l'occasion était ainsi très belle pour le groupe de Breton de se démarquer bruyamment des aînés et d'une telle conception de l'art-spectacle... Mais rien de tel n'eut lieu.

Au-delà des Jeux Olympiques, le désintérêt surréaliste pour le sport peut toutefois être nuancé. On trouve en effet une critique souterraine du sport chez Breton, dans un moment historique où la pratique sportive devient un objet culturel et politique. Moins d'un an après l'olympiade parisienne, dans son « Introduction au discours sur le peu de réalité », Breton inclut en effet le sport dans sa litanie des valeurs honnies de la « civilisation latine » :

La civilisation latine a fait son temps et je demande, pour ma part, qu'on renonce en bloc à la sauver. [...] [L]es enterrements pis qu'en temps de peste, le sport : il ne reste plus, je crois, qu'à tirer l'échelle³.

Un peu plus loin dans *Point du jour*, dans un passage de « Légitime défense », Breton regrette que *L'Humanité*, « puérule, déclamatoire, inutilement crétinisante⁴ », « décourag[e] tout autre activité extra-politique que le sport⁵ ». Autrement dit, le sport est l'équivalent du travail du point de vue du loisir : une discipline aliénante. Du reste, on trouvera peu d'autres évocations significatives du sport chez Breton, à l'exception toutefois de cette mention du cinquième chapitre du *Surmâle* de Jarry – il s'agit de la « Course des dix mille Milles », dans laquelle des cyclistes doivent parcourir une telle distance entre Paris et la Russie – en « chef d'œuvre de la littérature sportive⁶ ». Le sport a en effet partie liée avec des records, et si la littérature peut se servir de ce motif pour en exploiter la démesure, il n'est certainement pas

2. Louis Chevallier, *Les Jeux olympiques de littérature*, Paris, Grasset, 2024.

3. André Breton, « Introduction au discours sur le peu de réalité » [1925], *Point du jour* [1934], dans O.C. 2, p. 279.

4. *Id.*, « Légitime défense » [1926], *Ibid.*, p. 283.

5. *Ibid.*, p. 284.

6. *Id.*, « Alfred Jarry » [1919], *Les Pas perdus* [1924], dans O.C. 1, p. 224.

question pour Breton d'orienter la vie humaine par une telle valeur – ainsi s'agit-il de mettre l'érotisme « à l'abri de toute ingérence d'ordre sportif, dont Jarry dans *Le Surmâle* a génialement fait justice⁷ ».

Nous aurions pu, sur la question du sport, envisager les perspectives d'autres surréalistes. Le texte pamphlétaire que Georges Sadoul procure au deuxième numéro du *Surréalisme au service de la révolution* (« Le Nouvel assommoir ») est sans doute l'exemple le plus net dans la condamnation de cette activité, créée par le capitalisme comme « une admirable œuvre de récréation⁸ ». Le passage est notable :

*Les industriels sont sportifs parce que le sport est l'école du travail.
Les curés sont sportifs parce que le sport est l'école de la morale et de la religion. Les officiers sont sportifs parce que le sport est l'école de la guerre. Les flics sont sportifs parce que le sport est l'école de l'ordre. Leur ministre est aussi sportif qu'eux tous⁹.*

À l'heure du centenaire du surréalisme et des J. O., faut-il chercher une nouvelle actualité du surréalisme dans cette critique politique du sport ? Peut-être, et ce serait admettre que l'actualité du mouvement réside dans l'inactualité de ses mots d'ordre. Mais n'étant pas parisien, nous serions bien rabat-joie de gâcher ainsi les festivités olympiques !

7. *Id.*, « Entretien avec Guy Dumur » [1964], *Perspective cavalière* [1970, posthume], dans O.C. 4, p. 1037.

8. Georges Sadoul, « Le Nouvel assommoir », *Le Surréalisme au service de la révolution*, n° 2, octobre 1939, p. 7 [[en ligne](#)].

9. *Ibid.*, p. 9 [[en ligne](#)].

BRETON ET ARAGON : ÉLOGE DE LA VITESSE

JEAN-FRANÇOIS RABAIN

« L'homme, ce rêveur définitif », écrit Breton à la première page du *Manifeste du surréalisme*. Il y affirme : « Je crois à la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de surréalité ». Surréalité, le terme est lancé... Breton reconnaît sa dette envers Freud :

Tout occupé que j'étais encore de Freud à cette époque et familiarisé avec ses méthodes d'examen que j'avais eu quelque peu l'occasion de pratiquer sur des malades pendant la guerre, je résolus d'obtenir de moi ce que l'on cherche à obtenir d'eux, soit un monologue de débit aussi rapide que possible, sur lequel l'esprit critique du sujet ne fasse porter aucun jugement et qui soit aussi exactement que possible la pensée parlée. Il m'avait paru et il me paraît encore que la vitesse de la pensée n'est pas supérieure à celle de la parole.

Ce seront *Les Champs magnétiques*, écrits avec Philippe Soupault, « écritures de la pensée » pour Breton, publiés en 1919. Aragon termine d'écrire *Une vague de rêves* en juin 1924. « *Une vague de rêves* appartient de plein droit à l'aventure du surréalisme, ses expériences, sa théorisation. Au-delà même de la magnificence lyrique de l'écriture, il porte témoignage » écrit la présentatrice de la réédition au format de poche.

Aragon part d'une expérience de rupture temporelle et de vertige existentiel. Moment de dépersonnalisation et dessaisissement créateur. « Il m'arrive de perdre soudain tout le fil de ma vie : je me demande par quel chemin de la folie j'échoue enfin sous cette arche qu'ils ont nommée le ciel ». On peut s'interroger sur l'expression « fil de ma

vie » qui renvoie au fil du temps, aux fileuses, aux trois Parques qui tissent le destin des hommes. À ce fil qui défile et qui symbolise la durée, il oppose le temps de la rupture et de la perte, « un temps sans fil », comme l'a nommé Georges Sebbag dans *Potence avec paratonnerre*.

Celui-ci note qu'il n'y a rien de plus exaltant pour Aragon que ce moment de perte, de vertige, de dessaisissement de soi, un moment « égarant » qui aurait son équivalent dans l'invitation au suicide. « C'est à ce point sans doute qu'ils se tuent ceux qui partent un jour avec un regard clair », poursuit Aragon dans son ouvrage. En perdant le fil de sa vie, il rompt avec le fil du temps et saisit l'occasionnel. « L'occasionnel, c'est moi » affirme-t-il. L'évènement qui survient nous renvoie à la subjectivité. Le temps sans fil est une temporalité subjective qui sera associée au rêve, au déjà-vu, au hasard objectif. Qu'est-ce que ce « temps sans fil » ? Une nouvelle technique de communication qui va révolutionner le futur, une métaphore ou l'effet que la technique exerce sur nos modes de pensée et notre conception du temps ? Le sans-fil, c'est d'abord la TSF, la télégraphie sans fil, inventée par Marconi en 1896. Aujourd'hui, c'est le Wi-Fi, la fidélité sans fil qui permet à toute personne dotée d'un ordinateur de se connecter sur internet. Déjà Marinetti, dans le Manifeste Futuriste de 1913, intitulé : « L'imagination sans fils et les mots en liberté », décrivait « le renouvellement complet de la sensibilité humaine sous l'action des grandes découvertes scientifiques ». « Toutes les nouvelles machines de l'époque, télégraphe, téléphone, gramophone, avion, cinématographe, ont sur l'esprit humain une influence décisive », écrivait-il. « L'homme se trouve désormais sur la corde tendue de la vitesse. La vitesse a rapetissé la terre ». Il ajoute qu'un homme doué de lyrisme pourrait bientôt « détruire brutalement la syntaxe en parlant, abolir la ponctuation et l'ordre des adjectifs ». « Par imagination sans fils, j'entends la liberté absolue des images, exprimées par des mots déliés, sans les fils conducteurs de la syntaxe et sans aucune ponctuation ».

En voulant supprimer la syntaxe et la ponctuation, Marinetti faisait l'éloge du style télégraphique, de l'ellipse et de la parataxe. Dans le même élan, Philippe Sollers publiait, il y a cinquante ans, *H*, un ouvrage écrit sans aucune ponctuation. Voilà comment l'écrivain présente son livre :

Il faut éprouver son rythme : diction, timbres, accents, ponctuation latente, tourbillons, flot, appels. Au-delà de l'automatisme, un calcul module, frappe, chuchote, apostrophe, marque, efface, compte, signale l'absence mouvante. Il récite ses abréviations ivres, ses ensembles bordés d'excès...

Supprimer la ponctuation et la syntaxe offre ainsi un nouvel espace de signification qui reste ouvert au lecteur, noyant l'écrivain dans l'océan verbal, le faisant disparaître. Au lecteur de devenir le co-auteur du livre...

Dans *l'Introduction au discours sur le peu de réalité* (1924), Breton concède à Marinetti qu'il est légitime de passer de la transmission sans fil à l'imagination sans fil. Laissant de côté l'aspect utilitaire de l'invention technique, il évoque l'imaginaire de cette transmission et la possibilité d'une transformation radicale de la mentalité collective et de la pensée individuelle. « Sans fil, voici une locution qui a pris place trop récemment dans notre vocabulaire, une locution dont la fortune a été trop rapide pour qu'il n'y passe pas beaucoup du rêve de notre époque », écrit-il.

C'est dans cette brèche du temps sans fil que s'est engouffré Breton, écrit G. Sebbag. Au temps linéaire et continu, vont succéder la rupture, la discontinuité, l'occasionnel, le vertige... à la continuité de la pensée succédera l'instant, l'évènement, le surgissement, l'apparition... Breton se demande comment l'image du sans-fil pourrait personnellement l'aider à s'aventurer dans son domaine de prédilection qui n'est autre que le temps. « Ce sont de faibles repères de cet ordre qui me donnent parfois l'illusion de tenter la grande aventure, de ressembler quelque peu à un chercheur d'or : je cherche l'or du temps », conclut-il

LA LECTURE, UN LABORATOIRE D'EXPÉRIMENTATION SURRÉALISTE ?

GABRIEL SAAD

Le *Manifeste du surréalisme* (1924) est, en grande partie du moins, l'œuvre d'un lecteur. Non seulement les lectures que Breton a pratiquées constituent des références majeures, mais puisqu'il s'agit d'un texte, il fait appel aussi à un lecteur. Sans la lecture, l'écriture reste isolée, enfermée dans sa propre matérialité et peut ainsi devenir lettre morte. Il est donc légitime de s'interroger sur la place et la fonction de la lecture dans le surréalisme.

L'écrit y est présent dès la définition même que le *Manifeste* propose. L'automatisme psychique que constitue le surréalisme s'exprime, en effet, « soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière ». La lecture peut-elle être l'une de ces *autres manières* ? Dès les premières pages, c'est en lecteur que Breton se pose ; il fait très précisément appel à ses lectures pour fonder sa critique d'une certaine littérature : « *l'attitude réaliste, inspirée du positivisme, de saint Thomas à Anatole France, m'a bien l'air hostile à tout essor intellectuel et moral. (...) C'est elle qui engendre aujourd'hui ces livres ridicules, ces pièces insultantes.* » L'auteur a donc décidé de congédier le réalisme parce qu'il a d'abord *lu ces livres ridicules*. Le mot « littérature » ne tardera pas à apparaître : « *Une conséquence plaisante de cet état de choses, en littérature par exemple, est l'abondance des romans* ». Ce qui ouvre, sans plus tarder, un large espace à la critique de ces mêmes romans (dont l'abondance n'a rien de plaisant aux yeux de Breton) et, plus particulièrement, des descriptions que l'on peut y trouver : « *Rien*

n'est comparable au néant de celles-ci ». Des noms d'auteurs apparaissent plus tard, faisant l'objet d'appréciations très diverses : Stendhal, Nerval, Apollinaire, Carlyle, par exemple. Et après avoir cité ceux qui ont fait « acte de *SURRÉALISME ABSOLU* » (c'est-à-dire ses premiers compagnons) et une brève référence au « cas passionnant d'Isidore Ducasse, sur lequel je manque de données », Breton peut écrire : « *Et, certes, à ne considérer que superficiellement leurs résultats, bon nombre de poètes pourraient passer pour surréalistes, à commencer par Dante et, dans ses meilleurs jours, Shakespeare* ». Vient ensuite une longue liste d'auteurs allant de Young et Swift à Saint-John Perse et Roussel qui, pour des raisons diverses, sont eux aussi « surréalistes », ne serait-ce qu'en partie. Liste à laquelle Breton ajoute un « Etc. » dont le lecteur est libre d'imaginer l'étendue.

Après tant d'exemples, il peut paraître superflu de le souligner : c'est un lecteur qui écrit ici son manifeste. Encore faut-il préciser qu'il s'agit d'un lecteur particulier, attentif à ce qu'il appelle « la voix surréaliste ». De là son intérêt pour un autre auteur dont il revendiquera la primauté jusque dans ses derniers écrits : Sigmund Freud. Quel est le grand mérite de celui-ci ? Avoir donné au rêve et à l'imagination l'importance que jusqu'alors on leur avait refusée. Cela concerne non seulement la science, précise Breton, mais aussi l'écriture : « il importe d'observer qu'aucun moyen n'est désigné a priori pour la conduite de cette entreprise, que jusqu'à nouvel ordre elle peut passer pour être aussi bien du ressort des poètes que des savants ». Plus tard, il considérera que la pratique de la poésie surréaliste peut avoir pour but de faire émerger ce que Freud appelle dans sa deuxième topique le Ça, où l'on trouve, par exemple, le souvenir refoulé de l'épisode ou des épisodes ayant suscité la production de la névrose. Il devient donc indispensable de remarquer que Breton a été, certes, un lecteur attentif, voir passionné, de Freud, mais il n'a jamais *pratiqué* la psychanalyse, c'est-à-dire qu'il ne s'est jamais allongé sur un divan en tant qu'analysant et que, par conséquent, il n'a jamais été, non plus, psychanalyste, à la différence de bien d'autres surréalistes tels que Lacan, pour

prendre un exemple particulièrement illustre. Par rapport à la psychanalyse, la lecture prend, encore une fois, la première place.

Qu'est-ce donc qu'une lecture surréaliste ? D'après ce que dit Breton, une lecture attentive à la voix surréaliste. Mais celle-ci, comment se manifeste-t-elle ? Par un usage surréaliste du langage. Car, ne l'oublions pas, « le surréalisme a pris naissance dans une opération de grande envergure portant sur le langage ». La lecture est, elle aussi, une tentative de ce genre. Dans sa nouvelle *L'autre ciel*, Julio Cortázar, qui n'a jamais caché sa proximité avec Breton et le surréalisme, introduit un patronyme fréquent en espagnol : *Allende*. Le personnage narrateur est en train de le traduire. Rien de plus banal, jusqu'ici. Mais une lecture surréaliste dévoile ce que Cortázar appelait, derrière les mots, un passage dans un autre espace sémantique. Car Allende c'est aussi l'au-delà (ou tout simplement au-delà), ce qui ne manque pas d'établir un lien avec le titre de la nouvelle et ouvre la voie, pour la lecture du texte dans son ensemble, au fantastique, revendiqué par Breton dans le *Manifeste* (sans établir, pourtant, une différence précise entre « fantastique » et « merveilleux »).

Faire de la lecture un espace d'expérimentation marqué par la spontanéité et l'esprit de découverte, voilà bien une activité surréaliste.

SIMONE BRETON-COLLINET ACTRICE ET AMBASSADRICE DU SURREALISME

MONIQUE SEBBAG

Si le dadaïsme est né au Cabaret Voltaire, cela dit sans sous-estimer les réunions de café, le surréalisme a son berceau dans l'atelier-appartement du couple Breton, au 42 rue Fontaine. Il est donc un peu l'enfant commun d'André et Simone, Simone qui, après leur divorce, continue à le promouvoir. C'est ainsi qu'en 1965, de passage à Iquitos sa ville de naissance au Pérou, elle se fait gardienne et porte-parole du surréalisme dans une conférence lumineuse qui le raconte et rappelle ses objectifs poétiques, avec une passion à peine déguisée.

Lorsque Simone Kahn rencontre Breton en juin 1920, il ne lui est pas inconnu. Elle est une familière de la librairie d'Adrienne Monnier, elle est abonnée à *Littérature*, elle a assisté au festival Dada de la salle Gaveau, Rigaut est un camarade et Fraenkel, qui lui présente Breton, est fiancé à son amie Bianca. Immédiatement Breton l'impressionne et pourtant il dit douter de tout, y compris de ce dadaïsme auquel il participe. Voilà pourtant que très vite ce sceptique lui déclare une immense confiance, jusqu'à lui demander conseil quant au travail qu'il doit choisir d'entreprendre à la rentrée : « il me serait très doux de m'en rapporter à vous ». Peu à peu convaincue et conquise, cette jeune femme intelligente et déterminée devient sa fiancée, son épouse, sa complice résolue : « J'appris à comprendre les raisons profondes du mouvement dada et surtout à soutenir de tout mon pouvoir la naissance et le développement du mouvement surréaliste ».

Jusqu'à la crise d'octobre 1928 elle est en effet l'indéfectible soutien d'un Breton souvent angoissé et qui n'aurait peut-être pas tenu le rôle

qui fut le sien sans l'amour inconditionnel de Simone. C'est ce que suggère la lettre du 29 juillet 1927 expédiée du manoir d'Ango où le poète, obsédé par son amour pour Lise Meyer est venu écrire *Nadja* au voisinage de la dame au gant. Comme il a fini par exaspérer son épouse, elle est partie : « Ma chère petite fille bien aimée, et tant admirée [...], tout ce qui m'as sauvé dans ma vie, vraiment sans toi ou serais-je maintenant, et qui es sur le point de ne plus vouloir me sauver ». Ne l'a-t-elle pas aidé en effet à encaisser le lâchage de Tzara en 1921, les caprices de Picabia, la disparition d'Éluard au printemps 1924, les coquetteries de Lise Meyer, la passion de Nadja, les va-et-vient de Suzanne Muzard, n'a-t-elle pas calmé ses craintes lors de ses pannes d'imagination ? Tout porte à croire que sans la présence, l'influence, l'amour de Simone, André Breton aurait eu bien du mal à aimer et orienter sa nef de jeunes fous.

L'importance de Simone Breton dans le groupe est telle qu'il se divise lorsque le couple se déchire. Les hostilités éclatent au grand jour en 1929, dont rend compte le *Second Manifeste*, auquel répliquera le tract féroce « Un Cadavre ».

Alors qu'ils se sont tous deux remariés, André et Simone se réconcilient cinq ou six ans après leur divorce, à l'occasion d'expositions surréalistes ; en 1940, Breton félicite le couple Collinet pour la naissance de leur fille Sylvie.

En juin 1946, alors que le communisme et l'existentialisme s'installent, que la peinture s'oriente vers l'informel, le surréalisme semble condamné à s'éteindre ; aussitôt que Breton rentre en France, après son exil américain, Simone lui écrit pour l'inciter à reprendre le cours de la révolution surréaliste des consciences, à en trouver le courage, et pour lui assurer sa fidèle affection.

Devenue galeriste en 1948, Simone, qui a pu conserver les œuvres de Ernst, Masson, Tanguy, et autres, acquises depuis les années vingt, expose le surréalisme. Elle mêle aux valeurs reconnues tels Man Ray ou Mesens, des jeunes artistes surréalisants, comme Rozsda, Yolande Fièvre ou Jean-Jacques Lebel. Jeunes fous bourrés de talent qui

auraient eu un peu plus de mal à se faire connaître sans l'œil avisé et la passion toujours vive de Simone Collinet.

Ambassadrice, elle l'est en 1965, en Amérique latine et d'abord au Pérou, avec sa conférence magistrale sur la naissance de la peinture surréaliste depuis les dessins hypnagogiques de Desnos puis l'invention de l'automatisme par Ernst, Dominguez, Paalen. Elle l'est en 1975 lorsqu'elle évoque, pour une exposition à Milan sur le cadavre exquis, l'effervescence qu'a provoquée l'apparition de ces mélanges détonants de mots puis d'images ; son témoignage restitue de façon irrésistible, communicative, le plaisir des protagonistes, le feu du désir d'images. Elle n'est plus galeriste depuis dix ans, mais elle continue à attiser la soif de liberté de l'esprit et de diffuser la foi surréaliste.

UN AUTRE MANIFESTE DU SURREALISME : *UNE VAGUE DE RÊVES* D'ARAGON

MARYSE VASSEVIÈRE

Au printemps 1924, un jeune homme amoureux sans espoir de celle qui deviendra la Bérénice d'*Aurélien* écrit ce qui pourrait être considéré comme un autre manifeste surréaliste, *Une vague de rêves* où le registre de la mer fonctionne comme un puissant unificateur lexical. Le jeune écrivain entend faire sécession d'avec une littérature officielle, installée dans le camp des classes dominantes pour se mettre au service d'une poésie qui « doit être faite par tous » selon le puissant mot d'ordre de Lautréamont qu'Aragon entend suivre.

Une vague de rêves est d'abord un texte théorique qui vise à définir le surréalisme comme un grand moment de la vie intellectuelle du XX^e siècle, comme une avancée de la pensée en 1924. Dans cette conception surréaliste nouvelle, la pensée est caractérisée par son « vertige » qu'Aragon oppose aux « idées machinales ». Celles des idéologies dominantes mais aussi celles des philosophes dont Aragon donne ici une vision critique car ils sont le soutien de la « Société », c'est-à-dire des classes dominantes. À ces philosophes qui ont fait aussi l'objet de la critique de Marx s'oppose le sujet poétique, Aragon lui-même qui provoque l'incrédulité des philosophes officiels par sa théorie (« Il n'y a de pensée que dans les mots. ») d'origine toute dadaïste ainsi que l'a montré Henri Béhar, dans son article « La parenthèse dada » du n°745 d'*Europe* (mai 1991) sur Aragon poète. La thèse qu'Aragon va opposer aux « réalistes honteux » c'est-à-dire (étonnamment) les

philosophes idéalistes comme Leibnitz, c'est celle de l'existence de la surréalité comme « matière mentale » c'est-à-dire l'idée que le réel n'existe pas mais qu'il est une série de rapports liés à des modalités différentes de perception (hasard, illusion, fantastique, rêve). Et l'origine poétique de cette théorie, il la fait remonter aux expériences d'écriture automatique de Breton et Soupault. Aragon affirme à la suite de ses amis le primat du Rêve et s'émerveille qu'une telle conception de l'écriture signifie le refus de l'inspiration (ce « bluff du génie ») qu'il a lui-même toujours professé.

Une vague de rêves est aussi un récit clinique des expériences collectives (l'écriture automatique, les sommeils, etc.) auxquelles se sont livrés les surréalistes depuis le temps du mouvement Dada. Et son essai se fait alors histoire du mouvement – où pourtant Dada est occulté –, racontée du point de vue d'un poète qui a fait des études de médecine. Aragon médecin a ainsi tout de suite conscience des dangers du surréalisme : dans l'océan de l'écriture automatique les poètes risquent de rencontrer au large « les requins de la folie ». Dans ce récit détaillé des expériences surréalistes, Aragon souligne une triple détermination de l'écriture automatique : d'abord le rôle de la vitesse (« l'accélération ») ; ensuite le rôle de « la fatigue extrême » productrice de l'« égarement » nécessaire à la création poétique (« les prodiges ») ; et enfin le rôle de « la terreur » de la folie. Si l'écriture automatique occupe le premier pan de ce récit, les sommeils en occupent le second. Aragon raconte par le menu et en des termes enthousiastes et parfois lyriques l'expérience des sommeils dont Crevel et Desnos furent les protagonistes majeurs à la fin de 1922. Mais ces sommeils se révèlent dangereux. Si bien que face à ces dangers psychiques, d'un commun accord, les surréalistes mettent fin à l'expérience, où certains finissent même par soupçonner la simulation de la part des dormeurs. Ce ne sera pas le cas pour Aragon qui, lui, ne retient que le merveilleux des textes produits et la liberté qu'ils donnent aux poètes.

Le grand apport de la théorie surréaliste ce sera la valorisation du rêve. Aragon rapporte avec émerveillement les récits de rêves de Breton et prolonge cette évocation par une sorte de poème en prose qui débouche sur une grande sarabande des poètes au-dessus de Paris. Cette sorte de parade de foire donne une image gaie et presque carnavalesque des amis surréalistes réunis par leur opposition aux « gens ». On y trouve : Saint-Pol-Roux, Roussel, Vaché, Reverdy, Breton, Soupault, Péret, Naville, Denise Lévy (qui deviendra Naville), Noll, Baron et son frère Charles, Maxime Alexandre, Vitrac, Desnos, Crevel, etc. et aussi quelques noms inconnus aujourd'hui mais importants pour ce panorama de l'histoire littéraire comme Pierre Picon, Francis Girard, Georges Bessières et surtout des femmes comme Renée Gauthier et Germaine Berton.

Mais ce sont surtout les métaphores foisonnantes, l'océan des images, qui constitue la caractéristique majeure d'*Une vague de rêves*. Aragon utilise souvent des métaphores doubles, imbriquées, à plusieurs comparants avec parfois des comparés implicites, selon une savante sémiologie qui sollicite la contribution active du lecteur. Parmi le jaillissement infini des images, retenons pour finir deux ou trois métaphores pour leur caractère de métalangage : celles qui dépeignent poétiquement l'activité poétique des surréalistes. D'abord, pour caractériser l'écriture, la métaphore matricielle de la vague, qui en exprime très précisément l'automatisme et la désigne comme un phénomène naturel propre à la vie de l'esprit. Ensuite la métaphore du « stupéfiant-image » dont les surréalistes sont les chasseurs puissants et avides. Enfin l'étrange métaphore des poètes qui servent de monture aux images-cavaliers pour exprimer le caractère nouveau du surréalisme, en suggérant une inversion des rapports entre le poète et sa propre écriture qui le domine.

SURRÉALISME ET SIONISME

HENRI BÉHAR

Au cours du mois de janvier 1925, un débat eut lieu à la « Centrale surréaliste » au sujet de l'orientation et de l'activité politique du mouvement. André Breton en informait ainsi sa femme : « Sur la question de l'objectivation indispensable des idées, sur celle d'une action éventuelle dans le sens oriental, et les attitudes subsidiaires par rapport à la question juive et au bolchevisme, on est à peu près parvenu à s'entendre. » (*Lettres à Simone Kahn*, 22 janvier 1925).

Une abondante littérature traite des liens établis par les surréalistes avec le bolchevisme, leur adhésion officielle au Parti communiste, au début 1927, jusqu'à l'éviction non moins officielle d'André Breton et de ses amis (à l'exception d'Aragon) en 1933. Mais pourquoi la question du sionisme était-elle liée à la discussion ? En quoi le retour à Sion, théorisé par Théodor Herzl, pouvait-il concerner le Mouvement officiellement constitué trois mois plus tôt ?

Peu après cette réunion, Breton en rendait compte à Simone : « On soulève à nouveau la question juive. Grand tumulte (je propose toujours de soutenir officiellement l'action sioniste, quels qu'en soient les caractères. Protestations ; « mouvements divers ») (mercredi 28 janvier 1925).

Comment faut-il entendre cette déclaration formelle, explicitement introduite par Breton au sujet du sionisme, pour lequel il prend parti ?

À la date à laquelle celui-ci s'exprime, le sionisme, en France, envisage l'organisation d'un parti politique proche du socialisme visant l'établissement d'un foyer national juif en Palestine, correspondant au troisième grand moment d'émigration vers ce pays sous mandat

britannique. Breton se montre absolument radical quant au soutien qu'il faudrait apporter à l'activité sioniste en France, et il soutient que le surréalisme devrait adopter ses méthodes. Écrivait-il ainsi à sa femme parce qu'elle était de famille juive ? Aurait-elle soulevé ce sujet ? Cela paraît peu probable, dans la mesure où les Juifs de France, et notamment les membres du Consistoire institué par Napoléon 1^{er} n'étaient guère favorables aux thèses de Herzl. Nous ne connaissons malheureusement pas sa réponse, puisque Breton a détruit ses lettres après leur divorce.

Était-il alors animé par ses discussions avec ses amis juifs les plus proches, tels que son ex-condisciple Théodore Fraenkel, ou Francis Gérard (directeur de la revue *L'Œuf dur*), ou encore Denise Lévy, la cousine de Simone, ou même Lise Meyer, « la dame au gant » ? Là encore, nous n'avons aucun document en ce sens.

Dans ses *Carnets*, à la date du 25 mars 1917, Fraenkel notait : « Journée à Saint-Germain. J'écoute silencieux et composant des attitudes, une discussion entre un étudiant sioniste et un médecin qui a là-dessus mes idées, plus le mérite d'un homme d'action¹. » Il est clair qu'il ne partage pas les idées du jeune sioniste, peu avant la déclaration Balfour, par laquelle l'Angleterre promettait l'établissement d'un « foyer national juif » en Palestine. Mais il ne s'expliquera pas davantage par la suite. Et, quels que fussent ses engagements sa vie durant, il n'a pas changé d'attitude à ce sujet.

Concrètement, c'est Robert Desnos qui paraît avoir exprimé la position du groupe surréaliste sur cette question dans *La Révolution surréaliste*, n°3, paru le 15 avril 1925. Ce dernier parle fort et lance un « Pamphlet contre Jérusalem ». Commençant par affirmer qu'il n'est pas antisémite (comme le font d'ailleurs tous les français à ce propos), il s'efforce de démontrer que les Juifs, ferment intellectuel oriental dans l'Occident, ne doivent surtout pas quitter la France, et il s'oppose à leur « nationalisme naissant » tel que le souhaitait le sionisme. Non

1. Theodore Fraenkel, *Carnets*, 1916-1918, texte établi et présenté par Marie-Claire Dumas, Paris, Éd. des Cendres, 1990.

sans sacrifier à l'imagerie conventionnelle, il affirme : « ...ceux qu'on put croire acharnés à la seule poursuite de l'argent se révèlent les piliers anonymes de l'insurrection. » Ce par quoi il rejoint la position révolutionnaire de Breton. En somme, après l'Affaire Dreyfus, les Juifs sont bien là pour « se compter derrière les deux bannières ennemies du Territoire et de la Liberté. » L'ensemble est assez confus. Il réfute les options de la Société des Nations concernant l'État juif. En somme, le mouvement des Juifs vers Sion irait « à l'encontre du génie de la race ».

Peu auparavant, un autre écrivain tenait un discours semblable. Défendant son roman par la bouche du Narrateur, Marcel Proust récusait les thèses sionistes de la même façon : « on a voulu provisoirement prévenir l'erreur funeste qui consisterait, de même qu'on a encouragé un mouvement sioniste, à créer un mouvement sodomiste et à rebâtir Sodome. » (*À la recherche du temps perdu*. T. 10. *Sodome et Gomorrhe I*, 1922, p. 632).

En somme, au début des années vingt, le surréalisme, un moment tenté d'adopter les méthodes du sionisme pour émanciper la poésie et la littérature qu'il revendiquait, s'est convaincu qu'il ne pouvait concilier nationalisme et liberté. Ce pourquoi il s'est rapproché d'une doctrine internationaliste, le communisme soviétique, qui devait le décevoir tout autant.

DU MONSTRE SURREALISTE

MONIQUE SEBBAG

Les mots « monstrueux » et « sublime » envahissent le discours, à croire que court les rues ce qui affole la raison et enfièvre l'imagination. Pourtant, le monstrueux est par définition exceptionnel ; porteur de chaos il terrifie, mais en échappant aux normes il réveille notre passion de l'infini, il féconde l'imaginaire. Mythes, contes, et maintenant films ou jeux vidéo regorgent d'êtres toujours plus étranges qui violentent les sensibilités d'un public ravi. L'industrie du spectacle doit même produire un stupéfiant image toujours plus puissant pour compenser l'effet d'accoutumance. Le surréalisme, champion de l'imaginaire et donc grand pourvoyeur de monstres a-t-il d'autres ressources et d'autres ressorts que l'industrie du spectacle ?

Depuis Baudelaire et Jarry, l'artiste-poète, qui se révolte contre les conventions, qui étouffe dans l'espace-temps imparti à l'être au monde, est en manque d'infini et découvre dans la beauté monstrueuse l'étoile noire qui ouvre la voie à mille créations ensorcelantes. En 1919, le recueil de poèmes de Breton *Mont de piété* propose d'appeler poème un collage de « contributions indirectes », Le « Corset Mystère », qui réunit des éléments disparates et donne l'exemple du monstre dont Jarry avait célébré la beauté : « j'appelle Monstre l'accord inaccoutumé d'éléments dissonants [...] J'appelle monstre toute originale inépuisable beauté ».

Le collage de découpures discordantes est le procédé, à la portée de tous, pour créer des beautés monstrueuses, et c'est cette activité pratiquée fiévreusement au 42 rue Fontaine, en avril 1924, à côté d'exercices d'écriture automatique, qui va s'appeler « faire du surréalisme ».

Lorsque dans le *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, Max Ernst propose à la lettre P le mot « phallustrade » il le commente : « C'est un produit alchimique, composé des éléments suivants : l'autostrade, la balustrade, et une certaine quantité de phallus. Une phallustrade est un collage verbal ».

L'accord incongru d'éléments dissonants engendre parfois des créatures à l'effet saisissant, fantômes ou chimères émanés de quelque au-delà et surtout des profondeurs du psychisme. Comme le rêve, assemblage monstrueux de traces mnésiques aimantées par le désir, ces figures ont la présence hallucinatoire du surréel. Avec la déclaration du premier *Manifeste* : « Tranchons-en : le merveilleux est toujours beau, n'importe quel merveilleux est beau, il n'y a même que le merveilleux qui soit beau. » l'opposition de l'hybride insolite à l'harmonieux conventionnel laisse place à celle de l'imaginaire et du réel. Le monstre surréel relève de la magie, et son apparition de l'œil pinéal du visionnaire ou de l'athanor de l'alchimiste.

Dès les années vingt, en plein moment dada, Max Ernst avait le surréel dans la peau ; c'est ainsi que de ses collages naissaient la femme cent têtes ou cet elfe délicieux posé comme une fragile libellule sur l'édredon des nuages dans la brume de l'aube, la Minuit, notre rêve éternel de flotter hors de l'espace et du temps, dans un ailleurs qui nous ressemble. Lorsque, en 1937, ses pinceaux font fondre sur nous un *Ange du foyer* ou *Le Triomphe du surréalisme*, il s'agit bien d'un fauve étranger à toute espèce, d'une sorte de dragon venu mettre le feu au monde, mais cet être convulsif n'est autre que l'éclaireur, celui qui conduit à la pierre philosophale. Comme le poulpe au regard de soie dont Breton fera le mage de la connaissance, Paracelse, dans le tarot de Marseille. Car, si le rêve né du désir est la voie royale vers la connaissance de l'inconscient, le monstre merveilleux mène à celle des magnétismes érotiques infinis qui mènent le monde.

Dix ans plus tôt, dans le disparate des Puces de Saint-Ouen, Tanguy découvrait *Le Tabernacle*, un démon au visage stupéfiant, au regard terrible, au corps couvert d'yeux pour voir et envoûter, un objet de

magie noire ayant des chandeliers en guise de bras, il rapportait rue du Château un éclairer aussitôt reconnu comme l'expression même de la surréalité.

On peut s'en tenir à croire que Jarry, avec son Père Ubu, se livre à une joyeuse caricature de l'homme de pouvoir. Ubu est certes l'archétype du despote, dont la gidouille et la spirale disent que les appétits, les pulsions scatologique et sadiques tendent vers l'infini. Mais s'il a fasciné Vaché, s'il enthousiasme les révoltés et les surréalistes, si son efficacité perdure, c'est qu'il incarne l'absurdité de l'Être, c'est qu'il transgresse tous les interdits, c'est qu'il révèle la face refoulée du réel.

Brauner a fait le chemin du réel le plus cru vers l'imaginaire le plus pur. Dans ses toiles de 1932, *La Porte I et II*, des scènes d'agression bestiales, des visages et des corps hideux dénoncent l'horreur politique ; dans *Monsieur K*, en 1933, avatar d'Ubu à la libido exacerbée, et dans *Morphologie de l'homme*, en soixante-quatre portraits d'un pantin lubrique, il dénonce la monstruosité de certains et de tous dans une violente satire. En adhérant à l'automne 1933 au surréalisme, lui qui s'est déjà représenté l'œil crevé multiplie les cornes, les antennes de voyant pour mieux traverser les apparences, et après l'accident que son tableau avait prophétisé, se tourne résolument vers l'occulte, le tarot l'alchimie, et c'est le temps des Chimères, des ectoplasmes, des métamorphoses. C'est dans le merveilleux qu'il cherche, même après sa rupture avec Breton la réponse à l'insistante question humaine : Qui suis-je ?

LE SURREALISME EN ITALIE

PAOLA DÈCINA LOMBARDI

Une thèse sur Roussel à Rome ? L'Italie s'intéresse-t-elle au surréalisme ? Vraiment ? Incroyable ? Éclatant de rire, Philippe Soupault fut également surpris par le hasard de notre rencontre. Cela se passait en juin 1968, alors qu'à Paris les mots d'ordre du surréalisme résistaient sur les murs et l'incrédulité de Soupault était justifiée. Dans l'Italie de 1924 le fascisme et l'avant-garde futuriste, orientés vers un nouveau mythe national sont un filtre puissant. Mais à l'origine de l'incompréhension critique et de l'hostilité envers le Surréalisme¹ l'on trouve également la pensée libérale, l'esthétique de Croce et la forte tradition classique, le nationalisme, l'enracinement de la culture catholique et la méfiance à l'égard de la psychanalyse. Plus tard, l'intelligentsia de gauche, qui, comme en France, accepte largement l'équation antifascisme-philosoviétisme et regarde vers Staline plutôt que vers Trotski, exercera aussi son influence. Considérée par Sergio Solmi en 1934 comme « usée et dépassée », cette influence a provoqué une réaction de fierté nationaliste. On oppose ainsi un « réalisme magique », typiquement italien, à l'invitation à l'*un des secrets de l'art magique surréaliste*, l'écriture automatique. Théorisé par Massimo Bontempelli, le « réalisme magique », ouvre une querelle dans les pages de « 900 ». *Cahiers d'Italie et d'Europe* pour revendiquer l'autonomie, la modernité artistico-littéraire italiennes et la filiation du surréalisme à l'art

1. Sur l'accueil du surréalisme voir M.A. Raffi, A. Breton e il Surrealismo nella cultura Italiana , 1925-1950, CLEUP, 1986.

italienne du Quattro-Cinquecento². Animé par Curzio Malaparte, le débat se poursuit dans les pages de *Perspectives* en janvier 1940. Appréciant la vitalité de l'expérience spirituelle du Surréalisme et sa tension vers l'espérance, négligeant par contre le fondement sociopolitique du mouvement. Carlo Bo, en 1944 publie *Anthologie du surréalisme* et *Bilan du surréalisme*. Et en 1947 Gianfranco Contini, dans *Italie magique. Contes surréels modernes*, propose comme « surréalistes » des poètes et écrivains, dont les œuvres renvoient des influences et des suggestions dues à des modèles littéraires partagés³. Malgré les démentis, la confusion entre *réalisme magique* et « surréalisme italien » a résisté⁴. Il y a pourtant un véritable partage de l'esprit surréaliste dans la vie et l'œuvre magnifique en vers et en prose d'Antonio Delfini. La fréquentation du surréalisme a laissé des traces chez Baj et Falzoni, tandis qu'Arturo Schwarz, poète, essayiste et collectionneur de surréalisme en est resté le grand promoteur et animateur passionné jusqu'à sa mort en 2021

Les traductions du *premier Manifeste* en 1946 et du *Second* en 1966 ouvrent la voie à la proposition éditoriale et à l'enthousiasme des happy few, dont l'un m'a fourni *Locus solus* en papier Japon, ma première lecture de Roussel. Depuis lors, des conversations avec certains des premiers et derniers membres du mouvement parisien m'ont aidée à comprendre ses relations et ses développements, la valeur et la persistance du surréalisme éternel et de ses incarnations et, qu'au-delà des ruptures et des exclusions, cette instance existentielle, esthétique et éthique n'avait pas été répudiée. Sebastian Matta se faisait un plaisir de me raconter des anecdotes exaltantes, des souvenirs, des jugements critiques, et de sa condivision. Leiris m'a parlé de ce qu'il avait partagé

2. Les intentions de plusieurs articles sont reprises dans M. Bontempelli, *L'Avventura Novecentista*, Vallecchi 1974. Sur l'argument, voir aussi B. Sica, *L'Italia magica di G. Contini*, Bulzoni, 2013.

3. C'est-à-dire, Palazzeschi, Bontempelli, Alvaro, Delfini, Landolfi, Morovich, Gadda et, aussi, Moravia.

4. Sur ce propos voire U. Piscopo, « Le Surréalisme et l'Italie », *Europe*, nov-déc. 1968 ; L. Fontanella, *Il Surrealismo italiano*, Bulzoni 1983, entre quelques autres.

avec le surréalisme et ce qu'en restait, de ce qu'il partageait avec Bataille et Sartre, de Lacan qu'il n'aimait pas et du socialisme à visage humain. Avec Alain Jouffroy et Jean-Michel Goutier les relations sont devenues amicales. De tant de rencontres il me reste des émotions fortes. Dans l'atelier de la rue Fontaine, où Elisa m'a raconté les rythmes quotidiens et l'inquiétude du dernier Breton, j'ai été surprise par la modestie de l'appartement, rachetée par la magnificence des objets et des tableaux disposés de façon ordonnée mais sans critère fixe. « André les regardait, surtout les objets, il les observait et les déplaçait en fonction de la lumière ou de l'effet de l'image qu'ils composaient » – m'a confié Elisa. Très âgé et épuisé, mais très lucide, en 1980 André Masson, allongé sur le lit d'une chambre de l'Hôtel de la Ville, m'a raconté avec délectation les anecdotes et, avec amertume, combien son appartenance au surréalisme lui avait donné et pris. À la substance du surréalisme, il restait attaché, mais d'un geste efficace de la main, il a voulu affirmer sa position : mon cœur est à gauche, ma raison à droite. Quelques années plus tard, le voir encore plus épuisé, poussé dans un fauteuil roulant à travers la foule pour le tour de force d'une autre exposition, à presque cent ans, suscita en moi tant de tristesse que je n'osai pas l'approcher.

Les expositions, les traductions, les essais importants comme ceux de Franco Fortini et, plus récemment, les cours universitaires et les conférences, notamment dans le domaine des arts visuels, n'ont pas manqué depuis lors. Mais en Italie, après cent ans, à célébrer le centenaire du Surréalisme sont quelques initiatives locales. Il Comune di Desenzano con *Surréalismo* e la Fondazione Magnani-Rocca di Parma con *Il surrealismo e l'Italia*. Il MART di Rovereto con *Surrealismi, da De Chirico a Serafini* rilancia un "surrealismo italiano". À Milan, il Museo di Palazzo reale, en plus de Leonora Carrington, accueille Leonor Fini, Cocteau et Dalí. Trois artistes exemplaires de *l'aventure de l'esprit* surréaliste ou de leur distance ? Une revendication de *sovranisme* culturel des Institutions italiennes, une confusion délibérée ?



Ci-gît le verbe, 1976 © Virginia Tentindo

DÉTOURNEMENT DE LA FIGURE D'ÈVE CHEZ CLAUDE CAHUN

LILA MARCHANT

Ève, figure féminine fondatrice du monde occidental, n'est pourtant évoquée que rapidement dans la Bible et rarement mentionnée au-delà du couple qu'elle forme avec Adam dans les œuvres qui renvoient à la Genèse. L'assimilation du péché originel au péché de chair amuse les surréalistes, notamment Duchamp et Picabia, mais l'œuvre de Claude Cahun offre une perspective nouvelle sur le couple originel. Personnalité artistique, poète et photographe de genre neutre¹ et homosexuelle, Claude Cahun interroge, depuis sa place marginale, le regard porté sur les personnages féminins. Son recueil de courtes nouvelles *Héroïnes* (1925) réécrit le destin des femmes de la Bible et des mythologies antiques. Cette volonté de lire l'histoire de l'humanité du point de vue féminin se poursuit dans d'autres œuvres, notamment dans ses *Aveux non avenues* (1930). Nous étudierons ici sa lecture singulière du sort d'Ève, à travers l'exemple de deux textes.

Première femme selon la Bible, Claude Cahun lui consacre la première nouvelle du recueil, « Ève la trop crédule² », qui transpose l'épisode du péché originel dans la société moderne, non sans humour. Victime de la course aux bonnes affaires encouragée par une surenchère d'annonces publicitaires, Ève se procure le fruit défendu à un prix bradé, avant de le cuisiner pour Adam et Dieu. Derrière l'humour

1. « Masculin ? féminin ? mais ça dépend des cas. Neutre est le seul genre qui me convienne toujours. », C. Cahun, *Écrits*, F. Leperlier (éd.), Paris, J.M. Place, 2002, p. 366.

2. C. Cahun, *Écrits*, *op. cit.*, p. 127-129.

absurde et l'originalité formelle, se développe une dénonciation de la situation de la femme à l'époque contemporaine. De fait, Ève déplore son manque d'indépendance : son argent est contrôlé par son mari et sa date de naissance détenue par le Père. Elle exprime son ambition de devenir une femme active, voire une artiste, malgré ses inquiétudes des réactions masculines : « Qu'est-ce qu'il dirait de voir sa petite femme devenue grand peintre, grand poète, la gloire du Paradis ? » En outre, l'épigraphe ironique de la nouvelle comporte une dédicace aux jeunes filles de toutes époques.

« Trois contre une (Parades)³ », texte extrait de la neuvième et dernière partie des *Aveux non avenues* consacrée aux questions spirituelles, raille également l'épisode de la Genèse, peignant Adam et Ève en artistes circassiens. Par un jeu sur le mot « paradis », les personnages se trouvent à la fois au jardin d'Eden et au théâtre. La place marginale des femmes dans la société est illustrée par une Ève acrobate, entourée par des mâles obsédés par son viol, et dont il est dit que « la partie se joue sans elle ». Le pluriel du sous-titre « parades » s'explique alors par le sens de parade sexuelle, qui redouble le spectacle burlesque, pour les personnages animalisés et sexualisés. Se retrouvent aussi les mythes associés au genre féminin par les surréalistes avec la représentation d'Ève en voyante, contorsionniste et « femme nature⁴ ».

Les deux textes s'ancrent dans le surréalisme par leur liberté générique, par leur provocation blasphématoire et sexuelle, ainsi que par le mélange des mythologies, cristallisé dans l'image de la pomme – fruit défendu et pomme de discorde. Comme dans *La Liberté ou l'amour !* (1927) de son ami Desnos, Claude Cahun double la parodie biblique d'une caricature des slogans publicitaires, dont la profusion dénonce la société consumériste, incarnée tantôt par le serpent tantôt par Dieu. Or, ces deux textes dépassent la simple lecture iconoclaste en proposant un nouveau regard sur l'héroïne biblique. Ève est au centre de l'attention, tandis que les personnages masculins, secondaires, sont

3. *Ibid.*, p. 221-222.

