





# MÉLUSINE



CAHIERS DE L'ASSOCIATION POUR L'ÉTUDE du SURREALISME

Publiés avec le concours  
du Centre National du Livre

MÉLUSINE

n° XXXVI

Masculin/Féminin

Dossier réuni et présenté par  
Elza Adamowicz, Henri Béhar, Virginie Pouzet

Le surréalisme au Japon

Dossier réuni et présenté par  
Martine MONTEAU et Atsuko NAGAI

**L'AGE D'HOMME**

## MÉLUSINE

Cahiers de l'association pour l'étude du surréalisme

Directeur : Henri Béhar

Secrétaire de rédaction : Koffi Kouamé

RÉDACTION ET ADMINISTRATION : Éditions L'Age d'Homme  
5, rue Férou, 75006 Paris

Pour des informations complémentaires, voir notre site Internet :  
<http://melusine-surrealisme.fr/wp>

Dans les références, le lieu d'édition est Paris, sauf indication contraire. Le sigle OC désigne les Œuvres complètes.

Les propos tenus dans cette revue  
engagent la seule responsabilité de leurs auteurs.

© 2016 Éditions L'Age d'Homme, Lausanne, Suisse

# **MASCULIN/FÉMININ**

**DOSSIER PRESENTE PAR ELZA ADAMOWICZ,  
HENRI BEHAR ET VIRGINIE POUZET-DUZER**



## MASCULIN/FEMININ

Elza ADAMOWICZ, Henri BÉHAR,  
Virginie POUZET-DUZER

On se souvient d'une exposition, au titre phonétiquement semblable, présentée au Centre Georges Pompidou en 1995-96, en écho ou en hommage, trente ans après, au film de Jean-Luc Godard, exposition qui montrait un grand nombre d'œuvres surréalistes à partir de Marcel Duchamp, Dali, etc.

Après avoir consacré de forts dossiers à l'autoreprésentation féminine (*Mélusine* XXXIII, 2013), à l'érotisme surréaliste (*Mélusine* XXXV, 2015), il nous a en effet semblé convenable d'agiter quelques idées qui, pour occuper le devant de la scène aujourd'hui, n'en ont pas moins préoccupé, ouvertement ou non, l'ensemble surréaliste, dans tous les domaines et dans tous les pays où ce mouvement s'est produit. Une fois posé le cadre général de cette approche des genres, d'ordre socioculturel, nous avons voulu la confronter aux œuvres en tous genres, c'est-à-dire sous toutes leurs formes, du récit à la peinture et au film, produites par les surréalistes et leurs séides.

« Je voudrais pouvoir changer de sexe comme on change de chemise ». Simple boutade de la part de Breton ? Toujours est-il que dans le surréalisme des années de l'entre-deux guerres, les rapports masculin-féminins ainsi que les concepts de féminité et de masculinité sont caractérisés par l'ambiguïté (retranchement et recherche), l'oscillation (le jeu des échanges), la transgression (les au-delà du corps), le devenir (le *s'indéfinir* de Cahun), la fusion, voire la confusion.

Parmi les plus nocives des idées reçues le concernant, il paraît acquis que le surréalisme, essentiellement composé d'hommes, développa un machisme actif. La première tâche d'un esprit un tant soit peu scientifique serait d'aller y voir de plus près et de vérifier le degré d'exactitude d'une telle assertion. Mais la démarche n'aurait d'intérêt que si la question présentait un minimum de pertinence. Ce qui est loin d'être le cas. Que ce soit en matière littéraire, artistique, cinématographique, ou autre, elle est entachée d'un

présupposé biographique qui la détourne de son objet véritable.

Sans éliminer la part du biographique, ni le rôle de l'individu, conscient et inconscient, dans chaque création, nous avons donc proposé, dans l'appel à collaboration de ce projet, de reprendre le problème des genres dans une œuvre artistique et des représentations qu'elle suscite, à partir de ses propres informants, sans déterminisme ni positivisme simpliste. Il convient de s'interroger sur une œuvre artistique, son contenu, sa structure, son effet sur le lecteur ou le regardeur, quitte à réintégrer le concepteur et ses intentions par la suite.

Au bout du compte, ce dossier est le premier de la revue à s'interroger clairement sur la question des « études de genre » telles qu'elles se pratiquent davantage aux Amériques qu'en France, et à proposer par endroits de considérer le surréalisme dans le cadre de ce que l'on nomme Masculine studies outre Atlantique<sup>1</sup>. De fait, si, depuis l'essai fort contesté de Xavière Gauthier (*Surréalisme et sexualité*, Gallimard, 1971), la question de la femme, des femmes et du féminin dans le surréalisme est devenue le principal angle d'attaque genré de la critique universitaire<sup>2</sup>, l'homme demeure cette donnée fixe que l'on n'interroge qu'à peine. Mais s'il semble un invariant, ne faut-il pas justement œuvrer à le déconstruire<sup>3</sup> ?

C'est ce qu'ont déjà tenté quelques chercheurs dont les publications ne sont pas, pour le moment, traduites en français. Amy Lyford revient longuement sur l'impact que la première guerre

---

1. On parle de *Masculine studies*, voir de *Men's studies* : Il s'agit d'un champ académique interdisciplinaire qui se consacre aux interactions entre hommes, masculinité, féminisme, genre et politique. Notons qu'il existe une *American Men Studies Association*, mais aussi un *Center for the Study of Men and Masculinities*, à l'Université de Stony Brook.

2. Hors de France, voir par exemple: Whitney Chadwick, *Women Artists and the Surrealist Movement*, Londres, Thames and Hudson Ltd, 1985 ; Mary Ann Caws, Rudolf Kuenzli et Gwen Raaberg, *Surrealism and Women*, Cambridge, MIT Press, 1991 ; Renée Riese Hubert, *Magnifying Mirrors: Women, Surrealism & Partnership*, Lincoln et Londres, University of Nebraska Press, 1994 ; Robert James Belton, *The Beribboned Bomb : The Image of Woman in Male Surrealist Art*, University of Calgary Press, 1995 ; Katharine Conley, *The Representation of Woman in Surrealism*, Lincoln et Londres, University of Nebraska Press, 1996 ; Johanna, Malt, *Obscure Objects of Desire : Surrealism, Fetishism and Politics*, Oxford, Oxford University Press, 2004 ; Natalya Lusty, *Surrealism, Feminism, Psychoanalysis*, Aldershot, Ashgate, 2007 ; Patricia Allmer, *Angels of Anarchy. Women Artists and Surrealism*, Munich, Prestel, 2009.

3. « Et l'homme surréaliste, comment se présente-t-il dans ses œuvres ? quelle place y tiennent les allusions à son apparence physique, à sa beauté ? » - essentielles questions lancées par Xavière Gauthier, mais aux quelles elle ne répondit hélas pas vraiment (*Op. cit.*, p. 54.)

mondiale eut sur la société française – et particulièrement sur les hommes. Son hypothèse de travail est que la masculinité ayant été l'implicite sujet principal de l'effort de reconstruction de l'après-guerre, les surréalistes ont nécessairement dû manipuler les concepts de masculinité et de féminité, afin de remettre en question l'idée même d'identité nationale<sup>4</sup>. Si elle considère donc que le point de vue surréaliste jeté sur le corps de la femme fut bien misogyne, elle ajoute que le mouvement a aussi su remettre en question et critiquer l'ordre social de son temps en ayant recours à des représentations d'une masculinité ambivalente ou perverse. David Hopkins – qui s'est appuyé notamment sur des portraits de Duchamp et Man Ray – rappelle quant à lui que, selon les souvenirs de Duchamp, la relation amicale qu'André Breton et lui entretenaient aurait pu tout à fait être homosexuelle si elle ne s'était pas exprimée dans le surréalisme<sup>5</sup>. Une analyse des clichés ainsi que des correspondances révèle donc qu'un homoérotisme de bon aloi était potentiellement de mise entre surréalistes, même si la position affichée du groupe quant à l'homosexualité ne fut guère ouverte.

Mais, pour mieux comprendre les enjeux de la question du genre chez les surréalistes, au lendemain de la première guerre mondiale, une évocation de la période s'impose. Comme il a été souligné par Lyford, le soldat, au retour du front, subit un ébranlement dans la perception de sa masculinité, tandis que les femmes ont connu un épanouissement social certain. Malgré le « retour à l'ordre » de l'après-guerre, qui prône un retour aux rôles traditionnels des hommes et des femmes et la centralité de la famille patriarcale comme socle de l'identité et de la stabilité nationales, les règles qui régissent l'identité générique et, par conséquent, les rapports hommes-femmes sont ébranlées. D'autre part les anciens codes eux-mêmes se fissurent, minés par les travaux révisant les concepts traditionnels de genre et de sexualité. En effet, les années

---

4. Amy Lyford, *Surrealist Masculinities : Gender Anxiety and the Aesthetics of Post-World War I Reconstruction in France*, Berkeley, University of California Press, 2007, p. 11. Sur la question de l'esthétique de l'après 14-18, et la masculinité traumatique telle que Bataille la construit dans son *Histoire de l'œil*, voir aussi Natalya Lusty, « Surrealist Masculinities : Sexuality and the Economies of Experience », *Modernism and Masculinity* édité par Natalya Lusty et Julian Murphet, Cambridge, Cambridge University Press, 2014, p. 103-124.

5. David Hopkins, *Dada's boys: Masculinity after Duchamp*, Londre et New Haven, Yale University Press, 2007, p. 100. Lire, ci-après, son analyse d'un tableau de Max Ernst.

1920 connaissent un début de théorisation de l'identité du genre, tels le concept du « troisième sexe » et du « phénomène homosexuel » de Havelock Ellis ; les travaux de Freud sur la bisexualité, ou l'étude de Joan Riviere sur la féminité et la mascarade<sup>6</sup>. Bisexualité et lesbianisme deviennent même des sujets chics dans la culture parisienne des années 1920, en littérature (le roman de Victor Margueritte, *La Garçonne*, de 1922, fut un bestseller) ainsi qu'au music-hall, où le personnage de la Nouvelle Femme était souvent objet de caricature.

« Que veut la femme ? » La question notoire de Freud résonne durant toute la période de l'entre-deux-guerres, témoignant de l'importance croissante des enjeux identitaires féminins. La France était une société en transition (ou, pour beaucoup, en crise), où les positions traditionnelles et, notamment l'essentialisme des concepts de masculinité et de féminité étaient mises à mal par des études qui, relayées par les médias, proposaient de nouvelles articulations dynamiques de l'identité générique, notamment féminine, en termes de performance, fabrication, hybridation, flux. La position des surréalistes dans cette (r)évolution témoigne en grande partie des contradictions idéologiques et culturelles de l'époque. Le surréalisme s'enferme-t-il dans une position farouchement patriarcale, macho, hétérosexuelle, voire homophobe ? Ou s'ouvre-t-il à de nouvelles articulations du genre ? Les manipulations du corps de la femme témoignent-elles d'une attitude misogyne (Gauthier) ; ou d'une libération de la psyché vis-à-vis des contraintes répressives et les catégories binaires masculin / féminin qui seraient désormais dissoutes<sup>7</sup> ?

En fait, la position des surréalistes sur la sexualité et le genre n'est guère aussi tranchée. Elle oscille, concrètement, entre tradition et innovation. Ceux-ci reprennent les archétypes que sont « la femme enfant » (souvent objet sexuel) et la « femme sorcière » chère à Michelet, hystérique, folle ou criminelle. C'est dans ce sens qu'André Breton reste tributaire de la position traditionnelle vis-à-vis de l'identité féminine – et par ricochet, masculine. La Nouvelle Femme est rejetée avant tout parce qu'elle est trop près du modèle bourgeois. Et dans sa célébration de « l'éternel féminin », Breton lui

---

6. Joan Riviere, « Womanliness as a Masquerade », *International Journal of Psychoanalysis*, n° 10, 1929.

7. Voir Rosalind Krauss, Introduction, *Bachelors*, Cambridge Mass. et Londres, MIT Press, 1999.

préfère le modèle romantique ou symboliste de la Femme comme autre exotique ou objet érotique, séductrice et transgressive. Il le proclame, par exemple, dans sa préface à l'exposition de Frida Kahlo de 1938, où un regard ouvertement masculin / hétérosexuel interprète la peinture de l'artiste comme étant « exclusivement féminine au sens où, pour être la plus tentante, elle consent volontiers à se faire tour à tour la plus pure et la plus pernicieuse » (OC IV, 897).

Dans cette approche, l'amour fou en tant qu'incarnation de l'androgynie primordial ou fusion des principes masculin et féminin de la tradition occultiste, serait l'actualisation du « point suprême » (OC I, 781) où les contraires cessent d'être perçus contradictoirement. « Le masculin et le féminin sont devenus des images interchangeables : l'une et l'autre tendent à leur alliage dans l'hermaphrodite » (Bellmer). Cependant, tel qu'il est promu par Breton, le mythe de l'Androgynie reste binaire : il y a bien oscillation ou alternance, voire fusion, entre l'homme et la femme, mais aucun dépassement ou remise en question des catégories essentialistes masculine et féminine. Or, la figure de l'androgynie pourrait être interprétée moins comme la mise en scène d'une polarité homme / femme ou la résolution des contraires, ou encore d'une métamorphose, que l'expression d'une position dynamique, sciemment fluctuante.

Contrairement à l'idée d'« éternel féminin » célébrée par Breton, d'autres surréalistes ont défendu un concept du genre ouvert, fluctuant, non-essentialiste. La centralité de la performance chez Cahun ou Duchamp, par exemple, nous montre que masculinité et féminité sont des concepts culturellement construits et non figés. Il en est de même dans la grande diversité des investigations surréalistes sur l'identité, y compris l'identité sexuelle ou générique (Man Ray, Bellmer), le travestissement (Cahun), le trans-genre (Duchamp), l'homosexualité (Aragon, Crevel), le lesbianisme (Cahun), les perversions (Dali, Bataille), l'hybridation (Carrington) ou la performance (Kahlo). Les femmes surréalistes, quant à elles, font preuve d'une « double allégeance »<sup>8</sup>, de connivence et de résistance à l'endroit des positions masculines de certains surréalistes. Elles partagent ainsi avec d'autres membres mâles du groupe une approche qui traite l'identité comme devenir ; et dans

---

8. Susan Rubin Suleiman, *Subversive Intent: Gender, Politics, and the Avant-Garde*, Cambridge, Harvard University Press, 1990, p. 27.

leur pratique artistique elles s'attaquent ouvertement aux codes des représentations traditionnelles, notamment celle de la femme comme être passif et objet de désir. C'est ainsi qu'elles privilégient des autoportraits qui sont ouvertement antinaturalistes (rejetant l'association femme-nature), fluide (contrant le concept « femme éternelle »), et non-idéaliste (balayant le mythe de la femme-fée prôné par Breton).

Et pour développer quelque peu le rapport des surréalistes à la masculinité – aspect encore bien peu creusé dans le monde académique français – c'est en réfléchissant à la manière dont les surréalistes se mirent en scène photographiquement que l'on sera le mieux à même de poser notre table de dissection. De fait, étant donné que l'image surréaliste (définie à partir de la conception reverdienne), naît du rapport, de la mise en contact de deux réalités distantes, la photographie « explosante-fixe » (pour parler comme Breton), porte en elle une tension d'extrêmes qui n'est pas sans rappeler ce que pourrait être la différence/différence générique. Se souvenant de Lautréamont, l'esthète André Breton ne dit pas autre chose : « le parapluie ne peut ici représenter que l'homme, la machine à coudre que la femme [...] et la table de dissection que le lit, commune mesure lui-même de la vie et de la mort » (OC II, 140). Mais, lorsqu'on se penche sur les photographies qui ponctuent le surréalisme, il n'est pas de prime abord évident de concilier les portraits chapeautés de Rose Sélavy ou les travestissements tout en résille d'un Molinier, avec l'image de ces sérieux messieurs soigneusement costumés se tournant tous vers quelque sténodactylo esseulée<sup>9</sup>. Comment comprendre ce qui différencie la possibilité d'un travestissement du genre (empruntant ses oripeaux au mode féminin), de ce que l'on ne peut qu'analyser comme une manière d'imposer un vêtement devenu cliché viril ? Il faut avant tout rappeler que, dans l'ensemble, les travestissements sont individuels, uniques et personnels<sup>10</sup>, tandis que le groupe s'inscrit

---

9. On aura reconnu l'un des fameux clichés pris par Man Ray en 1924 lors d'une séance de rêve éveillé, où Simone Breton, à la machine, observe du coin de l'œil un Robert Desnos spécialiste es songes.

10. Textuellement, c'est chez René Crevel que le travestissement fut le mieux décrit – et sans doute est-il le seul à l'avoir si directement évoqué : « Je pense à ces bals où le travesti est prétexte à comiser la nature. Ceux qui n'ont pas trouvé leur vérité tentent une autre existence [...] Les femmes apparaissent sans hanches ni poitrine. Les hommes ont des croupes et des tétons. Or voici qu'une virilité soudaine s'érecte et soulève en son beau milieu une robe d'une courtisane grecque. Hommes, femmes ? On ne sait plus. » René Crevel, *Mon corps et moi*, Sagittaire, 1925, p. 54.

généralement dans une surenchère du masculin<sup>11</sup>. La présence d'un élément féminin au cœur du groupe surréaliste – qu'il s'agisse de Simone Breton, de Gisèle Prasinou ou de quelque automate – permet d'accentuer ce contraste, et de renforcer davantage ce masculin. Pourtant, ces photographies ont toujours le même effet : c'est au bout du compte sur la femme que se pose le regard, et l'on en oublie un peu tous les hommes qui l'entourent. Et c'est une des raisons pour lesquelles l'élément féminin serait, subrepticement, au cœur de toute l'imagerie surréaliste. Néanmoins, voir, regarder, poser les yeux sur ces femmes centrales, suppose que les hommes périphériques restent dans l'ombre. Et leur présence-absence signifie que ce sont eux qui constituent le point de référence à partir duquel le féminin devient visible. Le célèbre « Je ne vois pas la... cachée dans la forêt » de René Magritte, – où la femme-flamme dévêtue rayonne au centre d'une forêt de portraits d'hommes habillés aux yeux clos – ne dit pas autre chose : les dormeurs-rêveurs voient, en groupe, un féminin unique et nu qui s'inscrit comme le mot non-dit, le blanc silencieux que tous ont pourtant sur le bout de la langue<sup>12</sup>. Et sans doute un vers du salutaire Péret suffirait-il pour les éveiller : « Où les seins aigus des femmes regardent par les yeux des hommes<sup>13</sup>. » Car en poésie la piqueuse machine à coudre peut devenir perçant parapluie – et réciproquement<sup>14</sup>.

C'est pourquoi, dans ce dossier, nous avons décidé d'explorer cette question de la présence du masculin-féminin dans l'ensemble de la production surréaliste, jusqu'à ses conséquences actuelles. Le surréalisme étant un monisme, il se devait de surmonter les oppositions traditionnelles de la philosophie humaniste, et le résultat, en termes de création, ne peut être qu'une forme-sens originale, ce qui, à proprement parler, justifie la qualification de surréaliste. Par définition, tous les cas de figure sont envisageables,

---

11. Nous demeurons ici volontairement du côté des photographies les plus célèbres du groupe – celles où ils « font masse », imposant le sombre de leurs habits sur l'image. De fait, ces images contrastent avec les clichés plus riens – tels ceux que Dalí, Gala et les Éluard prenaient en vacance, – qui les montrent au contraire à peine drapés/cachés de draps blancs.

12. René Magritte, « Je ne vois pas la [femme] cachée dans la forêt », *La Révolution surréaliste*, Paris, n°12, 15 décembre 1929.

13. Benjamin Péret, « Clin d'œil », *Je Sublime*, OC II, Le Terrain vague, 1971, p. 125.

14. Rappelons que la rencontre qui mime le processus de l'image surréaliste ne saurait avoir lieu si les réalités qui se croisent ne sont pas des plus distantes. C'est-à-dire que la différenciation (dans toute l'étendue de son acception) est au cœur même de la poétique surréaliste.

notamment la géométrie dans les spasmes (Belen, J.-L. Godard, F. Morellet...). Parmi les pistes envisagées, Annie Richard traite de la Bible de Gisèle Prassinos et de la remise en question du couple traditionnel, de la subversion des éternités différentes de l'homme et de la femme, de la construction de l'identité Masculin/Féminin ; des caractères sexuels dominants dans la représentation des personnages, etc.

C'est une constante de Mélusine, depuis sa création, que d'observer d'un œil égal, avec la même attention, les œuvres poétiques, narratives, que les tableaux, gravures, sculptures, etc., considérant que l'homme est fait pour créer comme il respire, quel que soit le produit formel ou informel de cette libre création. Ici, le but assigné à l'examen est de déceler la présence du féminin et du masculin dans l'œuvre, leur coprésence, leurs antagonismes. On ne s'étonnera pas de lire certaines contributions situées, presque involontairement, dans le prolongement du précédent numéro sur l'érotisme. Ce ne sont pas des contributions tardivement mûries, mais, tout simplement, des études qui n'ont pu se priver de lancer des passerelles d'un thème à l'autre, tant ils sont parfois indissociables dans certaines réalisations concrètes, telles que les trois romans d'Isidore Isou, examinés par Cosana Eram. L'approche du Lettrisme marque une des limites de nos investigations, puisque ce mouvement s'oppose au surréalisme, en inverse la théorie, revient à Dada qu'il conteste à son tour. Toutefois, sans établir une feuille de comptes relevant les emprunts et les avoirs, il nous semble utile, à certaines occasions dument justifiées, de procéder à une sorte de sondage, pour voir ce que sont devenues les combats des surréalistes dans les œuvres qui prétendaient les dépasser. Sur le même plan, à propos d'œuvres explicitement surréalistes de Robert Desnos, on prendra connaissance, grâce à Léa Buisson, des transgressions dans Pénalités de l'enfer. Posthume, De l'Érotisme (1953) tente d'établir une théorie des perversions, à partir d'Apollinaire (lui-même redevable à Sade), que les acteurs soient homo ou bisexuels, ce qui entraîne un mélange des genres (au sens rhétorique) comme du genre (au sens d'identité sexuelle).

Au vrai, l'histoire du « genre » construite par le surréalisme-même est retracée par Martine Antle d'une manière si lumineuse, répondant si bien à nos objectifs, que nous avons cru, un moment, pouvoir nous en tenir là. Elle envisage tous les cas de figure, toutes les catégories, auxquelles elle associe les œuvres les plus

représentatives, que l'historique se double d'une grammaire du genre, soulevant ce paradoxe à l'intention des béotiens et des mal-pensants : c'est bien ce mouvement qu'ils considèrent comme affreusement machiste qui a ouvert la porte à l'expression des différents transgenres !