4. X. Gauthier, *Surréalisme et sexualité*, Paris, Gallimard, 1971, p. 98.

ridiculisés. Elle semble jongler avec les clichés affublés aux femmes et se révèle en déesse toute puissante. L'assimilation du mythe surréaliste de la femme nature permet de célébrer la Femme comme « terre maternelle », origine du monde, au-delà de toute parabole religieuse. Cette image ouvre la voie à la réécriture de la Genèse au féminin par Joyce Mansour dans son poème « La Solitude tout court » (*Phallus et Momies*, 1969).

Ainsi, chez les artistes féminines qui ont gravité autour du mouvement surréaliste, s'observe une réflexion sur les figures fondatrices de femmes et une volonté de réappropriation de ces mythes. Nous observons également cela avec ces deux textes de Claude Cahun, qui développent de façon inédite l'histoire de la femme originelle. Par l'identification à une femme moderne et l'emprunt des codes surréalistes, Ève est érigée en symbole de femme puissante en quête d'indépendance. Suivant ce nouveau modèle d'émancipation, Claude Cahun revendique une liberté d'écriture absolue, qui refuse tous tabous religieux, stéréotypes de genre et codes formels.

ERNEST (DE) GENGENBACH, LE JUDAS DU SURREALISME¹

CHRISTOPHE STENER

Un malentendu. Pour échapper à l'enfermement dans un couvent, Gengenbach choisit de signer un pacte avec Satan et rejoignit ce qu'il appellera quelques années plus tard le « Ku-Klux-Klan », par opportunisme, tandis qu'André Breton s'enticha, à la réception en juillet 1924 de la lettre d'une prétendue tentation suicidaire pour ce séminariste en rupture d'Église, se déclarant « nihiliste », une superbe prise de guerre, publiant la missive dans *La Révolution surréaliste* d'octobre 1925 avec photo de l'« Abbé » ex-répétiteur du lycée jésuite de Saint-Louis de Gonzague.

Gengenbach, son vrai désespoir, lui qui ne fut jamais ordonné, était de s'être vu fermer la carrière ecclésiastique pour une soirée d'été 1924 passée dans un dancing-bar avec une théâtreuse. Expulsé de la jésuitière, interdit de porter la soutane par son archevêque, chassé par sa mère qui, dès avant sa naissance, l'avait promis à Dieu, il dilapide à Paris, sans joie, le legs de Catherine Hérissé, sa « vieille maîtresse » (de cinquante ans son aînée) en buvant des apéritifs aux terrasses des cafés de Montparnasse, en soutane, un œillet au revers, Kiki de Montparnasse sur les genoux.

L'Abbé de l'Abbaye (1927) est un recueil de poèmes qu'il qualifie de « surréels », par référence à Gérard de Nerval et, de fait, ils ne sont en rien surréalistes mais l'aveu codé de sa culpabilité d'avoir si grandement peiné sa mère et une dénonciation du Surréalisme. De *Satan à*

¹ Voir : Christophe Stener, *Ernest (de) Gengenbach, Sa vie ; son œuvre*, 2 tomes, 2022.

Paris (1927), il tire un scénario, *Le Moine et la Sirène*, qu'il imagine faire réaliser par Buñuel.

Dès 1926, Gengenbach a trahi Breton. Il s'amourache d'une belle mystique, Mercédès de Gournay, qu'il a rencontrée dans les salons de Jacques Maritain. La poétesse chrétienne exige que l'impétueux aille faire retraite à l'abbaye de Solesmes, mais est exfiltrée par Mgr Ghika dans un ermitage en Tunisie. Floué, à son retour, Gengenbach, pour se racheter aux yeux de Breton, fait publier deux lettres où il prétend avoir fait retraite « pour se remplumer » puis organise, le jeudi saint de 1927, son apostasie publique à la salle Adyar, le temple de la Théosophie, faisant mine de boire du sang et d'en signer un pacte avec Satan dans un charivari infernal. Mais Breton n'est pas dupe et, dans son mot introductif, il dit à mots découverts sa défiance envers ce faux disciple.

La rupture avec Breton se fera dès 1935 pour des raisons politiques. Gengenbach, le Français antirépublicain et xénophobe, exècre le matérialisme dans *Satan en Espagne*, texte annoncé par *Surréalisme et Christianisme* (1938).

Gengenbach se mit toute sa vie en scène dans deux rôles, celui de l'écrivain sataniste (*Satan à Paris*, trois romans sous le pseudonyme de Jean Sylvius) et celui du sataniste revenu à l'Église pour devenir un grand écrivain catholique (*L'expérience démoniaque*, *Adieu à Satan*, *Espis*, *La quête mariale*), faisant des allers-retours de la pratique de messes noires au confessionnal. D'apostasies spectaculaires suivies de non moins retentissantes résipiscences, il vendit son âme au diable pour la revendre, capital et intérêts, à l'Église. Cela fut pour lui un fonds de commerce. Lors de Vatican II, il écrira à Paul VI pouvoir convertir ses « anciens camarades de combat ».

En 1945, il tente de renouer avec Breton, mais celui-ci ne donne pas suite.

Amour haine. Toute sa vie, Gengenbach déplorera la trahison par Breton du « surréalisme des origines », un surréalisme mystique, non politisé, christique même, dont il prétend faire la synthèse dans

L'expérience démoniaque et dans divers inédits, tout en dénonçant le luciférisme surréaliste dans l'*Adieu à Satan* et *Surréalisme et Christianisme*.

Après-guerre, Gengenbach souffrant, comme Judas, de ne pas être le disciple bien-aimé de Breton, alla se vendre à Sartre en même temps qu'à l'Église.

À la mort de Breton, l'auto-créé Évêque cathare déclarera être « le dernier des écrivains surréalistes » ce qu'il n'a jamais été, surréaliste.

NADJA, LE MYTHE ET L'ÉSOTÉRISME

MARTINE ALCOBIA

L'influence de l'ésotérisme sur le surréalisme nous paraît indéniable lorsque nous lisons l'analyse de Patrick Lepetit : « Astrologie, divination, magie, franc-maçonnerie, Celtisme... rares sont les sciences dites traditionnelles, les pratiques ésotériques, qui n'ont pas été au moins effleurées par les surréalistes. »¹

Qu'en est-il de Nadja, de ses éventuels contacts avec les milieux ésotériques ?

Au tout début de sa rencontre avec Breton, Nadja se définit comme « une âme errante ». Son don de médium la transporte vers des vies passées : elle se voit dans l'entourage de la reine Marie-Antoinette. Visionnaire, elle aperçoit une étoile vers laquelle avance irrésistiblement Breton. Serait-elle celle d'*Arcane 17* ? Cette étoile est « le cœur d'une fleur sans cœur », peut-être le symbole prémonitoire de la rencontre avec Élixa.

Nadja a parfois recours à des expressions ou des figures mythiques en lien avec les sciences occultes. Elle se les approprie par un langage énigmatique et magique : « C'est vrai que le feu et l'eau sont la même chose » affirme-t-elle à Breton, exprimant de manière intuitive l'idée de conciliation alchimique des contraires.

Elle se réfère souvent à Mélusine, mythe probablement d'origine celtique prenant diverses apparences au long des siècles comme celle d'un dragon volant, une escarboucle au front, ou la femme-serpent, également femme-poisson comme la Mère-Lousine de Breton. « Elle

1. Patrick Lepetit, « Surréalisme et ésotérisme », Journée d'étude à la Halle Saint-Pierre, 23 février 2020.

désigne le lieu aquatique des transmutations, l'eau qui donne vie. »². Nadja s'inspire de la sirène sans ses dessins et semble connaître la figure de Mélusine, d'après ce que nous lisons dans *Nadja*. Au jardin du Palais Royal, Nadja interprète le personnage de Mélusine face à Breton et son jeu est convaincant : « Elle compose un moment avec beaucoup d'art, jusqu'à en donner l'illusion très singulière, le personnage de Mélusine »³. Aurait-elle pressenti le sens qu'attribuait l'écrivain à ce mythe, dont il sera beaucoup question dans *Arcane 17*. Il pouvait la toucher sans doute elle-même en tant que femme double : Léona-Nadja. Elle aurait exprimé la souffrance d'une femme incomprise dans sa double nature, puis le cri d'espoir de celle qui se rêve acceptée dans sa complexité grâce à l'amour. Voulant parfois être coiffée d'après Mélusine, ses cheveux séparés en cinq touffes laissent voir au-dessus de son front, le dessin de l'étoile à cinq branches, symbole d'espérance.

De par sa médiumnité, Nadja pouvait avoir été attirée par les ambiances ésotériques. Il est assez probable qu'elle emprunta son pseudonyme à la danseuse américaine Béatrice Wanger. Celle que l'on appelait « la danseuse aux seins nus » ou « la stripteaseuse théosophe » se produisait à la salle Adyard, théâtre du Centre Théosophique de France, installé dans une loge Franc-maçonnique ; « Elle dansait, chantait en interprétant des textes poétiques... Ses gestes étaient gracieux, évocateurs de signification. »⁴ Dans ce petit square actuellement square Rapp, se trouvait une librairie attenante au Centre théosophique, où étaient accessibles des ouvrages des éditions Adyard, installées au dernier étage, comme probablement aussi les livres publiés par les éditions Kneph-Penseurs – Franc-Maçonnerie égyptienne.

Nadja aurait-elle eu connaissance de cet espace parisien grâce aux affiches des spectacles de la danseuse Nadja ? En effet, Nadja s'adresse parfois à Breton en l'appelant son Kneph ou Knephem, dieu

2. Pascaline Mourier-Casile, « Mélusine et Lilith », dans *André Breton explorateur de la Mère-Moire*, PUF 1986.

3. André Breton, *Nadja*, Gallimard Folio, 2020, p. 125.

4. Martine Alcobia, *Ses yeux de fougère*, Le Lys bleu, 2023, p. 67.

égyptien, pouvant se transformer en un cruel serpent à tête de lion : « Fauve aux dents de scie/ Aux yeux envahissants / Tâtant sa proie de loin pour mieux l'éprouver... ».⁵ Dans ses dessins le serpent est associé à Breton et à sa relation avec le poète, comme dans *La Fleur des amants*. On le retrouve, entre autres, dans *La symbolique trace*, relevant d'une « autre science », dessin décrit par Breton dans *Nadja*. Dans les deux cas apparaît l'inscription « le réflecteur humain ». Le terme « réflecteur » appartient au lexique de la théorie des plans d'Helena Blavatsky, dans laquelle le « plan éthérique » se situe entre le « plan physique » et le « plan astral » et comprend lui-même quatre niveaux. L'« éther réflecteur » est le dernier en ordre de subtilité croissante, « le meilleur de tout » selon l'expression de Nadja. Il correspond au feu. Mais elle y ajoute le terme « humain » associant ainsi à l'éther une composante physique, pour donner chair à cette idée de perfection et d'élévation, pour désigner celui auquel elle voue une passion absolue et qui est pour elle le feu et son dieu.

5. Georges Sebbag, *André Breton, L'Amour-folie*, éditions Jean-Michel Place, 2004, p. 53.

PIERRE DE MASSOT, LE COMPAGNON DE ROUTE

FRANÇOIS BUOT

*« Je défendrai jusqu'à mon dernier soir mon
indépendance, ma pensée et mon amour ».*

Pierre de Massot

Pierre de Massot est l'illustre inconnu. On le retrouve dans des pétitions, des soirées, des bagarres ou des manifestations. Son nom est souvent associé à ses amis Picabia et Duchamp. Agitateur Dada et compagnon de route du surréalisme, de Massot est surtout un électron libre, un rebelle, un dandy. Ses livres rares, jamais réédités, sont des trésors pour bibliophiles avertis.

Un siècle après, il est temps de redécouvrir le jeune homme des années folles doué, selon Breton, de ce « merveilleux détachement de toute chose ».

Un jeune homme dada

Quand de Massot débarque à Paris en 1919, Dada n'a pas encore chamboulé le cœur de la capitale¹. Alors étudiant, il découvre la revue 391 en lisant un article dans *Comœdia*. Provocations et calembours enchantent ce provincial qui rêve de choquer le bourgeois. Aussitôt il déclare sa flamme à Picabia ; « Oui, Monsieur, si naïve que paraisse ma déclaration, je suis des vôtres étant un pèlerin de l'absolu... à

1. Pierre de Massot est originaire de Pontcharrat près de Lyon. Michel Sanouillet, *Dada à Paris*, Ed Pauvert (1965)

rebours »². Il est Dada et devient très vite le disciple et le collaborateur de cet homme-orchestre de la révolte. Enthousiaste, turbulent, iconoclaste, il est comme un poisson dans l'eau au milieu du tapage³. Dès 1922, il publie « De Mallarmé à 391 »⁴, le premier panorama historique du mouvement Dada et de ses antécédents dans l'avant garde. Quand ça tourne au pugilat, il choisit Tzara contre Breton et finit à l'hôpital avec un bras cassé. En réalité, il fait preuve tout au long de sa vie d'une étonnante fidélité à l'état d'esprit Dada. Il multiplie les publications à tirages confidentiels qui alternent canulars, provocations et autres supercheries. Ainsi son « Essai de critique théâtrale » publié en 1924 est une pochette surprise sans critique et sans théâtre. Quand il croise Marcel Duchamp dès 1921, chez Picabia, c'est le coup de foudre, un modèle absolu pour ce jeune homme pressé. L'intelligence et la beauté de « l'intouchable » en fait rapidement un maître à penser, à vivre.

Un jeune homme bisexuel

Ce qui est le plus étonnant avec de Massot c'est sa capacité à traverser plusieurs vies. Dans ce Paris tout feu tout flamme des années folles, il ne dort jamais. Il fréquente les clubs de jazz, les dancings et les bordels. Entre Pigalle et Montparnasse, il pratique le culte des danseuses. Il publie plusieurs plaquettes qui circulent sous le manteau. La nuit, il en profite pour croiser la planète. La liste est longue entre le bottin mondain et le monde interlope qu'il affectionne. Dans un texte risqué écrit sous forte influence gidienne en 1932, sur le yacht de Picabia, il fustige ceux qui nient l'existence ou l'importance de l'homosexualité. « Mon corps ce doux démon » sera finalement publié en toute discrétion en 1959⁵.

2. Lettre de Pierre de Massot à Picabia, non datée, *Dossier Picabia* Vol 5. Paris Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet.

3. Georges Hugnet, *Dictionnaire du dadaïsme*, Ed. Bartillat (2013).

4. Pierre de Massot, *De Mallarmé à 391*, Ed. Le Bel Exemple (1922)

5. Pierre de Massot, *Mon corps ce doux démon*, Ed. Aux dépens d'amis inconnus (1954).

Mais de Massot n'est pas du style à vivre caché. Grâce à Man Ray, il a rencontré Eliza Helen Stewart Robertson, plus connue sous le nom de Robbie. Elle est écossaise, bohème et elle aime les femmes. Ce qui semble réjouir de Massot. Ils se marient en 1928 mais continuent à avoir des relations sexuelles avec d'autres partenaires.

Jeunesse perdue

Pendant la guerre, il rejoint la Résistance et à la Libération, comme beaucoup d'autres, il donne son adhésion au PCF. Dans l'ombre, il continue à écrire des poèmes, des souvenirs, et entretient inlassablement son dialogue avec Picabia et Duchamp. En 1956, il condamne publiquement l'écrasement de la révolution hongroise par les chars soviétiques et rejoint la Quatrième Internationale trotskyste. Il se rapproche aussi du groupe surréaliste. Comme un clin d'œil à une jeunesse déjà lointaine, il retrouve Breton pour lequel il a gardé une éternelle fascination. Quarante ans plus tôt, il lui avait envoyé son premier livre avec cet envoi prémonitoire : « À mon cher André Breton, parce que j'attends beaucoup de vous, parce que les heures passent et que change les amitiés, je vous donne mon affection avec, hélas, ce livre ». Sans rancune apparente, Breton en 1962 lui fait parvenir la dernière mouture des Manifestes parue chez Pauvert. On peut y lire : « Très cher de Massot/à deux battants/2 fois 20 ans/ trouvez ici/ LA FENÊTRE OUVERTE/en filigrane dans la vitre le toujours trop rapide passage de votre aile embrasée »⁶.

La mort de Breton en 1966 brise de Massot. L'année suivante, il arrive à écrire un bref volume « André Breton ou le septembriseur » Un ultime hommage rédigé dans l'urgence avant de disparaître⁷.

6. Henri Béhar, *Pottlach André Breton ou la cérémonie du don*, Ed. Du Lérot, Charante (2020).

7. Pierre de Massot, *André Breton Le septembriseur*, Ed. Éric Losfeld (1967)

JACQUES PREVERT, RÊVE VERT

DANIÈLE GASIGLIA-LASTER ET ARNAUD LASTER

Prévert, qui aimait les anagrammes, signait souvent ses dédicaces « Jacques Prévert, rêve vert ». Ce « rêve vert », il lui a donné vie dans *Arbres*, livre d'hommage au règne végétal. On y apprend, dans la partie intitulée « L'Espoir vert – roman d'anticipation arborescente », que les arbres ont pris le pouvoir après s'être révoltés contre les humains, parqués désormais « Au jardin des Hommes à Paris ».

Rêver un autre monde, c'est le rendre plus vrai que nature, surtout quand la nature voit rouge. Aussi, les rêveurs de Prévert sont-ils des créateurs d'euphorie et de bien-être. Mais la réalité, sournoise, tente de tuer les rêves. Dans « Imaginaires », qui invite à rêver dans les tableaux de Vasarely, « la clef de songes » est coincée, « affolée dans la serrure rouillée de la réalité ». Le rêve, pour Prévert, est plus vrai que le réel. « La liberté » des rêves de Joan Miró « était vraie à en crier ». Même des poèmes de combat, qui évoquent l'actualité la plus opprimente, appellent à l'envol par le rêve. C'est lui qui permet aux ouvriers exploités du « Paysage changeur » de s'emparer du soleil et de changer « l'hiver en printemps ». Quant au veilleur de nuit de « La Crosse en l'air », long poème qui évoque la guerre civile espagnole de 1936, il est accompagné, à la fin de sa longue marche contestataire et rêveuse, par un chat de gouttière, Diogène félin qui tient une lanterne dans une main et un oiseau blessé dans l'autre, ramassé par terre agonisant. Le cœur de l'oiseau ne cesse de battre, métaphore de celui de la révolution. Rêve rouge, cette fois.

Cette apologie du rêve voit émerger des personnages de rêveurs éveillés qui refusent de se plier aux exigences d'une société jugée par

eux mortifère. Ainsi en est-il du soldat réfractaire du poème « Sur le champ », ou du personnage de *Lumières d'homme*, possesseur d'une lumière intérieure. Ces deux poèmes commencent de la même manière : « Somnambule en plein midi ». Ces somnambules portent en eux une lumière régénérante qui peut provoquer des incendies mais « qu'est-ce que ça fout pourvu que ça flambe » ! Flamme, non pas du pyromane mais flamme de la chaleur, « lueur de l'amour », lueur de la vie.

Le narrateur de *Lumières d'homme* « hurle à la lumière avec de l'encre et du papier », comme Prévert sans doute, à qui sa mère a appris à lire dans les contes de fées et « à vivre comme on rêve ». Aussi, les voleurs de bonheur, les épouvantails de toutes sortes n'ont-ils aucun pouvoir sur l'enfant et l'adulte. Il se souvient avec mélancolie de la fermeture, le soir, du jardin du Luxembourg, où il jouait enfant. Mais un poème de *Spectacle*, « Vainement », proclame le triomphe du rêveur : « Le jardin reste ouvert pour ceux qui l'ont aimé ».

Le rêve qui plonge l'être dans l'inconscient l'intéresse aussi au plus haut point. Il note ses rêves et les transforme en poèmes. L'un d'eux, publié dans *Fatras*, prend une tonalité humoristique : il a rêvé de sa mère en mariée. Celle-ci lui reproche de ne pas avoir assisté à son mariage et il est pris de remords : « la moindre mais la plus pressante des choses à faire / Je ne l'ai pas faite ». On sourit à cette histoire parce que le narrateur se met dans la peau de celui qui était endormi et croyait à cette vie rêvée. Trois ans avant sa mort, Prévert note un autre rêve qui traduit sans doute les malaises du malade : il est dans un bateau surchargé et une voix « inquiète, angoissée » crie : « et le mal de mer alors ! ». Commencent le tangage et le roulis mais le rêveur se réveille « avant que le rêve ne devienne, peut-être, écœurant cauchemar ». Certains rêves très anciens lui reviennent, comme ce « Rêve retrouvé » publié dans *Choses et autres*, qui renvoie à 1916 – Prévert avait 16 ans. Il avait rêvé qu'il était « bouteille vide, flottant au fil de l'eau et respirant par le goulot ». Des canotiers facétieux étaient arrivés, avaient donné de grands coups sur la bouteille qui s'était remplie

d'eau. Le rêveur avait eu la sensation d'étouffer. Prévert tente une explication : il avait failli se noyer, la veille, dans la Marne : les pieds pris dans les herbes, il suffoquait. De « joyeux bambocheurs dans un canot » l'aperçurent et l'un d'eux lui assena « un innocent et brutal coup de rame sur la tête ».

Les réveilleurs éveillés semblent donc plus euphoriques, chez Prévert, que les rêveurs endormis, sauf si ces derniers sont somnambules. S'il s'intéresse aux deux phénomènes, il aime surtout les rêveurs actifs, comme « cet enfant sage comme une image » d'*Imaginaires* qui déchire les images imposées, les jette en l'air, et en invente d'autres. Quant à Joan Miro, il dessine « le plan des fabuleux décors / de l'opéra fou de la vie ». Le rêveur éveillé va au-delà des rives de la réalité, dérobo le feu du ciel, et parsème le ciel d'étoiles.



René Crevel. Photomaton, © collection particulière

PHOTOMATON, PAYS DES MIROIRS ABSOLUS

LOÏC LE BAIL

Sourire et grimace. Photographie sans photographe. Crevel s'était lui aussi prêté au Photomaton !

Y avait-il moyen de le dater ?

Le Photomaton est inauguré le 16 juin 1928 aux Galeries Lafayette en présence de Maurice Chevalier, Mistinguett, Raimu : « Une nouveauté parisienne, la photographie automatique », *Excelsior*, 17-06-1928. Le studio est « au premier étage, ouvert de 9 heures à 18h30 les jours d'ouverture du magasin ».

Et au 26 Boulevard des italiens, « invention récente, la “Photomaton” vient de s'installer / Entrons ! / Un grand hall aux couleurs claires, où une foule dense se presse... Dans la salle, plusieurs petites cabines acajou se dressent comme des guérites. Une opératrice charmante me guide de ses conseils dans mon initiation. », *Le populaire*, 27-06-1928. “Ouvert de 9 heures à minuit même le dimanche”. Le hall est au 2 rue des Italiens. À l'angle on entre au *Sam's*, American restaurant, Grill Room and Soda Fountain, qui donne aussi 3 rue Taitbout.

C'est un succès populaire : « Photographies automatiques. / Le seul endroit de Paris où l'on s'amuse vraiment en ce moment, est ce magasin de Photomaton, sur les grands boulevards, où l'on exploite une découverte connue depuis plusieurs années en Amérique et en Angleterre. On s'assied sur un tabouret devant un écran lumineux, on glisse un jeton dans une fente semblable à celle d'un distributeur de chocolats, on tourne la tête à droite, à gauche, de face et de profil et, huit minutes après on recueille, émise par l'appareil même une série de huit

photos. Le prix est modique et la chose toute nouvelle. Cela suffit pour qu'il y ait foule. », *Candide*, 9-08-1928.

Les surréalistes se passionnent aussitôt. Éluard écrit à Gala : « J'avais rencontré Fraenkel aux Photos automatiques. 5 frs la bande. Si l'on grimace, c'est amusant » ; cette lettre située en [mars 1928] dans l'édition de Pierre Dreyfus serait donc plus tardive de quelques semaines.

Les automates vont surgir au Luna-Park porte Maillot, au Jardin d'acclimatation, ailleurs en France, à l'étranger, partout.

« Connais-toi toi-même, dit le vieux dicton. Commencez par bien connaître les différentes expressions de votre physionomie. Pour cela, venez poser vingt secondes devant Photomaton dans le hall de *L'Intransigeant*, 100, rue Réaumur », à partir du 1^{er} octobre.

À Bruxelles, *Variétés* n° 8 publie le 15 décembre 1928 : « Memento. Photomaton, c'est l'appareil automatique qui vous rend, contre un jeton de cinq francs, une bande de huit attitudes fixées photographiquement. Photomaton, m'a-t-on vu, m'as-tu vu, me suis-je assez vu. Déjà des amateurs collectionnent leurs "expressions" par centaines. C'est un système de psychanalyse par l'image. La première bande vous surprend tout de suite à la recherche de l'individu que vous croyiez être. À partir de la deuxième, et à travers les multiples suivantes, vous aurez beau faire le supérieur, l'original, le ténébreux ou le singe, aucune vision ne répondra jamais entièrement à celle que vous aimeriez connaître de vous-même ».

Or le procédé présente une singularité que note Clément Chéroux (« La subversion des images », MNAM, 2009) à propos d'un portrait de Desnos, caché derrière un journal *Paris-Midi* replié, réduit aux lettres *ibiM* : le Photomaton inverse l'image et saisit exactement ce que l'on voit de soi dans le miroir, une image intérieure, une capture de la psyché.

Fût on conscient du phénomène ? Combien de temps dura-t-il ?

L'été 1928, la Photomaton Parent Corporation travaille déjà sur une nouvelle génération de machines corrigeant l'image (*The New York*

Herald, 19-08-1928). Le 12 mars 1929, elle dépose un brevet pour l'ajout d'un prisme et, lors de la VI^e Exposition de photographie, au Magic-City, du 14 au 24-03-1929, présente « le dernier modèle qui redresse l'image », *Paris-Soir*, 18-03-1929. L'opposition, en Allemagne dès l'été 1928, à l'utilisation des images inversées pour les cartes d'identité et passeports est enfin levée selon *Radio Photo* le 25-02-1929. En France, les cartes d'identité ne sont pas obligatoires avant 1940, sauf pour les étrangers et les délinquants (elles le seront sous Vichy pour tous les Français de plus de 16 ans) et les photos ne sont pas réglementées ; mais l'enjeu commercial est suffisamment important pour que la Vitaphot, 262 rue de Belleville, se pose en concurrente de la Photomaton et annonce lancer le 1^{er} mai 1929, cinquante appareils donnant des « photos non inversées, pouvant être utilisées sur toutes les pièces d'identité », *Le Photographe : organe des photographes professionnels*, 05-04-1929.

Sur les portraits des surréalistes on peut traquer, les signes de ce renversement comme Hockney l'a fait pour la *camera obscura* dans la peinture occidentale après 1420 : position de la pochette de costume pour Aragon, Boiffard et Ernst (*Variétés*, n° 9, 15-01-1929), boutonage inversé (différent pour l'un et l'autre sexe), et ainsi les situer dans la période entre juin 1928 et disons le printemps 1929.

L'intérêt pour le Photomaton ne faiblira pas. Éluard écrit à Mopsa Sternheim le 4 octobre 1929 : « Je reviens de Paris. Y-a-t-il à Berlin un photomaton [*sic*] ? Si vous n'y avez pas déjà été, nous y courrons ensemble. » (Paul Éluard, Donation Lucien Scheler, n° 13).

Magritte organisera à l'automne 29 la réalisation collective de « Je ne vois pas la [femme nue] cachée dans la forêt » encadré de 16 photomatons aux yeux clos (*La Révolution surréaliste*, 15-12-1929).

On se pressera au Studio art Photomaton boulevard des Italiens ; sa carrière durant, le directeur, Willy Michel, qui déjà photographiait le tout Paris au studio Henri Martinie, rue de Penthièvre, se tirera le portrait *cheek to cheek* avec de nombreuses célébrités dont Man Ray.

MÉTAMORPHOSES D'UN MYTHE DÉCADENT, ENTRE SURRÉALISME ET CULTURE POPULAIRE

La série *Fatala* de Marcel Allain

BRUNA LO BIUNDO

Si, pour toute une génération d'artistes « Fantômas est l'Énéide des temps modernes¹ », c'est à Robert Desnos que l'on doit l'explication la plus éclairante de la fascination que le personnage de Pierre Souvestre et Marcel Allain suscite auprès des auteurs surréalistes :

Intrigues internationales, vie des petites gens, aspect de la capitale et particulièrement de Paris, mœurs mondaines telles qu'elles sont, c'est-à-dire telles que les imagine le peuple, mœurs bourgeoises, mœurs policières, et présence, pour la première fois, du merveilleux propre au XX^e siècle, utilisation naturelle des machines et des récentes inventions, mystère des choses, des hommes et du destin².

Ce « merveilleux, propre au XX^e siècle » fait une nouvelle fois irruption dans la littérature populaire entre 1930 et 1931, lorsque Marcel Allain publie aux éditions Ferenczi une nouvelle série aux atmosphères à la fois urbaines et féeriques, charnelles et métaphysiques : *Fatala*. Il y revisite le personnage iconique de la femme fatale décadente en l'inscrivant dans la modernité et, en lisant les 22 volumes de la série, on peut facilement s'apercevoir que, entre-temps, le surréalisme est passé par là.

1. Blaise Cendrars, « Soirées de Paris », 15 juin 1914, *cit. in* « Francis Lacassin, préface à Fantômas », Robert Laffont, 1987.

2. Robert Desnos, « Imagerie moderne », *Documents*, vol. 1, n° 7, Paris, décembre 1929, p. 377.

Dans le battage publicitaire annonçant la parution du premier numéro de la série on peut lire :

FATALA c'est tout ce qu'il y a d'énigmatique dans la femme, tout ce qu'il y a d'apeurant dans le crime, tout ce qu'il y a d'infini dans l'amour, tout ce qu'il y a de redoutable dans la police [...] FATALA est la femme [...] mais c'est aussi le mystère le plus inouï³.

Les ingrédients classiques de la série noire populaire sont là : l'énigme, la peur, l'infini, le mystère. Auxquels Marcel Allain ajoute une considération aux allures anarchiques avec son « tout ce qu'il y a de redoutable dans la police » : l'autorité judiciaire sème autant de peur que les criminels eux-mêmes car rien n'est jamais comme il apparaît. En ce qui concerne les qualifications du personnage de Fatala, on peut remarquer que ses qualités ne se différencient guère de celles de la femme surréaliste : pour André Breton Nadja est la « femme-énigme », pour René Crevel, Yolande est « la femme mystère », pour Louis Aragon Mireille, symbole de la « beauté moderne », est LA FEMME.

Fatala est une criminelle insaisissable et énigmatique qui incarne la fusion entre modernité urbaine et mythologie féerique. Son identité multiple et ses déplacements rapides dans un Paris labyrinthique rappellent les thèmes surréalistes de la rêverie urbaine et de la transcendance des contraintes spatio-temporelles.

Figure métaphysique et insaisissable, mêlant les traits de la mondaine contemporaine et de la créature fantastique, Fatala, tout comme Fantômas, maîtrise l'espace-temps avec une habileté presque surnaturelle : déplacements rapides, déguisements multiples, métamorphoses incessantes ainsi que sa fusion avec l'espace urbain, sont autant de caractéristiques des héroïnes surréalistes des années 1920 : sans nom est aux origines inconnues (ce n'est que dans le dernier épisode qu'on découvre son identité) Fatala est à la fois Louise Lame, Nadja, Yolande, Mirabelle, mais aussi Mélusine, comme dans l'épisode où la

3. Fatala, annonce de la parution du n°1 aux éditions J. Ferenczi et fils, 1930.

criminelle fugitive trouve refuge dans sa Bretagne originaire et se « régénère » dans une énigmatique source d'eau.

Si le style et les stratégies narratives de la série sont celles cano- niques de la littérature de genre : surabondance de points de suspen- sion, points d'interrogations et d'exclamation, une adjectivation em- phatique et foisonnante pour souligner l'extraordinaire et l'excessif du personnage - l'impression est que Marcel Allain emprunte à son tour des motifs surréalistes pour créer une héroïne qui transcende les fron- tières du réel. La modernité de Fatala se manifeste également dans son utilisation des technologies contemporaines, comme l'électricité (uti- lisée pour déjouer ses ennemis et tuer ses victimes) et l'inséparable automobile, conduite avec l'habileté d'une pilote chevronnée lors de ces cavales. Cette représentation, fusionnelle, de la femme et de la ma- chine évoque l'image d'une toute puissance presque futuriste, tout en faisant allusion à l'érotisme mécanisé si cher aux surréalistes.

C'est Michel Nathan qui ouvre la voie à cette lecture lorsqu'il con- clut son article, pionnier, sur Fatala en la définissant comme une « hé- roïne de romans surréalistes et de romans-photo ⁴ ».

Le personnage de Fatala n'est donc que le résultat de la rencontre entre deux courants artistiques, le symbolisme et le surréalisme, qui posent la figure féminine au cœur de leur poétique. D'un siècle à l'autre, d'un fantasme à l'autre, Fatala les symbolise tous : elle est la femme unique et multiple, démoniaque et angélique, réelle et fantas- mée, charnelle et éthérée, sorcière au pouvoir archaïque ainsi que nou- velle Eve à la « beauté mécanique ».

4. Michel Nathan, *Splendeurs et misères du roman populaire*, textes réunis et pré- sentés par René-Pierre Colin, René Guise et Pierre Michel, Presse Universitaire de Lyon, 1990, p. 38.

DAUMAL ET BRETON HOMMES-POISSONS

ALESSANDRA MARANGONI

En dépit de l'éclatante rupture publique entre le Surréalisme et le *Grand Jeu*, en dépit des mots qu'utilisent respectivement Breton dans le *Second Manifeste du surréalisme* et Daumal dans sa « Lettre ouverte à André Breton », les deux hommes ne sont pas si éloignés l'un de l'autre comme on a tendance à le croire. Il existe même un dénominateur commun dans leur mode de penser à l'enseigne de l'analogie, agissant contre la centralité du sujet.

Un fait vaut la peine d'être noté, en entrée de jeu. Alors que les critiques arrivent et arriveront nombreuses à Breton sur un présumé excès d'idéalisme hégélien – demeurent célèbres en ce sens les objections de Georges Bataille dans les années trente ou d'Albert Camus au début des années cinquante – on observe que, tout au contraire, Daumal indique chez Breton un hégélianisme pas assez décidé et finalement non accompli.

De son côté, Breton ne trouve pas suffisamment matérialistes les vues de Daumal. On dirait presque que l'accusation de « mysticisme » qu'il reçoit de plus en plus – songeons une fois de plus aux noms connus de Bataille et de Camus – on dirait qu'une telle accusation Breton a tendance à la diriger vers Daumal et son groupe. Or il n'en est rien. Bien qu'il soit précocement marqué par la lecture des mystiques – de Sainte Thérèse d'Avila à Swedenborg, qu'il reconnaît sous les correspondances de Baudelaire – Daumal n'est nullement mystique dans sa démarche et se situe d'emblée sur un plan cognitif.

Dans ses incursions « dans un autre monde », parfois fortuites, souvent provoquées par l'inhalation de tétrachlorure de carbone, René Daumal pratique une « métaphysique expérimentale », comme il l'appelle. C'est une démarche cognitive que la sienne, et qui suit une méthode de type scientifique, fondée comme elle est sur des « procédés de dépersonnalisation » ayant l'expérimentation à sa base. Quant aux fruits qu'il aura extraits de cette précoce démarche expérimentale, située dans « un espace non euclidien », Daumal en recherchera des confirmations toute sa (brève) vie durant, en littérature et plus généralement dans la tradition occidentale et orientale. Comme Nerval dans sa quête d'un savoir unitaire, Daumal aura tendance à ne rien exclure, pas même le christianisme (que rejettent ses aînés surréalistes), dont il n'a pas à se défaire, n'ayant pas reçu d'éducation religieuse.

À propos de Nerval, son texte est d'autant plus représentatif qu'il est utilisé par Breton pour y poursuivre sa polémique vis-à-vis du groupe du *Grand Jeu*.

À la lecture d'*Aurélia*, la stupéfaction est forte chez Daumal, puisqu'il y retrouve ce qu'il avait lui-même observé pendant ses expériences réitérées d'un Pays d'au-delà : « Nerval y est allé, puisqu'il me décrit ce que j'y vis, souvent même ce que j'y ai vécu » (*Le Grand Jeu* III, automne 1930). Étonnante vérification surtout lorsqu'il lit dans *Aurélia* que « dans les rêves on ne voit jamais le soleil, bien qu'on ait souvent la perception d'une clarté beaucoup plus vive. Les objets et les corps sont lumineux par eux-mêmes... ». Et Breton de commenter, dans *Les Vases communicants*, qu'il paraît y avoir « quelque chose de fallacieux dans le sort que des poètes [ceux du *Grand Jeu*] ont cru devoir faire [...] à la phrase de Nerval ». À l'époque soucieux d'intégrer l'activité onirique au matérialisme, en faisant communiquer monde du rêve et monde réel, Breton dira, par la suite, qu'à ce niveau « la vieille opposition entre idéalisme et matérialisme se vide de tout sens » (*Entretiens* avec A. Parinaud).

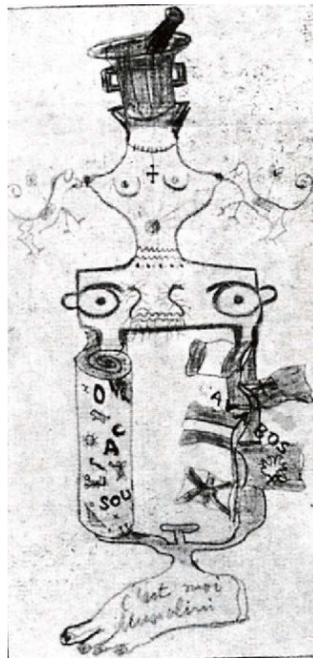
Nous avons considéré quelques points de divergence entre Breton et Daumal. Presque impossible, en effet, d'énumérer les nombreux

points communs entre eux, à commencer par la pataphysique de Jarry jusqu'au principe d'analogie (l'œuvre de Daumal se terminant sur l'inachevé *Mont Analogue*). C'est à partir de ces nombreux éléments communs que, de manière délibérément arbitraire, nous aimons à terminer sur une image qui nous aidera à focaliser – chose devenue plus aisée à un siècle de distance – ceux que Daumal, dans sa « Lettre ouverte à André Breton », appelle « nos ennemis communs ».

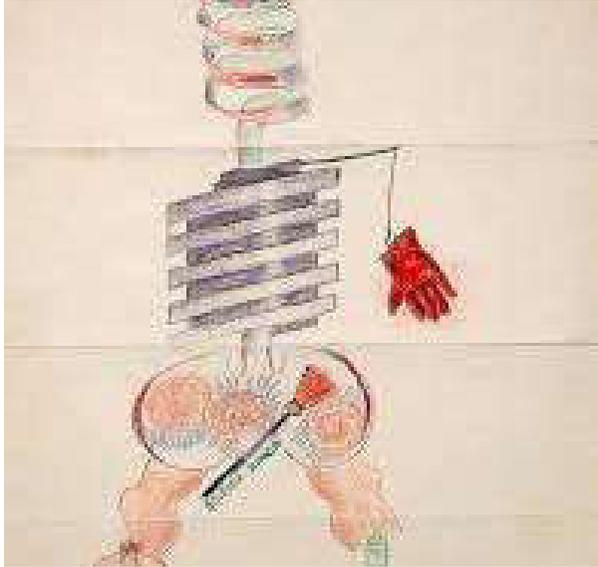
On sait que Breton (né en février 1896) et Daumal (né en mars 1908), que douze ans séparent, appartiennent tous deux au signe zodiacal des poissons. Ni Daumal, ni Breton, dans leur volonté d'appréhension unitaire de macrocosme et microcosme, n'ont ignoré l'astrologie ; le premier l'annexant à une cosmologie, dans laquelle brillait son ami Roger Lecomte, le second la sachant « une très grande dame », « venue de loin », désormais avilie comme « une prostituée » (article « astrologie » du *Dictionnaire André Breton*, 2012). Or, par analogie avec le mythe des femmes-poissons, ces sirènes considérées comme dangereuses par les marins de tous temps – car elles risquent sans cesse de détourner les équipages de leur destination –, ces deux hommes-poissons, par leur parole séduisante mais dévoyante, qui tient parfois du cri, risquent à tout moment de faire déraiper la pensée occidentale de sa rassurante ornière humaniste : cet humanisme multiforme, mais ayant toujours l'homme en son centre (donc anthropocentrique), qui a traversé le XX^e siècle et auquel ni Breton ni Daumal n'ont jamais entendu céder un seul instant.

LE CADAVRE EXQUIS DANS LE SURREALISME BELGRADOIS

JELENA NOVAKOVIĆ



*Groupe de surréalistes,
Le cadavre exquis, L'impossible (1930)*



Marko Ristić, Ševa Ristić, André Thirion, Aleksandar Vučo, Lula Vučo et Vane Bor; Le cadavre exquis n° 11 (1930) . Musée d'art contemporain à Belgrade

Défini dans le *Dictionnaire abrégé du surréalisme* comme « jeu de papier plié qui consiste à faire composer une phrase ou un dessin par plusieurs personnes, sans qu'aucune d'elles puisse tenir compte de la collaboration ou des collaborations précédentes », les cadavres exquis, sous ses formes verbale et picturale, occupe une place importante parmi les expériences créatrices des surréalistes de belgradois. C'était un jeu social auquel ils se livraient tous, avec leurs épouses, frères, amis et autres sympathisants non officiels du mouvement. Bien qu'ils aient eu l'occasion de connaître les activités des surréalistes parisiens plus tôt, l'apparition du cadavre exquis à Belgrade est liée surtout au court séjour d'André Thirion dans cette ville en octobre 1929 lors de

son voyage en Bulgarie pour y retrouver et « enlever » son amour d'étudiant, Katia Drenovska, séjour qu'il décrit dans son livre *Révolutionnaires sans révolution*. C'est alors qu'il a présenté la technique du cadavre exquis à ses amis serbes. Dans la page de leur almanach *Nemoguće – l'Impossible* (1930), consacrée à la « Vie sociale en 1930 », on trouve, au côté du poème de Thirion « Il fait jour », un cadavre exquis pictural, fait par un « groupe de surréalistes », un cadavre exquis verbal sous forme de questions et de réponses, réalisé par Lula Vučo, Katia Drenovska, Ševa Ristić, Alekandar Vučo, Dušan Matić, Marko Ristić et André Thrion, et les instructions pour s'adonner à ce genre de jeu social fondé sur les rencontres fortuites de mots ou d'images.

Dans son livre *L'Impossible : l'art du surréalisme*, en se référant à une lettre d'Aleksandar Vučo adressée à Marko Ristić, Madame Milanka Todić mentionne une série de cadavres exquis réalisée durant l'été 1930 par les fils d'Aleksandar Vučo, Đorđe et Jovan, et Dušan Matić. Le Leg de Marko Ristić, qui est conservé dans le Musée d'art contemporain à Belgrade, contient dix-neuf cadavres exquis datés de 1930. Le nom de Thirion figure aux côtés de ceux des surréalistes belgradois au dos de huit cadavres exquis.



Radojica Živanović Noe, André Thirion et Aleksandar Vučo, Le cadavre exquis n° 8 (1930). Musée d'art contemporain à Belgrade

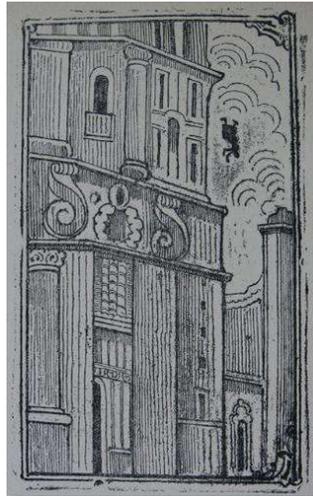
JOSÉ GUADALUPE POSADA, OU LE « TRIOMPHE DE L'HUMOUR NOIR À L'ÉTAT PUR »

KARLA SEGURA PANTOJA

Le graveur mexicain José Guadalupe Posada (1852-1913) a une place importante dans le panthéon surréaliste avec ses caricatures de la vie quotidienne et politique du Mexique. Mort dans un oubli relatif, Posada est redécouvert en 1921 par le peintre Jean Charlot établi alors au Mexique. En 1925 il publie l'article « Un précurseur de l'art moderne : le graveur Posada » (*Revista de revistas*, août 1925) et le fait connaître peu après à Diego Rivera. Ce dernier, préface en 1930 la première monographie de Posada, éditée par Mexican Folkways et commence à bâtir le mythe du graveur révolutionnaire. À son tour, André Breton découvre Posada dans les années 1930. Il écrit dans *Minotaure* n°10, hiver 1937 un court texte pour accompagner les reproductions de six « Bois de Posada » : *Marie-Louise la suicidée*, *Tête de mort huertiste*, *La fin du monde*, *Les Tentations de Saint Antoine*, *Collision d'un tramway et d'un corbillard* et *Crime d'une femme adultère*. Ce choix révèle l'affection d'André Breton pour les faits divers, en effet, trois de ces gravures en sont les caricatures. La petite introduction à ces bois dans laquelle il reconnaît Posada comme le premier à avoir manifesté « le triomphe de l'humour noir à l'état pur » préfigure le voyage de Breton au Mexique en voyant déjà le pays « comme la terre d'élection de l'humour noir » (*Minotaure* n°12-13, 1939). Il intègre mot à mot ce texte dans sa préface à l'*Anthologie de l'humour noir*, et reconnaît en lui le « premier et génial artisan » de l'humour noir. Dans « Souvenir du Mexique », Breton contribue à cristalliser le

mythe du Posada révolutionnaire et choisit de reproduire un portrait de Zapata par Posada à la fin de son article.

D'autre part, selon Georges Sebbag (« Le Souvenir de l'avenir », *Surrealismo siglo 21*, Gobierno de Canarias, Tenerife, 2006), c'est également dans le n°10 de *Minotaure* que le peintre Oscar Dominguez découvre le bois de Posada *Marie-Louise la suicidée* (1909), un incident qui s'inscrit dans la série de *hasards objectifs* alimentant la longue fascination pour le suicide du peintre canarien.



Marie-Louise la suicidée (1909)

Au Mexique, la toute première grande rétrospective de Posada a lieu au printemps 1943 dans le prestigieux Palacio de Bellas Artes, organisée par le commissaire d'exposition Fernando Gamboa. À cette occasion, la revue *Mundo : socialismo y libertad* – éditée par le Centro Cultural Iberoamericano et dirigée par Gustavo de Anda (treize

numéros parus entre 1943-1945) –, fait paraître trois textes sur Posada, dont un par Benjamin Péret, alors exilé au Mexique. Sous le titre « Un écrivain surréaliste », Péret livre un texte qui met l'accent sur l'humour noir de Posada. Péret montre sa sensibilité pour les arts populaires, ainsi que sa volonté de déhiérarchiser les arts lorsqu'il précise : « Il n'est pas qu'un artiste populaire, comme on aime tant à le répéter, en voulant dire, sans doute, que sa place se trouve sur un deuxième plan (et, dans ce cas, qui en occupe le premier ?) ». Sans la moindre trace de condescendance il continue :

[...] il faut comprendre Posada comme un grand artiste, comme un poète à part entière, le plus pur du Mexique, qui a su exprimer dans des images inoubliables l'âme d'une époque ayant été marquée parfois au fer rouge, toujours exaltée et sans doute éternisée par la vision que Posada eut d'elle » (Cahiers Benjamin Péret n°9, 2020).