Dans cette perspective, la confrontation des options surréalistes avec la mythologie grecque, à laquelle se livre Constantin Makris, ne devrait pas surprendre le lecteur, s'il songe à l'attention portée par le groupe aux théories freudiennes, saturées de dieux et de héros grecs. Et le sphinx prend ici des allures éminemment féminines. Toutefois, la théorie œdipienne formulée par Freud se voit contestée par certains, et non des moindres : Crevel lui oppose le complexe de Jocaste, Tzara brandit Malinowski, etc. Mais ce serait là un développement qui nous demanderait d'ouvrir un nouveau dossier.

Empruntant la même voie mythologique, Apollinaire ne s'est pas contenté de fournir l'étiquette surréaliste avec *Les Mamelles de Tirésias*, il a fourni un modèle des variations sexuelles dans le corps (sinon le corpus) de ses disciples, lesquels ne tardèrent pas à le trahir. Marie Reverdy le rappelle ici, tout en mettant l'accent sur la théâtralité de l'œuvre, notamment par le recours au burlesque. L'ambivalence autorise alors Apollinaire, revenu blessé du front, à prêcher pour la repopulation « sur une grande échelle », comme dira le général De Gaulle une guerre plus tard.

La figure du couple (et de ses transmutations) est ainsi traitée par Elza Adamowicz prenant exemple de la peinture de Max Ernst. Si la plupart des surréalistes avaient en tête le mariage alchimique, la fusion des contraires, on voit ici, une fois de plus, plus (comme pour la signification finale de l'Âge d'or, au cinéma) le surréalisme pervertir le modèle, ne serait-ce qu'à travers un jeu sur les mots. Le collage, comme technique artistique, renvoie au collage comme compagnonnage, accouplement disparate. Reste à envisager le cas où ça ne collerait pas ! Au final, c'est même la figure de l'androgynisme primitif qui se trouve pervertie. C'est aussi à partir d'un jeu verbal que Pierre Taminiaux envisage le traitement du portrait chez Magritte. Autant dire, d'emblée, que la représentation réaliste est tout naturellement déformée. Si Breton exalte le modèle intérieur, Magritte propose le modèle antérieur, avant la représentation picturale ! On peut supposer qu'en regardant attentivement *Mona Lisa*, Duchamp en a perçu les traits masculins, qu'il s'est contenté

de mettre en évidence par les moustaches et le bouc. Ce qui, au demeurant, n'élucide pas l'énigme de l'art. En suivant le geste de Duchamp, on conçoit qu'un simple trait de crayon, pour ne pas dire un masque ou quelque vêtement que ce soit est susceptible de révéler un désir implicite de changement de nature, comme de satisfaire un goût du travestissement, pour ne pas dire du travesti, comme le montre finement Justine Christen, tant le genre constitutif du personnage est labile, prêt à basculer dans le sens opposé.

Tout esprit logique est obligé d'en convenir : si les caractères sexuels des deux êtres constitutifs du couple sont déviés, transformés, pervers dans l'œuvre surréaliste, quel qu'en soit le genre esthétique, entraînant leur transformation générique, on peut supposer, sans pour autant se référer à des philosophies extrême orientales, que le couple aspire à un état de neutralité, qui n'est pas l'ataraxie des philosophes grecs. Ce qu'Andrea Oberhuber démontre avec précision au sujet de Claude Cahun.

Cette synthèse des divers glissements progressifs du désir n'a pas la prétention d'épuiser le sujet, encore moins de dresser un palmarès. Au lecteur de se nourrir de chaque contribution afin de compléter le puzzle composé par une cohorte d'artistes opportunément rassemblés au cours d'une vingtaine d'années pour dire, à travers leurs créations, et chacun à sa façon, le monde auquel ils aspiraient.

*LONDRES, PARIS, LOS ANGELES*

## LE SURREALISME, HISTORIOGRAPHE DU GENRE ET DU TRANSGENRE ?

Martine NATAT-ANTLE

Il ne s'agit ici de revenir ni sur le degré de machisme qui a traversé le surréalisme, ni sur l'hétéro-sexisme ouvertement affiché tout au long du mouvement et encore moins sur les polémiques et l'aversion de Breton vis-à-vis de l'homosexualité ou de la pédérastie. Ces questions ont déjà fait l'objet d'études et de remarques pertinentes sur les préjugés de l'avant-garde qui ont souvent assuré le maintien d'une conception de l'éros bourgeois et des mythes phalliques. Franck Berger a probablement le mieux cerné ces questions à partir de l'œuvre d'Aragon et des représentations de l'homosexualité qui sont mises en scène dans *Le Libertinage* et *La Défense de l'infini*<sup>1</sup>. En dépit des résistances avouées ou implicites à la tolérance d'identités sexuelles plurielles au cours de l'avant-garde, la subversion des codes qui régissent la masculinité et la féminité a néanmoins persisté à ponctuer l'histoire du mouvement. Paradoxalement, le surréalisme serait en fait le premier mouvement artistique et littéraire à avoir ouvertement posé la question du genre, et à avoir exploité ses représentations à outrance en jouant avec les représentations du masculin et du féminin. Dans cette perspective, le surréalisme aurait même amorcé une pensée du genre qui s'est développée par la suite à partir des années 1980 et aurait été précurseur des théories contemporaines de la performance du genre et du transgenre.

Il s'agit donc ici de poser la question suivante : dans quelle mesure le surréalisme a-t-il pu poser les jalons du nouveau champ critique du genre et se faire à son insu l'historiographe du genre ? Je propose de répondre à cette question en dressant un panorama du mouvement et en prenant en compte simultanément le centre du

---

1. Franck Berger, « Surréalisme et homosexualité : la position d'Aragon dans *Le Libertinage* (1924) et *La Défense de l'infini* (1923-1928) », *Inverses*, n° 3, 2003, p. 55-83.

mouvement fondateur et ses périphéries, la pensée du genre traverse en effet tout le surréalisme.

Dans un premier temps, précisons que les approches critiques historiques, politiques et culturelles des identités gaies et lesbiennes qui reconfigurent le genre en tant que marqueur identitaire, proviennent en majeure partie des pays anglo-saxons où les *gender studies* se sont implantées en tant que discipline dès les années 1990. Les travaux sur l'avant-garde portant sur les identités du genre, et toute forme d'interrogation sur l'orientation sexuelle, ont donc été pour la plupart écrits en anglais pour un public souvent à majorité anglophone. Peu de travaux écrits en français ont exploré les constructions politiques du genre pendant l'avant-garde, même si l'examen du masculin et du féminin, de l'érotisme et de la sexualité ont été largement pris en compte par la critique. Cette approche du surréalisme sous l'angle du genre (ou *gender studies*) vise à déterminer dans quelle mesure les innovations de l'avant-garde ont ouvert la voie à certaines notions comme la performativité du genre (Judith Butler) ou encore à ce qui relève du *queer theory* (Eve Sedwick), théorie post-structuraliste dont l'objectif est de présenter une critique des essentialismes et des catégories identitaires normatives, de remettre en question l'identité biologique et de démanteler la politique régissant l'hétéro-normativité<sup>2</sup>. Le surréalisme, comme nous le verrons ici, s'éloigne lui aussi de toute interprétation basée sur le sexe biologique pour mettre en scène les constructions multiples sociales et culturelles du genre, à savoir le transgenre, les travestis et les changements d'identités sexuelles.

Déjà, en 1903, Apollinaire posait les repères de l'histoire du transgenre avec *Les Mamelles de Tirésias* et mettait en scène de nouveaux imaginaires du genre. En reprenant le mythe grec de Tirésias et en le replaçant dans le contexte de la repopulation de la France, il révolutionnait la représentation des genres en représentant directement sur scène le changement de sexe. Il

---

2. En ce qui concerne l'importation de cette notion en France et les débats multiples qu'elle a engendrés, je renvoie le lecteur à l'ouvrage collectif de Robert Harvey et Pascal Le Brun-Cordier : *Queer : repenser les identités*, Rue Descartes, Collège International de Philosophie, n° 40, 2003. Voir aussi le volume édité par Dominique Fisher et Martine Antle qui montre la résistance à ce type d'approche dans les études françaises : *The Rhetoric of the Other : Lesbian and Gay Strategies of Resistance in French Contexts*, University of the South, New Orleans, 2002.

amorçait ainsi le débat sur les caractéristiques performatives de l'identité sexuelle qui seront reprises par la critique à la fin du vingtième siècle. Cette remise en cause radicale de l'identité générique sur scène ainsi engagée a ouvert la voie à la représentation des identités sexuelles plurielles et servira de toile de fond au surréalisme. C'est dans ce même esprit qu'en 1919 Marcel Duchamp déstabilise les identités génériques, et les catégories normalisantes qui les définissent, avec un seul geste provocateur, celui de doter *La Joconde* d'une moustache dans son *LHOOQ*. Par le biais de *La Joconde*, « embellie d'une paire de moustaches » selon Breton, Duchamp met l'accent sur l'ambiguïté du genre, et amorce les conceptions de l'art dénommé aujourd'hui *queer*. Par ailleurs, sous la figure du travesti, avec le recours à un alter ego féminin, et sous l'égide de Rose Sélavy, il joue non seulement avec les codes du féminin et du masculin de l'époque en suggérant qu'ils sont superposables, mais il questionne aussi le statut du double générique et déclenche par là-même la confusion des genres.

Dans la continuité de la littérature décadente, du dandysme et de Baudelaire dont on peut rappeler ici le titre initial des *Fleurs du Mal*, *Les lesbiennes*, les années de l'avant-garde sont aussi marquées par une profusion de romans aux personnages homosexuels ou ambivalents sur leur sexualité. L'homosexualité, si elle n'est pas toujours directement nommée ou reconnue en tant que telle au cours du mouvement surréaliste, devient un autre leitmotiv du mouvement, sans doute plus souterrain que les autres. Deux textes ouvertement marqués par le désir homosexuel, signe flottant qui ne sera jamais nommé explicitement, peuvent servir ici d'exemple : *La Défense de l'infini* (1923-1926) et *Le Con d'Irène* (1928) d'Aragon. Ces deux textes, rattachés à la tradition du libertinage, et ancrés dans la tradition sadienne, s'appuient sur les relations sexuelles homo-érotiques et s'en servent comme toile de fond pour mettre en scène l'homo-érotisme. Mais c'est probablement *Le Livre blanc* de Cocteau, ouvrage anonyme publié en 1928 tiré à 32 exemplaires, qui va devenir le texte fondateur de la production littéraire et cinématographique gaie anglo-saxonne des années 1980, c'est-à-dire des textes ou des films dans lesquels le narrateur/auteur déclare et assume ouvertement son homosexualité<sup>3</sup>. *Le Livre blanc* s'ouvre sur les déclarations du narrateur qui annonce résolument son homosexualité avec la phrase bien

---

3. Je fais ici référence à la fiction et au cinéma du *coming out*.

connue : « J'ai toujours aimé le sexe fort, que je trouve légitime d'appeler le beau sexe<sup>4</sup> ». Cocteau ouvre ainsi la voie aux revendications identitaires homosexuelles du vingtième siècle comme le feront quelques décennies plus tard Rainer Fassbinder et Jean Genet à l'écran, sur scène et dans l'écriture. Avec ses 17 dessins homo-érotiques explicites et sans équivoque, *Le Livre blanc*, suivi de ses nombreuses rééditions, est reconnu aujourd'hui en tant qu'ouvrage de référence dans les études gaies et lesbiennes.

Dans les arts visuels, la reconfiguration et les nouveaux imaginaires du genre deviennent aussi les repères incontournables de la pensée critique du genre. L'œuvre radicale de Claude Cahun par exemple est une référence centrale dans les recherches artistiques *queer* anglo-saxonnes parce qu'elle a été une des premières à remettre en cause la construction des sexes et des genres par la figure du travesti dans l'autoportrait. Dans ses autoportraits, elle se travestit en costume d'homme, en vêtement masculin marin, derrière des barreaux, le crane rasé. Ses autoportraits défient les identités sexuelles, dénaturent la représentation des sexes en insistant sur le caractère factice et à multiples facettes de l'identité générique. Sur le plan personnel pour Cahun, cette mise en scène du soi impliquait aussi une subversion de l'étiquette régissant l'espace public des cafés comme le confirme son éditeur François Leperlier :

*Les premiers mois que Claude Cahun fréquenta le Café Surréaliste furent les plus difficiles [...]. Elle imagina qu'elle pourrait y développer librement cette « mise en scène de soi » [...]. Les entrées, en couple avec Suzanne, les cheveux ras, colorés en rose ou or, le visage à maquillage expressionniste, les robes extravagantes sinon l'habit d'homme, monocle à l'œil, ne passaient pas inaperçues et n'étaient pas du goût de tout le monde<sup>5</sup>.*

Dans le même esprit de subversion des genres, Hannah Höch renverse les codes du masculin et du féminin. Elle va exploiter et s'intéresser plus particulièrement à la représentation des relations

---

4. Jean Cocteau, *Le Livre blanc*, Maurice Sachs, 1928, n.p. Disponible en version intégrale sur : [semgai.free.fr/doc\\_et\\_pdf/cocteau\\_livre\\_blanc.pdf](http://semgai.free.fr/doc_et_pdf/cocteau_livre_blanc.pdf)

5. François Leperlier, *Claude Cahun : l'écart et la métamorphose*, Jean-Michel Place, 1992, p. 161.

amoureuses entre femmes comme en témoignent les deux photomontages suivants : *L'Amour* (1931), qui met en scène deux figures féminines, l'une allongée, l'autre au buste d'insecte volant et butinant au dessus d'elle ; *En route pour le septième ciel* (1934), qui représente deux personnages féminins s'envolant à l'unisson vers le ciel.

Hannah Höch s'éloigne des stratégies de voyeurisme et de clichés érotiques sous lesquels l'homosexualité féminine a été présentée en peinture, comme cela a été par exemple le cas avec *Le Sommeil* de Courbet en 1866. Avec ses photomontages de figures féminines dont la représentation s'éloigne du mimétisme des corps et des clichés fantasmés de la sensualité, elle insiste sur le caractère irreprésentable de l'amour lesbien. Tout comme Claude Cahun, elle défie les codes qui gouvernent l'hétéronormativité pendant l'avant-garde, et désormais le « qui suis-je » qui marque l'ouverture de *Nadja* se trouve déplacé vers une remise en question de la construction et de la représentation de l'identité sexuelle. Par ailleurs, en se représentant photographiées dans la nature<sup>6</sup>, Cahun et Höch répondent toutes deux d'une manière inédite aux débats scientifiques sur les origines biologiques ou naturelles de l'homosexualité en nous invitant à repenser la pluralité des identités sexuelles et leur place au cours de l'avant-garde. Malgré le fait qu'elles aient été exclues de l'historiographie surréaliste, les œuvres de Cahun et Höch lancent ouvertement le débat sur la légitimité de l'homosexualité féminine. Avec ses autoportraits à l'île de Jersey dans lesquels elle se représente à demi-ensevelie dans la terre, Cahun incarne ainsi l'idée de la « femme nouvelle ». Cette nouvelle conception de la femme répond à la définition de la femme créatrice chez Breton, celle qui révèle les « grands secrets de la nature<sup>7</sup> » tout en y ajoutant une dimension inédite sur la pluralité des identités sexuelles.

---

6. Voir par exemple les autoportraits de la période Dada à Berlin, dans lesquels Höch se représente avec ses poupées Dada dans la forêt, ou encore les collages rétrospectifs qu'elle crée de sa vie en 1972-1973 (« Life Portrait », archives-dada-tumbir.com). Dans son photomontage « La dompteuse » en 1930, Höch affiche aussi les caractéristiques « naturelles » du transgenre (transgender).

7. André Breton, *Arcane 17*, fac-similé du manuscrit original, édition préparée et présentée par Henri Béhar, Biro éditeur, 2008 (deux volumes sous coffret, l'un contenant le fac-similé, 18 x 23,5 cm, 48 pages, quadrichromie ; l'autre : « D'un poème objet » et la transcription par HB, le texte d'André Breton, 18 x 23,5 cm, 240 pages, noir. Deuxième éd. en un seul volume, octobre 2008. Cité dans Henri

Si l'avant-garde a su élaborer une pensée du genre qui se fait porteur d'identités plurielles et dont on retrouve les échos dans les études sur le genre et le transgenre à partir des années 1980, il est tout aussi important de noter que le surréalisme, en tant que témoin de son époque et en tant que pratique culturelle, s'est aussi largement inspiré des scandales de la presse qui exploitait la différence sexuelle en la présentant en tant que perversion. À nouveau donc, le surréalisme se fait le témoin et l'historiographe de l'avant-garde par son exploration des différentes manifestations du genre, mais cette fois en plongeant dans la culture populaire de l'époque. Il suffit de rappeler *Les Détraquées* dans *Nadja*, texte considéré aujourd'hui comme un véritable classique du surréalisme. Si l'attraction de Breton pour Blanche Derval a été largement retenue par la critique, peu de travaux examinent comment *Nadja* exploite le sensationnalisme et les pires scandales de la culture populaire. En effet, l'appellation des « Détraquées » pour désigner les deux personnages féminins s'appuie sur les préjugés de la culture à sensation de l'époque selon lesquels les pratiques sexuelles homosexuelles se définissaient à partir du sadisme et de la pédophilie. C'est ainsi que Solange, en tant que lesbienne, incarne dès lors un autre double de *Nadja* et ouvre un nouveau volet des identités surréalistes.

*Nadja* peut ainsi être également replacée dans la production littéraire populaire de l'époque. En effet, *Nadja* sort cinq ans après *La Garçonne* de Victor Margueritte, roman populaire des années 1920 qui exploitait ouvertement de la même manière les stéréotypes du féminin en mettant l'accent sur l'immoralité de la femme émancipée, dénommée la « lesbienne devenue ». La garçonne, autre personnage populaire, incarnée au cinéma par Louise Brooks, est vénérée par les surréalistes et devient figure de proue de l'androgynie et du travesti. Elle convoque tout comme *Nadja* l'imaginaire surréaliste de la femme libérée qui brouille les identités, et toutes deux participent d'un même élan à la mythologie de la femme nouvelle et émancipée<sup>8</sup>. Ces deux figures qui nourrissent l'imaginaire surréaliste émergent par ailleurs d'un milieu

---

Béhar « André Breton soulève l'Arcane 17 ». *La Fabrique surréaliste*. Actes du séminaire du Centre de recherches sur le surréalisme. Phénix éd., 2009, p. 9.

8. Le domaine de la mode renforce aussi cette mode en accentuant l'aspect androgynie ou masculinisé du corps féminin. Néanmoins, les garçonnnes restent souvent considérées comme des lesbiennes ou des femmes-hommes.

socioculturel caractérisé par une série de faits divers tels que l'affaire Papin ou encore le scandale causé par l'histoire de Violette Nozière, qui fera l'objet en 1933 d'une plaquette de poèmes illustrés à laquelle collaborent de nombreux surréalistes. Autre scandale représentatif de l'époque où évolue et baigne le surréalisme, le Docteur Henri Drouin dans *Femmes damnées* (1929) reprend le cas de Marthe Hanau, surnommée la « Banquière », nouveau prototype de la femme professionnelle aux tendances homosexuelles. Sur scène enfin, Edouard Bourdet met en scène *La Prisonnière* en 1926, un mélodrame conjugal dans lequel Irène quitte son mari pour assouvir ses pulsions homosexuelles.

Ces faits divers mettent l'accent sur la folie, l'hystérie et les pulsions homosexuelles et criminelles des femmes et alimentent la presse, les chroniques et les discours scientifiques de l'époque.

Ce qui singularise le surréalisme c'est que les faits divers et la culture populaire traversent aussi le mouvement, souvent reconnu pour son élitisme, et trouvent leur place au sein de l'esthétique de l'avant-garde. En effet, Breton lui aussi puisait son inspiration dans le fait divers qu'il abordait « sans préjugés », comme l'a démontré Béhar<sup>9</sup>. Les faits divers font sensation par les représentations stéréotypées du masculin et du féminin en vogue à l'époque dans tous les domaines de la culture et trouvent leur écho dans l'éthique du mouvement. Dès les années 1920, Brassai, dans son exploration du Paris nocturne, participe à cette exploitation médiatique avec ses photographies du bar lesbien « Le Monocle », un des « premiers temples de l'amour saphique [...], ce haut lieu de Gomorrhe<sup>10</sup>. » Ses commentaires sur la vie du Monocle renvoient aux conceptions populaires selon lesquelles l'homosexualité<sup>11</sup> serait basée sur le principe du schéma hétérosexuel stéréotypé homme actif/femme passive : « Ici avait soufflé un vent de virilité emportant tous les atours, toutes les ruses de la séduction féminine, changeant les femmes en garçons, en cheftaines, en hommages, en gendarmes » (p. 162).