Les Tentations de saint-Antoine, 1909

Dès les années 1940 Rivera s'éloigne peu à peu de ses anciens amis surréalistes. Alors qu'il n'a plus de relation avec Breton ou Péret, il peint l'une de ses plus célèbres fresques, *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central* (1947-1948). Dans cette œuvre monumentale il fait le portrait des figures les plus importantes de l'histoire du Mexique et donne une place centrale à la « Catrina », personnage inspiré de la *Calavera garbancera*, issu de l'un des bois de Posada qui finit de consacrer le graveur. Parmi les artistes mexicains, seul Posada semble avoir droit à tous les éloges de Rivera. Dans son article « Posada artista popular » (*Artes de México*, n°21, janvier-février 1958), Rivera propose un classement de l'art Mexicain : d'un côté l'art qui véhicule des valeurs « négatives » car influencé par les modèles étrangers et d'autre part, un courant selon lui, « positif », c'est-à-dire l'art populaire, car libre de tout désir d'imitation, Posada en étant l'exemple par excellence. Si Rivera dresse les principales caractéristiques de l'art de Posada, il ne fait aucune mention de l'humour noir, notion surréaliste qui a tant fasciné Breton et Péret dans les œuvres du graveur. Avec ses faits divers, ses caricatures politiques et ses calaveras, Posada s'inscrit dans la généalogie affective du surréalisme au moment même où Breton compose son *Anthologie de l'humour noir*, comme une parfaite illustration du « processus permettant d'écarter la réalité en ce qu'elle a de trop affligeant. »



Collision d'un tramway et d'un corbillard, 1909

LA « GRANDE MANNEQUIN » DE RENÉ CREVEL : REGARDS CROISÉS

ASTRID RUFFA

« Un pont de mouvantes images fait la navette du sujet à l'objet, permet au premier de transformer le second et *vice-versa* »¹: c'est ainsi que Crevel définit l'objet en 1933. Il en donne une illustration poétique en 1934, dans « La grande mannequin cherche et trouve sa peau »².

Animé par les « désirs » et incorporant ainsi une part de subjectivité, un mannequin est détourné de sa fonction première, changeant de nature et même de genre grammatical. Il devient « la Grande Mannequin » qui agit comme une personne échappant aux « hypocrisies boutiquières » et aux « manigances des étoffes ». Refusant un « rôle de pure parade », la Grande Mannequin ne sert en effet plus de support à des marchandises exposées en vitrine dans un but commercial. Zone d'interaction entre les contraires, elle se singularise par une dynamique dialectique. Elle peut être « violente » et « douce », « emprisonnée » et « libre », fille du « vêtement » et de la « nudité », « Hermaphrodite » unissant sa forme « rigide » de mannequin à l'« étoffe floche », « corps maternel » aux « douces incurvations » et « squelette » aux « muscles nus et sanglants », « soleil » jaillissant des « opacités ».

1. René Crevel, « Surréalisme », *Vu*, 275, 1933, p. 923, repris in *L'Esprit contre la raison et autres écrits surréalistes*, Paris, Pauvert, 1986, p. 303.

2. René Crevel, « La grande mannequin cherche et trouve sa peau », *Minotaure*, 5, 1934, p. 18-19.

Au « gel d'une vitre », la Grande Mannequin oppose alors son « élan » qui va grandissant : des « longues foulées » aux « saut[s] », de la « danse » à l'« envol ». Elle entraîne aussi dans son mouvement d'autres objets qui se singularisent à leur tour. Ainsi, les « chiffons se mettent à chanter », les « vestiges de l'antiquité » entrent « dans la danse » et « ce qui l'aime la suit » alors que « le reste meurt ».

Le mannequin en vitrine avivant le désir d'achat est contré par la Grande Mannequin et son désir d'union des contraires. Ce dernier trouve satisfaction dans le « couple » mannequin-étouffé qui devient « ruissellement d'un chant d'amour » et, la nuit tombée, dans le rêve de la Grande Mannequin qui « en robe de voie lactée » telle une mariée, s'envole vers « le secret de l'homme ».

Par sa nature hybride et sa valeur subversive, la Grande Mannequin dialogue avec d'autres objets, comme la « femme spectrale »³ de Dalí. Comme la Grande Mannequin, cette femme-objet à l'anatomie spectrale est à la fois désirante et désirée, lumineuse tel un « projecteur de lumière » et dynamique par sa « rapidité ». Elle est aussi « démontable » par la « désarticulation de son anatomie », comme la « belle cylindrique » de Crevel capable de se débarrasser de sa tête, ses jambes et ses bras, ou encore de « sortir d'elle-même ». Cependant, loin de tendre vers l'union harmonieuse des contraires, le spectre de Dalí est une femme-mante religieuse prête à dévorer le mâle. Animé par un désir subconscient intervenant de manière brutale et destructrice, le spectre est une « écorchée vivante » « déchiquetant les contours » et « montée sur griffes » comme la « mante religieuse » courbée par un instinct cannibale.

3. Présentée dans le texte qui suit celui de Crevel (Salvador Dalí, « Les nouvelles couleurs du sex-appeal spectral », *Minotaure*, 5, 1934, p. 20-22). Dalí illustre le texte de Crevel sur la *Grande Mannequin* et Crevel commente à de nombreuses reprises l'œuvre du Catalan, rédigeant notamment la première monographie consacrée à Dalí.

La Grande Mannequin dialogue également avec « La mariée mise à nu par ses célibataires, même » que Duchamp appelle aussi le « Grand Verre » et à laquelle il confère une mécanique érotique⁴. La Mannequin de Crevel est une femme-objet squelettique, autosuffisante, mise sous verre et en même temps dynamique, désirante et moteur de désir, comme « la Mariée » de la partie haute de l'œuvre de Duchamp, qui transmet sa puissance aux Célibataires de la partie inférieure. Dans les deux cas, la dynamique amoureuse est dénuée de sentimentalisme et l'être-objet devient une mariée – par la « robe de voie lactée » pour la Mannequin de Crevel et par cette « sorte de voie lactée » qui émane de la tête de la Mariée de Duchamp et qui figure son épanouissement⁵. Cependant, alors que Crevel insiste sur la possibilité de l'union, Duchamp figure la séparation tout en évoquant des liens « électriques »⁶ entre la Mariée et les Célibataires : c'est une œuvre bipartite que Duchamp montre.

Enfin, l'écrit de Crevel gagne à être rapproché de la scène de la « grande exposition de blanc » dans *Au Bonheur des Dames* de Zola⁷. Même si les moyens et les visées divergent nettement, les deux textes questionnent la pratique de la consommation de masse, en figurant notamment le désir d'achat suscité par les grands magasins et leurs vitrines, ainsi qu'un être insoumis qui refuse et détraque la logique marchande. Chez Zola, la façade triomphale du *Bonheur des dames* « accrochant les yeux », suscite le désir compulsif d'acquérir les objets qui s'accumulent en vitrine. Mouret met en place un dispositif calculé à

4. Dans la *Boîte verte*, Duchamp réunit 94 documents de travail liés à cette œuvre. Breton en publie un extrait en 1933 (« La mariée mise à nu par ses célibataires mêmes », *Le surréalisme au service de la révolution*, 5, 1933, p. 1-2). En 1934, tissant l'éloge du « Grand Verre », il en reproduit un autre : Duchamp y explique l'aspect érotique de son œuvre (André Breton, « Le Phare de la Mariée », *Minotaure*, 6, 1935, p. 45-6).

5. Comme le note Duchamp, repris par Breton *in ibid.* p. 46.

6. *Id.*

7. Émile Zola, *Au Bonheur des dames*, Paris, Gallimard, 1980 [1883], p. 449-491, en particulier 449, 456-57, 488-89.

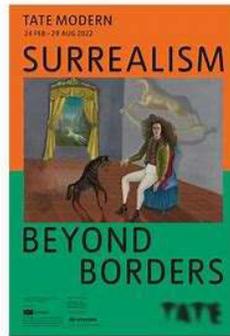
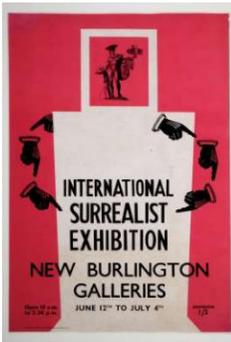
valeur esthétique qui rend unique et irrésistible l'objet sériel. Dans le but de posséder toutes les femmes, il finit par élever un grand magasin-« église » où résonne la « chanson du blanc » pour les « noces de la reine inconnue ». Denise seule résiste : par ses refus et sa démarche sans calcul, elle figure la « vengeresse » qui triomphe sur Mouret à son tour possédé, vaincu. Quant au texte de Crevel, les vitrines des grands magasins, par une métaphore filée, deviennent des « regards » destinés « à être vus », des « œillades » au sein de façades-visages aux « fronts » à « soixante étages ». Par sa démarche dialectique, la Grande Mannequin – « iris » de l'œil-vitrine – échappe au piège de la rationalité marchande, transformant les « étalages » en « cimetières » et s'envolant lorsque, telle une « paupière », le rideau de fer s'abaisse sur la vitrine.

Finalement, ces regards croisés sur la Grande Mannequin de Crevel font ressortir l'originalité et la puissance d'une écriture poétique qui se veut « moyen de connaissance »⁸.

8. René Crevel, « Au carrefour de l'amour, la poésie, la science et la révolution », *Documents* 35, 6, 1935, n.p.

« ENFIN IL EST ARRIVÉ ! » LA RÉCEPTION DU SURREALISME EN ANGLETERRE

ELZA ADAMOWICZ



C'est surtout à travers des expositions que le public anglais des années 1930 découvre les surréalistes parisiens, présentés comme « ces étranges dieux venus de France » : d'abord celle de la Mayor Gallery en 1933, où les œuvres d'Arp, Miró, Ernst... côtoient des artistes anglais déjà célèbres tels Paul Nash et Henry Moore. La presse anglaise, mesurant leurs œuvres à l'aune de l'art abstrait, apprécie fort peu ces nouveautés. *The Observer*, par exemple, se rebiffe devant ces « plaisanteries, esthétiquement ratées », qui « substituent à la sincérité et à la dignité, fondement de l'art abstrait, un grotesque [freakishness] conceptuel ou formel ». Le rejet reste tout aussi fort lorsque des œuvres de Max Ernst sont exposées à la Mayor Gallery : le *Daily Express* n'y voit que du non-sens ; le *Morning Post* des « trouvailles enfantines » ; la plupart, tout simplement, des œuvres incompréhensibles. Pour des

esprits plus raffinés, tel l'historien de l'art Kenneth Clark, les tableaux d'Ernst suscitent « un léger dégoût » à cause de leurs formes et couleurs, qu'il juge « trop personnelles ». Ce malaise devant l'aspect jugé trop subjectif des œuvres marque aussi la réaction aux tableaux de Miró exposés, eux aussi, par la Mayor Gallery : la critique y voit « du Freud sentimental et imparfaitement assimilé » sinon, tout simplement, un « décor divertissant » (*The Times*). Dali, en revanche, suscite une réaction tout autre lorsque ses illustrations pour *Les Chants de Maldoror* sont exposées à la Zwemmer Gallery en 1934. Certains les réinsèrent dans un contexte historique, attirant l'attention sur leur « curieuse affinité » avec Bosch, voire avec les préraphaélites. D'autres au contraire, rechignant à leur attribuer une ascendance artistique aussi noble, dénoncent la médiocrité et la vulgarité des tableaux, taxés d'« ordures vulgaires [vulgar trash]... la médiocrité d'un Meissonier de dixième ordre... médiocres plaisanteries, médiocres dessins ». L'historien d'art Anthony Blunt, lui aussi, n'y perçoit aucune valeur esthétique, mais prétend y discerner tout simplement l'exposition de « troubles psycho-sexuels ».

Conclure alors que les Anglais, ayant « aussi peur du surréalisme que du sexe » (au dire du surréaliste David Gascoyne), auraient tout simplement rejeté le premier serait, toutefois, une erreur. L'Exposition Internationale du Surréalisme en 1936 aux Burlington Gardens accueille quelque 20.000 visiteurs, chiffre qui dément la supposée résistance insulaire des Anglais devant la nouveauté artistique. La presse, toutefois, ne dépassera guère le côté anecdotique : Dali se promenant avec deux borzoï en laisse et une queue de billard ; la saisie par la douane des tableaux supposés pornographiques de l'artiste danois Wilhelm Freddie ; Sheila Legge qui surgit sur Trafafalgar Square comme un « fantôme surréaliste ». ¹ L'anecdote cache mal, toutefois, une certaine méfiance, même masquée par l'ironie. Notons l'aveu tout ironique du journaliste du *Evening News* qui, devant *Le Déjeuner en fourrure* de

1. *Le Bulletin International du surréalisme*, 4 (1936), contient des critiques de l'exposition parues dans la presse anglaise.

Meret Oppenheim, conclut : « Franchement, je ne comprends pas pourquoi le sentiment d'angoisse universelle vous conduirait à fabriquer une tasse, une soucoupe et une cuiller en fourrure de lapin ». Ou le regard désapprobateur que l'écrivain J.B. Priestley porte sur les visiteurs, « jeunes hommes efféminés ou langoureux, zézayant, ondulant... jeunes femmes dépourvues de manières, d'équilibre et de dignité – elles bavent, voraces de sensations [greedy and slobbering sensation-seekers] ». Le *Daily Telegraph* ne reconnaît dans les œuvres aucune originalité, les rangeant au contraire parmi « les reliques d'un romantisme démodé ». *The Spectator* n'est pas en reste quand il y décèle « la dernière étape d'une vision de l'art individualiste et subjective ». Bref, le surréalisme, qui a tardé à apparaître en Angleterre, ne serait plus que « vieux jeu, miteux, éculé et dans l'ensemble affaibli » (*The Listener*).

Qu'en est-il du surréalisme en Angleterre de nos jours ? Si l'accueil des années d'avant-guerre fut mitigé, ambigu, l'Angleterre d'après-68 a assimilé le surréalisme sur son trajet libérateur. Récupérés, voire banalisés, par la culture pop, la publicité, la globalisation, l'incongru et l'image choc ne dérangent plus : « So surreal, so predictable », affirme un critique en 2021. L'exposition récente, *Surrealism Beyond Borders* (2021-22) au Metropolitan Museum de New York et à la Tate de Londres, fait fi de toute perspective historicisante et hexagonale, comme du « canon surréaliste hyper-connu » (*The Guardian*). Elle présente, au contraire, une voix qui, à l'heure de la mondialisation, continue à se moquer des frontières. La presse n'y est plus sourde. Au-delà des montres molles et des chapeaux melon, elle souligne la confrontation entre surréalisme et les enjeux actuels : décolonisation, black art, écocritique, réseaux et rhizomes. Le surréalisme a donc sa place dans le mouvement actuel vers un art international et transnational, celui que prônait déjà André Breton dès les années 1930.

JACQUELINE LAMBA AU GRAND JOUR

MARTINE MONTEAU

Découvrant, en 1996, une personnalité qui m'était alors inconnue, Jacqueline Lamba (1910-1993), muse et rebelle – que j'ai qualifiée d'*Insaisie* –, j'ai voulu rendre justice à celle longtemps tenue au *château de silence*.

Elle était rayonnante sur les photos de Dora Maar, Man Ray ou David Hare et avait magnétisé de son aura les pages de *L'Amour fou* mais on eut tendance à oublier la présence active, de 1934 à 1944, de la seconde épouse d'André Breton. Aube, leur fille, partagea avec eux l'aventure surréaliste.

Jacqueline Lamba fut aussi peintre. Éluard ou Peggy Guggenheim l'encouragèrent à créer. Attirée par le mouvement qui s'était donné pour but de « changer la vie, transformer le monde » et fascinée par le poète, l'Ondine y prit une part active par conviction et par amour.

Sa contribution au surréalisme mériterait d'être davantage mise en lumière. Vouée aux préparations du groupe, elle aimait créer dans l'atelier d'Hugnet ou auprès de Dora Maar et de Picasso. Elle accompagnait Breton dans ses voyages et conférences. Ses toiles, énigmatiques, s'inspiraient de son vécu, des joutes de son couple, et des recherches communes au groupe.

Fidèle en amitié, elle s'impliquait affectivement. Éprise de justice, elle soutint luttes et causes. Après-guerre, elle se fit passeur entre Paris et New-York.

Défendant la création collective et anonyme, elle fut rapidement déçue. L'action n'était pas assez subversive à ses yeux. Croyant aux signes, elle se fiait aux synchronicités qu'elle savait susciter. Elle

fuyait les querelles internes, les exclusions, les mesquineries du groupe qui fonctionnait tel un village où l'on se surveille, où tout se colporte. Elle regrettait de n'être pas suffisamment reconnue comme peintre.

1935, rue Fontaine, Mme Breton attend l'enfant née de l'amour entre la poésie, l'art et la vie. Peindre cette attente lui permet de sonder son miroir, d'exprimer le songe et le tumulte lent qui se jouent en elle.

Dans *Les Heures*, petit tondo peint cette même année 1935, l'image onirique conjuguant les temps condense plusieurs figures : la Petite Sirène, la Belle au bois dormant ou encore Cendrillon. Sommeil et immersion donnent à voir l'inconscient comme matrice. Le pinceau explore les origines, remonte l'embryogénèse et le lien générationnel. La silhouette spectrale (elle veille sa mère alitée) déploie l'histoire individuelle, auto-référencée, et les symboles universaux. Dans une temporalité qui courbe et ovalise l'espace, cet œuf symbolique, tableau de la conception – conception du tableau –, suscite une série de lectures comme les aimait l'artiste rompue aux jeux surréalistes, rébus et autres énigmes de la forme.

Turgescence rougeâtre, l'embryon. Dans les replis se cache et se révèle une histoire de couple. Vie exhibée, solitaire et secrète de l'épouse-muse interrogeant la liberté, la création. Au creux d'un pli, un petit pied chausse l'escarpin de Cendrillon – objet prédictif de la rencontre qui trahit un désir d'échappée.

La femme attend l'aimé, la future mère son enfant à naître, Aube. Tous trois en cours de création.

Juin 1948, Mrs Hare met au monde, à New York, Merlin. Ce fils comble celle qu'enfant on appelait Jacquot, puis Jack. Il y eut un avant et un après Merlin.

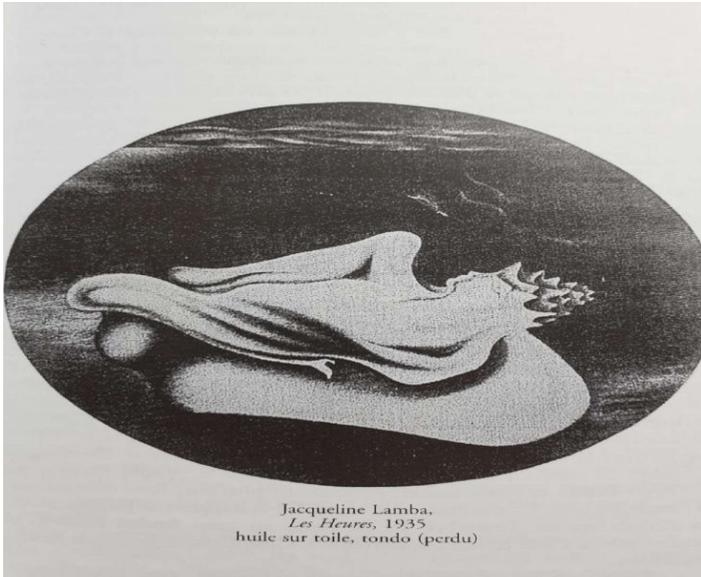
Les jaunes, les orangés, les verts pâles de ses toiles chantent les tourne-sols, la forêt et la rivière entourant l'atelier que David Hare lui a construit dans leur jardin de Roxbury. Elle multiplie les paysages tandis que David mène la bataille des Irascibles et participe à l'émergence de l'École de New York, entouré de modèles et de créatrices.

Son fils lui donne la force d'être elle-même, de s'émanciper du groupe, et bientôt, se sachant trahie, celle de rompre, de rentrer en France, et, au mitant de la vie, de recommencer – artiste, mère, libre.

Elle fut soutenue par un cercle étroit d'artistes et de poètes. Henri Laugier la recevait l'été en Provence et il présenta son exposition d'Antibes, en 1977, préfacée par Yves Bonnefoy.

Le peintre Jacques Bibonne m'a fait rencontrer Huguette Lamba (1907-2001). Elle me confia son sentiment d'injustice face à la non reconnaissance de la part que sa sœur avait pris dans le mouvement surréaliste. Elle souffrait aussi qu'elle ne soit pas suffisamment reconnue comme peintre. Aube, Merlin, puis Marianne Clouzot, l'amie d'enfance de Jacqueline, ont nourri mon enquête. Dans les années 1990, aux États-Unis, des universitaires la découvrent, Salomon Grimborg expose son œuvre. À Paris, la Galerie 1900-2000 l'expose également. Fabrice Maze lui consacre un film et, en 2010, Alba Romano Pace une biographie. Les travaux récents sur le surréalisme et sur les peintres femmes tendent à lui redonner sa juste place.

De rupture en rupture, ses diverses périodes artistiques témoignent d'attachements, de crises, d'évolutions qui lui font effacer, détruire, repeindre ses toiles, souvent sans les signer. De son style qui tend à l'abstraction, de son trait discontinu, de sa touche légère, de ses supports fragiles, de ses ciels et spirales, de son retrait émane une spiritualisation.



J. Breton : *Les Heures*, tondo 1935 (huile sur toile perdue)

LIMA, 1935 : LA PREMIÈRE EXPOSITION SURREALISTE LATINO-AMÉRICAINÉ

GAËLLE HOURDIN

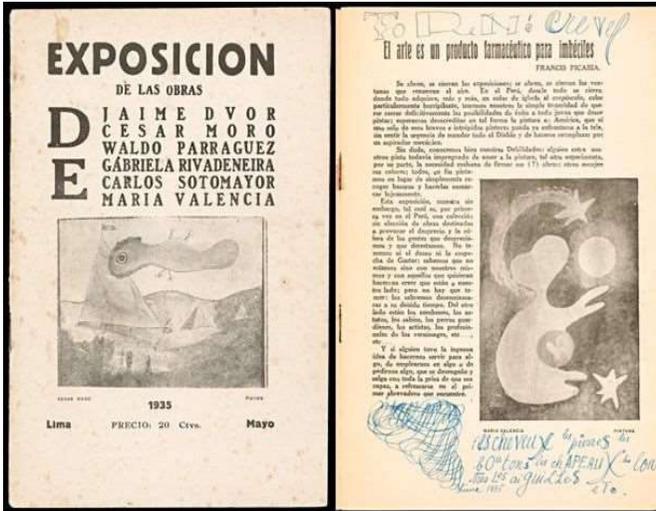
3 mai 1935, Académie Alcedo de Lima : dans ce prestigieux lieu d'exposition, l'un des rares dans une capitale à la vie culturelle encore bien pauvre, s'ouvre la première exposition surréaliste d'Amérique Latine. Alors que la scène artistique est largement dominée par l'indigénisme, promu par le pouvoir en place qui prétend raviver la figure de l'Indien comme symbole de l'identité nationale, c'est l'esprit subversif du surréalisme qui se présente alors aux yeux du public, avec cette « exposition des œuvres de Jaime Dvor, César Moro, Waldo Paraguez, Gabriela Rivadeneira, Carlos Sotomayor et María Valencia ». César Moro (Lima, 1903-1956) vient de passer huit années à Paris (1925-1933) lorsqu'il organise cette exposition, dans laquelle ses peintures, dessins et collages représentent presque les trois quarts des œuvres exposées, aux côtés de celles d'artistes chiliens. À partir de 1929, ce jeune peintre et poète a régulièrement côtoyé le groupe surréaliste parisien, participant notamment à l'hommage à Violette Nozières et contribuant au *Surréalisme au service de la Révolution* en 1933. Il aura très vite adopté aussi bien l'esprit surréaliste que la langue française comme langue d'expression artistique, ce dont témoignent les titres des œuvres du catalogue, tous en français.

Si l'exposition n'est pas affichée comme surréaliste, elle se place clairement sous l'égide du mouvement : le catalogue abonde en poèmes et citations de représentants du surréalisme ou de ses figures tutélaires : Breton, Éluard, Chirico, Lautréamont, Sade, entre autres. Les titres choisis par Moro se font parfois humoristiques et

provocateurs à l'égard d'un public liménien habitué à un art académique et policé : « Femme imbécile au regard intelligent coiffée d'un châle », « Très émouvant tableau ». Le texte de présentation s'avère à cet égard plus virulent et subversif : « Cette exposition présente [...], pour la première fois au Pérou, une collection non sélective d'œuvres destinées à provoquer le mépris et la colère des gens que nous méprisons et que nous détestons ». L'avertissement final, quant à lui, s'inscrit dans la veine pamphlétaire du mouvement. Moro y accuse le poète chilien Vicente Huidobro, fondateur du créationnisme, de plagiat : son poème « L'arbre en quarantaine » serait une « lamentable parodie » du poème « Une girafe » de Buñuel, publié dans le numéro 6 du *Surréalisme au service de la Révolution* (mai 1933). Et Moro d'égratigner au passage Pablo Neruda, présenté pour sa part comme plagiaire de Rabindranâth Tagore. Moro s'attaque ainsi aux deux figures majeures de la poésie chilienne, déchaînant la fureur de Huidobro qui s'exprimera, jusqu'à l'injure, dans le numéro 3 de sa revue *Vital* (Santiago du Chili, juin 1935), entièrement consacré à sa réponse.

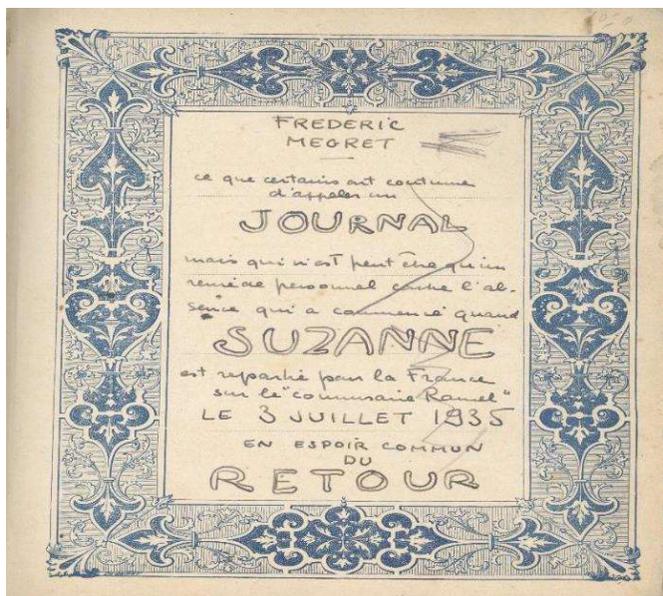
Quoique l'exposition ne soit pas explicitement marquée du sceau surréaliste et qu'elle n'ait pas l'ampleur de celle de Mexico, organisée par César Moro et Wolfgang Paalen sous la direction de Breton en 1940, elle constitue un moment important de la réception du surréalisme, et plus généralement des avant-gardes, sur le continent. Le texte de présentation répond à l'urgence de bousculer le conformisme ambiant de la capitale péruvienne : « nous avons la simple témérité de vouloir fermer définitivement les possibilités de succès à tous les jeunes gens qui désireraient peindre ; nous espérons discréditer de telle façon la peinture en Amérique que pas un seul de ces braves et intrépides peintres ne puisse plus se retrouver face à la toile sans sentir l'urgence de tout envoyer au Diable et de se faire remplacer par un aspirateur mécanique ». Cet esprit provocateur et nihiliste aux accents dadaïstes laissera la place, dans le texte du catalogue de 1940, lui aussi rédigé par Moro, à une véritable profession de foi surréaliste, où l'image des fenêtres qui se fermaient au début du catalogue de 1935

sera remplacée par les images finales du mur qui tombe et des portes qui s'ouvrent : « *Mais un beau jour*¹, le mur qui nous empêche de voir la mer totale, la nuit totale, tombera ; les portes du rêve ouvertes à tout vent ouvriront le passage, à peine perceptible, de la veille au sommeil ; l'amour abandonnera pour toujours ses béquilles, et les blessures qui recouvrent son corps adorable seront comme des soleils, des étoiles et toutes sortes de planètes dans leur constellation au devenir éternel. Le langage oublié, s'accomplira alors la prophétie du Cygne de Montevideo : 'LA POÉSIE DOIT ÊTRE FAITE PAR TOUS, NON PAR UN'. »



*Couverture et introduction du catalogue de l'exposition.
Exemplaire dédié à René Crevel. (Getty Research Institute)*

1. L'expression de Moro en italiques (« *habrá una vez* ») renvoie à la formule généralement usitée au début des contes pour enfants (« *había una vez* »), transposée au futur.



FRÉDÉRIC MÉGRET ET SUZANNE MUZARD À TAHITI

GEORGES SEBBAG

Au printemps 1934, Giacometti et Breton se promènent au marché aux puces. Ils sont intrigués par un masque-visière en métal que le sculpteur finit par acquérir. Puis ce sera au tour de Breton d'acheter une cuillère en bois agrémentée d'un petit soulier-talon. Tout cela sera noté et analysé dans « Équation de l'objet trouvé », paru la même année. En 1937, ajoutant un post-scriptum au texte repris dans *L'Amour fou*, il révélera que Suzanne Muzard se trouvait ce jour-là aux puces, accompagnée de son ami, en l'occurrence, Frédéric Mégret. Quelques secondes avant Breton et Giacometti, elle avait manipulé le masque-visière.

Frédéric Georges Mégret est né à Paris le 12 décembre 1909. À la fin de 1928, Aragon l'introduit dans le groupe surréaliste ainsi qu'au 54, rue du Château où logent alors Georges Sadoul et André Thirion et occasionnellement Aragon et Elsa Triolet. En juin 1929, dans *Variétés*, « Le Surréalisme en 1929 », Mégret est présent à travers deux pages de poèmes, deux dessins et une photo de Man Ray prise justement rue du Château. Mais son appartenance au groupe surréaliste sera brève.

Mégret lui-même, démentant des propos rapportés par Thirion dans son livre *Révolutionnaires sans révolution*, précisera dans *Le Figaro* du 12 février 1972 qu'il avait été écarté par Breton à l'automne de 1928, parce que Suzanne, lors d'une séance du jeu de la vérité l'avait désigné comme celui avec qui elle pourrait coucher. Suzanne a vécu avec Mégret à partir de 1933 et ils ont entrepris leur voyage à Tahiti au début de 1935. Le jeune poète qui s'est lancé dans le journalisme

rêvait de parcourir le monde, à l'image de son entretien avec le dramaturge Francis de Croisset dans *Le Petit Journal* du 1^{er} octobre 1934 : « Voulez-vous faire le tour du monde ? M. Francis de Croisset nous confie ses impressions de cinq mois de voyage ».

Surtout, un document exceptionnel nous apprend que Suzanne quitte Tahiti le 3 juillet 1935, avec le projet d'y retourner en octobre. Frédéric et Suzanne semblent alors follement épris l'un de l'autre. Ce départ est à ce point troublant que Frédéric resté sur place décide le jour même de tenir un journal jusqu'au retour de Suzanne. On peut lire cet engagement sur la couverture du cahier : « FRÉDÉRIC MÉGRET / Ce que certains ont coutume d'appeler un / JOURNAL / mais qui n'est peut-être qu'un remède contre l'absence qui a commencé quand / SUZANNE / est repartie pour la France sur le « Commissaire Ramel » / LE 3 JUILLET 1935 / en espoir commun du / RETOUR ». On ne peut pas s'empêcher de rapprocher ces propos des dernières lignes de *Nadja* où Breton garde l'espoir que Suzanne reviendra bientôt vers lui alors qu'elle vient juste de partir en Tunisie en compagnie de Berl.

Le Journal donne un aperçu du déchirement ressenti par Frédéric au départ de Suzanne : « 3 juillet. Le « Commissaire Ramel » part à 3h. Je quitte le bord à 2h30 : trop d'adieux, trop de fleurs et Suzanne y vivra trois mois sans moi ! En pirogue je gagne la passe dans la barrière. » Mégret se promet d'honorer les pages de son Journal : « Il faut que j'écrive chaque jour. M'astreindre. Aller contre ce refoulement que j'ai si profond de l'écriture – avant et après les surréalistes – à la N.R.F. milieu où avec paradoxe je parais aboutir. » Et ce Journal s'annonce comme un témoignage destiné à Suzanne : « Et dans quatre mois Suzanne accroupie sur un divan de notre faré trouvera dans ce cahier ma vie de chacun de ces jours qui restent strictement sa propriété et que la Vie nous vole. »

Mégret tiendra son Journal sur un premier cahier du 3 juillet 1935 au 9 février 1936 puis sur un second du 10 février au 26 juin 1936, la veille de son arrivée à Marseille. Le fait est que Frédéric est demeuré seul à Tahiti durant cette période, où il a pu d'ailleurs déployer ses

talents de reporter et que l'attente a été longue avant de pouvoir rejoindre Suzanne. Ces mots poignants, tracés le 26 juin 1936, viennent conclure l'épisode tahitien : « Fini le voyage... la fuite en boomerang. 14 mois. Revoir chacun. Suzanne. Vécu sans elle 330 jours ! / Demain sur le quai. Comment vais-je être ? J'en ai mal au cœur à y penser. Comme si j'avais la certitude qu'il en éclatera. De la regarder venir à moi avec le quai me préparera. Je suis vide sans direction, sans centre de gravité depuis qu'à bord je ne résiste plus à son absence. J'ai besoin de la retrouver, de revivre tous les deux [...] ».

Le 17 mai 1936, s'étale, sur les deux premières pages de *L'Ouest-Éclair Dimanche*, « L'île du bout du monde », un article de Mégret sur l'île de Pitcairn, où s'établirent en 1789 neuf mutins du bateau anglais « Bounty » et plusieurs indigènes, une île alors inhabitée. Ce même 17 mai, *Paris-Soir* publie un entretien de Mégret avec le tennisman Henri Cochet qui, effectuant un tour du monde était de passage à Papeete avec son épouse, le mois précédent. Des articles de Mégret relatifs à Tahiti paraîtront dans *Le Petit Journal* (7 juin 1937), *Paris-Soir* (8 septembre 1937) et *Marianne* (7 septembre 1938).

De retour en France, en juin 1936, Frédéric a sans nul doute revu Suzanne. Il est probable qu'ils se sont séparés quelques mois après. Suzanne Muzard divorcée d'Emmanuel Berl se mariera le 9 juillet 1940 à Papeete avec Jacques Cordonnier. Suzanne Muzard, qui a séjourné à Tahiti avec Frédéric Mégret en 1935, y vivra avec Jacques Cordonnier de 1938 à 1947.



Collage, Mary Low

MARIE LOW OU L'ALCHIMIE DU SOUVENIR

GÉRARD ROCHE

Mary Low Machado, née Stanley-Low (1912-2007), poétesse anglaise, compagne de l'écrivain et militant révolutionnaire cubain Juan Breá (1905-1941), avait fréquenté avec lui à Paris le groupe surréaliste au milieu des années trente. J'étais entré en contact avec elle au moment de la préparation du tome 5 des *Œuvres complètes* de Benjamin Péret rassemblant les textes politiques de ce dernier. Sur une carte postale envoyée d'Espagne par Péret, figuraient quelques lignes énigmatiques écrites de la main de Breá. Écriture indéchiffrable et d'un style baroque qu'elle seule pouvait restituer. Ce qu'elle fit immédiatement en me disant toute son émotion. Depuis cette époque, jusqu'à sa mort, nous n'avons cessé de correspondre et, chaque année, nous nous retrouvons soit à Paris, soit à Lyon. Durant les mois d'été, elle visitait la France, l'Italie ou l'Angleterre, fuyant la Floride qu'elle détestait, et dont, m'écrivait-elle, « il n'y a rien à raconter, car rien ne s'y passe jamais ». À chacun de ses voyages en France, elle n'aurait manqué pour rien au monde de se rendre à Amboise dans ce lieu où elle passa des jours enchanteurs avec Breá, le grand amour de sa vie.

C'est à Paris, au début des années trente, que la vie de May Low bascule dans le sillage de Breá qui l'entraîne dans l'aventure surréaliste et la révolution. Ils parcourent l'Europe : Bruxelles, Vienne, Belgrade, Bucarest et y rencontrent : René Magritte, E.L.T. Mesens, Victor Brauner, Jules Perahim. À Paris, ils ont pour amis Oscar Dominguez, Marcelle Ferry et Benjamin Péret. Lorsque la guerre civile éclate en Espagne, ils accourent à Barcelone, et retrouvent à leurs côtés Benjamin Péret. Contraints de fuir l'Espagne en janvier 1937 pour

échapper aux tueurs de la police politique de Staline qui assassineront leur ami Andres Nin, ils rédigent le premier témoignage sur les débuts de la révolution espagnole et les événements annonçant la tragédie mondiale qui se prépare. *Red Spanish Notebook*¹ paraît en 1937 à Londres, préfacé par C.L.R. James, le futur auteur des *Jacobins noirs*, et salué par George Orwell, avant que celui-ci ne délivre son propre récit dans *Catalogne Libre*. À Prague, où ils séjournent de janvier à août 1939, ils fréquentent le groupe surréaliste autour de Toyen, Jindřich Štyrský et Jindřich Heisler ; ils éditeront un recueil à deux voix : *La Saison des flûtes*, avant d'échapper in extremis aux nazis qui ont envahi la Tchécoslovaquie.

Réfugiés à Cuba au début de la guerre, ils retrouvent leurs amis poètes, anciens du groupe « H » et s'installent à La Havane. Mais le drame survient : Breá, dont la santé est ruinée, meurt brutalement du tétanos le 7 avril 1941. Mary Low tente de se suicider et parvient à surmonter sa douleur, aidée par ses amis. Dans une lettre déchirante elle écrit à André Breton : « j'étais au désespoir, mais ce n'est pas le désespoir qui m'a poussé au suicide. [...], si l'on aime, comment peut-on ne pas désirer d'être transformé au même rythme que le bien-aimé : à pourrir pour devenir ensemble ce que l'on devient : gaz, vers, charbon, os, terre etc. » N'ayant pu rejoindre l'être aimé dans la tombe elle s'écrie : « L'instant magique était passé, pour ne plus jamais revenir². » Cet instant magique elle ne cessera de le poursuivre dans la poésie qui sera sa raison de vivre et de se souvenir. L'être aimé disparu : « la nuit est pour toujours ». Il n'y a pas de retour possible de cet amour et du passé, mais elle en recrée indéfiniment la réalité à travers l'alchimie du souvenir.

1. Mary Low, Juan Breá, *Carnets de la guerre d'Espagne*, préface de Gérard Roche, Verticales, 1997.

2. Mary Low, lettre à André Breton, juillet 1940, parue dans *View*, n°7-8, octobre-novembre 1941.

RENCONTRE

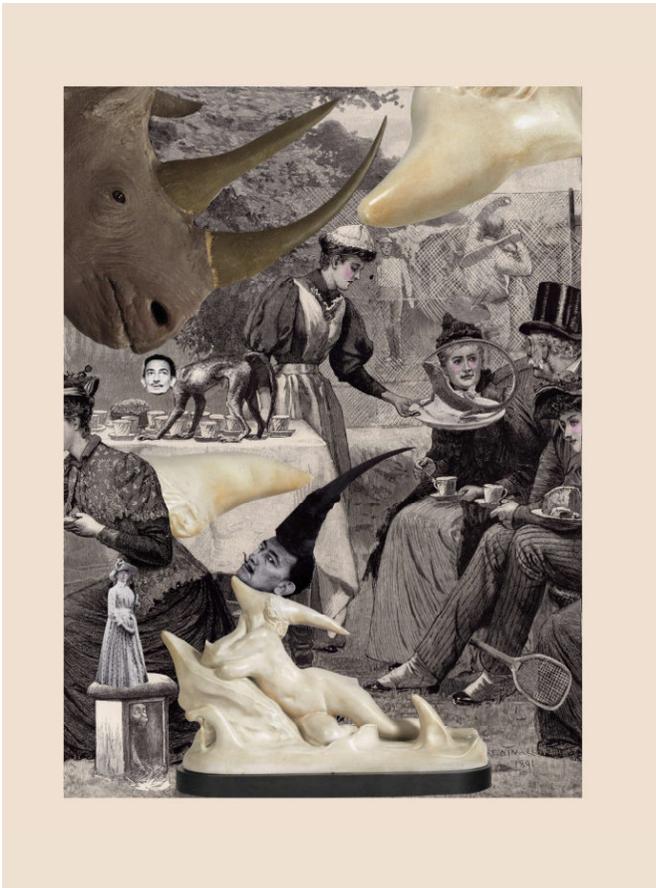
*Depuis que je te connais
J'ai la joie intime des ciseaux ;
J'aime les chats et la muscade,
les larmes d'une musique aveugle dans la nuit,
le soupir du feu entre les cendres.*

*Depuis que je te connais
la cravache a appris mon nom,
les escaliers et les roses ont des éperons;
les palmiers inclinent leur chevelure
pour me regarder dans tous les miroirs.
Le petit jour m'ouvre sa blessure
au son d'une flûte
qui me déchire le cœur .*

*Je me sens comme l'oméga :
pleine de soie tiède,
infinie et absente.*

*Sans retour, Éditions Syllepse,
« Les Archipels du surréalisme », 2000.*

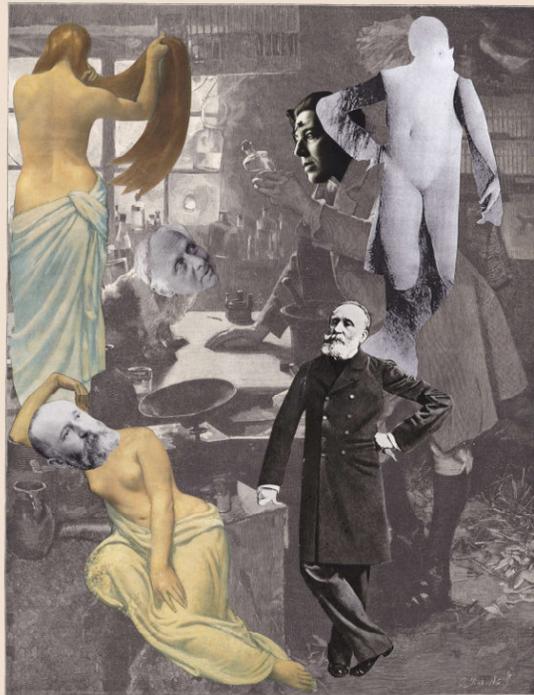
LOU DUBOIS



Collages paranoïaques, 2022 © Lou Dubois



Entracte, 2022 © Lou Dubois



THE RESULT OF HIGH LIVING.
FROM THE PICTURES BY F. HALL, ENGRAVED IN THE ROYAL ACADEMY.

Le Flacon dort et les cornues, 2022 © Lou Dubois



Les Nouveaux canons de la beauté, 2022 © Lou Dubois

EXPOSITION INTERNATIONALE DU SURREALISME, 1938

Un enjeu de pouvoir artistique, politique et historique

FABIENNE CHAULLET

Lundi 17 janvier 1938, des centaines de visiteurs piétinent devant la très respectable *Galerie Beaux-Arts* de Georges Wildenstein dans la froidure de cette soirée d'hiver. L'heure tardive du vernissage et les quatre-mille-cinq-cents invitations lancées dans le Tout-Paris ne permettront l'accès pour certains qu'à une heure avancée de la nuit, tandis que d'autres devront renoncer à l'évènement qualifié le plus mondain de l'année. Mondain ne fut probablement pas le terme le plus apprécié par André Breton pour qualifier **LA** première grande rétrospective du surréalisme organisée à Paris par le chef de file du surréalisme et son mouvement. Cette fois-ci plus d'amalgames édulcorant l'aspect révolutionnaire des œuvres surréalistes comme aux expositions de Londres en 1936 ou de New York en 1937 entre surréalisme, dadaïsme et art fantastique ou art des fous et des enfants, dont Breton déplora n'avoir pu en maîtriser l'entière organisation. Breton reprend la main et impose *sa vision* du surréalisme, cette exposition sera avant tout une rétrospective internationale mais aussi une revanche éclatante qui réaffirmera la suprématie du groupe surréaliste parisien. Une rétrospective retraçant l'histoire du surréalisme aussi bien dans sa diversité plastique que par les documents témoignant de tous les événements collectifs ou individuels artistiques de ses membres. Une rétrospective internationale où la peinture occupera la première place avec cent-cinquante-huit toiles dont peu d'articles en ont pourtant vanté les qualités et avec une place toute particulière accordée au surréalisme anglais et

espagnol. Malheureusement, la presse de 1938 et l'histoire de l'art reprendront inlassablement les mêmes poncifs : les seize mannequins de la « ville surréaliste », le plafond chargé de 1200 sacs de charbon, l'obscurité ambiante et le *Taxi pluvieux* de Dalí, au point d'occulter l'ampleur de cette rétrospective. Pourtant, ce ne sont pas moins de trois-cents – quatorze œuvres, sans compter les installations éphémères, de soixante-trois artistes de dix-sept pays, et plus de cent-soixante-cinq documents qui seront ainsi exposés, afin de montrer au public le véritable visage du surréalisme « vivant, mobile, explosif et, tout considéré, méconnu ». ¹ Un seul mot d'ordre : métamorphoser la galerie, frapper un grand coup, se démarquer à tout prix des expositions précédentes, et notamment de l'impact négatif de celle de New York réduisant le surréalisme à partager son succès avec le Dadaïsme et l'art fantastique. Mais l'enjeu sera également politique et historique : face à l'échec cuisant des tentatives désespérées du surréalisme de participer à la ligne culturelle du parti communiste, il s'agira dans le contexte de l'art des années 30 de consacrer le surréalisme en tant que seul art avant-gardiste véritablement révolutionnaire face à l'idéologie du réalisme nationalisme. Réponse éclatante aux détracteurs du mouvement, reprise en main d'un surréalisme qui lui échappait tant dans sa présentation au grand public que dans sa commercialisation préjudiciable et incompatible avec son éthique ; l'exposition internationale du surréalisme résulte en quelque sorte de ce sursaut d'orgueil d'André Breton qui réussit l'exploit aidé par Paul Éluard et Marcel Duchamp à fédérer à nouveau les grands noms du surréalisme et ce, malgré les dissensions du groupe et les exclusions qui se profilaient, pour présenter une manifestation où l'espace d'exposition deviendra une véritable œuvre d'art surréaliste. Une expérience multisensorielle plongeant le visiteur dans un univers déroutant rythmé par des hurlements d'hystériques surgis de nulle part, qui atteignirent leur paroxysme lors de la chorégraphie réglée par Dalí de la danseuse

1. Georges Hugnet « L'Exposition internationale du surréalisme en 1938 », *Pleins et Déliés*, La Chapelle-sur-Loire, Éditeur Guy Authier, 1972, p. 324.

d'avant-garde Hélène Vanel, brandissant un coq caquetant de terreur. Une atmosphère « aux confins du poétique et du réel »² dans l'objectif de provoquer, par une déréalisation convoquant tout à la fois le rêve, le dérèglement des sens, le dépaysement, la surprise, l'insolite, l'inquiétante étrangeté et Éros, un état d'esprit chez le visiteur propice à une « crise de conscience »³ l'amenant à proclamer sa liberté naturelle annihilée par le poids de la société cartésienne, grâce à ce processus d'affranchissement du réel et l'inciter à rejoindre le projet universaliste du surréalisme et son ambition révolutionnaire de « Transformer le monde », « changer la vie » qui agira dans ce contexte troublé d'une Europe qui court à la guerre, comme un catalyseur, un miroir des peurs, des angoisses et des fantasmes de chacun.

2. André Breton, « Devant le rideau » dans *Œuvres complètes*, t. III, Paris, Gallimard, 1999, p. 741.

3. André Breton, « Second manifeste du surréalisme », *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 781.

POUR UNE POÉTIQUE GÉNÉRALISÉE

PIERRE PETIOT

Le *Cours de Poétique* de Paul Valéry, récemment publié en deux volumes chez Gallimard, ne traite pas de la poésie au sens restreint que le mot continue d'avoir malgré le surréalisme, ou peut-être hélas aussi à cause du surréalisme, qui n'est pas parvenu à pousser assez loin la révolution surréaliste initialement entrevue. Ce *Cours de Poétique* n'a qu'assez peu à voir avec l'histoire de la littérature, ni avec de quelconques discussions applicables à la poésie ou même à l'art. Il traite du processus de création intellectuelle en tant que tel. De tous les types de créations intellectuelles, y compris scientifiques et techniques. Valéry y traite de la Poïétique au sens étymologique, c'est-à-dire au sens d'un faire intellectuel, au sens des processus qui produisent les œuvres de l'esprit.

Et ce pourrait être une définition de la Poésie si elle voulait consentir à déposer ses œillères langagières et étendre la portée de sa vision au-delà de ce que lui a légué une tradition sans doute respectable, mais qui n'est jamais qu'une tradition. « Les œuvres de l'esprit sont en effet définies comme "les ouvrages de l'homme qui visent à agir sur sa sensibilité ou son intellect, sans intention utilitaire". » Au-delà d'une louable critique de l'utilitarisme, il semble que pour Valéry, le processus de création, émerge de ce qui excède la simple survie biologique. Le « biologisme » de Valéry est donc d'une certaine façon, infondé.

Mais ce qui est en revanche fondamental, c'est l'insistance de Valéry sur le processus de création plutôt que sur ses résultats. Le capitalisme est ce qui s'intéresse aux résultats et l'approche de Valéry en constitue

donc un dépassement. Ce qui lui importe c'est la dynamique, du processus de création chez le « producteur » ou du processus de réception chez le « consommateur ». Hors cela, les œuvres de l'art, de la science ou de la technique ne sont que des choses naturelles, c'est-à-dire privées de toute signification.

En prenant les choses non pas au niveau des résultats, qui peuvent être aussi divers qu'on veut, mais au niveau du processus de création, au niveau du fonctionnement réel de la pensée, qui est commun à toute l'humanité, il devient possible de reconstruire une unité parce que les cerveaux qui produisent les sciences, les techniques, les arts et la poésie sont toujours des cerveaux humains. Une unité qui s'installe donc au-delà des spécialisations et de l'éparpillement des divers contextes de mise en œuvre de la création intellectuelle. Depuis ce point de vue irrécusable et profondément surréaliste, on peut envisager une poétique qui ne soit plus restreinte au dire, mais étendue au fonctionnement réel de la pensée, qu'elle soit textuelle ou visuelle, artistique, scientifique ou technique. Parce que le processus créatif humain, le fonctionnement réel de la pensée, est surréaliste.

En dépit des apparences, des contextes de mise en œuvre, des prétendues « méthodes » et disciplines scientifiques, techniques ou artistiques, le processus de création intellectuelle est toujours le même, pour la simple raison qu'il s'agit d'une capacité commune à tous les hommes. Ce qui se trouve ainsi établi par Valéry et par Breton, n'est rien de moins que les bases d'un humanisme radical qui déborde et excède celui de la Renaissance comme celui, plus profondément bourgeois, des Lumières. Certains aspects fondamentaux des mathématiques et de l'informatique théorique dessinent les frontières du dicible de manière bien plus radicale que la poésie. Dès lors, soit en une manière d'automutilation on accepte de restreindre la poésie au dire, soit on libère la poésie en lui ouvrant toutes grandes les portes du faire.

Au sens du surréalisme du premier *Manifeste*, l'approche de Valéry dans le *Cours de Poétique* paraît propre à clarifier les objectifs du surréalisme et à permettre son extension, en l'ouvrant à la totalité de la

pensée humaine, au-delà du monde étroit de l'art et de la poésie, tels que conçus actuellement. Les objectifs de Valéry dans le *Cours de Poétique* devraient paraître en droite ligne de ceux énoncés dans le premier *Manifeste*. Mais sommes-nous sérieux quant aux objectifs initiaux du surréalisme lorsque nous préférons la sempiternelle exploitation poétique et artistique de la mine d'or mise au jour par Breton plutôt que nous risquer à aller voir s'il n'y aurait pas quelque chose d'encore plus passionnant au bout du tunnel – ne serait-ce, justement, que la fin de ce tunnel.

RÉSERVES INTELLECTUELLES...

PIERRE PETIOT

Le 12 janvier 1940, dans une période sombre s'il en fut, dans son *Cours de Poétique* au Collège de France, Valéry examine *les réserves intellectuelles de l'Europe*, c'est-à-dire les conditions de la poursuite de la civilisation européenne après la guerre qui vient. Il donne pour cela dans les pages 605 et 607 de ce *Cours de Poétique* tel que restitué par William Marx, quelques critères qui pourraient s'avérer utiles s'ils pouvaient être interprétés dans d'autres domaines.

Les réserves intellectuelles, sans doute, ont d'abord les mêmes conditions à remplir que les réserves matérielles, elles sont constituées par un matériel, elles sont constituées par des documents, des livres, et aussi par des hommes qui peuvent se servir de ces documents, de ces livres, de ces instruments, et qui aussi sont capables de les transmettre à d'autres.

Valéry ne précise pas ce qu'il entend par « se servir de ces documents, de ces livres, de ces instruments », mais si l'Histoire l'art constitue une manière de les utiliser et de les transmettre à d'autres, il semble qu'en matière de « réserves intellectuelles » Valéry ait en vue un critère tout différent...

Et je vous ai expliqué que cela ne suffisait point, que les réserves spirituelles ou intellectuelles ne pouvaient passer, à peine de dépérir tout en étant conservées en apparence, en l'absence d'hommes qui soient capables non seulement de les comprendre, non seulement de s'en servir, mais de les accroître.

Et cette question-là est un peu plus délicate, mais d'une importance critique, car ajoute Valéry :

[...] l'expérience l'a souvent vérifié dans l'histoire, que si tout un matériel se conservait à l'écart de ceux qui sont capables non seulement de s'en servir mais encore de l'augmenter, et non seulement de l'accroître, mais d'en renverser, quelquefois d'en détruire quelques-uns des principes, de changer les théories, ces réserves alors commencent à dépérir.

Et ici les critères se précisent encore davantage, car Valéry parle tout à fait clairement de la nécessité d'un certain degré d'*infidélité*. Il ne s'agit plus simplement d'accroître et d'augmenter, mais bien, mais aussi, de *renverser* et même de *détruire* des principes, et de *changer jusqu'aux théories*, faute de quoi :

« [...] les générations se succèdent et les choses qu'on avait trouvées, les idées qu'on avait mises en œuvre commencent à devenir des choses mortes, se réduisent à des routines, à des pratiques, et peu à peu disparaissent même d'une civilisation avec cette civilisation elle-même ».

Tome 1 du Cours de Poétique, p. 605.

Le point clé réside donc dans une reprise de la production intellectuelle. Et concernant les conditions de la production des œuvres de l'esprit, Valéry ajoute :

La recherche de ces conditions peut évidemment sembler une recherche analogue à celle de la pierre philosophale. [...] Cependant j'estime que toute recherche, même chimérique, même illusoire, si on la poursuit obstinément, mais non pas aveuglément, donne toujours quelques résultats, non pas les résultats que l'on recherchait, mais certains résultats qui souvent sont très appréciables. [...] À chaque instant, une recherche aventurée est une recherche qui donne un résultat à côté, beaucoup plus précieux que l'objet même que l'on poursuivait d'abord.

Tome 1 du Cours de Poétique, p. 607.

En fait donc, *seule la recherche importe*, et il n'y a pas nécessairement lieu de désespérer, même si la tentative de poursuivre une aventure peut conduire à une autre aventure, toute différente et dont on n'avait pas deviné les traits. Après tout, la Renaissance, italienne d'abord, puis européenne, ne fut au départ rien d'autre que la décision de quelques hommes de reprendre certaines problématiques vieilles de plus de 1000 ans.



Chat d'octobre, 1976 © Virginia Tintino

ART DES FOUS / ART BRUT : LA QUERELLE BRETON-DUBUFFET ET LA POSITION SURRÉALISTE

IORELLA BASSAN

Le surréalisme a aimé la folie, cette folie qui est imagination, liberté, comme on peut le lire dans le *Manifeste* de 1924, une folie différente de la maladie mentale des psychiatres et de leurs institutions asilaires. Il suffit de se rappeler des recherches de Queneau sur les « fous littéraires », des simulations des langages de la folie de Breton et Éluard dans *L'Immaculée Conception*, mais aussi de l'intérêt pour les manifestations plastiques de la folie, pour l'Art des fous. Le livre de Hans Prinzhorn *Expressions de la folie* (1922), introduit en France par Max Ernst (en 1947), remporte un grand succès parmi les surréalistes : le plus beau livre d'images qui soit, comme le dira le poète Paul Éluard. Probablement, son influence est déjà présente dans *Nadja*, où les dessins de la protagoniste sont publiés à côté de photos d'artistes professionnels tels que Man Ray et Jacques-André Boiffard. Dans les années 1930, les expositions surréalistes commencent à présenter ensemble des artistes d'avant-garde et des œuvres d'internés, souvent issues de la collection personnelle de Breton, débutée avec l'*Assemblage* acheté en 1929 et poursuivie avec des œuvres majeures de Wölfli, d'Aloïse, etc.

Cet intérêt sera constant chez Breton, présent dans tous ses écrits jusqu'à *Générique*, texte d'ouverture du catalogue de la onzième exposition internationale du surréalisme en 1965, intitulé *L'écart absolu*, où apparaissent, par ordre d'apparition, Picasso, Héraclite, Octavio Paz... et en dernier Adolf Wölfli, dont l'ensemble de productions

plastiques « constitue une des trois ou quatre œuvres capitales du XX^e siècle : *Et, que soit, ce qui n'est pas. Amen, amen : Amen. Et, cela sera.* Si ne lui furent tolérées, tardivement, que des trompettes en papier, c'est sur lui qu'il nous plaît de fermer le ban en l'honneur des incitateurs de cette onzième Exposition internationale du surréalisme ». Si la révolution artistique du XX^e siècle a commencé avec Picasso, c'est Wölflï qui représente maintenant l'« écart absolu ».

Dans cette perspective, nous pouvons repenser à *L'Art des fous, la clé des champs*, de 1949. L'histoire de ce texte est intéressante. Breton est revenu récemment à Paris de son exil américain et s'est lié d'amitié avec Dubuffet, qui le veut dans la Compagnie de *L'Art Brut* en juin 1948. Au début, ils ne sont que six personnes. À la proposition de Breton, toujours en 1948, un *Almanach de l'Art Brut* est envisagé, dont nous avons le schéma pour toute une année (*L'Art des fous* de Breton était prévu pour avril)¹. Rien n'en est sorti, seul un fascicule pour « Les Cahiers de la Pléiade », dirigé par Jean Paulhan, dédié à *l'Art Brut*, a été publié, composé comme suit : *Notice* de Dubuffet, *L'Art des fous* de Breton, Dubuffet sur Miguel Hernandez, un artiste.

Ce texte de Breton est donc pour l'auteur une contribution à *l'Art Brut*, tant il est vrai qu'il commence en citant ce « véritable manifeste de l'art brut que constitue la notice datée d'octobre 1948, notre ami Jean Dubuffet insiste on ne peut plus justement sur l'intérêt et la spéciale sympathie que nous portons aux œuvres qui "ont pour auteurs de gens considérées comme malades mentaux et internées dans des établissements psychiatriques". Il va sans dire que je m'associe pleinement à ses déclarations ». Pour Breton, il faut que justice soit rendue

¹ Dans le Dossier « *L'Art brut* » constitué par André Breton, plusieurs lettres de Jean Dubuffet ont été conservées de 1948 concernant *L'Almanach de la Compagnie de l'Art brut*. Particulièrement intéressant celle du 30 juillet 1948, où Dubuffet demande à Breton une contribution sur la folie : « J'ai pensé que pour notre almanach vous auriez peut-être pu écrire un petit texte court sur le sujet de la folie ; c'est-à-dire pour exposer qu'il n'y a pas des fous, que ce mot est absurde, qu'il n'y a pas plus d'art-des-fous que d'art-des-malades-du-genou ou d'art-des-hépatiques [...] ».

sur la cécité et les préjugés envers les œuvres d'art produites dans les asiles.

Cependant, il poursuit, quelque chose est en train de changer dans le monde psychiatrique, où ces œuvres étaient considérées uniquement en fonction de leur valeur « clinique ». Et ici, après Marcel Réja (*L'art chez les fous*, 1905), Breton cite Prinzhorn : « Hans Prinzhorn, en révélant celles qui lui paraissent les plus remarquables – notamment d'August Neter, de Hermann Beil, de Joseph Sell, et de Wölfli – et en leur assurant une présentation pour la première fois digne d'elles, appelle leur confrontation avec les autres œuvres contemporaines, confrontation qui, sous bien des rapports, tourne au désavantage de ces dernières ». Il cite également Jacques Lacan (étude des productions littéraires de sa malade Aimée, *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité*, 1932) et Gaston Ferdière, ce dernier ayant récemment parlé de *L'Aliénation créatrice* (1946).

Si les spécialistes de la folie sont en train de changer d'avis, les critiques d'art restent en retard et suivent seulement les sentiers battus : « C'eût été à la critique d'art, en présence d'œuvres plastiques de la qualité de celles qu'a fait connaître Prinzhorn, de faire le point, je veux dire de confronter ces œuvres avec celles qui l'occupent en général, de les soumettre impartialement aux critères qui lui sont propres ».

Breton n'hésite pas à avancer « l'idée, paradoxale seulement à première vue, que l'art de ceux qu'on range aujourd'hui dans la catégorie de malades mentaux constitue un réservoir de santé morale ». L'internement, la renonciation, sont paradoxalement garants de l'« authenticité totale ». L'Art des fous est vu comme le suprême paradigme créatif.

La Compagnie de l'Art Brut est dissoute par Dubuffet à l'automne 1951, avec la décision de porter la collection en Amérique. Et ici, les divergences émergent clairement. Nous avons trois lettres significatives à ce sujet, la communication de Dubuffet disant que la compagnie

se dissout, la réponse dure de Breton le 20 septembre, et la réponse de Dubuffet trois jours plus tard².

Breton rétorque aux reproches de Dubuffet en affirmant qu'en réalité c'est lui qui mène le tout de manière dictatoriale. La présentation de l'exposition d'octobre 1949 organisée par la Compagnie de l'Art Brut à la galerie Drouin, *L'Art Brut préféré aux Arts Culturels*, exprime seulement son point de vue et n'a pas été discutée. « Pour ceux qui ont suivi de près l'évolution de l'entreprise en question, Breton poursuit, le concept même de l'« art brut » a pris un caractère de plus en plus trouble et vacillant. La soudure organique qu'il prétendait opérer entre l'art de certains autodidactes et celui des malades mentaux s'est révélée inconsistante, illusoire. La liste des expositions qui se sont succédé au « Foyer » de la Rue de l'Université atteste que c'est, de plus en plus, l'art des fous qui a prévalu. Or chacun sait que, depuis longtemps, cet art n'est plus à découvrir. Il n'est rien là dont on puisse se montrer si jaloux ». Breton rappelle sa contribution active à l'Almanach, ses études sur deux artistes, Joseph Crépin et Hector Hyppolite, et le texte sur L'Art des fous, dont le « ton » n'aurait pas eu l'approbation de Dubuffet. Il s'oppose au transfert en Amérique de la collection et démissionne.

Dubuffet répond que ses idées étaient déjà dans la notice de 1948, que Breton approuvait. Il n'a jamais prétendu être le découvreur : « Je sais très bien, et vous en donne volontiers acte, que l'attention des milieux culturels a été appelée sur les peintures de malades mentaux dès 1918 par l'éminent docteur Hans Prinzhorn et que son livre et ses tournées de conférences à travers l'Europe dans les années 1920, 21 et 22 ont été à l'origine d'une recrudescence d'intérêt du public sur l'art des aliénés et ont marqué fortement l'esprit de nombreux artistes professionnels contemporains et leur style. Je crois tout de même, en fin de compte que le vrai découvreur de l'art d'un Wölfli ou d'une Aloïse, n'est personne autre que M. Wölfli ou Mme Aloïse eux-mêmes et que

2 Cf. J. Dubuffet, *Prospectus et tous écrits suivantes*, réunis et présentés par H. Damsch, tome I, Gallimard, Paris 1967, pp. 491-498.

les compétitions entre personnes qui se prévalent d'avoir été les premières à leur porter de l'estime sont des plus oiseuses ».

La rupture entre Dubuffet et Breton revêt principalement une dimension théorique mettant en évidence deux positions distinctes. Alors que le surréalisme privilégie la confrontation, la contamination Art des fous et Art d'avant-garde ainsi que la reconnaissance de la folie, Dubuffet opte plutôt pour une séparation nette entre l'Art Brut et l'Art culturel rejetant toute approche psychiatrique.

À l'heure actuelle, l'Art Brut semble gagner une reconnaissance croissante. Nous assistons à l'épanouissement de revues, de foires et de galeries d'art spécialisées, avec une section dédiée à l'Art Brut au Centre Pompidou grâce à la donation Bruno Decharme. Cependant, il est légitime de se demander si le contexte actuel ne s'inscrit pas davantage dans la perspective surréaliste que dans l'isolement anti-culturel prôné de Dubuffet.

JACQUES ABEILLE, SURREALISTE DANS LÉO BARTHE

JEAN-MICHEL DEVESA

Jacques Abeille (1942-2022) était un grand poète et un immense écrivain... Un « grand » et un « immense » : lors des hommages rendus à un auteur ou à un artiste, on s'exprime toujours ainsi. Et ces truismes n'ébranlent personne. En réalité, on n'a rien dit. Abeille, qui n'était pas un tiède, mérite beaucoup mieux que cette rhétorique. L'écriture lui a probablement permis d'apprendre à vivre avec ses blessures. Il n'est pas impossible qu'il ait trimballé sa douleur d'être au monde sous un masque de mélancolie et de douceur qui magnifiait ses traits, en les nimbant de lumière et de bonté, alors que lui ne les aimait guère. Né à Lyon, pendant la guerre, d'une relation adultère de ses parents (son père, résistant, est marié comme sa mère), il est très vite affublé à l'état-civil d'une identité qu'on lui bricole pour dissimuler sa « bâtardise ». Il en est à jamais meurtri d'autant que ses proches agissent à plusieurs reprises de manière à lui faire ressentir qu'il est de trop, qu'il dérange, qu'il n'est pas à sa place. Cette faille alimentait sa création, une faille et une fêlure qui étaient constituées par **le manque inaugural du père**, une naissance dont on a cherché à effacer le « scandale », l'infamie à laquelle on l'a plongé et voué, une filiation et un nom qu'on a refusé de lui reconnaître. Afin de panser cette plaie (il n'en a pas guéri), Abeille a puisé dans les infinies ressources de l'imagination, s'extrayant ainsi du cercle étroit de la bienséance bourgeoise pour de vertigineux arpents et réussissant à embrasser l'énigme du monde par libre association. Conscient des exigences de son esthétique, pleinement maître des moyens qu'elle requérait, il a maintenu le

cap contre vents et marées, quitte à se brouiller avec des éditeurs, récusant toute « co-écriture » avec eux, ce qui lui a valu en certains milieux la réputation de grincheux et de mal-embouché, ce qu'il n'était pas, simplement, il n'avait pas l'échine souple.

De sa souffrance, il s'est accommodé dans et par la pratique artistique et ses effets de sublimation, et la certitude que l'élan érotique en est inséparable. Nouvelliste, romancier, poète, dessinateur, aquarelliste, peintre, Abeille a élaboré une œuvre dans une attention fébrile prêtée à la forme et à la capacité de celle-ci à accueillir le « supplément de rêve » sans lequel il aurait été en proie à un malaise diffus mais tenace, et dont il avait besoin pour surmonter ce qu'il appréhendait comme une intolérable noirceur du monde : selon lui, les humains avaient inventé le désir pour se tirer du marasme et il leur incombit de décider s'ils avaient à rejeter ou non le mal et sa fréquentation. La rédaction du monumental « cycle des contrées » (qui s'apparente au roman anglais) l'a mobilisé de nombreuses années. Sa production, en accointance avec le surréalisme, est marquée à des degrés divers au sceau d'Éros mais d'un Éros solaire, à l'opposé de celui de Georges Bataille dont il s'est soigneusement démarqué. On peut entièrement la qualifier de poétique (à condition de ne pas réduire la poésie à un genre littéraire). Signant ses textes de son nom et aussi de pseudonymes variés, Abeille a voulu que Léo Barthe (à l'origine, un de ses personnages) endossât ses livres à caractère leste et licencieux. Au fil des années, par défi et provocation, il a revendiqué d'être un pornographe. En fait, il célébrait continûment les femmes, celles qui viennent avec la nuit (pour reprendre le titre d'un de ses recueils de nouvelles). Abeille s'amusait en effet de l'opprobre qu'on lui jetait à la face, retournant l'injure contre ses détracteurs pour s'en glorifier : ne souhaitait-il qu'on prît Abeille pour un avatar et Léo Barthe, son hyponyme, pour son patronyme ? Ce sont des choses de cet ordre que l'on entend dans la voix de Jacques Abeille lequel, indubitablement, était surréaliste dans Léo Barthe...



Sans titre © Jacques Abeille

LA CLÉ OU LA VIE DANS LA VIE DU GROUPE SURREALISTE ROUMAIN

PETRE RAILEANU

La porte est clavée. Dehors ou dedans ?

Devant la porte Gnaum s'est rendu compte qu'il avait oublié ou perdu la clé. Le mot *Clef* lui apparut devant les yeux, avec la graphie un peu archaïsante, un des caprices de son ami lointain. Qui ouvre le mot ouvre la matière, avait écrit celui-ci. Eh oui, la clé. Am pierdut kéia, dit Gnaum à voix haute, malgré lui, signe de grande inquiétude, car il était très superstitieux, les mots sortis de la bouche, même seulement articulés dans la pensée avant d'être roulés sur la langue plantaient les choses dans le réel, visibles ou invisibles, un arbre, un nuage, un château, une fleur, un fantôme. Perdre quelque chose, aucune importance, mais pas la clé. Chiave. Clava. Klava. Ce mot lui fait peur et lui donne des ailes. Il n'oublie pas l'image des gens heureux dans une ville, il ne sait plus laquelle, qui à longueur de journées résonnait de leurs poésies. Et lui, parce qu'il a prononcé le mot, il a payé cher, condamné à être écorché vif et brûlé, « jusqu'à ce que mort s'ensuive ». Nulle délivrance ne vaut si elle n'est pas voulue, ardemment désirée.

Maintenant, la porte s'est ouverte doucement, sans bruit, sans qu'il eût utilisé la clé. Klava ! Il ne l'a même pas vue, la fille qui portait ce nom. Pendant la guerre, dans un village en Bessarabie sa mère l'appelait affolée, car les militaires étrangers, c'est-à-dire lui et ses soldats, venaient d'entrer dans ce village perdu et regagné.

Le passage se fait sans demander, sans attendre, sans espérer, sans savoir. D'ailleurs la plupart de ces notions n'ont plus de sens, car

toutes ou presque sont liées à l'idée de temps qui ici ne couvre aucune réalité. Ni celle d'espace, d'ailleurs, ou de limite.

Non seulement il voit les autres :

G. Hermès métaflotte perpétuellement dans le métavide absolu, marche pieds nus sur les cendres ardentes de Stromboli, parlant en *lappus linguae* la langue sourde des cyclopes,

Déline-Nadine héraut héroïne de tous, désirable, sans jamais lâcher le mouchoir des adieux, son sourire contenait plus de vraie poésie que celle trouvée par les divers procédés, L'aimée en NACRE NAgeuse CRéophage NADir CREux NARcose et CRépuscule,

Paupan la rose parallèle avec un diamant en fourrures, maître des jeux dans la vie, jeux d'échecs à très belles reines et aux fous vivants, se rend tous les jours au cœur de l'infra-noir, siège de la méconnaissance, entrant par le métro Paul-Fargue,

T Sort, librement mécanique, le même du même, rédige le décalogue du rêve vu comme l'endroit où se passe une érotisation générale de la matière, le rêve est le rêve et rien d'autre n'est le rêve,

Théogil, clamant dans la langue léoparde : sobroe algoa dooy toe found/dans quelques jours tu rejoindras ton ombre, et à travers le cercle furtif l'ombre passe un filon d'eau fuyant dans le sable

Himéra P, en train de peindre Dieu vit de mon indulgence et s'intéresse aux Oiseaux pris au piège de la géométrie descriptive ; parfois il y aussi

Antchel, la rose de personne, partisan de l'absolutisme érotique, mégalomane méfiant même parmi les scaphandres..., il patine à une heure tardive sur un lac entouré par l'énorme forêt des membres acéphales de la Conspiration Poétique Universelle,

mais Gnaum le médium les habite comme eux l'habitent lui, souvent il a même l'impression qu'il pense avec les mots et donc les pensées des autres, qu'il voit avec leurs yeux sans être sûr de la réciprocité. Maintenant il s'acharne sur le Blanc de l'os. Une fois mis en bon français, il sera expédié aux quatre coins du monde.

À l'aube il atteint le NIGREDO :



Rotciv est presque toujours dans une sorte de boule colorée, à peu près de la forme d'un œuf, traversée souvent de fortes décharges électriques, comme s'il s'amusait à jouer les apprentis sorciers, bien que la plupart du temps ce fût la foudre libérée par ses orgasmes provoqués sous le contrôle de son imagination active.

G. Hermès reste chez lui comme d'habitude dans le noir : rideau noir, murs noirs, draps noirs, oreillers noirs, candélabres noirs dans lesquels les bougies noires libèrent une lumière pâle comme un orphelinat. De temps en temps une silhouette se meut dans la pièce. C'est G. Hermès lui-même enveloppé dans une longue robe de chambre noire à capuche qui donne à sa démarche l'effet d'une translation horizontale comme les portes d'une maison japonaises qui s'ouvrent et se referment tantôt lentement, tantôt précipitamment, selon l'humeur de la main qui les manipule. Maintenant sur une table de dissection, il assemble pièce par pièce le non-œdipe. Avant, de sa belle écriture, il avait rédigé, blanc sur noir, ce message non expédié : « Nadine... peut-être qu'on peut se donner rendez-vous pour 1945 à Paris, le 9 septembre vers 9 h du soir au café Dôme pour constater une fois pour toutes les dérivantes couleurs de nos ongles ».

Avec un retard de sept ans, il fut et ne fut pas au rendez-vous.

MOROMACHIE 1945 CÉSAR MORO FACE À ANDRÉ BRETON

ÉMILIE SERMIER

Septembre 1945 : quelques mois après la parution d'*Arcane 17* d'André Breton, la revue littéraire mexicaine *El Hijo Pródigo* publie un compte rendu en espagnol du livre, signé César Moro¹. On sait que ce poète surréaliste péruvien, auteur de deux livres édités en français à Mexico au début des années 1940, a toujours été un fervent admirateur de Breton qu'il a côtoyé à Paris et à Mexico. Et pourtant : sa recension marque une distance, si ce n'est une rupture. C'est l'heure des « réserves ». Rien de politique dans cette affaire – Moro a toujours été du parti anti-nationaliste de Breton et de Péret, contre Éluard et Aragon, durant la guerre. Le désaccord est ailleurs : si Moro pointe la « préciosité » un brin « rhétorique » de ce « livre d'amour », c'est une phrase bien précise d'*Arcane 17* qui l'irrite – la voici : « Tout être humain [a] été jeté dans la vie à la recherche d'un être de l'autre sexe et d'un seul qui lui soit sous tous rapports, apparié, au point que l'un sans l'autre apparaisse comme le produit de dissociation, de dislocation d'un seul bloc de lumière ».

Citant ces lignes de Breton, inspirées du mythe de l'androgynisme du *Banquet* de Platon et des *Essais de psychanalyse* de Freud, Moro s'en prend à cette allégorie « gratuite » et « obscurantiste » pour attaquer plus largement les limites du surréalisme : le mouvement n'aurait pas su pousser jusque dans ses « ultimes conséquences » les recherches

1. César Moro, *André Breton, Arcane 17* [*El Hijo Pródigo*, n° 30, décembre 1945], repris dans *Obra poética completa*, éd. André Coyné, Daniel Lefort et Julio Ortega, Poitiers : Archivos, 2015, p. 636-638 [Je traduis].

autour de la sexualité « bien ou mal orientée, plus ou moins acceptée par le sur-moi, par la société », malgré les « progrès » de la « psychologie sexuelle » qui explorent les origines du désir « depuis l'enfance ». Évoquant des « préjugés » et des « archétypes » qui persistent, Moro invite en somme Breton à élargir sa « disponibilité » « face à la vie, face à l'amour ». Même si le terme n'apparaît pas, on devine que la question de l'homosexualité est ici cruciale. Moro est en effet l'un des rares poètes masculins homosexuels du groupe, même si ses poèmes sont toujours restés discrets à l'égard de sa « différence ». Toujours est-il que le poète s'éloigne dès 1945 de Breton et du surréalisme tel qu'il va, tandis que ses références littéraires se diversifient (il consacra, en 1948, deux articles à Proust).

Mais ce n'est pas tout. Peu après, retourné à Lima, Moro rédige directement en français une série de neuf poèmes, intitulée « Dioscuro-machie », qui sera éditée dans le recueil posthume *Amour à mort (1949-1950)* en 1957. Ce petit ensemble ravive le mythe grec des Dioscures, à savoir celui des frères jumeaux Castor et Pollux. Or Moro lui confère une nouvelle dimension homoérotique (déjà suggérée par Desnos dans « Le Fard de l'Argonaute ») : les Dioscures deviennent à la fois jumeaux et amants, symbolisant une forme d'amour aussi absolu que « prédestiné² ». Autant dire qu'en revisitant ce mythe antique, Moro contrecarre la croyance bretonienne des âmes sœurs qui appartiendraient à deux sexes distincts : l'amour fou peut tout aussi bien réunir des corps frères. C'est ce qu'allégorise sous sa plume – dans un style elliptique très éloigné du lyrisme syntaxique de Breton – la complétude totale des deux jeunes hommes :

On aurait dit tout
 Aimer c'est le silence les yeux ouverts
 Avant ce désir de paix

2. Les premiers poèmes ont pour titres « Destiny », « Silex of destiny », « Le jeu prédestiné ».

De beaucoup le plus haut pic
De la jeunesse ardente

Les gémeaux porteurs de lumière
Mi-rieurs mi-valides
En leur vulnérabilité semblable
Aux sexes en diamant
[...]³

Exposant leur corps au soleil, ces deux amants de « di-amant » forment, eux aussi, un seul « bloc de lumière ». Reste que leur amour « bicéphal » apparaît tout du long environné d'images nocturnes et funèbres – le nom même des Dioscures ne laisse-t-il pas entendre « dieux obscurs » (*dioses oscuros* en espagnol) ? C'est que leur passion semble damnée ; et la dioscuromachie apparaît alors comme une lutte continue des âmes frères contre toutes les forces de séparation et d'anéantissement. À la fin du recueil, et conformément au mythe, les gémeaux se retrouvent cependant réunis et constellés pour l'éternité – dans leur perfection originelle : « vos têtes peintes en étoile/Illuminent la mort à vos pieds/Comme l'initiale lune enceinte ».

Cette « Dioscuromachie » offre-t-elle une réponse indirecte à *Arcane 17* ? Peut-être. Du moins, et bien qu'il soit lui-même resté à l'ombre du surréalisme, César Moro n'aura cessé d'explorer les formes secrètes du désir dans ses poèmes – en déplaçant, de l'intérieur, quelques mythologies bretoniennes.

3. « Vie de l'air », *Amour à mort*, *op. cit.*, p. 514. Sur ces poèmes, voir : Gaëlle Hourdin, *L'étincelle et la plume : une poétique de l'entre-deux dans l'œuvre de César Moro*, Presses Universitaires du Midi, « Hespérides », 2016, p. 188-192.

L'ATELIER DE LA DÉESSE

YVES SHERIFF

Je pars de cette action : graver dans la matière première, manifestant sa poésie dans la chair de cette nature indigène ; pour éclairer d'une lumière nouvelle¹ deux aspects sur la période entourant la création d'*Arcane 17*.

L'Atelier

En 1971, les Archives Nationales du Québec reçurent quatre boîtes contenant des documents personnels des mains de Louis-Marcel Raymond, botaniste et écrivain québécois. Ces archives, aujourd'hui accessibles, témoignent de sa rencontre avec Breton en février 1944, lors de son séjour d'études au *New York Botanical Garden*. « Je réservais la fin de mon séjour ma visite à André Breton, que je désirais et appréhendais à la fois (...) il habitait dans le quartier des galeries, un appartement décoré de statuettes nègres (*sic*) et de cactus, de masques et de totems, la lumière venant de la fenêtre ouverte sur les gratte-ciels faisait luire imperceptiblement sa chevelure noire, renvoyée en arrière, et briller son beau visage un peu solennel de sénateur romain, revêtu d'une sorte de sourire glacial. »²

Raymond gardera contact avec Breton durant des années, recevant de Paris les publications surréalistes d'après-guerre. Il en témoigne à André-G. Bourassa en 1969³(3). Selon ce dernier, Raymond invita Breton à venir découvrir les plages agatées et les forêts de Percé, un

1. Ma conférence « Le Rêve Étoilé d'André Breton », 2021, Musée de la Gaspésie.

2. L.-M. Raymond, Archives nationales du Québec.

3. A.-G. Bourassa, *Surréalisme et Littérature Québécoise*. « L'Étincelle », éd. Montréal, 1977.

territoire qu'il connaissait très bien puisqu'il avait herborisé la péninsule gaspésienne. C'est donc muni des indications du botaniste québécois qu'André et Éliisa, après un arrêt à Gaspé, s'établirent pour un mois entier à Percé⁴.

Qui n'est jamais allé à Percé ne peut connaître la splendeur si particulière du paysage façonné par les mouvances de la terre en cet endroit, faisant côtoyer la cathédrale qu'est le Rocher aux chatoiements des monts et des plages scintillantes de pierres, et encore mieux en cette période de l'année où chaque nuit, les ciels étoilés sont filetés de météores. Vêtu de brume et sitôt lavé d'un coup de vent du large, Percé est un continuel spectacle. Lorsqu'on est entouré de tant de nature, ce n'est pas à Fourier que l'on pense, mais plutôt au philosophe mystique Paracelse, cité par Breton à la 39^e page *d'Arcane 17*. Paracelse écrit, au XVI^e siècle, que « la Nature est une lumière qui luit plus que la lumière du soleil ».⁵ Cette idée d'exister pleinement dans la nature exige que notre regard soit aiguisé et le poète, chargé tel une onde magnétique, fait alors émerger l'Arcane 17. « Notre œil est relationnel c'est-à-dire que ce que nous percevons du monde vivant émerge de nos pratiques », selon Estelle Z. Mengual dans son essai *Apprendre à voir*.⁶

La Déesse

Dix-huit ans plus tôt, le regard aussi chargé, André Breton tente de saisir le soliloque de Nadja coupé de silences, tel le message transmis par le pilote à la fin du récit autobiographique. Cette partie du texte de *Nadja* est sous le signe de Mélusine, qui se poursuit par la promenade en forêt et le cri de Nadja, en ce dernier jour de leur fréquentation. Breton, après l'avoir évoquée, plus tôt dans le texte, demande à la

4. Breton écrit sur les agates de Percé dans *Préliminaire sur Matta* (« Ici, sur les plages de Percé... »)

5. P. Rivière, *Paracelse, ou la lumière de la nature*. Philo-Nature, France, édition 2008.

6. E. Zhong Mengual, *Apprendre à Voir – Le point de vue du vivant*. Actes Sud, Paris, 2021.

Mélusine d'*Arcane 17* de réapparaître au monde, de redevenir visible.⁷ Elle est arrivée à pleine maturation dans l'esprit en Mélisandre et en Méduse. Pour un poète sensible aux coïncidences phoniques, le choix de Percé est une clé textuelle : elle répond à la question que Nadja lui posait, après avoir mentionné Mélusine : « Qui a tué la Gorgone dis-moi, dis ? ». La réponse est le lieu d'*Arcane 17*, Percé – Persée, symbole de celui qui esquive, grâce à la magie, le regard pétrifiant, c'est-à-dire être le sort d'être changé en pierre, tel un fossile. Jeu de regards et de strates des perceptions du monde, l'univers de Breton forme une exaltante aventure dans le langage du vivant, visible et invisible. Peut-être, inconsciemment, *Arcane 17* renferme pour l'auteur, un message d'espoir au-delà de la réelle disparition de Nadja. Quoi qu'il en soit, *Arcane 17* est l'exaltation amoureuse, poétique et libertaire pour celui qui a mis les pieds à Percé, du retour à une nature originelle et *révélée*, (encore Paracelse).

Atelier de la Déesse,

auréolé d'une étoile géométrique, poinçonné d'un œil formé par les nervures, clôt les collages du manuscrit.⁸ Gravé sur l'écorce, la *feuille ultime*, il fait habiter l'ondine dans l'œil de la création, là où la muse et son creuset cohabitent, c'est-à-dire au plus profond de l'inspiration forestière.

7. Autre indice : dans le manuscrit de *Nadja*, Breton colle l'image de la région de l'île du Sable au large de la Gaspésie.

8J. Pierre classe ce collage comme un « objet-réponse », dans *André Breton – La Beauté Convulsive*, Musée National d'art moderne Centre G. Pompidou Ed. Paris, 1991.



L'île au Sable

STANISLAS RODANSKI, NÉ SOUS LE SIGNE DU VERSEAU

CORENTIN BOUQUET

Je ne suis pas encore fou¹...

Les aspirations surréalistes, aussi bien poétiques que plastiques, doivent [...] pouvoir exprimer simultanément, leur commune mesure étant cherchée du côté d'un MYTHE NOUVEAU à traduire, dont on peut considérer qu'il existe aujourd'hui à l'état embryonnaire ou latent².

Épitaphe de/par personne

Tristan à la blonde solitude – argonaute égaré de la nef des fous – voyant-voyeur au valet de trèfle – homme de la roche, quai Pierre Scize – spectr'acteur d'une vie au désert – mercenaire à l'ombre des ailes – commando-aviateur de cinéma – individu fréquentatif – Astu – raté magnifique de l'aventure – parfois cet homme – Nadja Lakhandaki – la Treizième qui revient – Patrice Truro – desperado de la forêt vierge où la lumière coupe -Domino Leonor Faber, sorcier de la fin – Nemo à l'arc bandé – prévenu de droit commun, Cellule 126, Prison Saint Paul – Lancelo(t) du val sans retour – Il – Bernard, né un dimanche, l'hiver dans une ville brumeuse – Stanislas, masque de l'incognito d'un poète embarqué chez les parachutistes – Jacques Vaché – Glücksmann pour les flics – doubleur doublé d'un film projeté sur la trame de son esprit – *Moi, qui moi ? Toi* – cette femme, le grand

1. Stanislas Rodanski, lettre à André Breton, 1946, reproduit dans Bernard Cadoux, Jean-Paul Lebesson, François-René Simon, *Stanislas Rodanski, éclats d'une vie*, Lyon, Fage, 2012, p. 182.

2. *Le surréalisme en 1947, exposition internationale du surréalisme, présentée par André Breton et Marcel Duchamp*, Paris, Pierre à feu, Maeght Éditeur, 1947, p. 135.

véhicule – Dieu, c’est-à-dire *Lui*, c’est-à-dire encore un revenant – explorateur de l’outre-terre à occultation totale – « *Elle* » – Un autre *je* – la chair de l’orchidée – Arnold, personnage funambulesque.

Son seul nom est Rodanski de Shangri-La, né on.

NON

Poète (au) singulier, Rodanski s’affirme par son propre renoncement. *Se nier* pour n’être *rien*, sinon une somme des néants vécus, annonce-tion d’une communauté négative en son for étranger : un accomplissement ontologique de l’être *sur l’air de n’être pas*.

Perdre le *je*, se perdre dans la quête des horizons perdus de l’identité. Le nom se résorbe à la surface du non.

La face, aussitôt arborée, s’efface...

Et agissante ressurgit.

Les vies embarquées, vagabonds d’un *ailleurs* étrangement familier, dépassent les eaux vives du moi pour atteindre la confluence des esprits, promesse d’une rencontre au bord d’une mer de lait où nagent des poissons fraternels.

Le personnage dérive, échoue et sombre dans les flots qui peinent à le contenir.

*Hier soir en me couchant, je n’ai pas pu retirer mes chaussures. J’étais 48 personnes exactement et je ne savais pas par quel pied commencer pour entrer dans l’eau tiède du bourdonnement de mes oreilles*³.

D’ondes en ondées, le mystère Rodanski engloutit le tout, féconde le rien dans un spasme d’amour et s’épanche sur le poème vécu par d’introuvables navigateurs marqués par le même profil d’équilibre. La

3. Stanislas Rodanski, *Journal de 1948*, BLJD, reproduit dans *Stanislas Rodanski, éclats d’une vie, op. cit.*, p. 46.

ligne fascinante du vécu, serpentine, se double en son amont *et* son aval d'une amitié (in)quiète et exaltante.

Les anciens explorateurs redressent la barre et donnent un sens à l'errance ; les nouveaux aventuriers à leur tour poursuivent le périple vers des contrées révélées par la comète d'une nouvelle race d'esprit.

Le Verseau à la proue, Maldoror au fanal, l'embarcation s'immobilise au passage des eaux, terres gelées à pierre fendre. Les masques se figent au contact de leur double, la caméra brisée cristallise un dernier geste.

Agir dans l'espoir d'être regardé.

Regardé, être agi par l'*autre*.

De la nécessité de l'attitude chez l'acteur naît le mythe éternel de sa dépossession⁴ : Pierre Lecomte, passager mutin de l'*Emanon*⁵ – Ivan le temps d'un livre⁶ – Djinn orange parmi les désemparés⁷ – dernier des Mohicans du surréalisme⁸ – fou volontaire arrivé trop tôt dans l'histoire⁹ – vaticinateur-prophète, symbole du refus hautain de s'exprimer¹⁰.

Et ce besoin de pose, n'être personne pour se retrouver in-/mé-/reconnaissable, dès lors de conjurer *en soi* le Hollandais Volant, vaisseau fantôme arpétant les eaux maudites du destin.

Et le poète dès lors de revenir habiter le poème de l'inconnu parmi d'autres horribles travailleurs.

Vies légendaires – moribonds pittoresques.

4. Stanislas Rodanski, *La Montgolfière du déluge*, Angers, Deleatur, 1991, p. 45.

5. Claude Tarnaud, *The Whiteclad Gambler*, Genève, Imprimerie de la Sirène, 1952.

6. Alain Jouffroy, *Le Temps d'un livre*, Paris, Gallimard, 1966.

7. Patrice Delbourg, *Les Désemparés, Bègles*, Le Castor Astral, 2018, p. 237.

8. Pierre Dauzier et Paul Lombard, *Poètes délaissés. Anthologie*, Paris, La Table Ronde, 1999, p. 455.

9. Alain Jouffroy, *Stanislas Rodanski, une folie volontaire*, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 2002, p. 34.

10. Sarane Alexandrian, *L'Aventure en Soi*, Paris, Mercure de France, 1990, p. 274-275.

Je suis un héros de roman voyez-vous, par snobisme de l'absolu, pour mériter mon sort, je me prépare à la mort cosmique du tueur d'images¹¹.

Port, brume, débarcadères, crime – c'était le temps des assassins.
Un film d'atmosphère est un excellent spectacle.

11. Stanislas Rodanski, « Le Sanglant symbole », dans *La Victoire à l'ombre des ailes*, Paris, Le Soleil Noir, 1975, p. 139.

QUAND ANDRÉ BRETON ANNOTE JEAN-PIERRE BRISSET

MARC DÉCIMO

En 1950, André Breton écrit à Maurice Fourré¹ : « Je compte publier un Almanach [...] (le dernier ouvrage de ce type qui mérite d'être retenu me paraissant être *l'Almanach du Père Ubu pour 1900 ...* » Et de solliciter un texte en dehors de *La Nuit du Rose-Hôtel*. Puis de lui demander un service :

Vous savez peut-être que Jean-Pierre Brisset a passé une grande partie de sa vie à Angers [Maurice Fourré y réside]. Un livre de lui que j'ai pu me faire prêter hier, Les Prophéties accomplies (Daniel et l'Apocalypse) vient encore aiguïser ma curiosité à son propos.

L'œuvre de Brisset, longtemps taxée d'insanité, me paraît valoir infiniment mieux que la réputation qu'ont bien voulu lui faire les Jules Romains et autres dans leur jeunesse. Mon ami Marcel Duchamp – lui si difficile – n'a jamais cessé d'en être occupé. Le malheur est que presque tout ce qui a été édité de Brisset est introuvable². Je me demande si l'on n'aurait pas plus de chance en cherchant à Angers.

Le seul volume de Brisset en ma possession : Les Origines humaines porte l'indication : « chez l'auteur, 19 rue Saint-Lazare, Angers ». Il a paru en 1913. Cet ouvrage, aussi bien que Les Prophéties accomplies, a été imprimé à Angers par Burdin. Serait-ce trop vous demander, au cas où cet imprimeur existerait encore, de voir si rien ne peut être trouvé chez lui ou, au cas contraire, chez les libraires. Ce serait passionnant. »

1. Catalogue de la galerie Frédéric Castaing, Paris, 1992, n° 26.

2. *Tel n'est plus le cas !* Voir : Jean-Pierre Brisset, *Œuvres complètes*, Les Presses du réel, collection « L'Écart absolu », 2001.

Brisset a démontré l'origine batracienne de l'Humanité par des calemours que recèlerait la langue française en son état contemporain. « Coa » [*koa*], le cri de la grenouille, ainsi renvoie au pronom interrogatif (ou exclamatif) « quoi » [*kwa*]. Quand, à l'aube de l'Humanité, la grenouille s'est de nouveau métamorphosée dans d'atroces douleurs au bas ventre et qu'elle s'est vu surgir un appendice : elle s'est alors écriée : « coa ? quoi ? qu'est-ce que c'est ? que sexe est ? keksekça ? » Brisset a révélé au monde « La grande Loi de la Parole », un usage qu'on peut faire à partir de paronymes.