Selon Brassai, l'homosexualité féminine ne peut se concevoir qu'à partir du manque et de l'impossibilité d'être homme. En effet,

---

9. Henri Béhar, « André Breton et le grand fait divers », *Histoires littéraires*, n° 53, janvier-février-mars 2013.

10. Brassai, *Le Paris secret des années 1930*, Gallimard, 1976, p. 157.

11. À noter que Brassai n'utilise les termes dérogatoires « tapettes » et « tantes » qu'entre guillemets.

les habituées du Monocle qu'il décrit sont « hantées par l'impossible désir d'être hommes » et comme « [portant] le deuil de leur virilité manquée » (p. 162). Cependant, Brassai ne reste pas insensible à la performance et aux effets du genre dans sa description des travestis du Bal de Magic-City. Malgré sa conception du travestissement en tant que « fléau », il s'attarde sur les éphèbes « d'une rare beauté » et remarque les possibilités performatives du masculin et du féminin et les effets de réel que cela engendre :

*Je vis aussi maintes créatures énigmatiques, floues, flottant entre les frontières mal tracées des deux sexes dans une sorte de no man's land. Le fléau oscillait entre l'homme et la femme. Le décolleté laissait apparaître parfois la naissance des seins. Était-ce des seins postiches ? (p. 167, je souligne).*

Avec ses photographies accompagnées de ses commentaires sur la vie nocturne des travestis aux « jupons froufrounants » ou aux « jupes de gitane dévoilant leurs slips de soie » (169), Brassai, photographe de *la beauté convulsive*, et historiographe du genre et du transgenre, devient aussi le dépositaire de la mémoire culturelle des lieux de rencontre homosexuels parisiens et leur assure une visibilité pour les années à venir<sup>12</sup>. Ses photographies, tout comme les autoportraits de Cahun, ou *Le Livre blanc* de Cocteau, sont devenus les lieux communs de référence des études gaies et lesbiennes. Ceci confirme le rôle important que les surréalistes ont joué en tant que chroniqueurs. Tout comme Benjamin Péret a su se faire chroniqueur du monde cinématographique, et que Desnos est devenu le chroniqueur de l'époque avec ses programmes radiophoniques, un grand nombre de surréalistes ont assumé le rôle de chroniqueurs des manifestations et des scandales touchant au genre au cours de leur époque. José Pierre confirme ce point de vue au sujet de Violette Nozière lorsqu'il remarque que « Breton s'est fait le chroniqueur d'un fait divers, imaginaire ou non<sup>13</sup>. »

Il est intéressant de souligner que la mémoire culturelle de l'histoire de la pluralité des identités sexuelles est enregistrée avec

---

12. Les très belles lithographies du hongrois Marcel Vertès portant sur les lieux de danse et de rencontre homosexuels sont les seules autres représentations sur ce sujet à l'époque. Ces lithographies, malgré leur qualité artistique, n'ont pas la même fonction de documenter le réel ou d'être prises « sur le vif » comme c'est le cas chez Brassai. Voir Marcel Vertès, *Dancings*, Gustave Pellet, 1929.

13. André Breton, OC II, 1992, notes, p. 1421.

Brassai par le médium photographique, un médium privilégié des surréalistes qui sert également à documenter de nouvelles formes d'expression du quotidien<sup>14</sup>. Cette notion chère à Breton doit désormais être repensée du point de vue du genre.

Nous pouvons donc discerner deux courants dans la construction du masculin et du féminin pendant le surréalisme. Dans un premier temps, une première tendance plus conceptuelle, comme nous l'avons vu plus haut avec Duchamp, Cahun et Höch, qui met en scène la performativité des genres et qui invite ouvertement à une réflexion sur la différenciation sexuelle. C'est cette première tendance qui est pionnière jusqu'à aujourd'hui dans les discours sur la construction identitaire des genres. Dans un second temps, et sous un autre volet, une deuxième tendance de ces manifestations du genre puise son inspiration dans la culture populaire et les théories scientifiques de l'époque concernant la transgression, la folie et les perversions. Cette deuxième tendance participe aussi du champ critique en ce sens qu'elle illustre les discours de l'époque et les recherches sur la folie, la perversion et l'orientation sexuelle.

\*\*\*

En plongeant dans les méandres de la culture populaire de l'époque, en orchestrant les discours sur la folie, la transgression et les perversions, et en élaborant simultanément une pensée novatrice sur les potentialités de construction du genre, le surréalisme ouvre dès lors le champ historique du genre au même titre qu'il a révolutionné l'histoire de l'art. Situé dans l'entre-deux de la recherche esthétique et de la documentation du quotidien, le surréalisme nous invite à repenser et à redéfinir un mouvement artistique qui a su questionner, enregistrer et documenter les facettes multiples du genre. Il se fait à son insu, dans de nombreux cas, le porte-parole et l'agent d'identités sexuelles plurielles qui demeurent au cœur des débats tout au long du siècle et jusqu'à aujourd'hui.

UNIVERSITE DE SYDNEY

---

14. Au contraire de l'Allemagne et du Berlin des années 1920, où le genre et le transgenre sont exploités au cinéma avec les films suivants : *Différent des autres* (1929) de Richard Oswald et *Jeunes Filles en uniforme* (1931) de Léontine Sagan.



## LE COUPLE CHEZ MAX ERNST : « HIRONDIL HIRONDELLE »

Elza ADAMOWICZ

*Et voilà ô noces chimiques  
où jadis une étoile s'élevait  
hirondil hirondelle s'élèvent maintenant  
oiseau de nos jours  
la promesse du jour.  
Max Ernst<sup>1</sup>*

### Couple alchimique ou couple dysfonctionnel ?

Du tableau *Les Hommes n'en sauront rien* (1923) jusqu'aux *Noces alchimiques* (1948) ou *Le Mariage du ciel et de la terre* (1962), le motif du couple revient fréquemment dans l'œuvre de Max Ernst. Il a été interprété, y compris par l'artiste lui-même<sup>2</sup>, surtout d'après la tradition occultiste, par le mythe du mariage alchimique, qui fournit un modèle herméneutique de fusion entre les principes masculin et féminin, entre la lune et le soleil, la terre et le ciel, modèle censé correspondre au « point suprême » surréaliste. La dimension ésotérique de l'œuvre d'Ernst ayant déjà fait l'objet d'analyses détaillées<sup>3</sup>, on n'y reviendra pas. On ne s'attardera pas non plus sur la dimension, essentiellement anecdotique, du couple dans la vie de Max Ernst, de Luise Strauss à Dorothea Tanning<sup>4</sup>. Ce qui a été moins souvent apprécié dans l'œuvre de l'artiste, c'est la veine ludique, parodique, voire satirique, qui traverse nombre de représentations du couple dès l'époque dada et jusqu'aux œuvres

---

1. Max Ernst, *Écritures*, Gallimard, 1970, p. 346.

2. Geoffrey Hinton, « Max Ernst : Les hommes n'en sauront rien », *Burlington Magazine*, 117, n° 866, mai 1975, p. 292-299.

3. Voir par exemple David Hopkins, *Marcel Duchamp and Max Ernst. The Bride Shared*, Oxford, Clarendon Press, 1998 ; M. E. Warlick, *Max Ernst and Alchemy. A Magician in Search of Myth*, Austin Texas, University of Texas Press, 2001.

4. Renée Riese-Hubert, « Leonora Carrington and Max Ernst : Artistic Partnership and Feminist Liberation », *New Literary History*, 22, 3, 1991, p 715-745.

des années 1960 : satire du modèle bourgeois du couple, critique des rapports traditionnels hommes-femmes. Contrairement au couple homme-femme fusionnel de la tradition occultiste, ces représentations mettent en scène les rapports disjonctifs, voire dysfonctionnels, du couple, sa dualité irréductible.

## Collage et couple

Notre analyse est fondée essentiellement sur le concept du collage chez Max Ernst. En effet, le modèle dominant dans la fabrication de la figure humaine ernstienne en général et du couple en particulier, est la figure hybride. Celle-ci est matérialisée dans la technique du montage ou du collage définie comme un accouplement d'éléments dépareillés, marquant l'abandon du corps unitaire de l'esthétique classique en faveur de l'esthétique moderniste basée sur la fragmentation et le heurt des éléments. Les surréalistes définissaient souvent le principe de rapprochement du collage en termes érotiques, lorsque Breton, par exemple, décodait la fameuse comparaison de Lautréamont, prise alors comme prototype du collage:

*Si l'on songe à l'extraordinaire force que peut prendre dans l'esprit du lecteur la célèbre phrase de Lautréamont : « Beau comme la rencontre fortuite, sur une table de dissection, d'une machine à coudre et d'un parapluie » et si l'on veut bien se reporter à la clé des symboles sexuels les plus simples, on ne mettra pas longtemps à convenir que cette force tient à ce que le parapluie ne peut ici représenter que l'homme, la machine à coudre que la femme [...] et la table de dissection que le lit, commune mesure lui-même de la vie et de la mort<sup>5</sup>.*

Ernst reprendra à son tour la même métaphore dans son analyse du principe du collage, retravaillant le mythe de l'androgynie qui privilégie la sexualité comme principe synthétisant :

*[P]arapluie et machine à coudre feront l'amour. Le mécanisme du procédé me semble dévoilé par ce très simple exemple. La transmutation complète suivie d'un acte pur comme celui de l'amour, se produira forcément toutes les fois que les*

---

5. André Breton, « L'objet fantôme », *Le Surréalisme au service de la révolution*, n° 3, 1931, p 21.

*conditions seront rendues favorables par les faits donnés :  
accouplement de deux réalités en apparence inaccouplables  
sur un plan qui en apparence ne leur convient pas*<sup>6</sup>.

La critique, dans les pas de Breton, s'est souvent efforcée de faire ressortir l'unité sous l'apparente hétérogénéité des éléments, que ce soit selon le modèle hégélien, freudien, ou ésotérique. Cependant, lorsqu'on aborde le collage par le biais de la pratique, il est le plus souvent une mise en scène de tensions dynamiques et contradictoires, plutôt que la réalisation effective de la résolution des contraires dans une dialectique accomplie. Le collage constitue non seulement une image antinaturaliste, mais il a une fonction critique, car il s'agit d'une fabrication délibérée, exposant les failles des fictions fabriquées par les discours dominants d'où il tire ses matériaux. Le collage est en effet le paradigme du couple disjonctif et si « les mots font l'amour », il s'agit d'un amour souvent grinçant, un désamour, où ça ne colle pas.

En témoigne par exemple la rencontre entre personnages masculin et féminin dans des tableaux qui affichent quelquefois une certaine distance ironique envers l'idée romantique de l'amour : des tableaux tels que *Vive l'amour ou Pays charmant* (1923), qui représente un homme et une femme nus, membres entrelacés, se tenant debout dans une sorte d'écrin qui les isole et les contraint à la fois, dans un paysage désertique bien loin d'être *charmant* ; ou *Le Couple* (1923), dont les corps, fabriqués à partir de fragments de dentelles, sont réifiés, figés dans une pose peu naturelle, isolés dans l'espace ; ou encore la série de tableaux *La camagnole de l'amour* (1926-27) où une femme nue tente d'embrasser un homme empêtré dans une sorte d'armure. Dans de tels tableaux, on est loin de la conjonction du Roi et de la Reine de la tradition alchimique.

Il est vrai, toutefois, qu'un même tableau peut donner lieu à des interprétations contradictoires, comme par exemple *Deux Figures ambiguës* (1920). Le personnage de gauche, formé d'appareils de chimie, évoque une figure masculine, sans bras ni jambes, exhibant cependant un phallus-cône dressé. Il est dominé par l'assemblage de droite, qui représente une grande figure féminine, construite aussi à partir d'instruments de chimie, y compris une bobine métallique avec des appendices tubulaires et des lunettes protectrices. Détournés de leur contexte originel, ces appareils

---

6. Max Ernst, *Écritures*, op. cit., p. 256.

acquièrent une identité ambivalente entre formes mécaniques animées et formes anthropomorphes figées dans la mise en scène d'une rencontre impossible. Tout comme les dessins et tableaux mécanomorphes de Francis Picabia, tels que *Parade amoureuse* (1917), Ernst subvertit ici la modernité technologique en faisant de ces assemblages la parodie d'une rencontre érotique, dévoyant ainsi l'instrumentalité des formes mécaniques par l'appel à l'irrationnel. Il propose des figurations grinçantes et conflictuelles, dont les parties s'emboîtent mal, et dont l'ambiguïté inscrite dans le titre fait écho aux lectures divergentes inspirées par cette oeuvre. Ainsi, si M. E. Warlick en propose une lecture alchimique, où le corps de la figure féminine (ou masculine?) ressemble à un vaisseau alembique, évoquant ainsi le couple alchimique primordial<sup>7</sup>, Sabine Kriebel, pour sa part, y découvre la critique des rapports dégradés entre hommes et femmes faisant suite aux traumatismes subis par les soldats de la guerre 1914-18<sup>8</sup>. C'est ce deuxième filon que nous poursuivrons dans l'analyse qui suit.