Lors de la vacation André Breton du 8 avril 2003 à l'Hôtel Drouot, deux exemplaires de Brisset sont disponibles : *Les Origines humaines* (1913) et *Les Prophéties accomplies (Daniel et l'Apocalypse)* (1906). Ce dernier ouvrage est exceptionnel pour comporter deux pages rajoutées en 1913 et collées par Brisset, l'une numérotée 232^{bis} et l'autre 232^{er} : tenir compte des révélations advenues depuis l'édition du livre s'imposait. Exemplaire exceptionnel encore pour s'y trouver insérée une feuille libre sur laquelle Breton a consciencieusement établi la bibliographie du « prince des penseurs ». Enfin, l'exemplaire est parfois annoté au crayon dans les marges. Les passages retenus font état de l'apparition d'un cheval blanc et, en regard de ces textes, à quatre reprises, Breton a écrit : « (Filiger³) ».

Deux œuvres sont susceptibles de correspondre : il peut s'agir d'une gouache et aquarelle sur carton intitulée tantôt *Cavalier au Pégase blanc*, tantôt *Cavalier au cheval blanc ailé*, qui pourrait être daté de 1906⁴ ; mais, plus probablement, d'une gouache et or sur carton exécutée vers 1895, intitulée *Le Cheval blanc de l'Apocalypse* (37,5 x 50,5 cm). Celle-ci appartenait à Breton et au verso de l'œuvre, il a noté : « Filiger, Le cheval blanc de l'Apocalypse. Un des trois

3. Page 131, 143, 145, 260, une croix 261 dans l'édition originale ; page 988, 996, 998, 1084, 1085 dans l'édition de 2001 des *Œuvres complètes* de Brisset, Dijon, Les presses du réel, collection l'Écart absolu.

4. Reproduite dans *Charles Filiger 1863-1928, présentation et analyse de l'œuvre par Mira Jacob*, musée de la ville de Strasbourg, 1990, p. 192-193. Cette œuvre figure aujourd'hui dans une collection particulière.

tableaux mentionnés dans *L'Ymagier* n°3 (avril 1895) comme exposés galerie Lafitte, 20, rue Lafitte... » Alfred Jarry a pu voir *Le Cheval* à la galerie Lafitte en juin 1895, comme le laisse entendre une lettre de Filiger publiée jadis par le Collège de pataphysique⁵. Une note de *L'Ymagier* d'avril 1895 signale l'exposition où sont présentées cinq œuvres de Filiger, dont *Le Cheval*, *Sainte Cécile* (dont parle Jarry), *Un jeune homme jouant du violon*, *Orphée* et *Tête de Christ*.

En face d'un autre extrait pris dans Brisset : « Et le ciel se retira comme un livre que l'on roule, et toutes les montagnes et toutes les îles furent ébranlées de leurs places », Breton note : « Jarry ». La première partie de la phrase renvoie à l'Entracte, avant l'Acte dernier de *César-Antéchrist* (1895⁶). Si l'Apocalypse révèle traditionnellement fin du monde et avènement du royaume de Dieu, Brisset, à son tour, a su dans *Les Prophéties accomplies*, par des calculs appropriés savants, justifier son propre rôle prophétique⁷. Après [*koa = kwa*], il y a – tel ce cavalier blanc christique, tel Ubu à cheval⁸ – un avant et il y a un après.

Maurice Fourré semble, lui, ne pas avoir donné suite. Duchamp, en vain, a tenté de faire republier Brisset.

5. *Dossier n°22-24*, lettre du 6 août 1895, p. 14.

6. A. Jarry, *Œuvres complètes*, Pléiade t. I, 324.

7. Marc Décimo, *Jean-Pierre Brisset, prince des penseurs, inventeur, grammairien et prophète*, Dijon, Les presses du réel, « L'Écart absolu », 2001, p. 325-369.

8. Alfred Jarry, gravure sur bois tirée en rouge, *César-Antéchrist*, Paris, Mercure de France, 1895, feuillet inséré entre les cahiers 5 et 6, en face de la p. 97 ; prépublié dans *Ubu-Roi*, Mercure de France, n° 69, septembre 1895, p. 296.

« COMME UNE ROSE IMPOSSIBLE DANS LA NUIT »¹

Poème archéologique d'une rencontre : André Breton et Saint-Cirq-Lapopie

LAURENT DOUCET

Quand André Breton se rend à Cahors par le train depuis Paris, en ce début d'été 1950, l'étoile du surréalisme semble avoir pâli dans le ciel des idées. A 54 ans révolus, il n'est plus le jeune homme turbulent des lettres et de la scène artistique et politique des Années Folles et de l'entre-deux-guerres. Les années 30 avant son exil américain durant la Deuxième Guerre mondiale avaient déjà mis le groupe surréaliste constitué autour de lui à rude épreuve. Exclusions, disparitions, éloignements plus ou moins volontaires... Au point de prôner dans le deuxième Manifeste du mouvement « l'occultation du surréalisme ».

Au coin de la photo prise à Cahors en ce mois de juin 1950
Il y a l'*embryon* d'une statue
Pétrifié au sommet d'une tour dominant les arches du Pont Valentré
Le *rosebud* d'André Breton

Depuis cette époque, des bornes rouges et blanches comme des menhirs indiquent les principales étapes de la « première route mondiale » de la Paix. Cette dernière a été inaugurée en présence d'André Breton lors des journées historiques organisées par les Citoyens du Monde

1. Les citations entre guillemets sont toutes d'André Breton (*Œuvres Complètes*, Bibliothèque de La Pléiade, Gallimard, tomes I à IV, 1988-2008).

dans le Lot. Ce mouvement avait été créé par le militaire étasunien Gary Davis, devenu apatride pour protester contre les menaces d'une nouvelle guerre pire encore que les deux plus grands massacres qu'ait connus l'Humanité au XX^e siècle.

Peut-être en sommes-nous toujours là ?
 Plus loin passant par la route qui longe le cours du Lot depuis Cahors
 Un panneau indique *Vers*
 Le détail n'avait pas échappé à André Breton
 Dans ce village, à l'auberge de la Truite Dorée
 S'y était réuni un célèbre banquet surréaliste
 Où Jean Benoît
 Le brûleur de dolmen
 Fit d'un plat d'écrevisses un poème en action
 Plus loin la route traverse des *bouches d'ombres*²
*ad augusta per angusta*²
 Comme des renaissances
 Avant de déboucher sur le « château étoilé » de Saint-Cirq

Construit « à flanc d'abîme »
 Sa silhouette n'a pas disparu
 Il est juste invisible à ceux qui n'auraient pas vu la « maison de verre »
 « où tout ce qui est suspendu aux plafonds et aux murs tient comme par enchantement »

« s'abolissent-elles toujours en vaines vapeurs ces chatoyantes bâ-tisses »

2. Citations de Victor Hugo, dont la fameuse formule latine de reconnaissance se-crète des insurgés, dans sa pièce manifeste *Hernani* de 1830 : « Jusqu'à la victoire par des voies étroites ».

L'Auberge des Mariniers rachetée par André Breton en 1951 au peintre Henri Martin avec l'aide financière de son père, c'était aussi le château du Roi *pêcheur*, autour duquel on tourne sans jamais y accéder

Inaccessible
Sauf pour les bons chevaliers

Saint-Cirq a été l'ultime refuge du Roi Arthur. La nouvelle Table Ronde du surréalisme devenue rectangle aux quatre vents de la « rose impossible », autour de laquelle se sont réunies les dernières chevaleries surréalistes

Des trois tours de domination seigneuriale
Il n'en subsiste qu'une

La plus vieille habitation du village

Maison-poème pour la *langue des oiseaux*
Ici on parle la « Langue des Pierres » aussi

Rêve perdu et toujours renouvelé des communautés surréalistes ?
Dans le *Livre d'Or* de la commune
Le clocher de l'église a été dessiné par Man Ray
Semé de confettis d'hirondelles
Avant que les chauves-souris ne prennent possession de la nuit

Du plus haut que l'on regarde les cartes du Lot, les routes qui convergent vers Saint-Cirq-Lapopie sont les chevelures pétrifiées d'une même Gorgone, et les serpents de pierre couverts de mousse des murs, encaissés entre les berges et les falaises, sont les mues de la Fée Mélusine ayant trouvé refuge ici, après avoir fui Raymondin de Lusignan.

Depuis les terrasses de l'Hôtel Rignault
Les berges du fleuve dessinent comme une *Origine du monde*
Une paréidolie de frondaisons

La Popie
La *popa* en vieux franc, soit le mamelon

On dit que Breton avait hésité, entre Saint-Cirq et l'Île de *Sein* pour
« cesser de se désirer ailleurs »

Saint-Cirq-Lapopie l'hiver est un village des Carpathes
Seules trois routes mènent au village
Un pont unique franchit la rivière
« De l'autre côté attendaient les esprits » (*Nosferatu* de Murnau)

Plus loin Sur les plages
Vers Cabrerets
On ramassait des agates
Étoiles tombées dans l'eau du *Célé*
Breton le « grand indésirable »
Ou peut-être *indésiré* ?
Peut-être venu aussi à la place d'un mort
À une lettre près
Écrasé entre les mâchoires rouillées d'un moule à *oublis*
« Dans la grande maison de vitre encore ruisselante, les enfants en
deuil regardèrent les merveilleuses images »

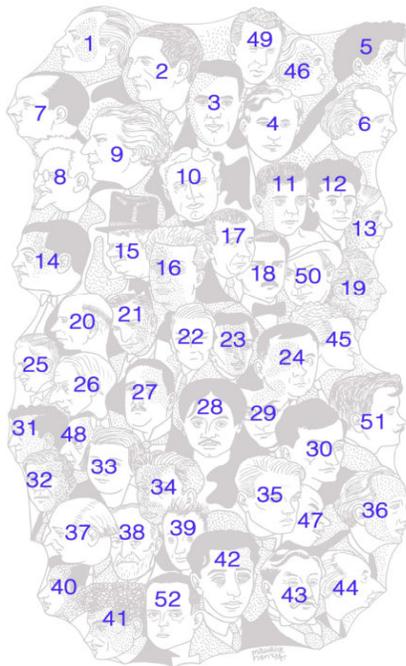
« OUVREZ-VOUS À... »³
ANDRÉ BRETON
« L'UN DANS L'AUTRE »³

Le fondateur du surréalisme a eu un dernier malaise dans le sentier
qui mène depuis sa maison à la place du Carol de Saint-Cirq-
Lapopie. Il sera acheminé à Paris où il décédera le 28 septembre 1966.

3. Célèbres jeux surréalistes inventés et ou très pratiqués à Saint-Cirq-Lapopie.

LE REGARD DE MAURICE HENRY SUR LE SURREALISME EN 1950

NELLY FEUERHAHN



*Numérotation des portraits des surréalistes dessinés par Maurice Henry
©François San Millan, 2024*

En 1950, Maurice Henry (1907-1984)¹ a participé depuis deux décennies à bien des activités, des expositions et des signatures de tracts dans la mouvance surréaliste, conduit en 1933 sur cette voie par la fin du Grand Jeu (1927-1932). Sa composition de croquis de têtes des surréalistes pour l'*Almanach surréaliste du demi-siècle*² propose 52 visages³. À première vue très éclectique, l'ensemble mérite que l'on s'y attarde. L'accumulation graphique d'acteurs ou inspireurs du surréalisme au milieu du XX^e siècle reprend la forme familière des portraits du groupe. Le dessin évoque les listes chères aux surréalistes, qui se déclinaient parfois en photomontages comme l'*Échiquier surréaliste* de Man Ray, réalisé en 1934, ou encore la page d'hommage à Germaine Berton parue dans le premier numéro de *La Révolution surréaliste* (1^{er} décembre 1924), ou même le « Je ne suis pas [la femme] cachée dans la forêt » de Magritte (*La Révolution surréaliste*, n° 12, 15 décembre 1929). Certains visages sont très clairs, d'autres ponctués de manière plus ou moins envahissante : le plus assombri de points est celui de Louis Aragon (19), suivi de près par Paul Éluard (36) ou Salvador Dalí (23), auxquels s'opposent – par leur absence totale de pointillés – André Breton (9), Benjamin Péret (37), Max Ernst (26), Yves Tanguy (39), Marcel Jean (20), etc. D'autres encore ne sont que partiellement couverts de pointillés, tels Robert Desnos (42), Guillaume Apollinaire (27), Philippe Soupault (21), Luis Buñuel (14), Jacques Prévert (11), etc. On comprend dès lors que le degré d'éloignement par rapport à Breton se mesure à l'étendue de la trame pointillée sur les visages.

1. Artiste, dessinateur et journaliste bien connu comme humoriste dans la presse de l'entre-deux-guerres, Maurice Henry est aussi gagman, scénariste et réalisateur de films depuis 1939. Voir le site www.maurice-henry.fr.

2. Numéro spécial (63-64) de la revue *La Nef*, mars 1950 ; le dessin de Maurice Henry est page 22.

3. Cet article reprend et corrige celui proposé dans *Grand Jeu et surréalisme*. Reims Paris Prague, catalogue de l'exposition éponyme présentée au musée des Beaux-Arts de Reims du 18 décembre 2003 au 29 mars 2004, pages 68-69. Je remercie pour leur aide Jean-Michel Goutier et Georges Sebbag, ainsi qu'Évelyne Séguy pour sa relecture.

Parmi les portraits exempts de pointillés figurent ceux d'Alphonse Allais (43), Alfred Jarry (28), Sigmund Freud (38) et Charles Chaplin (25), autant de personnes qui n'appartinrent jamais au surréalisme mais furent des figures de référence dans le mouvement comme en témoignent par exemple les recommandations de lectures de Breton (« Lisez/Ne lisez pas »). De l'*Anthologie de l'humour noir* (version 1950) sont cités 13 noms : Marcel Duchamp (2), Jacques Rigaut (4), Francis Picabia (10), Jean Arp (17), Raymond Roussel (18), Jacques Vaché (22), Alfred Jarry (28), Benjamin Péret (37), Alphonse Allais (43), Salvador Dalí (23), Jacques Prévert (11), Pablo Picasso (13), Guillaume Apollinaire (27) et Franz Kafka (12). Bien qu'étranger au groupe surréaliste, Kafka occupe une place importante par la réception de son œuvre dans les débats sociopolitiques sur la place de l'absurde dans l'entre-deux-guerres.

Un visage – sans points – très stylisé et de facture graphique différente, occupe étrangement le centre de la composition. Il s'agit de Jacques Vaché, dont Maurice Henry a repris un autoportrait caricatural publié dans *La Révolution surréaliste* (n°2, 15 janvier 1925, p. 21). L'influence de Vaché fut décisive sur Breton dès leur rencontre en 1916 à l'hôpital militaire de Nantes. Au-dessous, à proximité d'Alfred Jarry (28), le créateur d'Ubu, on reconnaît Antonin Artaud (30) et René Crevel (35). Tout en bas se dégage le clair visage de Pierre Mabilley (52), médecin et auteur du *Miroir du merveilleux*.

Les portraits d'André Breton (9) et de Marcel Duchamp (2) voisinent en haut, tournés vers la gauche comme celui d'Henri Pastoureau (7) et de Léon Trotski (8). De fait Henri Pastoureau, très impliqué dans le surréalisme, était aussi idéologiquement proche de Trotski. Au sommet gauche de l'ensemble, entre Duchamp, Pastoureau et Breton, André Masson (1) doit à son ralliement au dissident Georges Bataille d'avoir le visage couvert de pointillés. Benjamin Péret (37), fidèle absolu de Breton, se trouve plus bas dans un autre ensemble où est dessinée la seule figure féminine, Gisèle Prassinos (33). Lorsque André Breton découvre cette poétesse de 14 ans, il voit en elle la « femme-

enfant », un modèle féminin neuf, également mentionné dans l'*Anthologie de l'humour noir*.

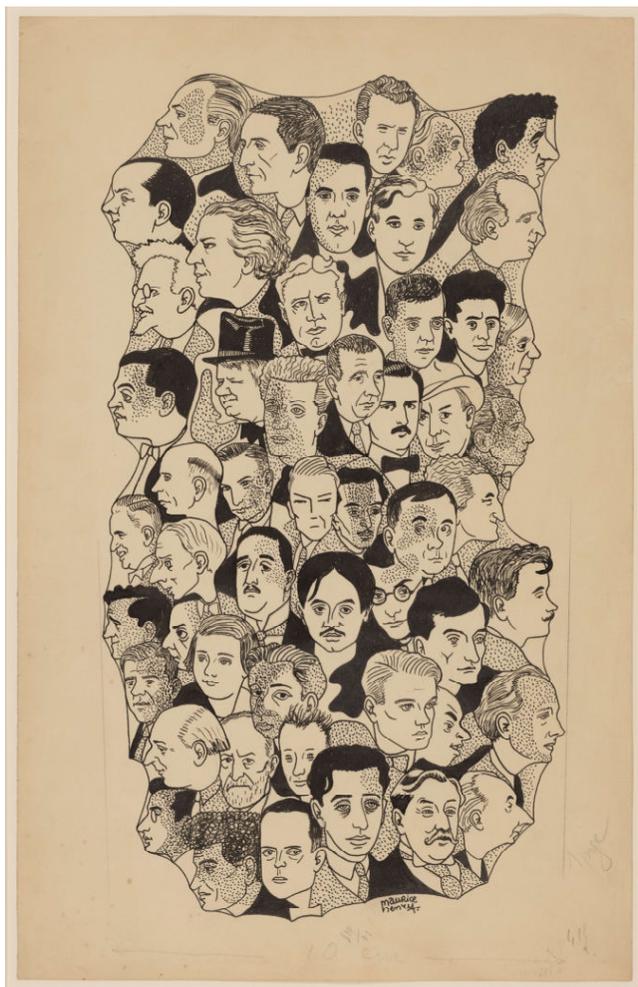
Le cinéma, très apprécié des surréalistes, apparaît avec W. C. Fields (15), Charles Chaplin (25), Luis Buñuel (14) et Humphrey Bogart (50). Jules Bonnot (51), anarchiste et meurtrier, incarne le goût pour les provocations scandaleuses recherchées par certains surréalistes. L'Américain Garry Davis (49), créateur en 1948 du mouvement des citoyens du monde, auquel les surréalistes accordèrent alors leur crédit, surplombe l'ensemble.

Maurice Henry ne s'est pas représenté. Cette absence anticipe-t-elle la rupture qui se produira avec André Breton un an plus tard ? Henri Pastoureau – ici en tête de proue – et d'autres dont Maurice Henry, anticléricaux de la première heure, accuseront leur figure tutélaire de trahir les principes fondateurs du surréalisme en intégrant Michel Carrouges⁴, connu pour ses appartenances religieuses. Bien qu'alors très proche d'André Breton, ce dernier n'apparaît pas dans le dessin. Une page se tourne.

4. Auteur – comme Henri Pastoureau – dans l'*Almanach*, Michel Carrouges suscitera encore l'intérêt de Breton avec son ouvrage *André Breton et les données fondamentales du surréalisme* (1950). La table des matières de l'*Almanach*, page 225 le prénomme Jean par erreur.

Liste des surréalistes présents sur le dessin de Maurice Henry dans l'*Almanach du demi-siècle* (1950)

1. André Masson (1896-1987)	27. Guillaume Apollinaire (1880-1918)
2. Marcel Duchamp (1887-1968)	28. Alfred Jarry (1873-1907)
3. René Char (1907-1988)	29. Raymond Queneau (1903-1976)
4. Jacques Rigaut (1898-1929)	30. Antonin Artaud (1896-1948)
5. Óscar Domínguez (1906-1957)	31. Max Morise (1900-1973)
6. Jacques Hérold [Herold Blumer dit] (1910-1987)	32. René Magritte (1898-1967)
7. Henri Pastoureau (1912-1996)	33. Gisèle Prassinos (1920-2015)
8. Léon Trotzki (1879-1940)	34. Giorgio de Chirico (1888-1978)
9. André Breton (1896-1966)	35. René Crevel (1900-1935)
10. Francis Picabia (1879-1953)	36. Paul Éluard (1895-1952)
11. Jacques Prévert (1900-1977)	37. Benjamin Péret (1899-1959)
12. Franz Kafka (1883-1924)	38. Sigmund Freud (1856-1939)
13. Pablo Picasso (1881-1973)	39. Yves Tanguy (1900-1955)
14. Luis Buñuel (1900-1983)	40. Tristan Tzara (1896-1963)
15. W. C. Fields (1880-1946)	41. Alberto Giacometti (1901-1966)
16. Roger Vitrac (1899-1952)	42. Robert Desnos (1900-1945)
17. Jean Arp (1886-1966)	43. Alphonse Allais (1854-1905)
18. Raymond Roussel (1877-1933)	44. Clovis Trouille (1889-1975)
19. Louis Aragon (1897-1982)	45. Adolphe Acker (1913-1976)
20. Marcel Jean (1900-1993)	46. Vítězslav Nezval (1900-1958)
21. Philippe Soupault (1897-1990)	47. Jindřich Heisler (1914-1953)
22. Jacques Vaché (1895-1919)	48. Man Ray (1890-1976)
23. Salvador Dalí (1904-1989)	49. Garry Davis (1921-2013)
24. Joan Miró (1893-1983)	50. Humphrey Bogart (1900-1957)
25. Charles Chaplin (1889-1977)	51. Jules Bonnot (1876-1912)
26. Max Ernst (1891-1976)	52. Pierre Mabille (1904-1952)



*Maurice Henry, Portrait des surréalistes, Reims, Musée des Beaux-Arts
(inv.2003.2.2) © Adagp, Paris, 2024 - Photo : © Corentin Le Goff*

LE SURREALISME EN GRÈCE À L'HEURE ACTUELLE

IOANNA PAPASPYRIDOU

Le 12 septembre 2019, Nanos Valaoritis, s'est éteint. La disparition de cette figure centrale de l'avant-garde nous amène à nous poser la question : y aurait-il des héritiers du mouvement surréaliste en ce moment en Grèce ? En effet, des petits groupes qui s'autoproclament « surréalistes » se sont formés au début du nouveau millénaire.

Ainsi, le Groupe Surréaliste de Thessalonique s'est activé pendant un certain moment surtout dans la Grèce du Nord. Publiant la revue *Klivanos*, il a eu son Manifeste et sa Déclaration collective intitulée « Surréalisme et autonomisation des idées. Pour une nouvelle création de la tradition¹ » due en grande partie au poète Andonis Haristos, membre fondateur. Son site est inactif depuis juillet 2021².

Le Groupe Surréaliste d'Athènes l'avait précédé en publiant son manifeste en mai 2005³. Son noyau est formé par les poètes Diamandis Karavolas, Sotiris Liondos, Ilias Mélios et Nikos Stabakis. Ils se réunissaient régulièrement, il y a quelques années, dans une librairie du centre-ville, « Farfoulas »⁴, pour lire des textes ou pour jouer à des jeux surréalistes. Leur lieu de rencontre n'existe plus. Ils ont aussi eu

1. Υπερρεαλισμός και αυτονόμηση των ιδεών. Για μια νέα κατασκευή της παράδο Université d'Athènes σης, Ed. Romi, Thessalonique, 2019.

2. Voir le site : <https://surrealistsalonik.wordpress.com> consulté le 8 juin 2024.

3. Voir le site : <https://greek-surrealism.tripod.com/diakirixi.htm> consulté le 9 juin 2024.

4. On peut toujours trouver les éditions Farfoulas à Patras.

leur revue, *Klidonas*, dont le dernier numéro paraît en 2012 ; leur page Facebook semble être toujours active⁵.

Selon Yiannis Xourias⁶, ce groupe a fusionné avec celui de Jannina ; ses membres ont entretenu des relations avec d'autres groupes à l'étranger, notamment avec ceux de Prague ou de Turquie. Selon le même spécialiste, si le groupe est pour le moment invisible, il n'est pas moins sûr qu'il est en train de préparer sa prochaine publication.

Il faudrait, néanmoins, préciser que les deux groupes se sont activés loin du milieu surréaliste officiel du pays dont Léonidas Embiricos, fils du grand écrivain surréaliste, est la figure centrale ainsi que le gardien de l'héritage du mouvement.

Enfin, même si aucune activité littéraire n'a lieu au cours de ces dernières années, le surréalisme a laissé une marque indélébile sur le paysage littéraire et artistique du pays. Selon Nanos Valaoritis, « ... il [le surréalisme] nous a délivré de cette sorte de prison rationnelle et un peu stérile dans laquelle on était élevés depuis notre enfance [...] Pour l'écriture, c'était une sorte de libération des formules classiques qui étaient encore très conservatrices du point de vue politique. Il y avait un nouveau vent de liberté et c'est pour cela que les Grecs ont très bien reçu certains Grecs qui avaient beaucoup de sensibilité. Ils ont reçu le surréalisme comme un sauveur de l'ambiance préexistante qu'il y avait en Grèce à l'époque, qui était très étriquée. Je pense qu'il y a aussi une question de langue, le grec est très ouvert à de nouvelles expressions poétiques et aux inventions de nouvelles images. Les poètes surréalistes en France ont beaucoup aidé les poètes grecs à réaliser leur potentiel de langue et de style. L'idée de cette liberté était aussi une liberté de l'amour, de l'expression, et dans la dimension

5. Voir la page <https://www.facebook.com/SurrealismAthens/>

6. Professeur Associé de littérature néo-hellénique à l'Université nationale et capodistrienne d'Athènes, Yiannis Xourias a participé à la Table Ronde du récent Colloque International à l'occasion du centenaire du *premier Manifeste*, qui a eu lieu à Patras du 12 au 14 juin.

politique les choses qui allaient ensemble avec la révolte, pour changer la société mais surtout la vie, comme disait Rimbaud. ⁷»

MANIFESTATIONS CULTURELLES EN GRÈCE À L'OCCASION DU CENTENAIRE DU PREMIER MANIFESTE SURREALISTE

Colloque international à l'occasion du centenaire du Premier Manifeste. Université de Patras (en collaboration avec l'Université de Janina et l'Université de Chypre (du 12 au 14 juin 2024).

Exposition : « Dali – Cybernetics. The immersive experience » à Thessalonique du 29 mars au 19 juillet. Site officiel : <https://dali-immersive.gr>

Les visiteurs amoureux d'art moderne peuvent toujours visiter le nouveau musée Goulandris créé en 2019 à Pangrati (Athènes). Il comprend une collection importante d'œuvres surréalistes.

Site officiel : <https://goulandris.gr/el/visit/be-athens>

7. « Nanos Valaoritis, au sujet des surréalistes ! ». Entretien accordé à Costas Mavroidis et Magdalini Varoucha, *Grèce Hebdo*, 5 juillet 2016. Consulté sur le site <https://www.grecehebdo.gr/nanos-valaoritis-au-sujet-des-surrealistes-3/> le 31 mai 2024.

ROLAND SIG, UN SURRÉALISTE À DÉCOUVRIR

PATRICK LEPETIT

« Nu et ensanglanté, mains cerclées au cou, il courrait au-devant de la vision qui ne se peut atteindre »

Du Crépuscule comme un sorbet de chaux vive – Roland Sig

Contrairement à ce qu'on avance généralement, le surréalisme n'est pas une « école » de plus, pas plus sur le plan de l'écriture que sur le plan des arts plastiques. C'est une manière d'être au monde, un art de vivre et, éventuellement mais ça n'est nullement obligatoire, de créer. C'est pourquoi on découvre, maintenant que les enfants vieillissants se demandent que faire du contenu de l'atelier, pieusement conservé, de Papa – ou plus rarement de Maman – des œuvres dont on soupçonnait d'autant moins l'existence qu'elles n'étaient pas même considérées par leurs auteurs comme « œuvres », c'est-à-dire comme « productions artistiques ou littéraires ». C'est ce qui s'est produit, par exemple avec, il y a quelques années, Adrien Dax, avec René Alleau, plus récemment, dont ont été retrouvées nombre de très belles aquarelles, avec Charles Duits dont viennent de ressurgir d'un garde-meuble plus d'une centaine de toiles oubliées – et quelques inédits ! C'est aussi le cas, et lui a peut-être été encore plus discret que les autres, de Roland Sig, dont l'œuvre, à la fois écrite et plastique, qui n'a été véritablement montrée à ce jour, mais très partiellement et incomplètement, qu'à trois occasions, devrait faire l'objet en 2025 d'une grande exposition avec catalogue à la librairie Métamorphoses à Paris,

cette dernière, ainsi que les librairies Solstices et J.P. Fourcade¹, ayant récemment fait l'acquisition du fond.

Né en 1927, dans une famille très modeste de la région parisienne, Roland Sig, entré très jeune dans le secteur des assurances où il va rester 37 ans, est mort en 1985. Mais la grande affaire de sa vie, c'est la création, à laquelle il s'adonne déjà sans réserve après les heures de bureau, très vite sous la double identité de Roland Sig et de Robert Siril², et très vite, après en avoir découvert les premières productions, dans une mouvance surréaliste où il se reconnaît, comme en témoigne ce passage d'un courrier inédit de 1959 dans lequel on peut lire que pour lui, « ce que le surréalisme a d'éternellement vivant », c'est de « conserver intacte notre faculté d'émerveillement, prolonger le réel, tracer mentalement toutes ces lignes de fuite dont la perspective nous fait virer et chavirer ». Dès 1951, après avoir visité sa première exposition Max Ernst à la galerie Drouin, il envoie à André Breton une lettre illustrée de collages et de dessins, dans laquelle il écrit : « Il m'est devenu impossible de retarder plus encore le moment de rompre le silence », avant de le saluer « fraternellement » ! La première rencontre, en présence de Benjamin Péret, a lieu rue Fontaine, en décembre. En 1952, Breton l'invite à l'exposition Toyen qu'il organise à l'Étoile Scellée, scellant ainsi leur amitié. Roland Sig ne va dès lors plus s'arrêter de travailler, se livrant notamment au collage sur les traces de Max Ernst, en particulier, dont il va aller, victime de ce qu'il présente lui-même comme « une inhibition max-ernstienne qui dura des années », jusqu'à reproduire à partir de 1957 les œuvres à l'*identité*, recherchant avec obstination, pour une reconstitution plus fidèle, les magazines où l'Allemand avait trouvé ses motifs ou ses fonds. S'affranchissant de ce modèle devenu pesant³ et réutilisant en

1. C'est à eux que je dois l'accès aux informations qui m'ont permis de rédiger cet article.

2. Jusqu'en 1972, semble-t-il, date à laquelle il reprend son nom.

3. Il écrit même, en 1971, un « dialogue » avec Max Ernst intitulé *Tuer le père tel fils !*

permanence, au moyen d'une véritable démarche de *cannibalisation*, des éléments issus de ses propres travaux pour en produire de nouveaux, il crée inlassablement, au fil des années, à côté de quelques dessins souvent inspirés par Miro, des dizaines de collages, parfois même pornographiques, souvent par séries aux noms chargés de poésie, comme « Alvéoles du sommeil » (1972), « Images pilleuses » (1973), « Déchiffres » (1977), ou encore « Transapparences » (1964 puis 1981) – et bien sûr, entre 1982 et 1984, « Mutus Liber », en une transparente allusion au grand classique de l'alchimie de 1677. Dans le même temps, il écrit de nombreux textes, ébauches souvent de romans qui resteront en quête d'éditeur, ainsi que des livres-objets uniques⁴, dont l'inspiration n'est pas sans rappeler, parfois, celle de George Bataille ou d'Hans Bellmer, comme cet *Alberte en tenue lamée la nuit*, rehaussé de 12 collages originaux, dont 5 en pleine page, et signé « Robert Siril », qu'il envoie à André Breton en 1958, ou *La Comtesse aux images* en 1976.

Un temps éloigné de Paris pour raisons professionnelles, il ne peut évidemment participer aux réunions quotidiennes, dont le tiennent par ailleurs à l'écart ce qu'il présente comme une « timidité » naturelle puis un « travail mercenaire » qui « l'absorbe de plus en plus », mais il se rend à Saint-Cirq-Lapopie et, en entretenant avec les membres du groupe, à la fois parisiens, comme Jean Schuster, Georges Goldfayn ou Annie Le Brun et Radovan Ivsic, et du sud-ouest, comme Guy Cabanel et Robert Lagarde, une correspondance fournie, il laisse, en plus de son œuvre puissante et inédite, un complément d'information bien-venu sur l'histoire du surréalisme dans la seconde moitié du siècle.

4. Mais censés être publiés sous l'étiquette « Signal d'Or ».

LA SECONDE VIE DU PEINTRE-GRAVEUR YVES MILET-DESFOUGÈRES

MAURICE COTON

Yves Millet vient sur Terre le 4 septembre 1934 à Vierzon. Tout jeune, il hante dans son Berry des paysages enchantés, de mares enlacées de buissons, d'arbres centenaires, de moulins à eau à l'abandon. De mystérieux êtres cachés l'imprègnent de visions qui se gravent dans sa mémoire en ébullition. À l'école, des cours de dessin aux cours de récréation, on l'adoube ange élu de *L'Angélu* de Millet. Dessinateur né, il gomme une lettre et signe Millet ses tableaux. Des Beaux-Arts d'Angers et de Paris, il retient qu'il a tout à prendre dans son for intérieur. Des hommes verts poussent sur ses toiles. Il s'interroge. Suis-je un peintre onirique d'une nature surnaturelle ? André Breton lui ouvre une brèche. Mais il ignore les codes des cénacles, à l'instar d'Antonin Artaud qu'il héroïse. À l'atelier Leblanc, il se lie avec Pierre Lallier, Maître d'art. Alors il troque le pinceau pour la pointe sèche. La gravure le sauve en son jardin sauvage. Son nom refléurait pour celui de sa mère. Il renaît Yves Milet-Desfougères. Aux sources de ses rêves, le voilà qu'il dévale une seconde vie d'eaux-fortes. Ses mains gravent en cascades un univers fantastique qui sonne les riches heures des esprits inquiets. Jamais rassasié, il conjugue les tirages limités avec le soin de garder secret son trésor. Explorateur de paysages imaginaires, envahis de messagers d'apocalypse incertaine, il laisse l'art l'emporter à contre-courant dans ses bras intranquilles. Son dernier sommeil l'éclipse à Paris le 18 février 2022, à une poignée de milliards de kilomètres de Pluton.



Pluton, tête plus dure que le diamant, s.d. ©Yves Milet-Desfougères

L'UNIVERS MÉTAMORPHIQUE D'ANNE ÉTHUIN

FRANÇOISE PY

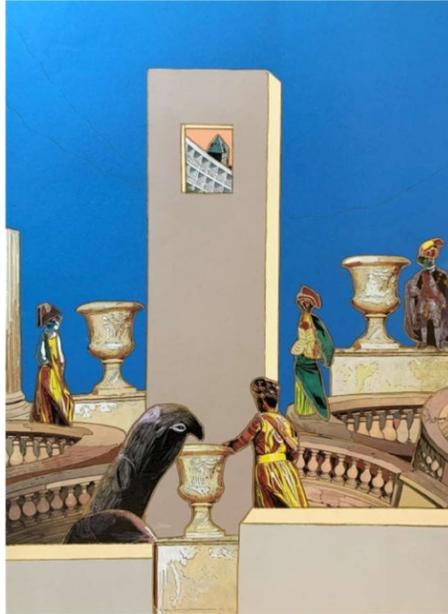
Anne Éthuin (1921-2009) est poète et artiste collagiste surréaliste. Elle a une œuvre plastique considérable qu'elle a menée parallèlement à une activité titanesque, pendant plus d'un demi-siècle, au service de la poésie et de l'art (peinture et sculpture) au sein du mouvement Phases qu'elle a cofondé avec son mari Édouard Jaguer en 1952. Activité liée principalement au surréalisme et à ses alentours, mais aussi à Cobra et à l'abstraction lyrique. On ne compte plus les innombrables expositions qu'ils ont organisées dans le monde entier, les numéros de revues et, pour Édouard, les articles et les essais.

Les poèmes et les œuvres plastiques d'Anne Éthuin relèvent d'un même univers où l'on retrouve l'esprit d'enfance et l'imaginaire surréaliste. Les poèmes mettent volontiers en scène les personnages des contes de fées, de même que les héros et héroïnes de la mythologie, tels le Sphinx ou la Licorne. C'est nous immerger dans un univers familier qui nous parle et qui donne vie à notre propre esprit d'enfance. Elle fait appel à un patrimoine culturel qui nous est commun pour mieux nous dépayser. En un carnaval perpétuel, personnages et animaux vont se métamorphoser. Leurs rôles, pourtant bien établis dans les contes, vont être, dans les poèmes, perturbés, inversés. Ils deviennent des mutants. Ainsi, dans *En visite*, la Licorne propose au narrateur une tasse de thé. Dans *Les Femmes de Barbe Bleue*, le Petit Poucet console l'Ogresse et lui fait sept enfants, Cendrillon s'enfuit avec l'Ogre au Nouveau Monde et le Petit Chaperon rouge change de sexe !

De même, Anne Éthuin recourt souvent à des expressions toutes faites pour en transformer le sens. Ainsi « haro sur le baudet » devient : « haro sur le diable ». Mère Grand rentre chez elle « fortune faite ». Il est question de « l'inexistence des revers de médaille ». Dans « En visite », l'adage biblique de la poutre et de la paille est le point de départ d'un récit fantastique dans lequel « les poutres grandissaient et l'on commençait à manquer de paille ». À la fin du poème « l'archevêque éperonna sa poutre et s'enfuit dans un maelström de paille ».

La dimension onirique est aussi donnée par une savante perturbation des temporalités. Passé, présent et futur s'enchevêtrent. « C'est le temps des imbroglios », énonce-t-elle. « Au Tribunal des Instants Providentiels » : « les articulations du temps sont coincés » et « demain aura un siècle de moins ». « Les Réformateurs du calendrier » et les « futurologues » se penchent sur « le clavier des heures ».

Dans les collages, qui dominent sa production plastique, à partir de 1970, on retrouve l'imbroglio des temporalités, il y a des rois, des reines, des châteaux, des chaises à porteur, des cuirasses, des armures, mais aussi des engins futuristes, des palais post-modernes. La technique en est très personnelle. Anne Éthuin prend ses modèles, plus exactement ses éléments, dans la culture populaire. Elle part d'images de magazines, qu'elle retravaille à l'essence de térébenthine. Elle les découpe, les assemble et enfin les repeint ou les redessine. Les collages sont ainsi « revêtus » de peinture et de graphisme. Contrairement à beaucoup de « collagistes », Anne Éthuin préfère aux gravures anciennes les images ordinaires des magazines avec leurs couleurs vives, leurs textures brillantes, rutilantes même. Elle va jouer des contrastes entre les teintes plates des images et les teintes estompées au dissolvant et retravaillées au feutre ou au pinceau. La recomposition contextuelle a des effets de mutation sur les éléments eux-mêmes.



*L'Entrée ouverte au Palais fermé du Roi, 1985, collage revêtu, 52 x 70 cm,
Anne Éthuin*

Comme dans ses poèmes, une histoire souvent s'amorce, avec des personnages. Parfois un personnage unique est au cœur d'une fantasmagorie. Le plus souvent, ce sont deux figures totalement inventées qui dialoguent. Mise en scène humoristique de leur merveilleux couple d'artiste ? Les personnages sont des mutants, une part d'humain, d'animal et d'objet, tout cela à la fois et rien de tout cela. Les textures sont également extraordinaires. Elles ne se réfèrent à rien de connu. Elles tiennent de la moirure, du marbre, du bois, du métal sans qu'on puisse identifier précisément le matériau. Un cerne doré ou parfois argenté détache les éléments. En prodigieuse scénographe, elle crée des

décors futuristes dans lesquels, comme dans une pièce de théâtre, les figures s'animent.

Les titres appuient le caractère fantastique des collages, par exemple : *Anna de Clèves* et *Quasimodo*. Rencontre improbable (mais qui était Anna de Clèves ?) de personnages historiques ou romanesques. Clin d'œil au « temps sans fil » des surréalistes, pour reprendre la célèbre formule de Georges Sebbag, avec *Nostalgie d'une guerre future* (1979). Abolition des contradictions avec *L'Entrée ouverte au palais fermé du roi* (1985).

Anne Éthuin multiplie les allusions à un passé proche ou lointain et nous invite à remonter le temps pour explorer la quatrième dimension et ses métamorphoses présentes et à venir.



Au seuil d'un autre siècle, 1986, collage revêtu, 65 x 48cm. Anne Éthuin

SÉNAC ET LE SURREALISME

PATRICK LUCIAN

Il peut sembler étrange, à l'occasion de la célébration du centenaire du *Manifeste*, d'évoquer Jean Sénac (1926-1973), le grand poète franco-algérien ou mieux, comme il se définissait, « algérien de graphie française ». Dans l'index des « carnets, notes et réflexions, 1942-1973 » réunis par Guy Dugas (*Un cri que le soleil dévore*, Le Seuil, 2023), les noms d'Aragon, Breton, Éluard et Desnos apparaissent dix, quatre, trois et une fois. Dans les autres écrits de Sénac, les références au surréalisme sont assez rares. Cependant, à travers en particulier sa fervente amitié avec René Char qui lui servit, avec Camus, de « père littéraire », il s'inscrit dans une filiation que l'on aurait envie de dire indocile.

Comme Breton et ses amis en effet, Sénac ne voulut jamais séparer l'écriture poétique de la conduite de l'existence, récusant ainsi une pratique « bourgeoise » de la littérature. Dugas, dans son avant-propos, parle à juste titre d'une *œuvre-vie*. Cette manière de transformer la vie en poème et d'infuser dans le poème la vie l'amena, comme les surréalistes là encore, à refuser de distinguer la révolte individuelle de l'action collective en prenant fait et cause pour l'indépendance algérienne et en soutenant avec enthousiasme les mouvements de libération et les commencements de la révolution castriste¹.

1. Lire « Demain Lumumba » et « Pour saluer Cuba », *Matinale de mon peuple*, 1961 (*Œuvres poétiques*, Actes Sud, 1999, p. 330-334).

On pourrait aussi s'intéresser à la place centrale du désir amoureux dans sa poésie et aux images audacieuses qui l'exaltent². Comme chez Desnos et Éluard, l'amour est transfigurateur et illuminateur pour Sénac³ : aimer un garçon d'Algérie, c'est aimer l'Algérie elle-même dans ses diverses composantes religieuses et culturelles. Il n'est pas surprenant qu'il se soit rebellé contre l'ordre moral colonial et qu'il ait éprouvé déception et malaise croissants à son retour à Alger, de la fin des années 60 à son assassinat le 30 août 73, tandis que la société née de l'Indépendance, avec le régime de Boumédiène⁴, s'ossifiait autour d'un parti unique, d'une conception exclusive de la citoyenneté et d'une vision rigoriste de l'islam.

Sénac séjourna en France de septembre 54 au 30 octobre 1962. Une rencontre avec Breton est attestée. On lit p. 438 à la date du 11 octobre 1954 dans *Un cri que le soleil dévore* : « Remis livre *Deux Magots* à André Breton ». Le recueil en question, le premier de Sénac, s'intitule avec sobriété *Poèmes*, édité par Gallimard dans la collection « Espoir » dirigée par Camus avec un bref avant-propos de Char. On ignore si Breton le parcourut et, si oui, ce qu'il en pensa. On ignore de même si cette rencontre eut des suites.

Ajoutons que Sénac fut très lié à Baya et que Breton préfaça le numéro de la revue *Derrière le miroir* consacré à la peintre algérienne en novembre 47.

Filiation indocile, ai-je avancé. La réaction de Sénac lors de la fameuse polémique Camus-Breton entre l'automne 51 et le printemps 52 nous éclaire. Résumons : Camus publia dans *Arts* un article (« Lautréamont et la banalité ») (on sait à quel point la figure de Lautréamont était inattaquable pour les surréalistes) qui deviendra un sous-chapitre

2. « Poulain des sables francs, tu mords et tu rutilles, / Tu gambades, naïf aux rires des copeaux, / Ton corps est ce long golfe où ma raison s'exile, / O toi qui ris lorsque je te trouve beau ! » (*Les Leçons d'Edgard*, 5, 1954, O.P., p. 125)

3. En ses ultimes années, S. inventa le concept de « Corpoème » (O.P., p. 561-606).

4. L'amertume post-révolutionnaire est récurrente dans les recueils posthumes : cf. « Dérisions et Vertige » (O.P., p. 623-768). Le long poème « Citoyens de beauté » (1967) devint en 72 « Citoyens de laideur ».

de *L'Homme révolté* et déclenchera la colère de Breton et de ses camarades⁵, accusant l'auteur des *Noces* de n'avoir rien compris aux *Chants* ni aux *Poésies*.

Or on trouve dans *Un cri que le soleil dévore*, p. 311-315, un projet de « lettre ouverte à Breton » - projet car cette lettre, fortement raturée, ne fut pas diffusée. Se présentant comme un « jeune poète » et qualifiant la dispute en cours de « querelle ridicule », Sénac reproche à Breton, sur un ton lyrique et déférent, car il l'admire, mais véhément, d'exercer la « dictature d'un esprit », de se poser en spécialiste de la révolte et, dans une « orthodoxie meurtrière », d'interdire à Camus ce qu'il accorde à Ducasse pour « Balzac, Flaubert et Baudelaire », c'est-à-dire le droit de « toucher à Maldoror hors de toute légende ».

Si indéniable est son adhésion à certains principes surréalistes, Jean Sénac garda, même avant la dissolution du groupe en 1969, par ses origines, sa méfiance envers les mots d'ordre intimidants, son homosexualité affichée, sa fidélité à ses maîtres et son « algérianité » revendiquée puis douloureuse, ses distances.

Filiation solaire, *méditerranéenne* ?

⁵ Se reporter au numéro de juin 52 de *La Rue* (consultable sur le site Mélusine) avec des interventions virulentes de Schuster, Bédouin et Péret notamment.

LE BRÉSIL DE BENJAMIN PÉRET : VOIES POPULAIRES

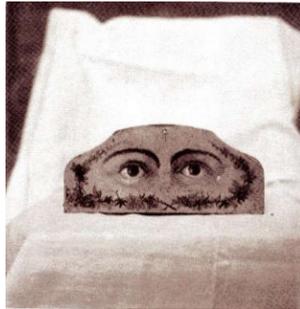
LEONOR LOURENÇO DE ABREU

À la différence des arts indigènes où l'objet symbolique est produit avec d'autres finalités que celle de l'œuvre d'art, l'art populaire brasse une hétérogénéité d'expressions où se recourent et s'interpénètrent les catégories esthétiques les plus diverses – les frontières entre folklore, ethnographie et art populaire étant ténues. Fluidité, mobilité, décomposition et recréation permanentes configurent l'axe créateur de ces artistes-artisans des confins. Le charme primesautier des expressions artistiques locales s'exprime au travers de matériaux courants, tels la terre-glaise, le bois, la cire, ou encore les plumes pour les autochtones. Surprenants ou naïfs – malgré (ou à cause de) la pauvreté des moyens – la poésie y trouve son compte.



Marco Polo n° 23, septembre 1956

La cartographie affective de l'art populaire brésilien¹ déserte les régions les plus développées du Sud-Est et investit les *sertões* du Nord-Est, de l'État du Maranhão à celui de Bahia. Le centre géographique et mythique par excellence, le poète le situe dans l'État du Ceará : Parazinho devient le lieu susceptible d'éveiller tous les prodiges. Pour ce qui est de la réalisation matérielle, l'objet le plus à même d'interpeller durablement est l'ex-voto. Objet à finalité magico-religieuse, il obéit à une des nécessités primordiales de l'homme – le besoin d'exaltation – et fait partie du patrimoine tant matériel qu'immatériel des populations concernées. Du fait de sa dimension symbolique et du rôle thaumaturgique remontant à la nuit des temps, il se trouve à la charnière des mondes catholique, indigène et populaire, en rapport direct avec le divin ou en liaison avec la situation historique de l'action magique. Magie, mythe et religion sont, de ce fait, en corrélation intrinsèque avec la notion d'ex-voto.



Ex-voto

L'objet à caractère fonctionnel devient un intercesseur entre l'homme et la divinité (le saint, l'*orixá*, etc.) ; entre l'homme et

1. Cédant à « l'appel du divers », Benjamin Péret effectue, en octobre-novembre 1955, un voyage à travers le Nord et le Nord-Est du Brésil, en quête d'objets d'art populaire. Il en donne « L'art populaire du Brésil », *Marco Polo* n° 23, septembre 1956. Repris dans *Les Arts primitifs et populaires du Brésil*, Paris, Éditions du Sandre, 2017, dans une édition de Jérôme Duwa et Leonor Lourenço de Abreu.

l'univers ; entre l'homme et le mythe qui explicitait les croyances. Son pouvoir n'existe que dans le contexte de la communauté, au sein d'un système de croyances donné. La mentalité qui soutient l'ex-voto se retrouve partout. Elle exprime le désir d'agir magiquement sur le monde, qui est à la source même de l'art, tel que le conçoit Freud. Les créations votives présentent des parentés avec l'art roman, l'art africain ou certaines tendances plastiques modernes, comme si les ressources subliminales y fonctionnaient dans un continuum.



Les cangaceiros Lampião et Maria Bonita

Péret présente différents modèles d'objets apotropaïques, depuis ceux qui expriment une tendance à la stylisation – et, de ce fait, à l'apparition du symbole, comme la *carranca* (figure de proue destinée à éloigner le danger) – à ceux, plus ou moins frustes, figurant des têtes ou autres parties du corps, ou encore une tirelire. Le but recherché est évident. L'ex-voto intègre la catégorie suffisamment vaste de l'art populaire. Afin de garder son cap conceptuel, le poète opte néanmoins pour une acception plus stricte de l'art populaire. Elle consiste en la prise en compte de la subjectivité et de la satisfaction de l'artiste, et de sa désaffection – réelle ou supposée – par rapport aux formes religieuses traditionnelles. Il en va ainsi de la naïveté touchante mais aussi de la liberté thématique des expressions artistiques d'un Vitalino à Caruaru ou d'un Severino à Tracunhaém qui donnent à voir des moments

« signifiants », des entités allégoriques. Bref, toute une cosmologie régionale baignant dans un imaginaire merveilleux empreint d'humour, de rudesse et de lyrisme ; un univers insolite et farfelu, depuis les aventures guerrières de Charlemagne ou des rois africains du Congo, à celles, tout aussi mythiques que mythifiées, des *cangaceiros* Lampião et Maria Bonita.

Tout n'est pas susceptible de convoquer la même adhésion enthousiaste. L'auteur n'est ni un sociologue, ni un ethnographe ou un folkloriste au regard « éloigné » ou « glacé », mais un poète sélectif qui opère en fonction du degré de sollicitation affective engagée au contact de l'objet culturel – « aimer d'abord ! ». L'œil avisé du poète décèle pourtant un mouvement qui tend à affecter progressivement l'art populaire brésilien : la tendance à la routine, à la récurrence des motifs, à la standardisation croissante, à l'augmentation du volume de production, à la production industrielle. Loin de toute vision manichéenne, il situe la problématique de l'art populaire dans une dialectique qui subsume dégénérescence et réinterprétation, régression et progrès, dans un processus de transformation métamorphique incessant.

LE PASSAGE D'ENDRE ROZSDA AU SURREALISME EN 1939

PATRICE CONTI ET JOSÉ MANGANI

Les recherches de ces dernières années ont mis en évidence les liens pluriels d'Endre Rozsda avec le surréalisme (acteurs du mouvement, thèmes, techniques), ainsi que leur importance et leur rôle dans son évolution artistique¹. Ces liens peuvent être appréhendés à travers trois périodes marquantes de sa vie et de sa production, au sein desquelles on peut identifier, pour chacune, une œuvre qui en constitue le sommet et la synthèse :

1/ Bouleversé par sa découverte de la musique de Bartók, Rozsda se met en quête de son propre langage et quitte Budapest pour rejoindre Paris en 1938. Il y rencontre les œuvres des surréalistes et certains acteurs historiques du mouvement (notamment Ernst et Giacometti). Ces rencontres influent sur sa peinture qui évolue du post-impressionnisme vers une forme d'abstraction avec traitement en aplats des couleurs, culminant dans son tableau *Le Roi du vrai* (1942) qui selon l'artiste a été « le premier moment qui fait toute [sa] peinture »².

2/ Réfugié à Budapest en 1943, ses recherches qui ont intégré l'automatisme aboutissent au tableau *Amour sacré, Amour profane* (c.1945) dans lequel Rozsda déclare être « arrivé à mettre tout ce [qu'il faisait] jusque-là dans un seul tableau qui était un autre escalier qui va plus loin »³. De 1945 à 1948, il participe à l'Europai Iskola, étape

1. Voir notamment les contributions à la journée d'étude Endre Rozsda organisée en 2018 par l'APRES, publiées dans *Mélusine numérique n°1*, 2019 <https://melusine-surrealisme.fr/wp/melusine-numerique/>

2. *La peinture - la vie. Endre Rozsda*, La Sept Arte, Metropolis. Film réalisé en 1999.

3. *Ibidem*.

importante de l'histoire du surréalisme en Hongrie, et réalise des œuvres évoquant le biomorphisme.

3/ La rencontre avec André Breton, empêchée par la guerre lors de son premier séjour en France, a lieu début 1957 lors de l'exil de Rozsda fuyant Budapest suite à l'écrasement de la Révolution hongroise. Dès son arrivée à Paris, Breton préface le catalogue de sa première exposition qui se tient dans la galerie de Simone Kahn-Collinet, place Furstenberg. Rozsda participe jusqu'en 1965 à des expositions organisées par les surréalistes qu'il continue de fréquenter. Sa rencontre avec Raymond Queneau à la même époque l'amène à se donner comme contrainte de cacher la figuration dans l'abstraction. Désormais la figuration va apparaître de manière subliminale dans ses tableaux. Durant cette période, Rozsda réalise des œuvres comme *La Tour de Babel* (1958)⁴ qui contient en germe toute son évolution à venir après 1968.

Si la période 1938-1943 marque le tournant surréaliste de Rozsda, c'est en fait sur l'année 1939 qu'il convient de diriger notre regard pour saisir le moment précis où le virage est pris.

Cette année-là, Rozsda découvre Picasso (l'homme et l'œuvre) à l'occasion de son exposition chez Paul Rosenberg à Paris et rencontre à la fin de l'été Françoise Gilot qui l'initie à la mythologie celtique.

Au mois de juin, Rozsda et son ami Lajos Barta exposent leurs œuvres dans leur atelier de la rue Schœlcher à Paris, avant de partir en Bretagne. Durant leur séjour, Rozsda est hospitalisé et opéré pour une péritonite. De cette époque nous restent plusieurs carnets de dessins qui témoignent de son passage au surréalisme. Rozsda y abandonne la représentation figurative de scènes ou personnages issus de la vie quotidienne, au profit de dessins plus délirants prenant pour thèmes Narcisse et les mythes celtiques. Ces dessins d'un nouveau genre attestent de la mise en place d'un recours à l'automatisme et à l'onirisme

4. *Amour sacré, Amour profane* et *La Tour de Babel* illustrent le texte consacré par Breton à Rozsda dans *Le Surréalisme et la peinture* (1965). Visuels des tableaux : www.rozsda.com/1924-2024-rozsda-surrealism

d'inspiration surréaliste que Rozsda n'abandonnera jamais dans la suite de sa production graphique⁵. Les *Narcisse* de Rozsda représentent la traversée du miroir lui ayant permis d'accéder à sa propre contemporanéité artistique.

Sur le plan pictural, l'évolution se veut plus progressive, pour aboutir en 1942 à la première étape majeure que représente *Le Roi du vrai*. Le titre de cette œuvre fait écho à la légende de la ville d'Ys⁶ et à la fuite du Roi Gradlon.

Ce moment de passage de Rozsda au surréalisme, à travers les événements et rencontres survenus en 1939 lors de son séjour à Douarnez, seront au cœur de l'exposition qui lui sera consacrée en 2026 au Musée des Beaux-Arts de Quimper.

5. Voir Sarane Alexandrian, « Lettres du peintre à lui-même », Rozsda. L'Œuvre graphique, Musée des Beaux-Arts de Budapest, 2001.

6. Sur la légende d'Ys chez les surréalistes, voir Patrick Lepetit, « Surréalisme et mythes celtiques » (2022), <https://melusine-surrealisme.fr/wp/surrealisme-et-mythes-celtiques-par-patrick-lepetit/>



Rozsda, *Dahut*, encre sur papier, 10,5 x 6,6 cm, 1939



Rozsda, *Narcisse*, encre et aquarelle sur papier, 17,8 x 20,4 cm, 1939

GEORGES HENEIN (1914-1973)

MARC KOBER

Né au Caire en novembre 1914, mort à Paris en juillet 1973, Georges Henein est le fils de Sadik Henein Pacha, qui figure en bonne place dans le *who's who* de l'époque, et de Maria Zanelli, d'origine italienne. Il inquitte dans la communauté copte et au sein de son propre milieu, tout en lui devant une éducation européenne et polyglotte, et des ressources financières illimitées qu'il mettra au service de publications et de revues destinées à initier la jeunesse orientale et dorée au marxisme ou au surréalisme.

Comme son milieu social s'exprime de préférence en français, il apprendra d'abord cette langue, puis l'italien, l'anglais, et plus tardivement l'arabe. À neuf ans, il suit son père, ministre plénipotentiaire, à Bruxelles, puis à Madrid et Rome, au gré des ambassades paternelles. Il est donc scolarisé en Italie, puis en France. Il s'inscrit en faculté de droit à Paris, à l'âge de 16 ans, mais c'est à l'École française de droit du Caire qu'il obtient sa licence. Il serait également licencié d'histoire.

Il entre en 1936 à la direction des Eaux du Caire, dont son père est directeur général. Il habitera le logement de fonction paternel entre 1936 et 1952, à Rod El Farag. En 1937, il est secrétaire à mi-temps des Eaux du Caire. Il sera nommé ensuite directeur général de la société Gianaclis-Papastratos en 1947, qui fabrique des cigarettes. Georges Henein s'avère un grand fumeur tout au long de sa brève existence et un homme particulièrement élégant dont l'apparence rappelait celle d'un haut fonctionnaire ou d'un administrateur plus que celle d'un artiste surréaliste comme s'en souvient Pierre Demarne. Son apparition

en 1947 au moment de l'exposition internationale du surréalisme étonna le groupe parisien.

Il écrit dès l'âge de 12 ans et se tourne naturellement vers le journalisme en entrant dans l'équipe d'*Un effort*, organe d'un groupe appelé *Les Essayistes*, à 19 ans. Ses billets et chroniques sont tellement virulents qu'il devient scandaleusement célèbre. La carrière de Georges Henein se développe d'abord au sein du groupe des *Essayistes*, réunis autour de Gabriel Boctor et fondé en 1931 au Caire. Il est l'enfant terrible du groupe au point de le faire implorer en rendant impossible la tenue d'une conférence de Marinetti, italien d'origine, au moment de la crise éthiopienne.

Pour lui, littérature, art et engagement politique sont une seule et même réalité ce qui le conduira à adhérer à la F.I.A.R.I en 1938 et à inscrire les activités de son groupe « Art et Liberté » en réaction contre la tenue de l'exposition nazie sur l'« art dégénéré » en Allemagne. Il est fasciné par l'Unanimisme de Jules Romains, l'humour noir à la Jarry, l'écriture âpre et prolétarienne (Louis Guilloux, Céline, Henri Calet) et s'exprime aussi dans la revue *Les Humbles* de Maurice Wullens, notamment en soutien aux Républicains espagnols, ou à Victor Serge et à Trotski.

La période de la seconde guerre mondiale est paradoxalement fertile pour l'Égypte soumise à un blocus et correspond à une multitude d'expositions et de textes engagés au sein d'*Art et liberté*, tandis qu'Henein correspond avec les surréalistes en exil à New York.

Il s'exprime dans différentes revues surréalistes avant de créer la sienne, *La Part du sable*, ainsi que de nombreuses plaquettes à la même enseigne où il publie Edmond Jabès et les premiers poèmes d'Yves Bonnefoy. Ses positions sont proches de celles de la revue *Troisième convoi*, une critique du surréalisme de l'intérieur. Il est pourtant désigné par André Breton pour animer le secrétariat de *Cause* en 1947, avec Sarane Alexandrian et Henri Pastoureau, en raison de sa connaissance du surréalisme international. Sa participation au surréalisme officiel ne durera pas au-delà de 1948, mais sa réflexion porte sur des

auteurs majeurs comme Nietzsche ou Kafka, ou sur une forme à venir de synthèse entre le réel et le surréel, à travers deux expositions d'art abstrait en Égypte.

Il tombe amoureux, en 1939 de la fille du vice-président de l'Assemblée nationale, petite-fille du grand poète national Ahmed Chawki, équivalent de Victor Hugo en termes de notoriété pour le monde arabe. L'union entre un copte et une musulmane était totalement inconvenante. L'anecdote veut qu'il se soit converti à l'Islam pour épouser Ikbâl Al Alaili, en indiquant comme nom musulman celui de *Bajazet*. C'est elle qui va se charger d'établir la reconnaissance française de son époux en inventant de toutes pièces un volume remarquable d'aphorismes et de réflexions, *L'Esprit frappeur*.

De fait, alors que sa carrière brillante d'agitateur des avant-gardes s'est terminée avec la déception cruelle d'une république d'Égypte qui exile ou brime ses meilleurs sujets d'origine étrangère ou compromis dans l'opposition politique, Henein n'est connu que par un ou deux minces volumes de nouvelles parues en France.

Le journaliste chevronné de *Jeune Afrique* ou de *L'Express* meurt prématurément en exil alors que sa légende ne fait que commencer dans le monde arabe et dans les milieux libertaires. Son appel à « redorer le blason des chimères », sa relecture iconoclaste de la lutte des classes, n'auront pas résonné en vain.

JOYCE MANSOUR « ÉTRANGE DEMOISELLE »

MARC KOBER

Extrêmement pudique, Joyce Mansour (Le Caire, 1928-Paris, 1986) n'a pas tenu à préciser sa biographie ni les détails de sa formation, tout en contribuant indirectement à l'établissement à son sujet d'un mythe, celui d'une « étrange demoiselle ». Elle appartient à la haute bourgeoisie cairote à travers sa famille juive orientale ayant fait fortune en Angleterre dans la filature du coton, puis en Égypte. Elle aurait dû poursuivre une vie insouciant adonnée aux sports. Mais le décès de sa mère et de son premier mari, après six mois de mariage en décident autrement. Elle écrit, et ce sont des cris, des hurlements comme ceux des pleureuses. Elle épouse ensuite Samir Mansour, qui est francophone et ami de Marie Cavadia, poétesse et conteuse roumaine, ayant épousé le ministre Mamdouh Riaz. Elle reçoit dans sa luxueuse demeure de Zamalek diverses personnalités du monde culturel et artistique, ce qui permet la rencontre de Georges Henein et de Joyce en 1948. Sont particulièrement à l'honneur les spéculations sur les pouvoirs perdus de l'ancienne Égypte, les mystères et l'art pharaoniques, la magie et l'occultisme. Les surréalistes ne sont pas en reste et Marie Cavadia a participé avec enthousiasme aux activités d'*Art et liberté* pendant la seconde guerre mondiale.

Il est possible que Joyce Mansour ait pu visiter les dernières expositions d'*Art et liberté* en 1944-1945 ou écouter certaines conférences. Dans ce même salon, Joyce Mansour rencontrera Gérald Messadié et André Pieyre de Mandiargues en 1955. Henein salue la sortie de *Déchirures* en 1955 et suit l'évolution poétique de Joyce qu'il a

encouragée dès ses premiers poèmes. Il est en effet l'un de ses premiers critiques (dans *La Bourse Égyptienne*, le 16 janvier 1954).

La découverte du talent poétique de Joyce Mansour se joue à travers quelques rencontres déterminantes : Georges Henein, André Breton, André Pieyre de Mandiargues, au premier chef, et plus secondairement Jean-Louis Bédouin, Pierre Seghers, Georges Hugnet, ou Gérard Messadié. En fait, l'intérêt de Breton, dès le premier recueil de Joyce et jusqu'à sa mort, ne fait que confirmer l'intuition d'Henein et constitue un « pont » entre les deux écrivains : « Nous sommes ici dans le domaine de la parole immédiate qui prolonge le corps sans solution de continuité. À chaque organe son verbe comme une poussée de sève, comme une flaque de sang. » (Georges Henein, « Au Cœur de l'inquisition poétique », *La Bourse égyptienne*, 16/01/1954).

Ces poèmes correspondent à son goût pour certaines images libérées des contraintes de la morale et du bon ton. Par la suite, Joyce Mansour sera considérée par Breton comme la poète surréaliste par excellence. Un peu plus tard, à la réception de *Déchirures*, Henein affirmera dans sa réponse épistolaire : « Vous êtes un écrivain moderne de l'époque celle où la conscience n'était pas encore partagée, ni l'âme hésitante, et où l'on pouvait se pencher sans tomber sur les abîmes du sexe et du sang. » (26/05/1954).

L'humour noir (dont Breton crédite pleinement Joyce Mansour : « à Joyce – ne ferait-elle que poindre, en elle l'humour noir se mire à sa source. ») se développe pleinement dans leur correspondance et dans l'appréciation que le poète pouvait formuler pour des recueils si proprement scandaleux, comme il considérait que devait être toute œuvre digne de ce nom. André Breton ne cessera de correspondre avec elle, l'encourageant, relisant ses manuscrits, l'associant à l'organisation des différentes expositions du groupe surréaliste, comme *E.R.O.S.*, ou *L'Écart absolu*.

Elle participe régulièrement aux revues du groupe, et joue un rôle central dans la vie quotidienne de Breton et d'autres surréalistes. Une promenade quotidienne avec André Breton était souvent menée avant

les réunions de café collectives. Son domicile devient même le lieu où fut exécuté le testament du Marquis de Sade par Jean Benoît en décembre 1959. Quand André Breton rédige les pages de *L'Art magique*, il envoie un questionnaire, notamment à Joyce Mansour. Cette dernière associe étroitement la magie, la fiction et l'art. La poésie de Joyce Mansour fait souvent référence à la magie, à l'Orient, à l'Égypte, et le portrait dressé par la presse ou par les critiques ne manqua pas de mentionner cette dimension. André Breton associe la « Tubéreuse enfant » à la « huppe magique » qui l'annonce (Présentation écrite en 1958 pour *Les Gisants satisfaits*).

À ces remarques, nous pouvons ajouter que le portrait dressé de Georges Henein par Joyce Mansour pour la postérité dans « Les feux sulfureux du surréalisme », est bien celui d'un magicien, d'un être doué de pouvoirs surnaturels. Et les poèmes de Joyce Mansour, tels qu'il les découvre à leur naissance, sont pour lui sans altération imprégnés par la puissance magique du verbe.

ANDRÉ PIEYRE DE MANDIARGUES, LA MUSIQUE ET LE MONDE SONORE

ALEXANDRE CASTANT ET IWONATOKARSKA – CASTANT

André Breton n'aimait pas la musique, et il avait une relation complexe avec elle, qui n'était pourtant pas inféconde. À l'instar de ce constat, l'œuvre d'André Pieyre Mandiargues (1909-1991), surréaliste de la seconde génération, semble également participer d'un goût mineur pour la musique et le son qui, dès lors que l'on entre dans les détails de sa création poétique, fictionnelle ou critique, va tout autrement.

Ainsi, Mandiargues regarde régulièrement des retransmissions d'opéra à la télévision. En outre, il écrit sur la musique contemporaine de Giacinto Scelsi qui le fascine (« Une musique monophone » in *Deuxième Belvédère*, 1962), cite le jazz de Thelonious Monk dans *Cuevas blues* (1984) et, plus généralement, la musique dodécaphonique, et Anton Webern en particulier, pour expliquer le caractère dissonant de son écriture (*Le Désordre de la mémoire*, 1975). Enfin, il active, dans sa langue poétique, une part sonore de l'écriture qui évoque le chapitre « Protée » d'*Ulysse* de Joyce dans « L'Opéra des falaises » (*Soleil des loups*, 1951) ou la *Ursonate* de Kurt Schwitters dans « Chapeaugaga » (*Ruisseau des solitudes*, 1968). S'il y a une histoire brève mais précise de Mandiargues avec la musique et le sonore comment, toutefois, l'interpréter ?

Dans *L'Opéra des falaises*, le personnage d'Idalium descend écouter et voir sur une plage une représentation décrite, à la dernière ligne du récit, comme un « opéra crayeux ». L'écriture relaie le son

de cette représentation. Elle en transmet aussi l'image, puisque le son crayeux des falaises est indissociable de leur vision. Telle perpétuelle alliance du son et de l'image se noue alors dans l'écriture de ce même récit : « [T]rois poissons secs y proposaient une trinité dérisoire, tout droits, la queue en l'air, cloués par l'œil sur la pyramide d'un métronome en ébène. » Si la première partie de cette phrase évoque, peut-être et comme dans un puzzle, des titres de pièces d'Erik Satie (*Trois gymnopédies*, 1888 ; *Le poisson rêveur*, 1901 ; *Embryons desséchés*, 1913), la seconde se réfère probablement à *Objet à détruire* de Man Ray (1923) pour fusionner en une écriture qui, en l'occurrence, articule littéralement la musique sur l'image. Dans cette perspective, dans *Le Lis de mer*, Vanina écoute le monde sylvestre en plaquant sa joue contre l'écorce d'un arbre de la pinède où elle se promène. Dans l'écoute, attentive, de l'héroïne se fond la perception d'une forêt sonore qui, vibrant comme une « caisse de résonance », amplifie « mille petits bruits » pour participer d'une modernité, musicale et plastique. En conséquence, avec le son comme avec l'image, la description mandiarguienne devient autonome : le son ne renvoie qu'à lui-même et aux autres sons, dans la langue et dans le monde, dans la langue faite monde sonore. En outre, écrivain de la visualité et de l'image, la part sonore de l'œuvre de Mandiargues peut être analysée comme l'autre versant d'un rapport *audiovisuel* qui habite son écriture.

Dans *Le Sang de l'agneau*, par exemple, Marceline Caïn assiste au coucher de ses parents à travers la cloison de leur chambre et le bruit qui s'en échappe. Son imaginaire se développe, derrière un mur qui ne rend perceptibles que les sons, telle une expérience *acousmatique* ou encore celle des *films sans images*. Un décalage s'y crée entre la vision, absente, d'une scène et son écoute : perception auditive dans laquelle s'engouffre l'imaginaire et se constituent des images mentales. Or, à ce décalage en répond un autre, mécanique cette fois, puisque opéré entre l'image et le son

cinématographiques : pour Mandiargues, précise-t-il dans *Le Désordre de la mémoire*, le cinéma est une « sorte de théâtre illimité, destiné à l'œil plus qu'à l'oreille ». Inscrite également dans la séparation de l'image et du son, une poétique du cinéma, où le visuel et le sonore se retrouvent toujours à contretemps l'un de l'autre, s'exerce chez Mandiargues : « "Sépulcre !" serait-il proféré par le reflet de Gédéon, dans le roman *La Marge*, si comme au cinéma les reflets étaient sonores et loquaces. » L'expression de « reflets sonores » sous-tend une double séparation. D'une part, dans la relation qu'entretient le cinéma avec le réel, d'autre part, au sein du cinéma lui-même. Au cinéma les reflets sont sonores, c'est-à-dire que, dans leur dispositif même, une distance existait déjà : « [C]omme sur l'écran quand le doublage est interrompu et qu'une chanson, écrit-il dans la nouvelle *Le Fils de rat de Porte dévergondée*, en faisant entendre la vraie voix de l'actrice, rétablit la distance que d'humbles spectateurs n'auraient pas dû oublier. » Dans cette distance, que la « vraie voix » ne réduit pas, Mandiargues établit une séparation entre l'image et le son que motive une approche ontologique du dispositif cinématographique. D'un modernisme en littérature visant, à travers le son, à explorer les spécificités d'une écriture forgée dans l'image, à une lecture du cinéma comme dispositif visuel et sonore, l'espace et le temps du son participent ainsi de la critique mandiarguienne de l'image et de sa poétique.

POÉSIE HOLISTIQUE EXTRÊME-OCCIDENTALE : GHÉRASIM LUCA SPORTIF

CHARLÈNE CLONTS

Mise en voix autant que prise en main de son propre corps, comme le montrent les mouvements de gymnastique que le poète effectuait avant de se produire sur scène, les pratiques physiques s'allient à l'écriture de Luca pour en suggérer le fondement et les effets holistiques. Le recueil *L'Extrême-occidentale* (1960) détourne ainsi l'orientalisme de la langueur et de la sensualité pour interroger le rapport contemporain aux pratiques physiques. Il renverse les perspectives et rapproche l'idée d'extrême de celle d'occident, tout en jouant sur les paronomases qui évoquent la mort et la morsure. La sensualité y est suggérée à travers une pratique de la natation expérimentée comme fusion de l'eau et du feu. Elle permet d'évoquer la coexistence d'états à priori contradictoires et pourtant fondamentalement associés dans l'expérience humaine, tout en interrogeant la dissociation du mobilisme et de l'immobilisme. La brasse est décomposée dans le texte selon une succession de mouvements de propulsion et de moments d'immobilité des membres pendant lequel le corps fuse. Elle ne se produit pas sans risque, mais la noyade est présentée comme une nouvelle variante profane du corps plongé dans l'eau pour une renaissance. Conformément à la position non-œdipienne du poète, cet état primordial n'est pas lié à la mère, mais à l'aimée qui est à l'origine de la créativité. L'eau tumultueuse emportant le corps évoque également la sexualité par laquelle l'environnement hostile se transforme en une étreinte accueillante, comme expérience de la résilience et de la fusion continue et élémentaire des êtres. Les vagues et le corps du nageur

s'entrelacent et interagissent selon des processus rythmiques. La natation poétique met en scène des perceptions et des mouvements intérieurs propres à la cénesthésie, cette sensibilité interne et organique produisant chez l'être humain le sentiment général de son existence. Luca suggère le pouvoir holistique de la poésie sur le corps et l'esprit réunis, mais aussi celui du texte immobile en apparence et pourtant traversé de dynamiques.

De même, dans *La Mort morte* (1945 en roumain / 1994), le poète met en scène une transe passionnée, voire onaniste : « C'est avec une extrême volupté mentale / et dans un état d'excitation / affective et physique ininterrompu / que je poursuis en moi et hors de moi / ce numéro d'acrobatie infinie / ces sauts contemplatifs actifs et lubriques ». L'intériorisation de la transe et son extériorisation spectaculaire soulignent la présence physique du rituel poétique, aussi évoqué sous sa forme vaudou et santería dans *Apostroph'apocalypse* (1967). Associée à l'image de l'acrobatie, la simultanéité des mouvements circassiens du corps et de ceux de l'esprit en transe produisent une poésie pratique axée sur une efficacité immédiate. Évoquant un funambule cherchant sa voie et suggérant aussi son propre parcours plurilingue, Luca réajuste constamment sa poésie entre équilibre et déséquilibre, produisant des euphories et proposant une praxis : la répétition et la variation engendrent du sens par l'étagement d'une multitude de niveaux de lecture aux enjambements récurrents, aux niveaux macro-textuel (œuvres, arts, médiations) et micro-textuel (textes, syntagmes, sonorités/graphies). La gymnastique en variation continue s'offre selon une lecture dynamique qui produit une profondeur poétique et une complexité métasémique tout en s'appuyant sur l'humour. Les performances scéniques du poète créent elles aussi une expérience sensorielle vivante. Dans *L'Extrême-occidentale*, la musique, au fondement de l'expression corporelle par la danse, est présentée comme une combinaison rythmique de vibrations autonomes qui interagissent et qui jouent un rôle vital dans la réalisation du rituel poétique. Le pouvoir suggestif de la musique, de la danse et de la poésie, est de constituer

des métaphores vives qui animent et libèrent le corps et l'imagination. Par la double révolution de l'arbre inversé hégélien, le poète interroge ainsi la quête humaine de stabilité et de transcendance. L'énergie du poème se rapproche de celle du *Boléro* (1961) de Maurice Béjart, mais aussi de *Bhakti* (1968), évoquant la trinité hindoue de la destruction des illusions, de la danse et de l'énergie vitale, principes féminins et masculins d'où émane une énergie à la fois immobile et éternellement en mouvement. L'évocation de la danse contemporaine souligne l'expressivité des corps, l'intensité de la concentration et la spectacularisation de l'immersion artistique et littéraire. Elle indique aussi l'existence de principes universaux plus vastes se canalisant dans les entités mouvantes du texte et dans le corps-esprit écrivant et lisant : cette trinité profane est donc un dialogue permanent pour un « Quart d'heure de culture métaphysique » où le vertige ontologique se raccroche passionnément et humoristiquement au corps biologique et au corps poétique.

BONA ET BELEN : LES SORCIÈRES DU SURREALISME

BRIANNA MULLIN

Il y a, dans le lexique surréaliste, beaucoup de substantifs et de figures commençant par la lettre « B » : Breton, beauté, Buñuel, bas, pour n'en nommer que quelques exemples du *Dictionnaire abrégé du surréalisme*. Dans une version actualisée de cet ouvrage, cependant, le lexique surréaliste se révélerait être encore plus riche ; en effet, on y trouverait une quantité déterminante de nouvelles entrées consacrées à celles qui ont contribué à la vitalité du surréalisme d'après-guerre. Ainsi, sous la lettre « B », on lirait ces deux noms : « BONA » (1926-2000) et « BELEN » (1931-2020), le pseudonyme de Nelly Kaplan. Deux femmes qui ont quitté leur pays natal respectif, l'Italie et l'Argentine, pour tenter leur chance à Paris. Deux artistes d'une diversité impressionnante qui étaient d'abord liées au mouvement surréaliste par leurs connaissances, et ensuite, par leur goût de la provocation et de la révolte. Bona et Belen se rapprochent, effectivement, dans le même désir de tout basculer en s'emparant simultanément de l'écriture et d'une forme d'expression visuelle—la peinture, le dessin et l'assemblage de tissu chez Bona, et le cinéma chez Kaplan. Leurs œuvres dévoilent ainsi beaucoup de points communs, de l'humour noir à l'auto représentation, en passant par la réappropriation des mythes, la nature et l'intermédialité.

Deux femmes, deux sorcières surréalistes qui se moquent des normes. Peintre très influencée par l'école métaphysique, Bona se tourne vers l'assemblage en 1958, utilisant comme matériel de vieux vêtements. « L'action de coudre, assembler, couper », écrit-elle, « est

proche de celle d'une sorcière qui œuvre à ses envoûtements [...]».¹ Bona s'empare de l'assemblage pour tisser de nouveaux mondes dans une démarche qui se montre profondément alchimique. Pour elle, il s'agit de réaliser le Grand Œuvre en transformant le déchet en or. Privilégiant l'auto représentation, elle s'avère être à la fois alchimiste et matière première dans sa pratique plastique, s'inspirant de sa propre image pour examiner le potentiel ésotérique du soi. En témoigne son *Autoportrait* de 1968 dans lequel sa chevelure verte à la Méduse, faite de spirales, incarne l'évolution infinie du monde, faisant appel à l'ouroboros, ce symbole alchimique qui représente l'unité de toutes choses matérielles et spirituelles. « En épousant les formes de la spirale j'épouse la structure même de l'univers » explique Bona.² Ainsi, son animal de prédilection, l'escargot, incarne la Totalité du soi, illustrant, à la fois, la rencontre harmonieuse entre le masculin et le féminin, ainsi que l'infini cosmique, grâce à sa coquille.

Réalisant son destin de sorcière, Nelly Kaplan est partie pour la France à l'âge de vingt-et-un ans, « en révolte », explique-t-elle, « seulement envers une société qui ne me voulait aucun mal mais qui essayait de me conformer à ses lois, de me “normaliser” en fonction de ses critères ».³ Son propre parcours fait ainsi écho à celui de Marie, la sorcière moderne de *La Fiancée du pirate* (1969), « [...] laquelle, par la force de sa volonté et de ses pouvoirs, parviendra à brûler les inquisiteurs au lieu de se laisser brûler ».⁴ S'inspirant du merveilleux, Kaplan déjoue la domination masculine sous toutes ses formes, de la religion à la psychanalyse freudienne, et révèle des personnages féminins qui s'amuse à se venger de l'ordre social. Ainsi met-elle en avant sa propre « politique d'Éros »⁵ dans laquelle la sexualité se transforme en une véritable arme qui permet aux femmes de renverser

1. *Bonaventure*, Paris, Stock, 1977, p. 84.

2. *Bonaventure*, *op.cit.*, p. 128.

3. *Entrez, c'est ouvert !* Paris, L'Âge d'homme, 2016, p. 21

4. *Entrez, c'est ouvert !*, *op.cit.*, p. 90.

5. Expression empruntée à Alyce Mahon. *Surrealism and the Politics of Eros*. Londres, Thames & Hudson, 2005.

la hiérarchie entre hommes et femmes et s'épanouir en tant qu'individus autonomes. En témoigne son texte *Mémoires d'une liseuse de draps* (1974), qui retrace la vie de « l'alter ego » de Kaplan, Belen. D'une identité double, Belen, à l'instar d'autres protagonistes kaplaniennes, n'hésite pas à transgresser tous les tabous au nom d'Éros, de l'inceste à la bestialité, en s'armant d'un « manteau de fou rire ». ⁶ En effet, pour Kaplan, le pouvoir libérateur d'Éros est inéluctablement lié à l'humour noir ; c'est au moyen du rire qu'elle parvient à mettre le feu à l'ancien régime du patriarcat.

Deux femmes, deux sorcières surréalistes qui sont nées des cendres de celles qui avaient été brûlées dans le temps. Remettant en question la place des femmes dans leurs œuvres, exploitant le potentiel transgressif d'Éros et du rire, Bona et Belen ont réimaginé non seulement le monde, mais aussi le surréalisme lui-même, le rendant un mode de subversion encore plus frappant. Brûlant encore, les œuvres de Bona et de Belen fonctionnent comme des flambeaux qu'elles auraient passés à nous, sorcières d'aujourd'hui, pour que vive à jamais la révolte des insoumises.

6. *Mémoires* a paru sous le titre *Un manteau de fou rire* aux Éditions de la Différence en 1998.

ROBERT LEBEL : L'ENVERS DE LA PEINTURE

JÉRÔME DUWA

Après la publication du très énigmatique *Traité des passions par personne interposée* (Éric Losfeld, coll. « Le désordre ») en 1972, de *La Double vue*, suivi de *L'Inventeur du temps gratuit* (Le soleil noir, 1964) ou de *L'Oiseau Caramel* (Le soleil noir, 1969)¹, il ne fait plus aucun doute pour les esprits tendus vers le non-conventionnel que les écrits de Robert Lebel (1901-1986) opposent une juste résistance aux « Grandes-Têtes-Molles » (Lautréamont, *Poésie I*) de l'époque.

Dans le registre de l'histoire de l'art, *L'Envers de la peinture* en apporte une confirmation supplémentaire. Cet ouvrage sous-titré *Mœurs et coutumes des tableauistes* (1964) emprunte peut-être son titre à un *ready-made* rectifié de Marcel Duchamp réalisé, vers 1955, à partir d'un torchon à l'effigie de Mona Lisa². Un second volume annoncé avec le sous-titre *Servitude et pouvoirs des peintres* n'a finalement jamais vu le jour. Sans être à proprement parler un recueil, ce livre reprend et complète les propos de Robert Lebel déjà développés dans trois longs articles : *Le Scandale en art* paru dans *Les Lettres Nouvelles* (24 juin 1959), *Qu'est-ce que la critique d'art ? (Preuves, n°131, janvier 1962)* et *Vrai ou faux ? Sans valeur ou sans prix ? (Réalités, n°203, décembre 1962)*.

1. Voir la réédition de ces trois titres dans le volume R. Lebel, *La troisième horloge, Poésies et récits, 1943-1986* édition établie et présentée par Jérôme Duwa, L'atelier contemporain, 2023.

2. M. Duchamp, *L'Envers de la Peinture*, n°547 du catalogue raisonné d'Arturo Schwarz, *The complete Works of Marcel Duchamp*, Harry N. Abrams, 1970, p.804.

En couverture de l'édition de *L'Envers de la peinture*, le lecteur peut lire la définition d'un néologisme, inscrite dans un cadre richement doré : le sujet du livre n'est autre que le « Tableauiste ». Cette définition fantaisiste se réfère à un *Dictionnaire* de 1973 qui n'était pas prêt de paraître en 1964... Tout dans cette manière de procéder rappelle l'humour singulier du *Da Costa encyclopédique* de 1947³. Qu'on en juge par cette définition : « Tableauiste (ta-bleau-ist') n. et adj. (étym. *tableau*). Qui peint des tableaux, qui s'y intéresse ou qui les concerne. Le *Dictionnaire des Particularités et Néologismes*, édition de 1973, cite ce distique populaire : "Je suis les tableaux à la piste ; Me voilà devenu tableauiste". »

Comme le rappelle Robert Lebel au début de son livre, le mot « tableaumane », utilisé par Balzac en 1847 dans *Le Cousin Pons*, ne désignait que la passion maniaque pour la peinture ; la définition ici proposée se veut plus large, mais l'ombre balzacienne n'en est pas moins présente, comme en témoignent dans le livre les évocations de brocanteurs ou de collectionneurs.

Sans en passer par la fiction, Lebel se veut, à l'instar de l'orchestrateur de *La Comédie humaine*, un observateur privilégié du clan des tableauistes et de leur milieu propre de prolifération, dont il est lui-même familier. En 1962, soit peu de temps avant la parution de ce livre, une revue le présente ainsi à ses lecteurs : « Robert Lebel est président de la Chambre syndicale des Experts professionnels en objets d'art et de collections, le seul organisme qui regroupe l'ensemble des experts qualifiés dans leurs spécialités respectives. Spécialiste de la peinture ancienne, expert près des Tribunaux et dans les grandes ventes, Robert Lebel est également un écrivain et un critique dont les livres et les études, consacrés à l'art d'hier et d'aujourd'hui, sont célèbres pour leur non-conformisme. Il est notamment l'auteur d'ouvrages sur Léonard de Vinci (éd. Le Soleil noir et Hachette) et sur

3. Cf. R. Lebel, *Le Surréalisme comme essuie-glace 1943-1984*, Mamco Éditions, Genève, 2016 et Pierre-Henri Kleiber, *Encyclopédie « Da Costa » (1947-1949). D'Acéphale au Collège de Pataphysique*, L'Âge d'homme, 2014.

Marcel Duchamp (éd. Trianon). La revue *Preuves* a publié de lui en janvier un article important : *Qu'est-ce que la critique d'art ?* qui a soulevé de vives critiques. »

En effet, il suffit de lire la définition que propose Robert Lebel, volontiers pince-sans-rire et mystificateur, pour mesurer que les intéressés ont dû la trouver d'un goût douteux : « Qu'est-ce donc que la critique d'art ? Notoirement une fonction dégradée par la faillite des augures, mais que l'on brigue tout en la décriant et que sa vulgarisation même place à la portée du premier venu. »⁴

L'Envers de la peinture propose encore de renouveler l'art du « collage » à visée édifiante ; l'ouvrage en comprend dix-huit composés de coupures de presse de diverses origines, choisies pour leur caractère « frappant » et leur dimension « graphique ». La Planche X présente des coupures relatives à un certain M. Lebel, coiffeur de son état et domicilié à Grandvilliers dans l'Oise ; il est l'heureux possesseur d'une « Joconde » estimée un temps à 300 millions ! À coup sûr, cette coïncidence a dû alimenter quelques conversations joviales entre Marcel Duchamp et son tout premier biographe.

4. R. Lebel, *L'Envers de la peinture*, Éditions du Rocher, Monaco, 1964, p. 63.



Le regard du Cyclope, Gisèle Prassinos

LE REGARD DU CYCLOPE DE GISÈLE PRASSINOS SUR LE « POINT SUBLIME »

ANNIE RICHARD

« Je me suis aperçu que je n'avais qu'un œil au milieu du front¹ »

Suit l'affirmation péremptoire de la beauté de Maldoror en lien avec le monstrueux. Dans la série des « beau comme »², le sexe masculin en est un parangon attesté par le lexique médical qui le décrit selon le procédé ducassien du collage d'un texte emprunté³.

Même si Lautréamont ne peut être considéré comme la source directe d'inspiration de Gisèle Prassinos, sa sculpture exhibe, avec la même force, l'attribut essentiel du Cyclope : le pénis hautement représentatif du masculin.

Le contexte de création de la sculpture de Gisèle Prassinos renvoie à une période de « faire artisanal et poétique »⁴ incluant un livre accompagné de 12 tentures-tableaux : *Brelin le frou ou le portrait de famille*⁵, produit à partir d'une image spontanée, celle du « portrait de famille », qui aurait, selon Gisèle Prassinos elle-même, donné l'élan créatif à toute cette période d'une vingtaine d'années, de 1967 à 1988.

Or une « Note de l'auteur » placée en regard de l'annonce du premier chapitre « Le Portrait de Famille », précise le principe de cette famille visiblement si soudée :

1. Lautréamont, *Chants de Maldoror*, chant VI, début chap. 4.

2. Henri Béhar, *Lumières de Maldoror*, Classiques Garnier, 2023, p. 34.

3. *Id.* p. 15

4. Titre de la troisième partie de l'exposition « Le Monde suspendu de Gisèle Prassinos », Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, 13 mars-3 mai 1998.

5. Belfond, 1975.

« Que nul ne soit offensé à la vue des sexes nombreux qui ornent les tableaux du *frou*. Ils sont factices. C'est l'usage en Frubie-Ost de porter sur sa robe l'emblème de son genre afin d'être distingué comme mâle ou femelle. »

Cyclope et sexuation

Pour Gisèle Prassinos, il s'agit de la partition sexuée de la famille, telle qu'était la sienne (réfugiés grecs de Constantinople à cause de la guerre gréco-turque) où un ordre ressenti comme naturel déférait les activités artistiques et intellectuelles aux hommes, le père, Lysandre, érudit et Mario Prassinos, le frère aîné, peintre, et les devoirs domestiques aux femmes, couture et cuisine.

Partition ludiquement transgressée par la jeune Gisèle grâce aux jeux créatifs avec son frère⁶.

Elle naît « garçon-fille » et lui « fille-garçon » alors qu'un événement de sa vie va tenter de la figer dans un rôle absolument féminin de « femme-enfant », paradoxalement au moment où elle est reconnue poète par le groupe surréaliste.

En 1934, elle a 14 ans, ses textes écrits pour s'amuser sont transmis par son frère et Henri Parisot à André Breton : la voilà photographiée par Man Ray devant le groupe médusé qui voit en elle l'incarnation de l'« écolière ambiguë », allégorie de l'écriture automatique.⁷

Ainsi sa reconnaissance en tant que poète resserrerait l'état distendu pendant son enfance, de la partition des identités homme/femme.

Gisèle Prassinos n'aura de cesse de retrouver sa place d'artiste dé-gagée de toute assignation sexuée.

L'expérience vécue d'un cantonnement dans un rôle féminin a un lien évident avec l'expression radicale de la facticité exhibée des sexes dans le « Portrait de famille » de Brelin le *frou*.

6. *Le Monde suspendu de Gisèle Prassinos*, Annie Richard, H.B. Editions, 1997, p. 16-17.

Exposition « Surréalisme. Le grand jeu », MCBA Lausanne, 12/04- 25/08 2024

7. *Id.* p. 23.

Or, quoi de plus « factice » que le regard du Cyclope homme, impé-
ratif, hypnotique, alors que lui - même est doué d'une mauvaise vue.
Comme le sexe, il représenterait ce qui assujettit aux apparences.

Cyclope et ébranlement de la réalité convenue

Où mieux trouver que dans les mythes la source de l'assujettisse-
ment ? Les tentures tableaux de Gisèle Prassinis confectionnés de
1967 à 1988 recomposent les scènes de la grande peinture d'histoire,
biblique et mythologique, fondatrices de la partition sexuée⁸.

Un humour à la fois tendre et décapant en « ébranlent » à la suite de
Brel, l'ordre établi.

Sans doute avec le Cyclope sommes-nous à la base de cet ébranle-
ment.

Regardons :

D'un côté, le Cyclope homme, « bonhomme »⁹ de bois géométrique-
ment taillé, forgeron sans doute avec cette fourchette peinte en guise
de barbe, carré, clouté, membré. Tout en extériorité.

De l'autre, le dessin du Cyclope femme, au sexe intérieur tout aussi
visible, vagin traditionnellement dessiné en losange. Pas de carré, des
courbes, ornements serpentins ou flammes irradiantes couronnant
l'œil-tête.

Oser représenter un Cyclope femme permet en fait que les deux fi-
gures se répendent, s'équilibrent sexuellement et artistiquement en ex-
tériorité / intériorité et surtout soient dépassées, contraires mais non
contradictoires, dans cet œil commun de Cyclope, capable désormais
de référer aussi à un « modèle purement intérieur »¹⁰.

8. Voir Annie Richard *La Bible surréaliste de Gisèle Prassinis*, Éditions Mols, 2004.

9. En même temps que les tentures, Gisèle Prassinis confectionne ce qu'elle nomme
des « bonhommes » assemblant « des pièces diverses, ficelles, clous originaux, ac-
cessoires... » évoquées dans *Le Temps n'est rien*, Plon, 1958, p. 15-16.

10. André Breton, *Le surréalisme et la peinture*, Folio essais, 1965, p. 15.

Le « point sublime » existe dans le monde réel, Breton lui - même le localise dans les gorges du Verdon.¹¹

Il revenait à Gisèle Prassinos de le localiser de façon vivante comme un point de l'esprit au-delà de la binarité des sexes.