### Contexte socio-historique

André Breton, se rappelant l'époque de l'immédiat après-guerre, parle du « sentiment de l'inutilité du sacrifice de tant de vies [...], brisement d'innombrables foyers, extrême médiocrité du lendemain. L'enivrement de la victoire militaire avait fait long feu<sup>9</sup> ». Dans le même registre, Pierre Drieu la Rochelle présente la vision d'une Europe décadente dans son essai de 1922 : « Nous sommes ici, les pieds dans nos cadavres, parmi nos femmes stériles<sup>10</sup> ». L'Europe d'après-guerre connaît des bouleversements dans la conception de l'identité générique et par conséquent dans les rapports entre hommes et femmes. Le mythe du héros est mort dans la guerre des tranchées, et les soldats de retour du front subissent un profond ébranlement dans l'expérience de leur masculinité. Les femmes au contraire jouissent d'une émancipation grandissante sociale et sexuelle. Par ailleurs l'Europe voit la création de la figure androgyne de la femme, *flapper* ou

---

7. M.E. Warlick, *op. cit.*, p. 48-49.

8. Sabine T. Kriebel, « Cologne », dans Leah Dickerman (dir.), *Dada*, Washington, National Gallery of Art, 2005, p. 225.

9. André Breton, OC III, p. 456.

10. Pierre Drieu la Rochelle, *Mesure de la France*, Grasset, 1922, p. 13.

*Neue Frau*. Ainsi, de fixe, identité et rapports génériques s'affichent comme fluctuants, pluriels et instables. Malgré la promotion officielle vigoureuse du retour aux rôles traditionnels et à la politique nataliste en France et en Allemagne, les valeurs sociales et idéologiques pour lesquelles toute une génération d'hommes avait été sacrifiée sont ébranlées, et la famille patriarcale comme fondement de la société est remise en question. Ces conflits et contradictions sont matérialisés dans les représentations du couple chez les dadaïstes et les surréalistes, représentations qui à la fois reflètent et critiquent les identités génériques dans l'Europe de l'entre-deux-guerres. Dans ses tableaux et collages, Ernst défie ainsi les codes patriarcaux matérialisés dans le couple bourgeois, remettant en question d'une part les oppositions binaires masculin / féminin, dominant / dominé et agresseur / agressé ; et d'autre part les catégories mêmes de genre.

### Satire des codes sociaux

Dans l'Allemagne d'après guerre, les disciples de Freud – ou plutôt ses fils rebelles – tels que le psychanalyste Otto Gross<sup>11</sup>, s'approprièrent la psychanalyse pour leurs propos révolutionnaires, soutenant l'idée que la famille patriarcale était la cause de la névrose individuelle et collective dans la société européenne. De même, Tristan Tzara rejette la famille traditionnelle dès 1918 : « Tout produit de dégoût susceptible de devenir une négation de la famille est *Dada*<sup>12</sup> ». Et en 1922, Breton exhorte ses camarades – par principe plus que par pratique – à abandonner leur famille : « Quittez votre femme et votre maîtresse. [...] Partez sur les routes<sup>13</sup> ». L'image récurrente du couple chez Ernst présente souvent une parodie de la société patriarcale et plus particulièrement du mariage bourgeois. Ces deux thèmes sont réunis dans son collage de 1920, *The punching ball ou L'immortalité de Buonarroti [Max Ernst et Caesar Buonarroti]*, où Ernst fils (« dadamax ») tient un petit personnage à deux dimensions, composé de la photographie d'un torse de femme en robe du soir blanche sur laquelle a été collée une tête écorchée tirée d'une gravure anatomique, avec l'inscription « *caesar buonarroti* ». Cette image constitue, d'une part, une mise

---

11. Voir : Otto Gross, *Psychanalyse et révolution*, Éditions du Sandre, 2011.

12. Tristan Tzara, « Manifeste dada 1918 », *Dada*, n° 3, 1918, p. 3.

13. André Breton, « Lâchez tout », *Littérature*, n.s., n° 2, avril 1922, p. 10.

en scène humoristique de la situation œdipienne, représentant la figure du père miniaturisé, dénigré comme législateur (Cesar), empereur (Kaiser Wilhelm), ou modèle artistique (Michel-Ange), féminisé, fétichisé et réifié<sup>14</sup>. D'autre part, le collage actualise un déplacement de la relation père-fils vers les rapports homme-femme, où la femme est réduite à un personnage de foire à deux dimensions. Dans ce collage, Ernst intègre donc rébellion contre la loi patriarcale et satire des rapports homme-femme.

La parodie du code iconographique du portrait formel du couple est actualisée dans plusieurs œuvres de Max Ernst. Dans le collage *Rencontre de deux sourires (Les Malheurs des immortels, 1922)*, par exemple, un étrange couple se tient sur un tapis qui est en fait le journal *Le Figaro* (dans une allusion au *Mariage de Figaro*)<sup>15</sup>. L'homme en frac et à tête d'aigle se tient debout derrière la femme assise dont la tête est recouverte par un énorme papillon à tête de mort ; elle tient un éventail-patte-de-canard, tandis qu'une forme serpentine sur le plancher entre les deux personnages rappelle le motif iconographique d'Adam et Ève. L'ambivalence de l'image, dans ce cas, provient de la coprésence d'un cadre iconographique fortement codé (le portrait formel des mariés) – dégradé ici en la rencontre entre un coiffeur et sa cliente – et les masques de bestialité, qui imposent un élément de rupture dans l'ordre du paraître social. Dans cette troublante ambivalence entre le voilé et le dévoilé, le masque bestial démasque ce qui est normalement masqué, quoique présent en creux dans la cérémonie nuptiale qui voile son objectif libidinal. Dans ce couple dépareillé, le désir, normalement contenu, déborde, raillant les contraintes et artifices des codes et rituels sociaux. Une même ambivalence habite le tableau *La Toilette de la mariée (1940)*. Ici, l'imposante figure féminine est vêtue d'un masque-costume révélant sa nudité, surmonté d'une tête de rapace, aux couleurs de feu et de sang, qui évoquent l'irruption de la consommation plutôt que la modestie blanche et virginale caractéristique des portraits de mariée traditionnels (la référence à l'Ève de Cranach est ironique). Le petit personnage hybride à ses côtés, à l'habit de plumes vertes et à la tête de cygne, tente en vain de la transpercer de sa lance brisée. Si

---

14. Voir : Elza Adamowicz, *Surrealist Collage in Text and Image. Dissecting the Exquisite Corpse*, Cambridge University Press, 2005, p. 144-146.

15. Voir l'excellente analyse par Eliane Formentelli, « Max Ernst – Paul Éluard, ou l'impatience du désir », *Revue des sciences humaines*, n° 164, 1976, p. 487-504.

ce tableau a été analysé à la lumière du scénario du mariage chimique de Christian Rosenkreuz<sup>16</sup>, force est de reconnaître que le couple est dépareillé, mal assorti, et qu'on est loin de la fusion homme-femme au centre de la fiction alchimique.

### ***Une semaine de bonté* ou la parodie du mélodrame bourgeois**

Ce couple antagoniste apparaît à satiété dans les collages d' *Une semaine de bonté* (1934), troisième roman-collage de Max Ernst<sup>17</sup>. Dans cette parodie du mélodrame bourgeois, les mises en scène du couple prolifèrent sous la forme d'un déferlement d'images stéréotypées, où l'homme dominateur – séducteur à tête de lion, criminel masqué ou vieil homme lubrique – confronte la femme, voluptueuse victime, dans des scènes de séduction, de sadisme et de soumission, de vol ou de viol. Dans une accumulation insolite d'actions isolées, un homme à tête d'oiseau tire une femme par les cheveux ; un autre plonge un poignard dans le pied de sa victime chancelante ; un vieux monsieur pelote une prostituée ; un homme à tête de sculpture d'île de Pâques séduit une femme à demi dénudée. Le libertinage masque à peine la brutalité, et les rencontres homme-femme glissent vers la bestialité. S'il est vrai que le genre même du mélodrame se prête à l'exagération et au grotesque, Ernst pousse à l'excès les codes du genre en reprenant les caractéristiques sur le mode hyperbolique, grâce à une réécriture paroxystique du genre.

Étant donné le double jeu de toute réécriture, nous savons que la parodie, en la reprenant, soutient la doxa tout en la remettant en cause, et qu'elle peut donc se prêter à des lectures antithétiques<sup>18</sup>. Quel est donc l'effet de l'appropriation par Max Ernst des codes du mélodrame bourgeois, notamment dans ses représentations des relations hommes-femmes ? Peut-on y voir une nostalgie des récits du dix-neuvième siècle ou une attitude critique, voire révolutionnaire ? Une première lecture semblerait renforcer les positions patriarcales traditionnelles dont l'idéologie misogyne

---

16. David Hopkins, « Max Ernst's *La Toilette de la mariée* », *Burlington Magazine*, vol 133, n 1057, 1991, p. 237-240 ; l'analyse de Hopkins opère au croisement de l'ésotérisme et de la psychanalyse. Voir aussi M. E. Warlick, *op. cit.*, p. 166.

17. Max Ernst, *Une semaine de bonté ou les sept éléments capitaux*, Jeanne Bucher, 1934.

18. Voir : Linda Hutcheon, *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, New York et Londres, Methuen, 1985.

serait actualisée dans les nombreuses images du couple classique. Cependant, comme l'a montré Walter Benjamin, la fascination exercée sur les surréalistes par les objets et le divertissement démodé, loin d'être simplement nostalgique, serait à la fois critique et révolutionnaire, leur réécriture des textes du dix-neuvième siècle constituant une remise en question, parfois brutale, de l'idéologie dominante<sup>19</sup>. La dimension radicale de l'appropriation critique du genre mélodramatique chez Ernst est visible dans les stratégies parodiques qu'il déploie dans son roman collage – répétition, exagération, montage arbitraire, juxtapositions irrationnelles –, perturbant toute tentative de lecture au premier degré. L'exploitation de scènes de violation et de violence au cœur même des mises en scène formelles du portrait du couple déstabilise l'ordre symbolique, permettant aux désirs inconscients de s'afficher dans un mouvement libérateur qui transgresse les contraintes de la répression bourgeoise. C'est ainsi, par exemple, que Susan Suleiman interprète les perversions surréalistes du corps normatif, que ce soit dans les images du corps hybride ou fragmenté ou dans leurs pratiques intertextuelles, comme les actions rebelles du fils contre la loi paternelle, donc libératrices<sup>20</sup>. Et au centre des révisions des rapports entre hommes et femmes figure l'image de l'androgynie.

### Du couple à l'androgynie

L'idéal de l'androgynie, réalisé dans le domaine de l'alchimie par la fusion en un seul être du Roi et de la Reine, des principes masculin et féminin de la *materia prima*, a ses racines non seulement dans le romantisme, mais également dans les théories psychanalytiques contemporaines. C'est ainsi que les définitions génériques classiques, fixes et immuables, font place à de nouveaux modèles, fluides et pluriels, théorisés dans l'œuvre d'Otto Weininger, de Karl Heinrich Ulrichs ou de Freud. Quant aux surréalistes, ils rejettent la notion de l'identité générique comme concept essentialiste ou donnée ontologique, en faveur de modèles fluctuants. La série de poèmes et collages *Paramythes* (1949) en

---

19. Walter Benjamin, « Le Surréalisme. Le dernier instantané de l'intelligentsia européenne », *Œuvres II*, Gallimard, Folio/Essais, 2000.