11. Georges Sebbag, *Le Point sublime. Breton, Rimbaud, Kaplan* Jean-Michel Place, 1997.

JOHN WELSON

PATRICK LEPETIT

Poète, auteur notamment du recueil *Water Throat* en 1981, mais aussi peintre, issu de « nombreuses générations de paysans », John Welson, dont Michel Remy écrit qu'il est « l'un des plus intransigeants et fidèles surréalistes anglais de la troisième génération », est, dès le début des années 1970, proche des derniers « historiques » du groupe britannique, notamment de Desmond Morris, et contribue au côté de Conroy Maddox, à la relance des activités du mouvement outre-Manche, participant ainsi, en 1978, à l'exposition *Surrealism Unlimited* au Camden Arts Centre de Londres organisée avec le concours du mouvement *Phases* d'Edouard Jaguer en réponse à la « muséification » du mouvement alors engagée avec la formidable exposition *Dada and Surrealism reviewed* à la Hayward Gallery. C'est aussi l'époque où il rencontre, lui qui depuis toujours considère le surréalisme comme une aventure fondamentale et à ce jour inachevée, Matta et Dalí, où, des historiques aux contemporains, il entre en contact avec Vincent Bounoure et José Pierre, puis plus tard Ludwig Zeller, Susanna Wald et les éditions Oasis, Jimmy Gladiator et le *Melog*, les Rosemont et le groupe de Chicago, ou Laurens Vancrevel et les Néerlandais de *Brumes Blondes*, et bien d'autres. Membre de *Phases*, fondé dans les années 1950 par un Edouard Jaguer, auquel le liait une profonde complicité, il a participé à de très nombreuses manifestations surréalistes – plus de vingt avec ce groupe – dans de nombreux pays – France, Pologne, Islande, Allemagne, République Tchèque, Chili, pour le centenaire de Matta, Galice, à la Fondation Granell, etc. – et en a organisé beaucoup, en Grande Bretagne même, depuis *The Terrain of*

the Dream, l'exposition surréaliste internationale présentée à Worcester au début de 1978. Vers la même époque, dans *The Hinge of History*, il avance également avec son ami Conroy Maddox quelques propositions théoriques, passant notamment par « l'élargissement de la dimension poétique de la réalité et des latences du matérialisme », pour actualiser la réflexion sur le surréalisme. Pour ce qui est de son activité personnelle, de la fin des années 60 au début des années 90, il qualifie lui-même ses œuvres picturales, dont le caractère surréaliste ne fait aucun doute, de « figuratives » dans la mesure où les objets inanimés s'y métamorphosent en visions cauchemardesques où se dessinent des formes étranges sur fond de paysages oniriques et naïfs mais quelque peu distanciés cependant qui tirent néanmoins leur matérialité de ses réflexions et de ses souvenirs personnels. Depuis le milieu des années 90, dans la double dynamique celtisme/surréalisme, ses peintures lyriques abstraites, où les mythes gallois rejoignent les mythes universels, voire l'inconscient collectif, sont inspirées, de son propre aveu, par les paysages du Pays de Galles et plus précisément de son Radnorshire natal, paysages premiers, paysages contemplés et aimés dès le plus jeune âge, mais qui, parce que constitutifs, ouvrent, par l'effet d'une sorte d'ascèse, la voie à un retour à l'état d'innocence. « Le même sang », dit Welson, « coule dans mes peintures et dans le comté, les mêmes mythes et les mêmes brumes issues de quelque lieu primordial viennent bouillonner en surface ». Ce qui caractérise sa peinture, c'est un imaginaire habité, surgi de la terre de cœur et de tête où il lui arrive d'errer par de glaciales nuits d'hiver parmi les pierres levées, plus nombreuses là-bas que les hommes, pour aider les brebis à agnelier. Un imaginaire nourri par le souffle jailli des vallées noyées, comme Cwm Elan, où le souvenir de Shelley et d'Harriet affleure à la surface des eaux de l'imposant lac de barrage, tandis que les ombres furtives des derniers druides ou d'Owen Glendower, l'ultime Prince des Galles libres s'évanouissent dans le clair-obscur aux marges du domaine familial. Un monde revisité dans une intériorité profonde et associé à une palette aux couleurs inhabituelles, parfois chaudes et

solaires, parfois froides et presque agressives, donne à ses œuvres un caractère parfaitement original d'*Unheimlichkeit*, peut-on légitimement dire, d'inquiétante et radicale étrangeté où le familier s'y révèle d'autant plus dérangeant qu'il dévoile la possibilité d'une pensée magique, d'une chaîne causale autre, sans pour autant que l'on puisse vraiment parler de fantastique car, par la volonté du peintre, l'observateur se trouve tout simplement amené à prendre conscience d'une réalité latente, juste en dessous de la surface des choses ! Dans le même temps, en harmonie avec cet indéterminé qui irrigue la pensée celte, le vivant et l'inanimé s'avèrent difficiles à distinguer l'un de l'autre, le premier se minéralisant et le second prenant vie dans le surgissement des couleurs mêmes du commencement ou de la fin du monde tandis que l'essentiel, filtré par les couches mémorielles déjà évoquées plus haut - et l'analyse vaut ici aussi pour sa poésie - se trouve jaillir des profondeurs inexplorées de l'inconnu qui fermente au plus intime, riche de la possibilité d'une surréalité...

LE SURRÉALISME AUJOURD'HUI : CAPTATION OU SUBVERSION ?

CATHERINE DUFOUR

La longévité exceptionnelle du surréalisme a de quoi étonner. Cela tiendrait-il à l'existence d'un surréalisme éternel, cette « composante ontologique de l'esprit humain » mentionnée par Jean Schuster alors même qu'il prononçait la dissolution du groupe surréaliste le 4 octobre 1969 ?

Quoi qu'il en soit, à l'approche du centenaire de sa naissance, le surréalisme connaît un immense succès international. Annie Le Brun, qui interprète ce succès, en résonance avec certaines aspirations de l'époque, comme « un désir diffus mais grandissant de vivre autrement »¹, a souligné néanmoins le risque de neutralisation de la subversion surréaliste, dans la continuité de ses essais² déplorant la captation marchande et numérique de l'image. L'imaginaire surréaliste a été absorbé par la culture. Mais, pour s'en tenir au seul champ du design, force est de reconnaître avec Émilie Frémond³ que la « maison de verre » surréaliste⁴ n'existe que dans l'espace immatériel de la Poésie et que la Révolution n'a pas sa place dans le salon bourgeois, malgré l'hommage réussi de quelques designers italiens radicaux aux utopies architecturales des surréalistes.

1. Roxana Azimi, *Cent ans après son avènement, le surréalisme est partout*, *M Le Mag*, 24 sept. 2022.

2. Notamment *Ceci tuera cela. Image, regard et capital*, Stock, 2021.

3. « Surréalisme dans un salon. Du fantastique domestique à la domestication du rêve », O. Penot-Lacassagne, (*In*)*actualité du surréalisme*, p. 553-576.

4. *Nadja*, Gallimard, folio plus, 2003, p. 18

Breton en son temps avait pointé les risques de captation qui menaçaient le surréalisme. Inquiet du succès remporté par *Nadja*, il recommandait, dans le *Second manifeste*, de « fuir par-dessus tout »⁵ le succès commercial des œuvres et l'approbation du public. « Toutes les idées qui triomphent courent à leur perte » écrivait-il dans les *Prologomènes à un troisième manifeste* (1942). Dès le premier *Manifeste* était annoncé le caractère d'absolu prêté aux images fulgurantes surgies de l'inconscient. Le *Second Manifeste*, sous influence hégélienne, en approfondissait la dimension analogique et insistait sur leur part maudite et leur potentiel de révolte, dans le sillage de Lautréamont.

Nul mieux que W. Benjamin n'a rendu compte du désir de subversion au cœur du projet surréaliste. Dans un article saisissant paru en 1929, « Le Surréalisme. Le dernier instantané de l'intelligence européenne », il a montré que le surréalisme historique n'était pas une école artistique mais une tentative de « faire éclater du dedans le domaine de la littérature »⁶ grâce à des expériences enivrantes, relevant à la fois d'une « *illumination profane* » et d'une « idée radicale de la liberté » oubliée depuis Bakounine. Les images des rêves devaient se transformer en « décharge révolutionnaire » traversant le corps social.

Que reste-t-il aujourd'hui de cette secousse annoncée, alors qu'un surréalisme de bazar diffuse des images dépourvues de puissance imaginative, frelatées et globalisées ? G. Debord dans son « *Amère victoire du surréalisme* » répondait indirectement à cette question en 1958, dialectisant magistralement le couple captation/subversion :

Dans le cadre d'un monde qui n'a pas été essentiellement transformé, le surréalisme a réussi. Cette réussite se retourne contre le surréalisme qui n'attendait rien que du renversement de l'ordre social dominant.

5. Cette citation et la suivante in *Manifestes du surréalisme*, Gallimard, folio/essais, 1979, p. 127 et 157.

6. Citations in *Œuvres II*, Gallimard, folio/essais, 2000, p. 114, 116, 129, 134.

7. *Internationale situationniste* 1, Champ-Libre, 1975, p. 3.

Certains chercheurs, comme Michael Löwy, considèrent pourtant que la subversion surréaliste existe toujours, chez des auteurs et artistes du monde entier qui s'en réclament explicitement. Parmi eux Ron Sakolsky, pour qui, encore aujourd'hui, « *le courant sauvage de l'anarchie court profondément dans la rivière onirique du surréalisme* »⁸. Ce qui inciterait à chercher la survivance surréaliste plutôt dans des pratiques « singulières », non assignées, loin de tout label publicitaire, de l'institution art, du spectacle et des grandes commémorations historiques...

8. M. Löwy, « La subversion surréaliste vit toujours », *Mediapart*, 14 oct. 2021.

ABDUL KADER EL JANABI (1944-) ET LE DÉSIR LIBERTAIRE

MARC KOBER

Né à Bagdad en 1944, il a traduit en arabe Paul Celan et divers poètes américains et établi pour le public arabe une anthologie de poèmes en prose français ainsi qu'une anthologie de la poésie arabe contemporaine. Il a fondé plusieurs revues d'inspiration surréaliste, notamment *Al-Ragħba al-ibahiyya* (Le Désir libertaire) et *Farādis* (Les paradis), interdites dans les pays arabes pour leur approche critique des questions religieuses et sociales. Il est l'un des rares poètes arabes à ouvrir un dialogue direct avec les poètes israéliens. Son livre *Horizon Vertical* (Actes/Sud, 1998), republié sous le titre *Journal inactuel de l'oubli* (Editions de l'Asymétrie) retrace son parcours à la frontière de diverses cultures. Après un passage de plus que deux ans à Londres où il a participé aux activités de la section arabe du mouvement trotskiste, il a connu une vie de bohème lisant et approfondissant sa connaissance de la relation entre le surréalisme et la révolution sociale. À cette époque-là, Janabi commençait seulement à découvrir le surréalisme, notamment par la fréquentation de la *British Library* où il lit les revues surréalistes anglaises, et le *London Bulletin* qui lui fait découvrir l'existence d'un mouvement proche du surréalisme en Égypte. Au moment où il arrive à Paris et après un contact avec des situationnistes et des anarchistes, il plonge dans la littérature politique et surréaliste qui était traduit en anglais. Il lit notamment un fragment du *Déshonneur des poètes* où Péret précise l'importance de ne jamais confondre l'action poétique et l'action politique. Ce fut pour lui une révélation. On pouvait être poète et militant dans le même temps. Il rend une visite

au cimetière des Batignolles avec Mohamed Awad et l'afro-américain Ted Joans à Benjamin Péret et André Breton et se décide très vite de trouver les moyens pour publier une première revue surréaliste arabe : *Le Désir libertaire*. Dès la sortie de ce premier numéro (1^{er} décembre 1973), le ton était donné : sus aux nationalismes et aux religions : on peut y trouver les deux poèmes de Péret une *Épitaphe sur un monument aux morts de la guerre* et *Petite chanson des mutilés* avec une note qui lui rendait son actualité en le dédiant aux officiers arabes et israéliens de la guerre du Kippour. Geste symbolique, El Janabi demande à ses amis du monde entier d'orner les pages de son ancien passeport d'enluminures libertaires propres à faire pâlir toutes les douanes. Il découvre, autrement qu'à Londres, une permissivité qui le ravit. Nulle censure ne semble planer sur ses publications certes confidentielles, mais efficacement distribuées *Le Désir* a traversé deux périodes ; la première totalement en arabe, cinq numéros publiés (dactylographiés, 500 copies par numéro) entre décembre 1973 et décembre 1974, suivis de dizaines de plaquettes éditées sous l'égide du *Désir libertaire*. Le titre était toujours accompagné de l'avertissement suivant : « revue du surréalisme interdit dans les pays arabes » pour bien souligner la subversion du mouvement. La seconde qui a connu trois numéros (1000 copies par numéro) était bilingue (arabe et français), bien imprimée entre décembre 1980 et décembre 1981. La première période est caractérisée par un ton provocateur et des textes écrits contre la religion, la culture dominante, et toujours avec des traductions des poèmes, citations, textes courts surréalistes pour renforcer nos arguments. La deuxième est plutôt thématique. Le numéro un intitulé *L'islam Brule*, le deux *L'amnésie administrée* et le trois *De la Sub-objectivité*. Le thème *De la disparition* était prévu pour le quatrième qui n'est jamais sorti. Parmi les compagnons de route du *Désir Libertaire*, on peut citer Mohammed Awad, Maroine Dib, Ghazi Younes et Ali Fenjan, puis Serge Tzvetkov, Alain Joubert, Guy Malouvier, et Pierre Peuchmaurd. L'existence d'une vigoureuse action surréaliste en pays arabe unie à une critique des apports du mouvement

surréaliste avait déjà eu lieu dès 1938 au Caire, mais El Janabi n'en eut connaissance que peu de temps avant la disparition de Georges Henein en 1973 à Paris. Pour la première fois, les Arabes utilisent le mot « surréaliste » pour se définir. C'est la première déclaration d'un surréalisme arabe, car ni Georges Henein, ni Ramsès Younane, ni le poète libanais Ounsi El Hage, n'ont constitué un groupe surréaliste arabe. Cette publication était surréaliste dans sa défense de la poésie, et dans la persistance du blasphème, contre tous les intégrismes, sociaux ou esthétiques. En arabe, en anglais ou en français, nombreuses furent les revues et plaquettes publiées dans la continuité du *Désir libertaire*, comme *The moment*, *Grid*, *Homnésies*, *al Nuqta* ou *Fâradis*. Ces revues veulent faire comprendre que le surréalisme est un combat continu pour la vie immédiate et que la poésie, quand elle se réalise, est toute la révolution. En définitive, *Le Désir libertaire* fut, dans les années 70-80, suivant l'expression de Pierre Peuchmaurd, un « catalyseur du surréalisme ». Une anthologie critique du *Désir Libertaire* vient de paraître aux Éditions de l'Asymétrie.

CHARLES DUITS

JUSTIN DUITS

L'intrus providentiel du surréalisme 1925. Charles Duits naît en France sans être français. Sa mère est américaine et son père juif hollandais. Toute sa vie il se sentira un exilé entre plusieurs rives, un passager clandestin. Fuyant l'avancée nazie, ses parents s'embarquent pour les Etats-Unis où sa passion pour la poésie et la langue française s'exaltera. Tombant sur *VVV* chez un libraire, l'adolescent écrit à André Breton en 1942 une lettre devenue légendaire qui scellera son destin : *Ce dont je tire un peu gloire est que j'ai toujours été surréaliste, commençant à écrire, lorsque j'avais dix ans, j'ai dit : « L'océan est un gorille fou ». Puis, je me suis arrêté, je n'ai recommencé que vers le milieu de ma quatorzième année, en disant : « Je voudrais faire des vers blonds »*. Il pressent que *l'enjeu véritable de la poésie est dans une façon d'être qui, à travers les mots, les êtres, les lieux..., cherche éperdument une liberté dont les formes sont toujours à venir*, écrit Annie Le Brun¹. André Breton répond à cet appel éperdu : *Vos poèmes sont d'une grande force hallucinatoire : ils vont se situer pour moi dans une région de plaisir particulièrement bien exposée où s'inscrivent certains tableaux de Leonora Carrington...* Dans les années 1950, le poète sera initié au peyotl par le peintre surréaliste David Hare, le deuxième mari de Jacqueline Lamba – autre moment majeur de son énigmatique destinée qui l'entraînera dans l'écriture de textes incandescents, la fabrication d'un style opalescent et une pratique de plus en plus intense de la peinture – il s'y plongera de la même façon

1. Préface à la publication en poche d'*André Breton a-t-il dit passe*, éditions Maurice Nadeau, mars 2024.

qu'il est entré dans l'expérience du peyotl : comme un dragon dans la mer. Nous qui sommes abasourdis par ce coup de théâtre dans l'histoire du surréalisme ou, du moins pour les esprits vétilleux, celle du groupe dont Charles Duits se sera détaché sans fracas, lui qui fut pris un temps pour le dauphin d'André Breton ; nous qui sommes confrontés à l'incroyable méconnaissance dont souffre son œuvre depuis si longtemps, l'incompréhensible différence de postérité comparée à celle d'Aldous Huxley et d'Henri Michaux. Lequel déclarait à Charles Duits :

Le peyotl instruit chacun selon son penchant à être instruit, penchant jusque-là peut-être secret. Je le vois et je vous y vois. Même s'il y a illusion, vous êtes dans le vrai – vous montez à cheval – vous vivez supérieurement.

Dans les années 80, Charles Duits coupe tous les ponts avec la Société des Gens-De-Lettres pour se consacrer seulement à la peinture et, sous la dictée d'Isis, à la rédaction de *La seule femme vraiment noire*. Charles Duits disparaît derrière un nuage, comme entre deux mondes, et réalise des peintures éclatant de désir et d'humour que personne ne voit, et qui ne franchiront les portes de son appartement qu'à sa mort pour être déposées dans un garde-meubles et attendre plus de 30 ans la visite de la fée *Psychédélices*², exposition qui amorce la lente redécouverte de l'intrus providentiel du surréalisme.

2. *Psychédélices*, exposition réalisée par Pascal Saumade et Barnabé Mons, juin 2023 – janvier 2024, MIAM, Sète.

CHARLES DUITTS IMMÉDIATEMENT

DANIEL MALLERIN

...le Génie de la peinture m'a soumis à ce que je ne craindrai pas d'appeler une initiation. Je n'ai pas seulement appris à peindre, à apprécier les grandes choses de l'art tout autrement que je ne le faisais autrefois : le Génie de la peinture m'a également révélé des aspects de la vie dont j'eusse peut-être ignoré l'existence sans son intervention.

De son vivant, personne ou presque n'a su ou voulu savoir qu'il fut peintre, que ladite *initiation* avait prospéré durant les 25 dernières années de sa trajectoire poétique en y jouant un rôle majeur.

Ses plus vieux amis ayant jeté leur anathème – une blessure irrémédiable –, *l'initiation*, quasi clandestine, accrut et nourrit son isolement.

Que le poète, l'extravagant quadragénaire plein de peyotl, prétende tout d'un coup au sacro-saint statut de peintre, qui plus est sous le signe faraud de l'humour, hérissait ces sacristains. La défiance était mutique ou condescendante ; elle fit long feu.

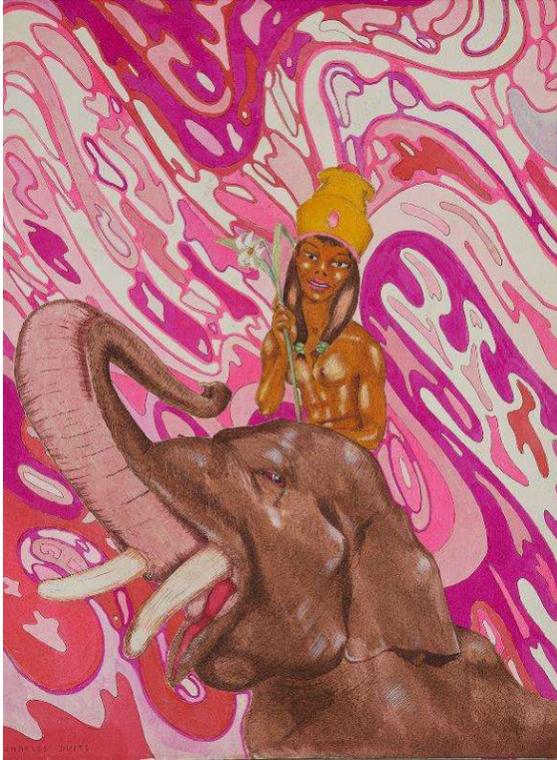
Clandestinité oblige, personne ou presque ne fut en mesure d'embrasser l'entièreté de la geste ne pouvant concevoir que, depuis la publication du *Pays de l'éclaircissement* jusqu'à la co-écriture avec Isis de *La seule femme vraiment noire*, peinture et poésie s'enchevêtraient inexorablement engendrant des territoires de plus en plus allogènes.

La parution des *Cahiers du silence*³ – un documentaire sous pavillon underground révélant pour la première fois ses peintures et dessins – ne changea rien. Même Sarane Alexandrian, le seul parmi ses proches à s'être risqué, après cette publication, dans une exégèse de l'œuvre⁴,

3. Éditions Kesselring, 1975.

4. Charles Duitts sur la voie de la gnose in *Supérieur Inconnu* n°2, 1996.

n'en percuta pas le chahut, sauf pour en relever les *Cacastrophes* éparses – *ce mépris de la respectabilité qui lui assure sa qualité souveraine*⁵.



*Illustration de couverture pour Les Cahiers du silence, 1975,
© Charles Duit*

Trop cérébral, le Grand Cri-chant resta, lui aussi, mutique devant l'inattendu des images et manqua de voir la plus sensuelle des voies

5. *Id.*

de la gnose choisies par son ami, conséquence de cette autre initiation, le peyotl, qu'il jugeait comme un « asservissement » et dont il voulait, par scrupule et admiration, débarrasser sa mémoire posthume.

Assurant que le peyotl n'avait été qu'une parenthèse, Sarane Alexandrian pêchait par ignorance, ce qu'on ne peut lui reprocher, ne sachant pas que les traces de l'expérience perdurent infiniment, modifiant à jamais la conscience et la perception du réel de tous ceux qui l'ont tentée.

La frayeur, la méfiance, voire le dédain qu'exerçait l'expérience du peyotl auprès de son entourage, jusqu'à Henri Michaux, admiratif et dépassé – *Même s'il y a illusion, vous êtes dans le vrai – vous montez à cheval – vous vivez supérieurement*⁶, étaient tels que personne, à dater de la parution du *Pays de l'éclairement*, ne fut en mesure de suivre les étapes successives de son aventure poétique.

C'était pourtant simple. Charles Duits s'était lancé dans la peinture pour se délasser de l'épreuve hors normes que fut l'écriture de ce livre et sa réception – le début de son inexorable isolement. S'emparant d'un pinceau, il redevint instantanément surréaliste et le reste suivit : les multiples métamorphoses de sa quête poétique, livre après livre, dans les étapes de son *initiation* à la peinture.

Son activité de *peintre du dimanche* l'autorisa à se délester de son fardeau philosophique, à retrouver sa spontanéité délurée et se découvrir une ardeur nouvelle – être entièrement lui-même, loin du marigot des gens de lettres. Tant et si bien que l'on peut affirmer contre toute convention que c'est à la fois grâce au peyotl et à la peinture que Charles Duits se sentit libre de reconstituer l'histoire de sa relation avec André Breton⁷ et, à la suite, écrire ses « romans pornographiques », ses fictions gnostiques, ses poèmes érotiques, etc. bref d'avancer dans une voie absolument surréelle.

6. Lettre d'Henri Michaux à Charles Duits. 13 novembre 1958.

7. *André Breton a-t-il dit passe*, réédité en poche en février 2024 avec une préface d'Annie Le Brun



Éros psychédélique 1, 1975 © Charles Duits

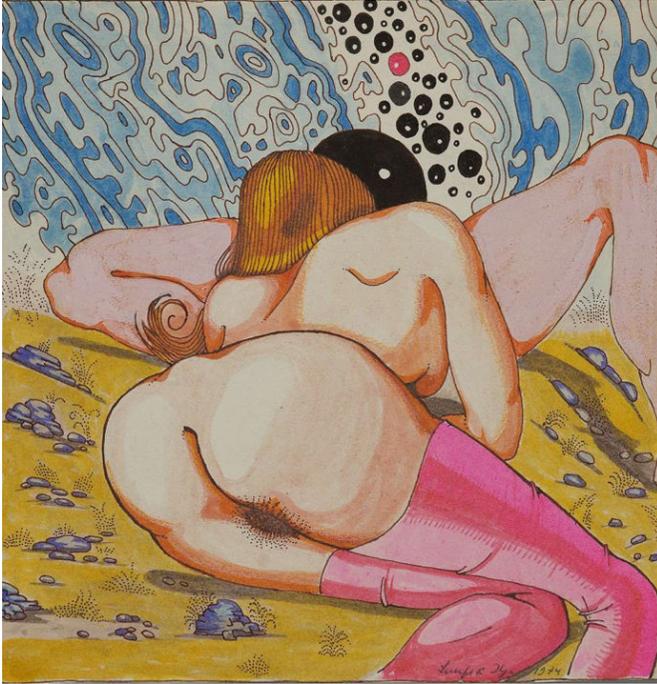
Le poète emporta dans sa tombe le secret de son alchimie créatrice. Ses tableaux et dessins furent jetés aux oubliettes avec le journal de son initiation à la peinture – *Le peintre du dimanche* – qu’il tint au milieu du gué, durant un an, pour sceller sa rupture avec la *peinture archi-moderne* et persister sans aucun garde-fou dans sa voie jusqu’au bout de ses illuminations, même après avoir renoncé à l’écriture.

À la charnière des années 2023, 2024, plus de trente ans après sa disparition, les Parisiens ont pu avoir un tout petit entre-aperçu de ce que fut son « initiation » en découvrant 12 peintures sur la centaine qu’il aura réalisées⁸ – une bouteille jetée à la mer de la confusion. Comme par effraction, *Le peintre du dimanche* est entré dans l’histoire de la peinture surréaliste.

Présentant aux amis de Charles Duits réunis à la Galerie Loeve&co son projet de méga exposition célébrant le Centenaire du surréalisme au Centre G Pompidou, Didier Ottinger, pose pour la première fois les yeux sur les peintures réalisées par l’une de ses vieilles

8. *Charles Duits a-t-il dit peint*, 16 novembre 2023 – 13 janvier 2024, Galerie Loeve&co, 15 rue Bonaparte, Paris sixième

méconnaissances⁹. C'est un moment hautement paradoxal et mémorable : Didier Ottinger est un des plus éminents spécialistes du surréalisme à faire un pas vers une découverte qui dérange toujours.

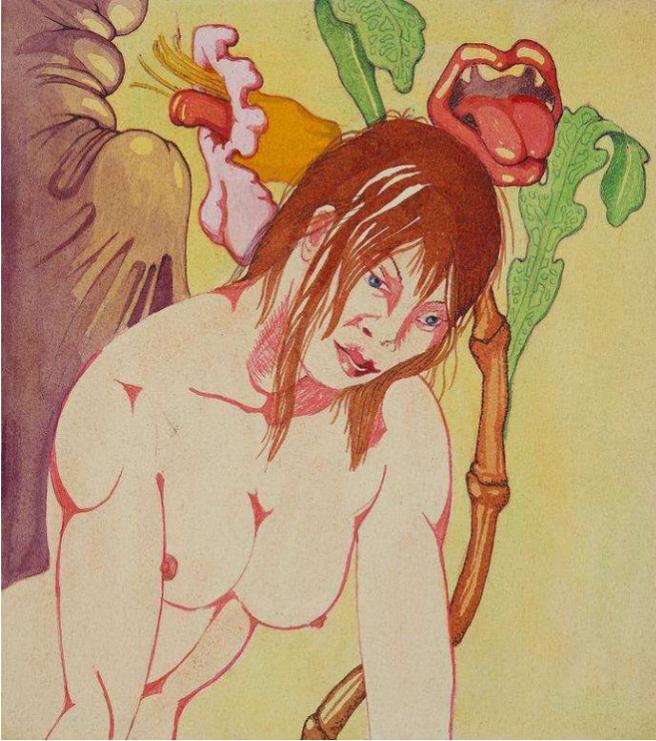


Éros psychédélique 2, 1975 © Charles Duits

À l'heure où j'écris ces lignes, on peut encore compter sur les doigts d'une seule main ceux qui ont eu la curiosité d'explorer la totalité des peintures. Français encore un effort, la tâche qui s'annonce est considérable tant sur le plan de l'édition (titres épuisés ou inédits) que sur

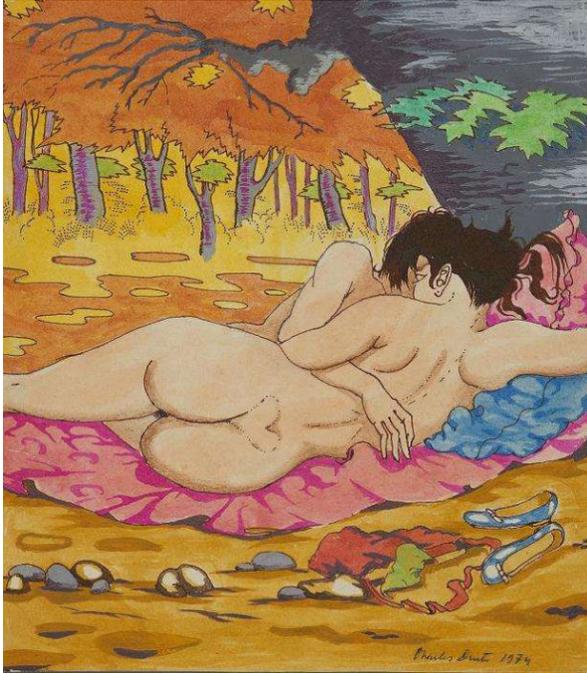
9. Didier Ottinger vit en compagnie d'un portrait de Charles Duits peint par Jean Hélion.

celui de la découverte graphique et picturale. Il sera nécessaire de procéder par étapes successives. Cette publication en est une nouvelle, présentant des œuvres intermédiaires, entre dessin et peinture, illustrées par un poème catégorique.



Éros psychédélique 3, 1975 © Charles Duits

*Comment vous expliquer l'étrange « Quoi » des choses,
Le réveil furibond des purpurines roses,
La merde qui, tombant de l'anus du taureau,
Heurte la terre ainsi qu'un immonde marteau,
Le foutre qui jaillit comme une blanche plume,
Symbole de l'orgueil aux sourcils de bitume,
Le cri des fleuves tors entre les dures cuisses
Des femmes de granit que sont les hauteurs suisses,
Femmes crénuées aux seins pareils à des échos,
Et dont les regards sont des essaims de corbeaux ?
Oui, la nature dit « Quoi ? » sous toutes ses formes,
Étrons ou électrons, soleils, gouffres énormes,
Tout dit « Quoi ? » C'est ainsi, malgré Dieu et les hommes,
Que parle l'Univers de sa voix de rogomme.*



Éros psychédélique 4, 1975 © Charles Duit

LA POÈTE JOSÉ ENSCH ET SON AMIE GISÈLE PRASSINOS

CLAUDE BOMMERTZ

*Temps larmoyant
va à tes catastrophes
Nous referons tes houles clémentes
nous planterons voiles et graines
nous obtiendrons des roses inédites
des oublis à ne pas mépriser
un hasard à ne pas égarer¹*

Ouvrir un recueil de la poète José Ensch (1942-2008), c'est entrer de plain-pied dans les arcanes de l'inconscient. Comme nos rêves les plus profonds, les plus révélateurs, un monde fabuleux et envoûtant s'offre à nous. Quelle « nuit des éclairs » que cette traversée où le sens se dérobe sans cesse sous nos pieds alors que notre esprit est frappé de fulgurances, à la fois si familières et étrangères qu'elles éveillent en nous le souffle de légendes et mythes oubliés. *L'Arbre, Ailleurs... c'est certain, Dans les cages du vent, L'Aiguille aveugle*, voilà quelques titres évocateurs de ses recueils de poésie à travers lesquels le lecteur est invité à suivre le périple fascinant de la remontée aux sources du moi, dans un rythme à la fois lent et dense, où le ton d'une intimité de velours, qui confine à celle, à la fois rassurante et effrayante, des contes qu'on nous racontait enfant, nous offre pourtant, au détour soudain d'inouïs paysages, des rencontres augurales.

¹ José Ensch, *L'Arbre*, avec deux sérigraphies de Mario Prassinis, Luxembourg, Galerie Simoncini, 1984, p. 9.

C'est une poésie des plus hautes exigences, élaborée avec un vocabulaire simple mettant en scène la matière élémentaire de la vie quotidienne : le pain, la terre cuite, la végétation, l'enfant, un fruit, la mer, le pas de danse, le ciel bleu, un regard, le soleil... L'entendement avec cette poésie de haute volée s'accomplit par une communion intime entre le lecteur et le poème. Une musicalité, qui confine à la prière, à l'hymne, à la célébration, doublée d'une structuration des images déployées fondée sur les passions de la grandeur d'âme qu'appelle la quête du point sublime surréaliste, nous touche, non pas par la conscience, mais par l'inconscient. Cette vision tout intime de l'univers de José Enschede éveille en nous nos propres terres apatrides. Sa poésie tient de la grâce d'un Éluard, de la voix posée, irréfutable d'un Char et du souffle infini d'un Oster.

Enseignante de français au secondaire, José Enschede, née de parents luxembourgeois, découvre le monde surréaliste grâce à la rencontre déterminante avec Gisèle Prassinos (1920-2015). Le compte rendu d'un nouveau roman de Gisèle Prassinos, paru dans *Les Nouvelles littéraires* en mai 1964, la décide à consacrer le mémoire de son stage d'enseignante à la muse automatique des surréalistes. Une affinité élective scellera une grande amitié qui perdurera toute leur vie : rencontres régulières à Paris (où habite Gisèle Prassinos), à Luxembourg et à Antibes (lieux de résidence de José Enschede) échange épistolaire soutenu, longs appels téléphoniques (plus de 50 minicassettes de conversations enregistrées), relectures réciproques de leurs textes, et surtout, pratique régulière, seule, à deux ou à plusieurs, de jeux surréalistes avec les mots, rythment leurs moments passés ensemble pendant plus de 40 ans. José Enschede nous en parle :

Rires encore, qui nous ont prises, nous étions carrément 'derrière le miroir' tout en ne sachant pas décrypter son secret mais en nous gonflant. Les mots nous emportaient comme le vent emporte les feuilles et nous les confions à ce ciel si variable au-dessus de nos têtes, la plus secrète tour, sinon la plus haute et son puits vertigineux. Nous

*avons carrément démonté l'échafaudage de la raison pour en retrouver une autre, parfois sublime, grotesque ou nous dépassant*².

C'est dire que José Ensich est *chez-soi* quand il s'agit de capter ce que dit la bouche d'ombre, cette matière poétique brute qu'elle cisèle pour la sublimer en un poème incandescent, à l'instar d'André Breton quand il travaille les images de ses poèmes automatiques dans le sens de la densification que le signe ascendant requiert. Autant dans ses poèmes elle arpente d'un pas sûr de hautes et exigeantes sphères, autant dans la vie quotidienne elle a pris soin de rassembler et de classer tous les documents à sa disposition – manuscrits (autographes et tapuscrits), brouillons des jeux avec les mots, correspondance, photos, articles de presse, revues etc. – de Gisèle Prassinos comme d'elle-même. Ce très riche fonds est conservé au Centre national de littérature³.

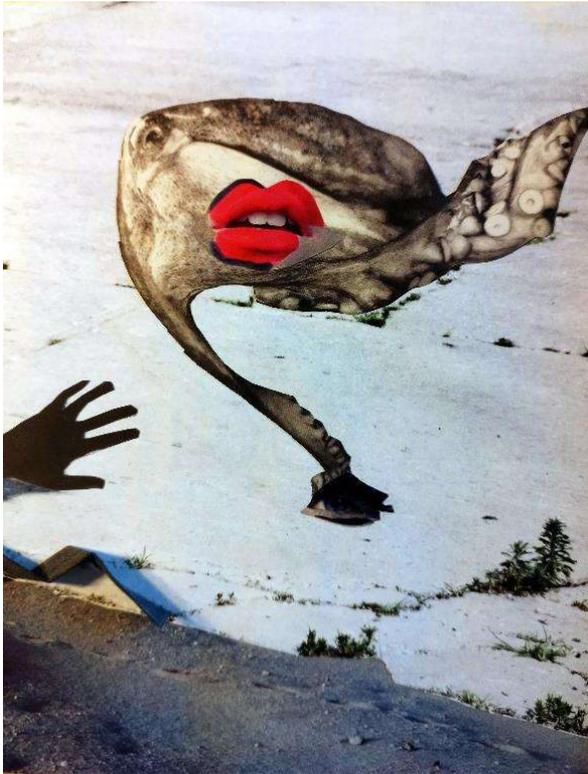
José Ensich disait de sa poésie « Je suis la pythie de la rue Marie-Adélaïde », de son domicile et des documents qu'elle y a patiemment rassemblés sur Gisèle Prassinos et elle-même, « les Archives du Nord », de sa vie « Je fais feu de tout bois ».

2. *À l'écoute de Gisèle Prassinos, une voix grecque*, éd. par José Ensich et Rosemarie Kieffer, Sherbrooke, éd. Naaman, 1986, p. 35.

3. Fonds José Ensich L-302, Centre national de littérature, Mersch/Luxembourg. Pour toute information biobibliographique cf. la version en ligne du *Dictionnaire des auteurs luxembourgeois, bilingue allemand-français* : Sandra Schmit/Claude Bommertz, « José Ensich », sous : <https://www.auteurslexikon.lu>, mise à jour du 09.01.2024, consultée le 24.06.2024.

EMBRASSADES

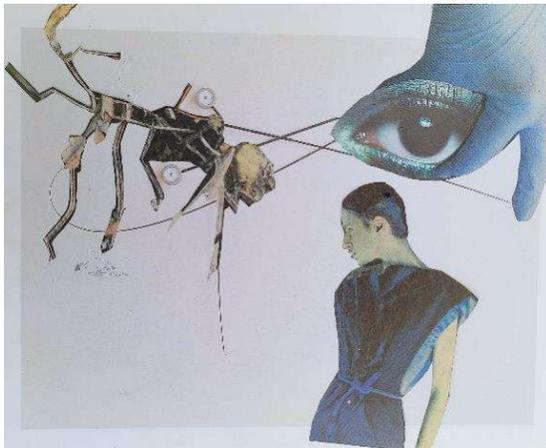
PETER DUNWOODIE



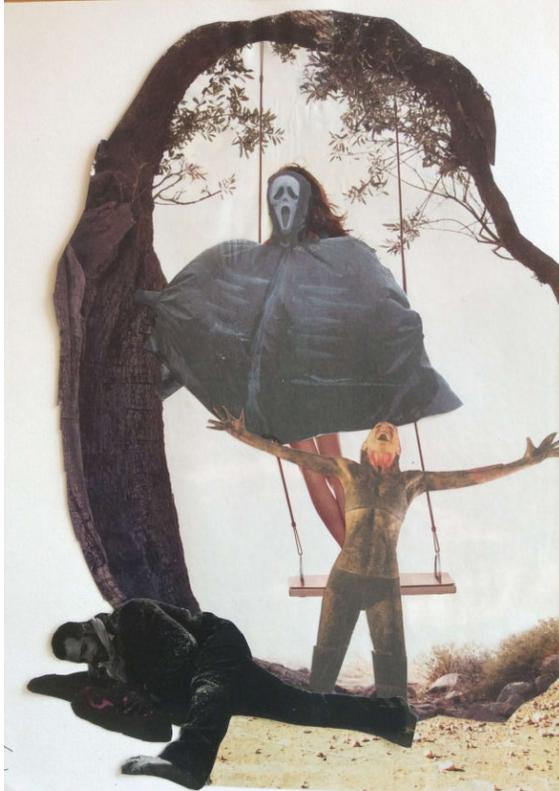
Embrassades 1, L'Heur des débuts, 2019 © Peter Dunwoodie



Embrassades 2, La sombre alcôve du souvenir, 2010 © Peter Dunwoodie



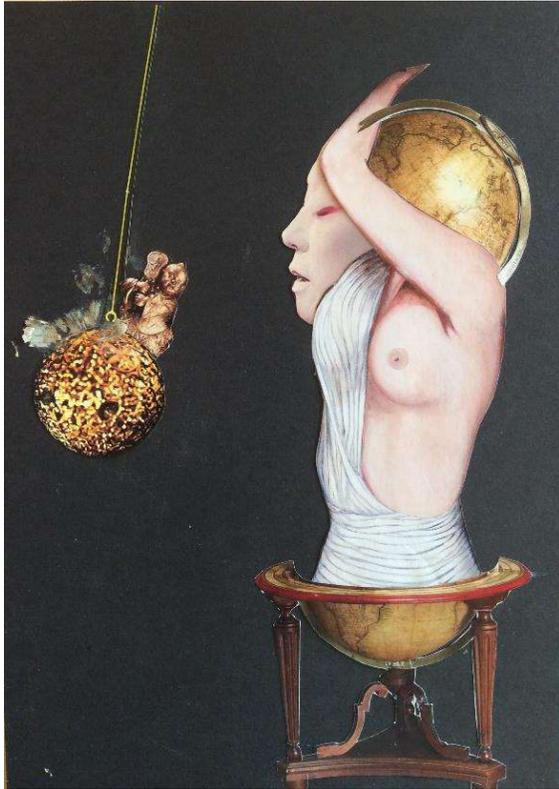
Embrassades 3, Le jouet de la mémoire, 2019 © Peter Dunwoodie



Embrassades 4, L'envers du tableau, 2012 © Peter Dunwoodie



Embrassades 5, Les antipodes du désir, 2021 © Peter Dunwoodie



Embrassades 6, L'empire de la lune, 2014 © Peter Dunwoodie

LETTRE À UN MORT TOUJOURS VIVANT

ALAIN ROUSSEL

Cher Surréalisme,

On voudrait nous faire croire que vous êtes mort. Voici même que l'on s'apprête à célébrer, dans la presse, le centenaire de votre naissance en 1924, sous la plume d'André Breton, intention louable sauf pour ceux qui espèrent ainsi vous enterrer une fois pour toutes, considérant que votre place est désormais dans la réserve des bibliothèques et dans les musées, avec tous ces chefs-d'œuvre que vous avez d'une manière ou d'une autre inspirés. Qui pourrait nier, sans mauvaise foi, que vous avez incarné le plus grand mouvement de pensée — littéraire, artistique mais pas seulement — du XX^e siècle ? D'ailleurs, des groupes continuent aujourd'hui de se réclamer directement de vous, notamment autour de cette belle revue, *Alcheringa*, qui entretient la flamme en dehors des modes. Mais votre esprit, décidément rebelle, court aussi ailleurs sans jamais être nommé : c'est celui de la révolte, de la liberté et de l'imaginaire.

Moi, je vous connais depuis longtemps. De vous avoir rencontré à l'âge de dix-huit ans, grâce à un ami, Pierre Vandrepote, ami lui-même de Jean-Claude Barbé, relève d'un de ces hasards que vous qualifieriez « d'objectif », tant il fut déterminant sur mon désir d'écrire et orienta mon chemin. En ce début de l'année 1966, j'étais surtout passionné par l'ésotérisme, dont l'alchimie et l'astrologie, et je cherchais ma voie dans les milieux « occultistes », avec néanmoins pour guide l'œuvre de René Guénon, si précieuse en ce domaine pour éviter de malencontreuses dérives. La poésie m'intéressait aussi, celle somme toute très classique pour des jeunes gens de ma génération habitant la province :

Hugo, Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Mallarmé. Autant dire que je vous reçus comme un choc, une secousse dans l'être et ma manière de penser. D'un seul coup, j'entrevois la possibilité de réconcilier mon intérêt pour l'ésotérisme — André Breton n'a-t-il pas consacré, avec la collaboration de Gérard Legrand, un livre entier à « l'art magique » ? — et la poésie qui m'ouvrait, grâce à vous, des perspectives nouvelles, j'allais dire « cavalières ». Avec l'enthousiasme d'une ignorance qui à l'époque était loin d'être docte, les yeux émerveillés, je découvrais Lautréamont, Aragon — dont il faut rappeler que son livre, *Une vague de rêves*, publié en 1924, est très complémentaire du célèbre *Manifeste* de Breton —, Éluard, Soupault, Desnos, Péret, Arp, Cabanel, Chavée, Artaud, Scutenaire, Gracq, Mansour, Luca, Duprey, Rodanski, Césaire, Paz, Henein et tant d'autres dont ces grands messages individuels portés par Saint-Pol-Roux et Malcolm de Chazal, sans oublier la voix singulière de Raymond Roussel. La lecture de *Nadja* m'incitait à de longues dérives dans la ville, en quête d'une rencontre capitale, comme on disait à l'époque, et j'attendais, avec l'enthousiasme et la candeur de la jeunesse, que l'écriture automatique révélat en moi ses pouvoirs insoupçonnés, « en l'absence de tout contrôle exercé par la raison ».

Pourtant, je n'ai jamais cherché à vous rejoindre dans un groupe, malgré l'invitation chaleureuse de Vincent Bounoure vers la fin des années 1970. J'apparais parfois dans une revue qui porte, plus ou moins directement, votre empreinte, dont *Phases*, dirigée par Édouard Jaguer, quelques lignes dans *Coupure*, de larges extraits dans *Surréalisme* autour du groupe relancé par Vincent Bounoure et très récemment dans *in toto* et *Alcheringa*. José Pierre me présentera dans son livre, *L'univers surréaliste* comme un écrivain dont « l'œuvre est essentiellement une lancinante interrogation de l'écriture et de ses pouvoirs, qu'il s'agisse avec *Le Texte impossible* de mesurer la distance infinie qui sépare l'écriture de la vie ou, avec *La Lettre au petit homme noir*, de nouer un dialogue avec son propre « double » pour tenter de cerner la réalité de l'être ». Cette double préoccupation est toujours la

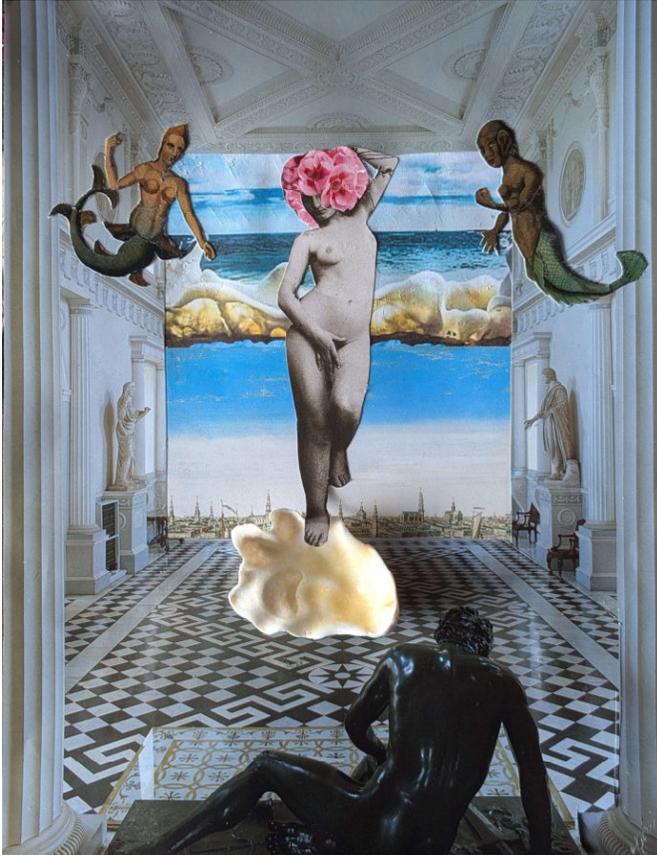
mienne, même si elle n'est pas la seule. Je vous dois aussi ces belles rencontres au fil de la vie, par ordre d'apparition et sans être exhaustif : Pierre Vandrepote, Christian Hibon, Giovanna et Jean-Michel Goutier, Vincent Bounoure, Petr Král, Jacques Abeille, Alain Jouffroy... J'en terminerai en évoquant le poète trop oublié, Jehan Mayoux qui, par une longue lettre reçue début 1975, fit tomber mes dernières réticences à écrire : « ...Vous avez le don (le talent d'écrire), avec plaisir, avec facilité. Ce don, en lui-même, est sans valeur, on peut en faire un bon ou un mauvais usage... Mieux vaut l'avoir qu'en être dépourvu. Au lieu de perdre votre temps à vous demander ce qu'est l'écriture, s'il faut écrire ou non, etc., écrivez puisque vous en avez envie... » Et j'écrivis dans la foulée *Le Texte impossible*.

Aujourd'hui, à soixante-seize ans, j'aurai voyagé en tant que « critique » dans mille lieux de la poésie contemporaine, mais je ne vous ai pas oublié pour autant, même si je suis mon propre chemin... sans vraiment savoir où il me mène...

LA SIRÈNE

La Sirène, créée en 2021, représente un espace de rencontre inclusif pour toutes les personnes impliquées/intéressées par l'aventure surréaliste, comprenant : Doug Campbell, Taya King, Daina Kopp et Darren Thomas.

Notre intention est de mener une recherche collective sur la transformation possible de la vie. La différence et l'altérité sont célébrées et la figure de la sirène, comme d'autres identités hybrides monstrueuses qui nous attirent, souligne notre croyance en la notion que l'identité n'est pas fixe mais fluide, multiple, contestée, mouvante, dans un état d'éternel devenir : convulsive. Le travail du groupe a été largement publié, notamment : *The Routledge Companion to Surrealism*, *Journal of Surrealism in the Americas*, *The Debutante*, *Patastrophe*, *Peculiar Mormyrid* et le catalogue de l'exposition *Surrealist* du Caire 2022. Site Internet : <https://lasirenasurrealistgroup.wordpress.com>



*Venus Interrupted or The Eternal Return - © La Sirena handcut collage
and mixed media Venus*

Où les sirènes se rencontrent-elles ?

Où les sirènes se rencontrent-elles ?

Au tournant du soir

Elles se rencontrent dans le tympan d'une horloge grand-père

Elles se rencontrent dans l'éclat des espaces souterrains ensoleillés

Elles se rencontrent sous la mer dans des zones sèches

Les sirènes se rencontrent dans l'oreille interne d'Ulysse

Dans la bibliothèque d'Alexandrie – ou de Babylone les jours fériés

Elles se rencontrent là où le rêve de minuit embrasse le soleil

Au confluent des rivières perdues de Londres

Elles se rencontrent dans les sources chaudes de l'océan

Elles se rencontrent main dans la main, parées de pétales et de larmes

Dans la traîne de la mariée

Là où les trois hémisphères se rencontrent

Elles se rencontrent sur l'échiquier géant

À l'heure du loup

Dans la rose faite de coquillages

Elles se rencontrent à travers les miroirs

Quand les étoiles ont raison

À la place des chuchotements

Dans l'égalité

Elles se rencontrent dans les rêves éveillés

Elles se rencontrent dans les horloges hors du temps

Sous la malédiction de mon amant

Elles se rencontrent dans les sourires des amoureux

Dans les stations fantômes du métro

Cercueils débordants de levure

Elles se rencontrent dans l'ombre de fantômes vivants

Dans l'écho

Dans l'espoir

Elles se rencontrent dans le miracle du devenir
Elles se rencontrent dans les rêveries brumeuses de demain
Dans les plis du temps
Elles se rencontrent dans les romans d'époque
Elles se rencontrent sans limites
Sous les lunes des mondes oubliés
Elles se rencontrent en noir et blanc
Après le bal
Elles se rencontrent dans la matrice de la montagne
Elles se rencontrent sur des palourdes géantes pour jouer avec des
membres fantômes
Elles se rencontrent à l'intérieur de son château d'argent
Dans la bouche de la folie
Elles se rencontrent sur la table de dissection
À la porte de Tannhäuser
Là où ma première enfance a fait pousser des bois de verre
Elles se rencontrent dans les îles androgynes
Sur un chemin de terre
Dans les fourmilières gonflées d'Arabie
Elles se rencontrent sur Pangée
Dans la vieille maison remplie d'hirondelles et de lettres d'amour
Elles se réunissent exprès
Elles se rencontrent sur la queue d'un chat contrarié
Elles se rencontrent au-delà de la frontière
Dans un paysage félin fait des regards vitreux des premières
sirènes
Elles se rencontrent dans le regard les unes des autres
Dans le prisme de Platon
Dans les maisons hantées
Dans un message, entrevu dans un miroir, d'un rêve emprunté
Elles se rencontrent dans le château de Sade
Dans mon rire silencieux
Elles se rencontrent sur les écrans des salles de cinéma abandonnées

Elles se réunissent sans préjugés
Au phare
Sur la terre sacrée de quelqu'un d'autre

Poème-Collage collectif de Doug Campbell, Taya King, Daina Kopp
et Darren Thomas. © La Sirena
Traductions d'Elza Adamowicz.



Your Dearest Wish Will Come True -
© Taya King handcut collage and mixed media



Ancient Slavonic Tongue - © Daina Kopp digital collage



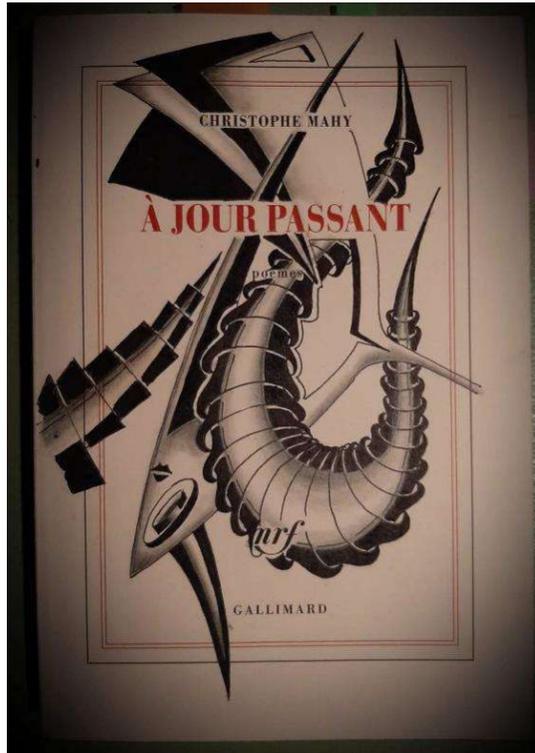
Portrait © Darren Thomas



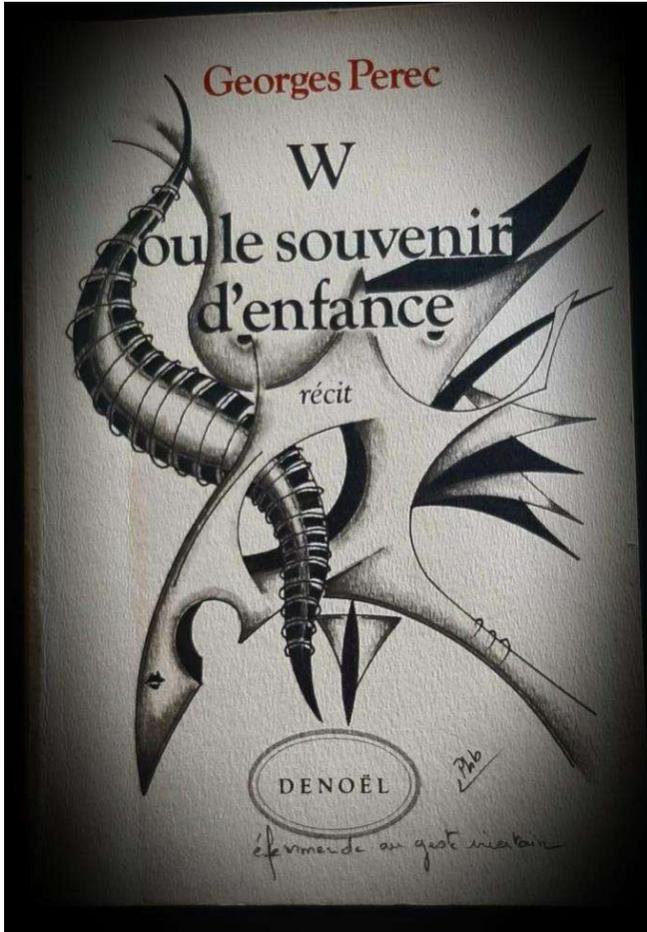
Mise En Abyme -© Darren Thomas - hand cut collage

ENCRES

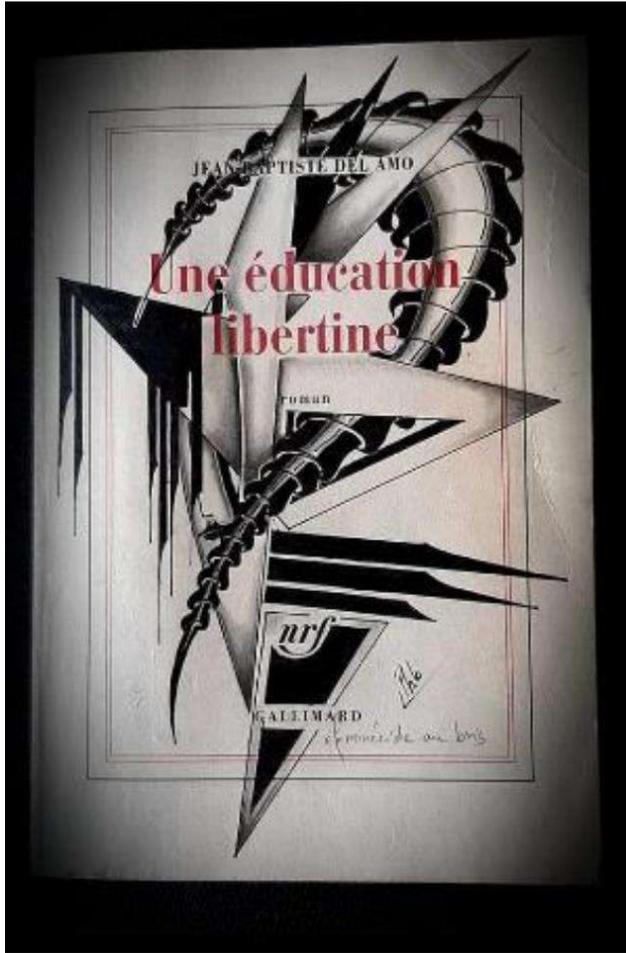
PHILIPPE BOURET



éfémméride au geste incertain, © Philippe Bouret



émerude à jour passant, © Philippe Bouret



éfemméride au bris, © Philippe Bouret

UNE REVUE, UN PARADOXE

CATHERINE DUFOUR

La revue *Alcheringa* (« le temps du rêve » dans une langue aborigène d’Australie) qui compte à ce jour quatre numéros (2019-2023) est une publication du Groupe surréaliste de Paris. Richement illustrée, elle entrelace poèmes, jeux, récits de rêves, enquêtes et essais, « dans un geste méthodiquement songeur »¹. Ses éditoriaux et manifestes reprennent les grandes notions fondatrices du surréalisme. Des documents inédits (une fiche de police de l’Union des écrivains soviétiques contre Breton) contribuent à l’historiographie du mouvement. Ses notes critiques et chroniques excèdent cependant largement les cadres du surréalisme historique, justifiant le sous-titre de la revue : *Le Surréalisme aujourd’hui*.

En voici un aperçu :

Rêves. Interprétés grâce à l’antique clé des songes, Freud, Jung ou la paranoïa-critique, les récits de rêves revendiquent un ancrage mythique universel. « Rêver la révolution » (Guy Girard 4)² relate une expérience provoquée de rêve collectif. Natan Schäfer (« Vers les ruines du Phalanstère du Saï » 4) porte l’*onirisme* initiatique à travers forêts et ruines fouriéristes, signes à déchiffrer, hasards objectifs, correspondances et réminiscences.

1. Sylwia Chrostowska, édito 3.

2. Les titres d’articles sont accompagnés des noms d’auteurs – en initiales quand ils réapparaissent – et du numéro de la revue.

Amour, Poésie, Révolte. « Aimer comme rêver » (Joël Gayraud 1) parcourt le chemin qui va des « révolutions de l'amour » rimbaldiennes aux libérations sexuelles contemporaines. La Poésie a une mission analogique (« Chercher le lieu et la formule », JG 1). Ludovic Tac (« Le pollen et le charbon » 4) en élargit le champ à la sphère globale du vivant, encouragé par les avancées de la neurobiologie. L'occultisme est une voie poétique privilégiée, dans l'esprit du *Second Manifeste* : voir « Tarots de Cocagne » (GG4) ou « Alchimie et Kabbala dans l'athanor surréaliste » (Michael Löwy 4). Mais le surréalisme est aussi anarchiste par essence, comme en témoignent les articles sur le Chiapas et le Rojava (ML 1), la révolte des Gilets jaunes (GG2) - une émanation de *la poésie faite par tous* - ou les mouvements insurrectionnels de 2020 (« Célébration de la barricade », JG 4). Le « *Jardin gobe-avions* de Max Ernst (ML 2) est mis en résonance avec les Zadistes et les indigènes du Canada en lutte contre les compagnies pétrolières écocides.

Théorie esthétique

Fondamentalement cosmopolite, *Alcheringa* rend hommage aux techniques artistiques des grands ancêtres. GG rappelle les spécificités du collage surréaliste, conforme à la définition de l'image du premier *Manifeste* (1). Lui-même réalise des « doubles portraits » inspirés de Dali (3). « La photographie surréaliste en 2020 » rappelle les fondamentaux : « Il y a les images qui enferment et les images qui ouvrent la conscience à un autre monde » (GG3). La revue accorde une place non négligeable aux artistes « singuliers » qui cultivent les extravagances, érotiques notamment (Bruno Montpied 3, « Peintures domestiques et tentations infernales »). « L'art en commun » est à l'honneur, élargi à Cobra ou au situationnisme, car il subvertit l'institution art par la prolifération des désirs (BM4).

Un procès systématique est intenté à l'art contemporain et au dévoisement capitaliste du label surréaliste. (Quelques récentes infortunes de l'image », GG3). Déplorant que les « chromos post-daliniens » aient

pris la place des « échanges entre nos mondes intérieurs et l’infernal fracas de la réalité », GG oppose aux insignifiants collages numériques l’espace multidimensionnel de Matta, l’érotisation du temps dans les *Transparences* de Picabia ou la condensation de la durée chez Chirico. Pour démontrer que trop d’images tue l’image, Bertrand Schmitt (« Cachez ce réel que je ne saurais voir ! » 4) convoque W. Benjamin, G. Debord ou A. Le Brun. Dans « Toyen et l’enfer des imbéciles » (3) il ridiculise les interprétations « transgenres » qui dénaturent l’érotisme subversif et anti-identitaire de l’artiste, et le dogmatisme post-colonial qui tenta de censurer son *Paradis des noirs* sans en percevoir le pansexualisme libérateur ...

Alcheringa ne cesse de dénoncer les usurpateurs du surréalisme, présents au Caire en 2022 ou à l’exposition *Surrealism Beyond Borders* la même année. GG déplore que *Surréalisme au féminin ?* (Paris, 2023) ait exposé des artistes qui n’étaient pas surréalistes à 100% : or l’art surréaliste « ne peut être que le fait des surréalistes eux-mêmes » et, de surcroît, ne peut se concevoir généré. Mais pourquoi, d’un côté, ouvrir la revue à tant d’artistes marginaux et de l’autre s’ériger en gardien du temple d’un surréalisme orthodoxe, sans que les raisons de l’inclusion ou de l’exclusion soient toujours convaincantes ? Un paradoxe qui engage l’identité même du surréalisme contemporain...

Surrealist Women: Thoughts for 2024

A celebration and reinterpretation of the 1924 Manifesto

*Every time I think about us women, I think about the trees
laughing as the reverses of the wind.*
—Sylvia Coster

So strong is the torrent of life that what is most fragile in life, that is our dreams and desires are in the end, lost. We reflect, after years of living and becoming, we ask ourselves: Who am I? Woman is an inveterate dreamer, but what dreams come to us inspired by our imaginations.

Beloved imagination, what we most love in you is your untamed quality....our personal Wilderness, our endless forest, our ocean depths. Imagination freed to follow the adventure of objective chance empowered by our desires. The words freedom and chance call forth our necessity to live our own lives. They still excite us! Among the many daily oppressions we face, consider, there still is freedom of thought. Do not fail to use it. Imagination alone offers a vision of what can be.

Leonora Carrington writes: "In order to unchain our emotions we must observe all the elements, all the false identities that we unconsciously embrace to keep us enchained through propaganda literature and the multiple false beliefs that we have been fed since birth." It is through dreams that we still find new worlds and that is our treasure. We research our brains. We believe in the future resolution of the two states, dream and reality, seemingly contradictory, into an absolute reality, a surreality.

Woman proposes and disposes. She alone can determine to be master of herself. She can suffer oppression, but refuse to be mentally enslaved by it. For surrealist women, poetry is our teacher, our compensation for miseries, our mental organizer.

our catalog of dreams...our beautiful advertisement for Heaven or Hell. Carmen Bruna says, "My poetry is truly an incitement to insubordination and revolt. It is the whirling and outpouring of my rebellious spirit, the fever of my blood, my total defiance."

She speaks for all of us.

As surrealists we celebrate an expanded, broader poetic reality, an deep exploration of how the mind functions. As given in 1924, here is the definition of surrealism, once and for all: Pure psychic automatism... expressing the real functioning of thought in the absence of control exercised by reason, aesthetic or moral concerns.

With our surrealism we assert our complete nonconformity, our absolute break with the Everyday-life reality imposed on us. The idea that the established reality, the boring routine of Everyday-life, is the only possible way to live and that women must resign themselves to it is a false idea.

Everyday-life is currently being transformed all around us, by machines, by money, by internet, *but to what end?* What about our dreams?

We defend love, sexual freedom, play, objective chance and the imagination! We defend the rights of those who have no voice, the many women of the world who are enslaved. Our struggle is part of a greater struggle to protect all beings and the Earth itself. Our Surrealism is an invisible ray, it will allow us to win over and even perhaps, transform our opposition.

Poetry must be made by all!

Penelope Rosemont Chicago, 2024



FEMMES SURRÉALISTES : QUELQUES PENSÉES POUR 2024 UNE CÉLÉBRATION ET UNE RÉINTERPRÉ- TATION DU MANIFESTE DE 1924

PENELOPE ROSEMONT

*Chaque fois que je pense à nous autres femmes, je pense aux arbres
qui rient dans l'âpre vent. – Jayne Cortez*

Si fort est le torrent de la vie qu'à la fin ce qui est le plus fragile dans la vie, nos rêves et nos désirs, se perd. Nous réfléchissons, après des années de vie et de devenir, nous nous demandons : Qui suis-je ? La femme est une rêveuse définitive, mais quels rêves nous parviennent inspirés par notre imagination.

Chère imagination, ce que nous aimons avant tout en toi c'est ta qualité non apprivoisée... notre Jungle personnelle, notre forêt sans fin, nos profondeurs océaniques. L'imagination libérée afin de suivre l'aventure du hasard objectif dictée par nos désirs. Les mots liberté et hasard font naître la nécessité de vivre notre propre vie. Ils continuent à nous enflammer ! Parmi les nombreuses oppressions quotidiennes que nous subissons, considérez qu'il reste la liberté de la pensée. Ne manquez pas d'en profiter. La seule imagination rend compte de ce qui peut être.

Leonora Carrington écrit :

Afin de libérer nos émotions nous devons tenir compte de tous les éléments, toutes ces fausses identités que nous adoptons inconsciemment pour nous tenir enchaînées par la littérature de propagande et les multiples fausses croyances qu'on nous assène depuis la naissance.

C'est grâce au rêve que nous continuons à découvrir de nouveaux mondes, chérissons ce trésor. Nous les cherchons et recherchons dans notre esprit. Nous croyons à la résolution future des deux états, le rêve et la réalité, en apparence contradictoires, en une réalité absolue, une surréalité.

La femme propose et dispose, Il ne tient qu'à elle de s'appartenir tout entière. Elle peut subir l'oppression, mais refuser l'asservissement de l'esprit. Pour les femmes surréalistes, la poésie est notre maîtresse, elle est la compensation de nos misères, notre ordinatrice mentale, l'archive de nos rêves... notre belle réclame pour le ciel ou l'enfer. Carmen Bruna dit, « Ma poésie est une véritable incitation à l'insubordination et à la révolte. C'est le tourbillonnement et l'épanchement de mon esprit de rébellion, la fièvre de mon sang, mon défi total. » Elle parle pour nous toutes.

En tant que surréalistes nous célébrons une réalité poétique plus étendue, une exploration en profondeur du fonctionnement de la pensée. Voici la définition du surréalisme, telle qu'elle fut proposée une fois pour toutes en 1924 : « Automatisme psychique pur... exprimant le fonctionnement réel de la pensée en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, de toute préoccupation esthétique ou morale. »

Grâce au surréalisme nous affirmons notre parfaite non-conformité, notre rupture totale avec la réalité quotidienne qui nous est imposée. L'idée que la réalité établie, la routine ennuyeuse de la vie quotidienne, soit la seule façon de vivre et que les femmes doivent s'y résigner, est une idée fausse. La vie quotidienne se transforme en ce moment tout autour de nous, par les machines, par l'argent, par l'internet, *mais dans quel but ?* Que deviennent nos rêves ?

Nous défendons l'amour, la liberté sexuelle, le jeu, le hasard objectif et l'imagination ! Nous défendons les droits de celles qui n'ont pas de voix, des nombreuses femmes de par le monde qui sont asservies. Notre lutte fait partie d'une lutte plus vaste pour protéger tous les vivants et la Terre elle-même. Notre surréalisme est un rayon invisible ;

il nous permettra de convaincre, voire peut-être de transformer, ceux qui s'opposent à nous.

La poésie doit être faite par toutes !

Chicago 2024 – (Traduction Elza Adamowicz)



Lu par Ody Saban au festival exposition rencontre Echos surrealistes contemporains Du Nil à Saint-Cirq-Lapopie, 15 au 30 avril, Maisons André Breton, Centre International du Surréalisme et de la Citoyenneté Mondiale, Saint-Cirq-Lapopie, filmé par Si Reasoning.

MANIFESTE

L'ÉGALITÉ ET LA SORORITÉ SONT NOS SŒURS

Onze notes sur le surréalisme et le féminisme

ODY SABAN

1 – Le surréalisme est radicalement égalitariste. Il puise ses forces dans l'inconscient, dans l'automatisme et les rêves qui sont à la portée de toutes et tous. Ils proposent des émerveillements, des jeux, des rapprochements, des sublimations qui vont dans le sens de l'égalité pour tous les êtres humains. Ce n'est pas un hasard si, en créations visuelles, il se passionne pour l'art populaire que les institutions nomment « art brut » ou « art naïf » selon les cas, en particulier pour l'art des fous et des médiums, de même que pour les arts tribaux qu'on dit « premiers ». Il s'inspire d'ailleurs de tous ces arts.

2 – L'amour sublime est au cœur de la poésie. Il peut mettre entre parenthèses les positions sociales des êtres. Il n'efface cependant pas à lui seul les inégalités ni les dominations qu'elles produisent.

3 – La lutte des femmes pour l'égalité est aussi belle que nécessaire pour la dissolution de patriarcat, entre autres de la famille patriarcale et pour la construction d'une société égalitaire.

4 – Certains hommes peuvent refuser, dans une certaine mesure, les privilèges empoisonnés, abjects dont le patriarcat capitaliste leur propose d'user contre les femmes. Ils peuvent, à certains moments, rejoindre la lutte féministe. Mais cette lutte n'en appartient pas moins aux femmes qui s'y livrent et à elles seules.

5 – Comme le surréalisme, le féminisme est universaliste. Lutter contre la domination masculine, pour l'égalité à tous points de vue,

contre la procréation forcée, contre la contrainte à l'hétérosexualité des femmes et pour la sororité, contre le travail ménager, contre les violences faites aux femmes (dont le féminicide, l'industrie pornographique, le harcèlement, le viol...) c'est aussi donner plus de chance à la poésie, à la liberté, à l'amour.

6 – Comme le féminisme, le surréalisme tend à se solidariser avec les luttes du prolétariat, des peuples autochtones et de tous les peuples exploités avec celles de la jeunesse, comme de toutes et tous les opprimés.

7 – Libre à chacune et à chacun de vouloir s'orienter – dans la mesure des possibilités – avec le genre social de son choix et avec une orientation érotique, non destructrice, de son choix. Il n'en reste pas moins que, d'un point de vue surréaliste et féministe, il ne s'agit pas fondamentalement d'aménager la division sociale en genres pour la faire plus malléable, plus flexible, plus délocalisable, plus ouverte aux mélanges, plus trouble. Cette division sociale, il s'agit radicalement de la supprimer.

8 – Les suppressions des divisions sociales ne se décrètent pas, ne se « performent » pas. Elles demandent de profondes et longues luttes collectives pour l'égalité concrète.

9 – La civilisation surréaliste ne se construira que sur les bases d'une société essentiellement égalitaire. Le développement de cette civilisation demande aussi une abolition de travail aliéné, laissant le champ libre à la création passionnelle dans une humanité réconciliée avec elle-même, comme avec la nature, qui ne la définit pas, mais dont elle émerge.

10 – Le surréalisme a toujours été pour la suppression de la famille patriarcale. Mais ni Breton ni les surréalistes femmes ou hommes qui ont développé dans les premiers temps notre mouvement n'ont pas été féministes au sens strict : ils n'auraient pas pu l'être. La première vague du féminisme était terminée, en tous cas en Europe tandis que la deuxième vague était loin d'être déjà en vue. Même en 1949, le livre précurseur *Le deuxième sexe* de Simone De Beauvoir, qui a eu un

grand et salubre impact ne donne cependant aucune perspective de lutte pour les femmes. Conditionnant totalement l'égalité hommes/femmes à une révolution prolétarienne, ce livre constate, avec une force louable bien que de façon très prosaïque, une misère particulière imposée aux femmes. Breton et ses amis connaissaient très bien cette misère et la condamnaient.

11 – Depuis la naissance de la deuxième vague du féminisme, tout a changé. Aujourd'hui, le surréalisme *est* féministe ou *n'est pas* et c'est aux femmes surréalistes de dire comment il doit l'être.

janvier 2024

CENT ANS APRÈS

FRANCESCA VAGNONI – PAOLO SCOPELLITI

Est-il séant de nourrir le *souvenir* du surréalisme, alors que 2024 semble plutôt annoncer son retour ? Le groupe parisien OBVIOUS, qui a envisagé dans le *Manifeste du Néo-Surréalisme* d'atteindre par l'IA à un élargissement de la conscience, vient juste d'engendrer des images par la pensée (Simon 2024). Leur méthode côtoie celles d'il y a un siècle : l'un des membres, P. Fautrel, a déclaré que :

pour entraîner l'algorithme, [...] on fait de l'écriture automatique : l'idée est [...] de se laisser aller, d'écrire le plus de choses possibles.

Ceci soulève des questions, dont Pietromarchi a cerné le noyau dès 2018 :

Notre propre existence serait-elle en train de virer à une réalité simulée, [...] ou c'est plutôt la simulation qui serait en train d'actualiser là nos réminiscences surréalistes [...], en transformant notre réalité ? [...] La créativité des algorithmes structurant un inconscient technologique [...] élève la simulation au rang d'un nouveau canon esthétique.

Que l'IA s'accorde au surréalisme n'apparaît que trop juste, dès lors qu'il revient au surréaliste Dotremont (1943/2008 :171) de l'avoir conçue :

Tous les poèmes qui ne seront jamais lus sont déjà écrits [...]. Il n'est pas absurde d'imaginer une machine rédactrice, qui mettrait noir sur blanc toutes les possibilités de rencontre entre les 25 lettres latines [...]. Cette machine réalisée, [...] l'activité poétique-verbale consisterait à choisir parmi les textes mécaniquement obtenus et à publier, de même qu'il en est sans machine [...].

Dotremont (1943/2008 :172) faisait des fous les précurseurs des poètes, sur un chemin qui mènerait ceux-ci à parfaire leurs simulations par le recours aux machines. La cybernétique a toujours été proche du surréalisme : Moles (1961) reconnut que les textes automatiques surréalistes étaient à l'origine de ceux des ordinateurs, et envisagea qu'on puisse programmer ceux-ci pour approcher des associations d'idées, propres à la pensée poétique. Il proposa même d'en nourrir les banques de données par des associations lexicales, qui simulerait celles des malades mentaux.

La psychanalyse vient, elle aussi, de développer une méthode originale d'après les expériences surréalistes de simulation, soit la simulation de rêve (Vagnoni 2020). S'inspirant du rêve de son patient, le psy propose à celui-ci un rêve analogue, dont il a eu soin de reformuler au préalable le contenu manifeste. Le patient ne va pas se sentir menacé par les nouveaux contenus, demeurant étrangers à son vécu ; ceux-ci n'en gardent pas moins la tonalité affective de son rêve, et il arrive par leur biais à établir un rapport positif avec ses émotions refoulées.

Hoffman (1987), le premier à appliquer l'IA aux associations dérangées, comptait les changements de rythme parmi les symptômes propres à la manie : ce que faisant, il ratifiait la position de Breton (1932 :26, 1952 :162), qui assignait la fuite des idées tout autant qu'à la manie qu'au rêve. La simulation de rêve va dorénavant pouvoir s'aligner à celles, que Breton et Éluard avaient essayées en 1930 ; et le concept « SIMULATION », dont L'Immaculée Conception affiche l'anagramme, va fonder le canon esthétique d'un inconscient nouveau. « La préoccupation majeure » demeure seule inchangée : « résoudre l'antinomie de la raison et de la déraison » (Breton 1952 :163).

Bibliographie

- 1943 Dotremont Ch., « L’Avenir est membre du surréalisme », conf. à l’Univ. Catholique de Louvain (21 janv.), *Cahiers de Poésie, Le Surréalisme encore et toujours*, n° 4-5 (août), maintenant in : A. Vernay et R. Walter (éds.), *La Main à Plume*, P. 2008, 169-173.
- 1932 Breton A., *Les Vases communicants*, P. 1955.
- 1961 Moles A. A., « L’analyse des structures du message poétique aux différents niveaux de la sensibilité », *Poetics*, 811-826.
- 1952 Breton A., *Entretiens*, P. 1969
- 1987 Hoffman R. E., « Computer simulations of neural information processing and the schizophrenia-mania dichotomy », *Arch. Gen Psychiatry*, n° 44, 178-188.
- 2018 Pietromarchi B., « Dal sur-realismo al sim-realismo », in : ID. (éd.), *Low Form*, catalogue d’expo, MAXXI (Rome, 20 oct. 2018 — 24 févr. 2019), 280-2.
- 2020 Vagnoni F., *Esistere oltre*, Rome.
- 2024 Obvious, *Manifeste du Néo-Surréalisme — Vers un Art de la Conscience Élargie par la Technologie*, www.obvious-art.com.
- 2024 Simon M., « Un collectif d’artistes français construit une IA qui lit dans les pensées », www.usbketrica.com.

CENTENAIRE

PIERRE TAMINIAUX

Cent ans hors du temps

Cent ans et plein d'allant

Cent ans et toujours fringant

Cent ans et toutes ses dents

Centenaire de nos pairs

Centenaire de nos frères

Centenaire des rêves de fer

Centenaire des pensées contraires

Centenaire des vers à l'envers

Centenaire des visions éphémères

Centenaire des maisons de verre

Centenaire d'un nouvel imaginaire

Guerre de cent ans

Contre tous les puissants

Contre tous les marchands

Contre tous les bien-pensants

Guerre de cent ans

Pour tous les passants

Pour tous les déments

Pour tous les amants

Pour tous les errants

Pour tous ceux qui prennent la clé des champs

Cent ans qui nous hantent tant

Cent ans qui ne sont pas d'antan

Cent ans épatants

Centenaire à travers toute la terre

FIANTASTIQUES # 24

MITA VOSTOK



Mita Vosctok, 10X13 cm, 2024, © ADAGP

Didascalies

Rien. Ride du lion crispée

Quand,
la contre-allée habillait ses pas
poursuite des orteils sur l'asphalte
Femme titanesque elle allait
Soleil haut la mouette aléatoire attendait
à portée de main
 la manne céleste
Action de grâce
déclenchons encore et encore

Quand,
le numérique Labyrinthe se soumet
un jour ingéré un jour restitué
la matière malléable
sous les doigts souffla son message de Paix

Transfiguration



Mita Vosctok, 10X13 cm, 2024, © ADAGP

Poème sans titre

Vomissures cholériques
torture torturée
cri au Sommet
Hélios dans sa course
se répand sous votre parure d'apparat
Bouillonnement igné

Le Temps œuvrera



Mita Vosctok, 10X13 cm, 2024, © ADAGP

L'HOMME VERT

BRUNO SIBONA

L'Homme vert berger du cerf blanc
 Et les lièvres de l'éveil s'enracinent
 À Saddles Coombe (la combe de la selle)
 Dont le puits foré par les Templiers descend
 Juste sous la surface pour longtemps.
 La chamane s'en va rêver tout haut

Les os qu'elle déterre pour preuve
 De leur antiquité ; sur la barque
 Des ancêtres elle les place. Ils nous
 Regardent et se préparent à l'exorcisme
 Qui affranchira l'une d'elle du démon
 Qui l'habite, la soigne, la cajole,

La récupère. Jamais les démons
 N'abandonneront les terres de ce
 Nouvel ordre que nous essayons
 D'instaurer. Autant nous y faire.
 C'est-à-dire accepter leur présence
 À nos côtés ; un mycélium s'infiltrer

Pénètre sous notre peau s'y accroche
 S'ancre et nous maintient au vent
 Du grand Change. Grass roots
 Les racines d'herbe, c'est ce d'où

Nous partons et où certains d'entre
 Nous retournent. Mais tous n'envient
 Pas ce sort. D'autres s'enferment

Et pourrissent sur pied : Hikikomori,
 Piégés dans la réclusion, la cage
 Du combat. D'autres encore s'envolent
 Au-dessus des prairies pour ne plus
 Savoir où se poser, se reposer,
 Désintégrés dans la fragmentation,

Leur mental précipité couche alluviale
 Dans leur corps comme une fosse pleine
 De serpents sous le regard de l'Homme
 Vert dur observant. Tu vois des visages
 Où il n'y en a pas. Innombrables
 Ils apparaissent disparaissent dans l'écorce

Des troncs, la surface des rocs, les trous,
 Les antres et les nuages ... Paréidolies,
 Ils peuplent de leurs émotions le monde
 Qui t'anime. Tu projettes t'appropries
 Un sens là où l'aléatoire domine.
 Passer de l'inconnu au connu est

Une duperie que tous souhaitent.
 À qui appartiennent ces visages ?
 C'est toi qui leur appartiens !
 Tes projections te soumettent
 À leurs désirs, toi leur créature.
 Vous tous leurs créatures sur qui

Ces images fantômes règnent.

Il existe des roches toutes tavelées
De cupules. Personne ne sait par qui
Elles furent creusées, pour quoi.
Qu'y plaçait-on ? En offrande
Pour qui ? Marteler une coupe

Dans une pierre, recueillir la pluie,
Donner à boire aux visages du rêve

1924-2024 AUTOUR DE PARIS : EXPLORER LA VILLE SUR LES PAS DES SURREALISTES

JULIEN BARRET

Conjuguer la poésie, la marche, la rhétorique et la passion des cartes... C'est pour embrasser d'un seul élan ces diverses occupations que j'ai lancé le site internet Autour de Paris en février 2018, pour arpenter la ville sur les traces des artistes et des poètes dans une démarche post surréaliste. L'idée est de ressaisir l'exploration urbaine et le sens du jeu de langage à l'œuvre chez les surréalistes, avant que Guy Debord et les situationnistes, d'une part, et d'autre part Raymond Queneau et l'ouvroir de littérature potentielle (OuLiPo) ne s'en emparent pour concevoir la dérive et la littérature potentielle. Cent ans après le premier *Manifeste* du surréalisme, il me semble utile et fécond de redécouvrir cet héritage, dans l'état inachevé où l'ont laissé les surréalistes. Je cherche donc un lieu de créativité en-deçà et au-delà de la dérive situationniste qui théorise la marche et des jeux oulipiens qui substituent au hasard une nécessité mathématique. Il s'agit d'explorer, de concert, la langue et le territoire.

Parcours créatifs

Je propose des parcours tenant à la fois de la balade et de l'atelier d'écriture, comme cette exploration nocturne des Buttes-Chaumont sur les pas d'Aragon, Breton et Marcel Noll un soir d'août 1925, où les participants, sur le promontoire du temple de la Sibylle, restituent le panorama crépusculaire de Paris au moyen d'une métaphore surréaliste.

Ces balades comportent une phase de déambulation, un lieu d'observation et un temps d'écriture. Les participants sont invités à être disponibles à ce qui se trame autour d'eux. Le monde est un théâtre que la balade doit révéler. À mi-chemin entre la visite guidée, qui laisse peu de place à la subjectivité des participants, et l'abandon à une trop grande liberté qui paralyserait le processus d'écriture, je ménage des espaces de respiration dans le parcours, soit pour lire des extraits de l'œuvre, écouter un podcast, observer l'espace alentour, soit pour inviter les participants à verbaliser leurs observations par des procédés rhétoriques comme la prosopopée, consistant à faire parler une statue, un banc ou un lampadaire. À la fin, ces balades donnent souvent lieu à un poème collectif que j'élabore en agaçant les contributions des participants.

Deambulat nec perditur

Ma devise, *Deambulat nec perditur*, revisite celle de Paris. On déambule sans se perdre – ou quitte à se perdre. L'objectif ? Modifier nos habitudes et aller à la découverte de l'inconnu en transcendant nos trajets quotidiens, au gré du hasard. Pousser une porte, explorer une cour, découvrir les trésors dérobés au regard pour finalement s'imprégner du mystère de la ville...

Autour de Paris exhume des lieux surréalistes disparus comme l'atelier de la rue du Château où vécurent Prévert et Tanguy, le Château Tremblant du Canal de l'Ourcq, explore le parc des Buttes-Chaumont, qu'Aragon envisage comme un « précipité de la chimie humaine », ou la Seine et sa noyée mythique, qui inspire la bohème artiste depuis Rilke. Bien sûr, j'évoque aussi les cafés de Montmartre et de Montparnasse, surgis au seuil de l'enceinte des fermiers généraux, ou encore cette « très belle et très inutile Porte Saint-Denis », sur l'enceinte Charles V, où Breton est toujours reconduit par ses pas, tout comme cette place Dauphine en laquelle il discerne le « sexe de Paris ».

Le vent de l'éventuel

La rue est un terrain d'aventures, d'expériences, l'endroit où se manifeste le hasard objectif et où souffle le vent de l'éventuel. Dans *Les Pas perdus* (il n'y en a pas, suggère feu Éric Hazan en sous-titre à *L'Invention de Paris*), Breton écrit : « La rue, que je croyais capable de livrer à ma vie ses surprenants détours, la rue avec ses inquiétudes et ses regards, était mon véritable élément : j'y prenais comme nulle part ailleurs le vent de l'éventuel. »

Dans ses *Entretiens avec André Parinaud*, Breton confie à propos d'Aragon : « Nul n'aura été plus habile détecteur de l'insolite sous toutes ses formes ; nul n'aura été porté à des rêveries si grisantes sur une sorte de vie dérobée de la ville » Et auparavant : « Je revois l'extraordinaire compagnon de promenade qu'il était. Les lieux de Paris, même les plus neutres, par où l'on passait avec lui étaient rehaussés de plusieurs crans par une fabulation magico-romanesque qui ne restait jamais à court et fusait à propos d'un tournant de rue ou d'une vitrine. »

Ces devantures, d'autant plus négligées par les commerçants qu'elles parviendraient mieux à traduire leur paysage intérieur, Aragon en donne un exemple dans *Le Paysan de Paris*, à travers ce « petit buste de femme coiffée à la 1907 » et « muni de bésicles », dans la vitrine d'un oculiste du bas de la rue Notre-Dame de Lorette, que ses amis et lui qualifient de « beauté future ».

Ainsi, on peut accéder au surréel de la ville par le prisme des terrains vagues, des parcs et des passages, ces « couloirs dérobés au jour » recelant des « serrures qui ferment mal sur l'infini », comme l'écrit Aragon. Ainsi que par ces devantures-pentacles que j'appellerai « vitrines de l'inconscient » et qu'il est loisible à chacun de découvrir à chaque coin de rue...

TABLE DES MATIÈRES

Présentation, Henri Béhar.....	7
Le siècle surréaliste, Henri Béhar.....	11
L'image surréaliste, Willard Bohn.....	21
L'enquête sur l'humour (décembre 1918), Georges Sebbag.....	23
Manifestes dadaïstes, Claude Haenggli.....	27
Théodore Fraenkel, La mort du pape au pays du patinage, Georges Sebbag ...	31
Georges Seurat selon André Breton : peindre le temps, Misao Harada.....	37
Aragon au bord de la mer, Daniel Bougnoux	41
Paris 1924 – Paris 2024 : le surréalisme et le sport, Nathan Gilquin.....	45
Breton et Aragon : éloge de la vitesse, Jean-François Rabain	49
La lecture, un laboratoire d'expérimentation surréaliste , Gabriel Saad.....	53
Simone Breton-Collinet actrice et ambassadrice du surréalisme,	
Monique Sebbag.....	57
Un autre manifeste du surréalisme : <i>Une vague de rêves d'Aragon</i> , Maryse Vasseviere.....	61
Surréalisme et sionisme, Henri Béhar	65
Du monstre surréaliste, Monique Sebbag.....	69
Le surréalisme en Italie, Paola Décina Lombardi.....	73
Détournement de la figure biblique en symbole d'émancipation chez Claude Cahun ..., Lila Marchant.....	77
Ernest (de) Gengenbach, le Judas du surréalisme, Christophe Stener.....	81
Nadja, le mythe et l'ésotérisme, Martine Alcobia	85
Pierre de Massot, le compagnon de route, François Buot	89
Jacques Prévert, Rêve vert, Danièle Gasiglia-Laster et Arnaud Laster	93
Photomaton, pays des miroirs absolus, Le Bail	97

Métamorphoses d'un mythe décadent, entre surréalisme et culture populaire.	
La série Fatala de Marcel Allain, Bruna Lo Biundo.....	101
Daumal et Breton, Hommes-poissons, Alessandra Marangoni	105
Le cadavre exquis dans le surréalisme belgradois, Jelena Novaković.....	109
José Guadalupe Posada, ou le « triomphe de l'humour noir à l'état pur »,	
Karla Segura Pantoja.....	113
La « Grande Mannequin » de René Crevel : regards croisés,	
Astrid Ruffa.....	119
« Enfin il est arrivé ! » La réception du surréalisme en Angleterre..... ,	
Elza Adamowicz.....	123
Jacqueline Lamba au grand jour, Martine Monteau	127
Lima, 1935 : la première exposition surréaliste latino-américaine..... ,	
Gaëlle Hourdin	131
Frédéric Mégret et Suzanne Muzard à Tahiti, Georges Sebbag.....	135
Marie Low ou l'alchimie du souvenir, Gérard Roche	139
Lou Dubois.....	143
Exposition internationale du Surréalisme, 1938, Fabienne Chaullet.....	147
Pour une poétique généralisée, Pierre Petiot	151
Réserves intellectuelles..., Pierre Petiot.....	155
Art des fous / Art Brut : la querelle Breton-Dubuffet et la position surréaliste,	
Fiorella Bassan	159
Jacques Abeille, surréaliste dans Léo Barthe, Jean-Michel Devesa	165
La Clé ou la vie dans la vie du groupe surréaliste roumain, Petre Raileanu...	169
Moromachie 1945 César Moro face à André Breton, Émilien Sermier.....	173
L'Atelier de la Déesse, Yves Sheriff.....	177
Stanislas Rodanski, né sous le signe du verseau, Corentin Bouquet	181
Quand André Breton annote Jean-Pierre Brisset, Marc Décimo	185
« Comme une rose impossible dans la nuit », Laurent Doucet.....	189
Le regard de Maurice Henry sur le surréalisme en 1950, Nelly Feuerhahn ...	193
Le surréalisme en Grèce à l'heure actuelle, Ioanna Papaspyridou	199
Roland Sig, un surréaliste à découvrir, Patrick Lepetit.....	203

La seconde vie du peintre-graveur Yves Milet-Desfougères, Maurice Coton	207
L'univers métamorphique d'Anne Éthuin, Françoise Py	209
Sénac et le surréalisme, Patrick Lucian	213
Le Brésil de Benjamin Péret, Leonor Lourenço de Abreu	217
Le passage d'Endre Rozsda au surréalisme en 1939	,
Patrice Conti et José Mangani	221
Georges Henein (1914-1973), Marc Kober	227
Joyce Mansour « étrange demoiselle », Marc Kober	231
André Pieyre de Mandiargues, la musique et le monde sonore	,
Alexandre Castant et Iwona Tokarska – Castant	235
Poésie holistique extrême-occidentale : Ghérasim Luca sportif	,
Charlène Clonts	239
Bona et Belen : les sorcières du surréalisme, Brianna Mullin	243
Robert Lebel : L'Envers de la peinture, Jérôme Duwa	247
Le regard du Cyclope de Gisèle Prassinos sur le « point sublime »	,
Annie Richard	251
John Welson, Patrick Lepetit	255
Le surréalisme aujourd'hui : captation ou subversion, Catherine Dufour	259
Abdul Kader El Janabi et le Désir libertaire, Marc Kober	263
Charles Duits, Justin Duits	266
Charles Duits immédiatement, Daniel Mallerin	268
La poète José Ensch et son amie Gisèle Prassinos, Claude Bommertz	277
Embrassades, Peter Dunwoodie	281
Lettre à un mort toujours vivant, Alain Roussel	287
La Sirène	291
Encres, Philippe Bouret	299
Une revue, un paradoxe, Catherine Dufour	303
Femmes surréalistes : quelques pensées pour 2024, Penelope Rosemont	307
Manifeste, l'égalité et la sororité sont nos sœurs, Ody Saban	310
Cent ans après, Francesca Vagnoni – Paolo Scopelliti	313
Centenaire, Pierre Taminiaux	317

Fantastiques # 24, Mita Vostok.....	319
L'homme Vert, Bruno Sibona.....	323
1924-2024 Autour de Paris : explorer la ville sur les pas des surréalistes, Julien Barret	327
Trois sculptures de Virginia Tentindo.....	26, 76, 158
Table des matières	331