20. Susan Rubin Suleiman, *Subversive Intent. Gender, Politics and the Avant-Garde*, Cambridge, Mass. et Londres, Harvard University Press, 1990, p. 146-150.

est un exemple probant<sup>21</sup>, puisque Ernst y a recyclé les gravures de Thomas Bullfinch (*The Age of Fable. Stories of Gods and Heroes*, 1855), pour le plaisir de les dévoyer. Ainsi, dans le troisième collage, il a transformé une gravure de la Vénus de Milo en un être hybride. Le visage de la statue est occulté par un schéma du champ magnétique et des ailes de papillon, tandis que la partie inférieure de la statue est prolongée par un graphique sur lequel est perchée une bougie. Il s'agit d'une parodie de la naissance de Vénus, déesse phallique (Ernst fait allusion dans la version anglaise du texte à « phallas athene »), la bougie devenue ici un substitut dégradé du soleil, emblème traditionnel de la déesse. L'intervention de l'artiste sur une représentation stéréotypée de la beauté classique libère la figure de son carcan mythologique et générique ; la création d'un corps hybride, à la fois femme et insecte, femme et homme, déstabilise les catégories génériques dans ce qu'elles ont de plus normatives.

Hercule, à son tour, subit une transformation semblable dans le même ouvrage. Dans la mythologie classique, celui-ci était condamné à l'esclavage par la reine Omphale : il était habillé comme une femme et « vivait efféminé ». Ernst a retravaillé le transvestisme misogynne de la légende grecque, en le parodiant par hyperbole : ajoutant au châle de la gravure originelle un parasol orné et un postiche qui recouvre le visage tel un masque, ainsi que des genouillères – cache-sexe déplacé – tirés d'un manuel d'ornements Second Empire. Dans sa forme grotesque, l'image parodie l'idéal hermaphrodite de la sculpture classique tardive de Winckelmann. Les normes monolithiques de l'identité sexuelle sont abandonnées chez Ernst en faveur de la coexistence maladroitement des genres. Ainsi l'image d'Hercule – assemblage d'un corps masculin musclé et de l'ornementation excessive des ajouts féminins – suggère l'androgynie sans l'accomplir, réalisant non pas la résolution des contraires, mais plutôt une oscillation entre attributs masculin et féminins. Le texte qui l'accompagne s'intitule « Le protégé-mythe » :

*oh hercule herr kule et madamekule  
oh madamekule oh madame  
oh frèrekul oh makule  
oh herkule et madame*

---

21. Max Ernst, *Paramythes* (1949), Le Point Cardinal, 1967, n.p.

Au brouillage des codes du genre dans le collage pictural répondent les jeux de mots scatologiques du poème. Ainsi l'unité organique de la sculpture classique, où la distinction des genres est clairement démarquée et valorisée, est remplacée par une hybridité mobile et grotesque, loin du romantisme de l'androgynie accomplie.

\*\*\*

Ainsi, au-delà et à côté du concept central de l'amour fou, qui célèbre la fusion entre deux êtres typés, homme et femme, les figures instables et souvent antagonistes chez Ernst sont aussi bien une critique, parfois crue, des rapports traditionnels de domination et de soumission qui sous-tendent le couple, qu'une tentative de libération vis-à-vis des contraintes sociales et psychologiques traditionnelles qui règlent la mise en scène de l'expression du désir. Finalement, dans les constructions génériques fixes qui se fissurent, dans la mobilité des attributs génériques et le débordement des normes, notamment à travers le corps hybride, le collage ernstien s'ouvre à une vision de la sexualité qui proclame avant tout sa malléabilité.

*QUEEN MARY  
UNIVERSITY OF LONDON*

## TRANSGRESSIONS ADMISSIBLES ET INADMISSIBLES. PÉNALITÉS DE L'ENFER OU NOUVELLES HÉBRIDES DE ROBERT DESNOS

Léa BUISSON

*Pénalités de l'Enfer ou Nouvelles Hébrides*<sup>1</sup>, récit resté inédit jusqu'à sa première publication en 1974 par les éditions Maeght<sup>2</sup>, est un texte hybride et sulfureux que Robert Desnos rédige dans les premiers mois de 1922, alors qu'il revient du Maroc après deux années de service militaire. Enthousiasmé par sa récente lecture des *Champs magnétiques* et fasciné par les recherches scripturales du groupe de *Littérature* auquel il appartient désormais, Desnos donne libre cours à un flot verbal où s'imbriquent textes en prose et formes rimées, tissant un récit où l'enchaînement des péripéties se traduit par une fascination pour la démesure et le sexe orgiaque. Tandis qu'une accumulation de passages truculents et obscènes, où toutes les perversions possibles et imaginables se succèdent, rend ouvertement hommage à une tradition littéraire initiée par D.A.F. de Sade, Desnos ancre un récit fortement teinté d'homosexualité au sein d'une œuvre à caractère (auto)biographique. En effet, ce court récit automatique – que Desnos commence « un soir de désœuvrement au café du "Petit Grillon", passage des Panoramas, tandis qu'[il attend] les personnages principaux du roman<sup>3</sup> » – s'ouvre sur un épisode cryptique dans lequel transparaît toute une « mythologie » du groupe protosurréaliste, la parenté entre le réel et l'œuvre étant en outre soulignée par le poète dans une lettre explicative à Jacques Doucet :

*Je venais de faire la connaissance d'Aragon et de Breton et*

---

1. Robert Desnos, *Nouvelles Hébrides et autres textes*, édition établie par Marie-Claire Dumas, Gallimard, Collection Blanche, 1978. Il s'agit de la première édition du texte intégral. Nous y renvoyons par le sigle *NH*.

2. Il ne s'agissait alors que de quelques fragments sélectionnés par l'éditeur dans le manuscrit inédit. À noter que les premières pages de *NH*, jusqu'au passage théâtral « Baignoire-Verdure », ont été publiées dans *Littérature*, n.s., n° 4, le 1<sup>er</sup> septembre 1922.

3. Lettre à Jacques Doucet du 22 octobre 1922, citée dans *NH*, p. 500-501.

*tout naturellement ils jouaient leur rôle dans les histoires que j'aime échafauder depuis aussi longtemps que je me souviens. J'ai fait tout mon possible pour y exprimer l'amitié (ou les autres sentiments) que peuvent me faire ressentir quelques-uns. (Ibid.)*

Il est connu que le mouvement surréaliste a fréquemment fait appel à des références littéraires transgressives en s'inscrivant dans la lignée de Sade, dont le projet de sabotage de la morale chrétienne implique le recours à l'homosexualité. Bien que ce projet soit largement partagé par André Breton, celui-ci accuse « les pédérastes de proposer à la tolérance humaine un déficit mental et moral qui tend à s'ériger en système et à paralyser toutes les entreprises qu'[il] respecte<sup>4</sup>. » Or cette intransigeance ne semble pas être celle d'un Robert Desnos qui, dans *NH*, explore les limites d'une sexualité débridée et ouvertement bisexuelle, allant jusqu'à s'y mettre en scène aux côtés des autres membres du groupe. Par l'analyse de ce texte d'un « genre » inclassable, nous nous proposons ici de repenser la place qu'accordent les Surréalistes aux sexualités alternatives, en explorant la galerie de perversions que Desnos, par ailleurs théoricien de l'érotisme, met en scène dans un récit où les pratiques homosexuelles sont centrales et tendent vers une forme d'hybridité générique, qu'elle soit sexuelle ou textuelle.

## De l'Érotisme

En vue d'éclairer l'écriture sibylline de *NH*, il est instructif d'examiner un ouvrage méconnu de Desnos, *De l'Érotisme considéré dans ses manifestations écrites et du point de vue de l'esprit moderne*, resté lui aussi inédit jusqu'en 1953. Mémoire réalisé en 1923 à la demande de Jacques Doucet, cet essai a pour objectif de délimiter la notion d'érotisme en la dissociant du libertinage, de l'obscénité et de la pornographie. Desnos y développe une théorie innovante, soutenant que l'érotisme relève de la « faculté cérébrale » et non de ce qu'il appelle les « facultés inférieures (cérébrospinales)<sup>5</sup> ». De ce fait, l'« érotisme appartient en

---

4. Collectif, *Recherches sur la sexualité. Janvier 1928 – août 1932*, Gallimard, « Archives du surréalisme », 1990, p. 39.

5. Robert Desnos, *De l'Érotisme considéré dans ses manifestations écrites et du point de vue de l'esprit moderne*, dans *Nouvelles Hébrides et autres textes*, op.

propre à l'esprit moderne » (p.113), concept lui-même initié par Guillaume Apollinaire, poète auquel Desnos fait allégeance aussi bien dans son mémoire que dans *NH*, car, « à l'imitation de ce que Sade avait fait dans *Les Cent Vingt Journées de Sodome*, il semble bien qu'il ait voulu dresser un catalogue exact des formes de l'amour (p.145). » Rendant hommage à l'écrivain dont « l'œuvre entière est un témoignage d'amour (p.144) », Desnos, dans le sillage d'une pensée bretonnienne encore en formation, souhaite surpasser la simple fascination pour le progrès technique, en développant une idée de la modernité qui soit simultanément redevable de l'éthique et de l'esthétique : « En révolte contre la moralité dans sa vie, l'auteur, dans sa poésie, est en révolte contre la forme<sup>6</sup>. » Afin de parvenir à cette synthèse idéale, la fréquentation et la pratique de l'érotisme – et, par extension, de la littérature érotique – semblent indispensables, parce que seul l'érotisme est en mesure d'offrir « l'expérience d'une activité mentale indissociable du corps<sup>7</sup> ».

### **« Je suis prêt a faire l'amour avec n'importe qui » : un modèle orgiaque**

Partie prenante de la redéfinition complète de l'esprit humain qu'implique la « modernité » selon le cénacle réuni autour de Breton, la littérature érotique est célébrée dans *NH* par un « je » narrateur dont on comprend progressivement qu'il se rapporte à Desnos lui-même<sup>8</sup> : « Je ne vais à la Bibliothèque Nationale que pour lire des livres obscènes et je suis prêt à faire l'amour avec n'importe qui » (*NH*, p. 48). Dans la droite lignée d'un Apollinaire qui coréalisa, en 1913, le premier catalogue imprimé de *L'Enfer de la Bibliothèque nationale*<sup>9</sup>, l'auteur de cet opus érotique pose

---

*cit.*, p. 110-112.

6. Robert Desnos, « Prière d'insérer » de la première édition de *Corps et biens* (Gallimard, 1930), *Œuvres*, Gallimard, Quarto, 1999, p. 589.

7. Marie-Claire Dumas, « Préface », *NH*, p. 18.

8. Le personnage de Miss Flowers s'adresse ainsi au narrateur : « Il faut retrouver les colliers et les diamants, Robert Desnos, il le faut. » (*NH*, p. 53).

9. Guillaume Apollinaire, Fernand Fleuret et Louis Perçeau, *L'Enfer de la Bibliothèque nationale* : Icono-bio-bibliographie descriptive, critique et raisonnée, la plus complète à ce jour, de tous les ouvrages composant cette célèbre collection, avec un index alphabétique des titres et noms d'auteurs, Mercure de France, 1913.

d'emblée les bases d'un vaste programme orgiaque valant pour l'intégralité du récit. Plus qu'une simple source d'inspiration, le poète d'*Alcools*, ectoplasme ou courant d'air, prend possession de la moitié du corps du narrateur<sup>10</sup>, laissant son empreinte entre les lignes d'un texte où l'affolement des débauches entretient un lien constant avec une verve humoristique parente du roman apollinarien *Les Onze Mille Verges*, publié anonymement en 1907.

Dans un Paris post-apocalyptique où s'enchaînent des pratiques sexuelles débridées, voire monstrueuses, chaque parcelle de la ville semble prendre part à ce dérèglement orgasmique : « Le projecteur écrasait des personnages historiques sur le macadam humide où s'enfonçaient les réverbères » (*NH*, p. 53). « L'amour multiplié » contamine les objets mêmes, tandis que les personnages s'adonnent à mille perversions semblant jaillir tout droit de l'univers romanesque, luxurieux et convulsif du marquis de Sade, l'un d'entre eux allant jusqu'à faire l'apologie d'une morale dissidente, proclamant l'universalité de la perversion : « Moralité : la chaude-pisse/ est en germe en l'enfant qui tête » (*NH*, p. 47). De cette mêlée de corps déchaînés se profile toute une litanie d'instantanés pornographiques souvent délictueux, qu'il s'agisse de châtiments corporels, de prostitution, d'incestes, de profanations, de pédophilie, de tortures, ou encore d'actes de barbarie : « Rapidement ils leur ouvrent le ventre, tranchent leurs parties génitales, leur mettent dans la bouche, tranchent leurs têtes et leur enfonce dans le ventre. » (*NH*, 90) Cependant, le récit ne se contente jamais d'une focalisation sur l'indécence et la grossièreté, car, selon Desnos, « [l']obscénité n'est pas la manifestation nécessaire de l'érotisme. Il convient de ne pas la proscrire mais son emploi systématique n'est pas souhaitable<sup>11</sup>. » Et la pratique rejoint ici la théorie – même si celle-ci fut légèrement postérieure à l'œuvre –, puisque l'auteur de *NH* est à l'origine d'une forme inédite et déconcertante d'érotisme, permise par le déferlement verbal et conjoncturel de l'écriture automatique dont il use ici, « s'astreignant à ne pas écrire pendant plus de dix minutes consécutives – pour ne pas contrôler sa pensée<sup>12</sup> » : « Deux phallus entre les dents,

---

10. « Moi, Guillaume Apollinaire, je t'emprunte ce fragment de ton corps tu me le dois bien » (*NH*, p. 70).

11. Robert Desnos, *De l'Érotisme considéré dans ses manifestations écrites...*, *op. cit.*, p. 124.

12. Anne Egger, *Robert Desnos*, Fayard, 2007, p. 95.

j'entraîne dans ma chute trois constellations et les fleuves amazones coulèrent entre mes aisselles. » (NH, p. 79) C'est bien à une sexualité « hors série » – pour reprendre un qualificatif qu'affectionne l'écrivaine Belen<sup>13</sup>, reine de l'érotisme surréaliste – que s'adonnent ici le narrateur et sa partenaire Miss Flowers, avant que celui-là ne la voie s'en aller, « soutenue par deux testicules géants vers un anus sanglant à l'horizon dans lesquels'engouffraient les ondes les étoiles et la nuit » (NH, p. 80).

### « Homme ou femme, peu m'importe » (NH, p. 67)

À l'origine d'une poétique érotique singulière, Desnos distille tout au long de son récit un modèle orgiaque de sexualité comparable à celui qu'Aragon développe dans les années 1920, à travers des œuvres comme *Le Libertinage* ou *La Défense de l'infini* :

*C'est à la multiplicité des hommes que l'orgie mérite son nom, et pour ce qu'elle suppose de désordre, de refus des limites, l'orgie implique le non-choix des partenaires immédiats, la variation sans frein des rapports sexuels, donc (aussi bien des hommes que des femmes) l'homosexualité<sup>14</sup>.*

NH entretient assurément une certaine proximité avec les écrits de jeunesse d'Aragon, les deux hommes n'hésitant pas à afficher ouvertement l'homosexualité (ou la bisexualité) de leurs personnages, mais, à y regarder de plus près, les orientations choisies par l'un et par l'autre divergent, notamment dans leur conception de l'individu en regard de l'érotisme. Selon Franck Merger, les œuvres surréalistes d'Aragon affirment la transitivité d'un désir qui s'applique à une multitude d'objets hétéroclites – hommes, femmes, fétiches en tous genres – et qui est donc à l'origine d'une conception de l'érotisme où la notion d'individualité se disloque complètement :

*Dans la mesure même où c'est un principe de dissolution du « caractère », ou de la « personne », et de leurs implications psychologiques et sociales, le désir est le moyen privilégié d'échapper à la finitude. En particulier, avoir des pratiques*

---

13. Cf. Belen, *Mémoires d'une liseuse de draps*, J.-J. Pauvert, 1973.

14. Aragon, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit* (1969), *Œuvres romanesques croisées* d'Elsa Triolet et Aragon, t. XLII, Robert Laffont, 1974, p. 213.

*homosexuelles quand on est hétérosexuel permet d'échapper à des déterminations fausses et à des limites indues*<sup>15</sup>.

Introduisant dans son récit, par l'entremise des personnages de Louis Morin et du Capitaine<sup>16</sup>, les aventures fantaisistes d'un couple homosexuel, Desnos fait acte de transgression, devenant de ce fait l'un des rares surréalistes, avec René Crevel<sup>17</sup>, Louis Aragon, ou encore André Masson<sup>18</sup>, à avoir pris position – certes, par des voies détournées – en faveur de la cause homosexuelle (du moins celle-ci n'est-elle pas jugée ou conspuée dans *NH*). En revanche, l'expérience « pédérastique » y est assimilée à une quête, souvent douloureuse, dont le narrateur investit les personnages et lui-même, le récit s'apparentant à un parcours initiatique. En effet, il semblerait que le personnage de Louis Morin, jeune garçon âgé de treize ans, soit constamment tiraillé entre deux types de sexualité, oscillant entre un désir de nature hétérosexuelle pour la protagoniste Miss Flowers<sup>19</sup> – qui « pose à l'Américaine, monte à cheval, déjeune le matin en pyjama éclatant », incarnant le type de la jeune fille américaine : belle, blonde et sportive – et une forte attirance pour le Capitaine, « jeune, beau et peu compliqué » (*NH*, p. 51). Après avoir vécu ses premiers émois sexuels en se soumettant aux châtimements corporels de Miss Flowers<sup>20</sup>, Morin finit par choisir son orientation

---

15. Franck Merger, « Surréalisme et homosexualité : la position d'Aragon dans *Le Libertinage* (1924) et *La Défense de l'infini* (1923-1928) », *Inverses*, n° 3, 2003, p. 82.

16. Ces deux personnages sont vraisemblablement bisexuels, puisque, vers le début du récit, ils forment une sorte de ménage à trois avec Miss Flowers. Pour le reste, d'autres personnages se livrent à des actes liés de près ou de loin à la sodomie.

17. René Crevel était notoirement homosexuel et semblait être accepté comme tel par André Breton, à titre d'exception, cela va de soi.

18. Lors d'un entretien, André Masson expliqua comment il avait eu une altercation avec André Breton au sujet de l'homosexualité : « Seulement, c'est un peu bizarre de penser qu'un homme qui attachait son nom à une entreprise de subversion totale, comme il disait, ait pu tout de même épouser des préjugés comme des préjugés sexuels Charbonnier, *Entretiens avec André Masson*, Marseille, Ryôan, 1985 [1958], p. 34.

19. Ce personnage est probablement inspiré de la célèbre actrice Pearl White, à laquelle Desnos vouait un culte, et qui devint une star internationale grâce au succès rencontré par *Les Mystères de New York*, *serial* réalisé par Louis Gasnier et produit par Pathé en 1914.

20. Le fantasme desnosien de la « maîtresse anglaise » est ici reconnaissable (*cf. Confession d'un enfant du siècle*, *Œuvres, op. cit.*, p. 300). De plus, l'origine du nom du personnage de Louis Morin nous étant jusqu'ici inconnue, il est intéressant de signaler qu'il existe un illustrateur et caricaturiste français de ce nom (1855-

sexuelle et, « [l]e soir à la promenade, il donne le bras à l'officier » (*NH*, p. 51). Leur relation, tumultueuse et sadomasochiste, nous est ensuite suggérée, puis montrée, sous forme d'ellipses, puisque le narrateur les retrouve inopinément, sur un navire, au large de l'Espagne :

*Le capitaine riait. Puis il me prit par la main et m'emmena à l'avant du bateau. Déshabillé et tatoué de dessins bleus Louis Morin était empalé. Le vent le faisait tourner dans tous les sens et par instants il soupirait profondément. [...] Il appela trois marins qui retirèrent l'enfant du pal. Du sang avait coulé le long de ses cuisses et de ses mollets. (*NH*, p. 55-56)*

Émanation sadienne, cette scène est représentative d'une sexualité, propre à *NH*, qui se consomme volontiers dans la souffrance, la sodomie se déclinant sous des apparences diverses qui participent, la plupart du temps, d'un rapport dominant-dominé. Reste à questionner les fondements de cette littérature licencieuse, en la mettant une nouvelle fois en rapport avec la conception desnosienne de l'érotisme, qui, nous l'avons signalé, va à rebours de celle d'un Aragon : « L'érotique est une science individuelle. [...] il n'est pas mensonge possible en littérature érotique. Dans ce miroir spirituel, l'auteur ne dépose jamais qu'une exacte image de lui-même » (*NH*, p.110). Si le lecteur prenait au mot cette profession de foi, cela signifierait-il qu'il devrait voir en *NH* un portrait fidèle de la vie sexuelle de son auteur ? La collection de pratiques sexuelles déployées dans ce récit ne saurait s'appliquer à une seule et unique personne, tant elle embrasse d'infinies possibilités. Il semblerait plutôt que Desnos souhaite « donn[er] la vie sexuelle intégrale comme base à la vie sensible et intelligente » (*NH*, p.145) et « dresser un catalogue exact des formes de l'amour » (*NH*, p.133). Dès lors, penser le sexe en tant qu'une multitude de possibilités revient à « considére[r] l'amour et ses actes du point de vue de l'infini » (*NH*, p. 134), rejoignant en cela, de façon irrépensible, la pensée sadienne. En revanche, il n'en demeure pas moins que la question de l'identité entre le texte et son auteur revêt un caractère fascinant, surtout si on l'applique à *NH*: comment, dans une telle configuration, interpréter certains passages à teneur sodomique – ou, du moins, endossant une curieuse obsession pour le phallus –,

---

1938), qui a notamment réalisé des gravures érotiques, parmi lesquelles se trouve au moins une scène de fessée.

mettant en scène les membres du groupe protosurréaliste ? Car, si nous nous fions à l'unique archive portant directement sur les rapports entre surréalisme et sexualité, soit les *Recherches sur la sexualité*, effectuées entre 1928 et 1932 par André Breton et ses acolytes du moment, nous pouvons être certains qu'un Desnos-narrateur embrassant « une verge d'ivoire et de corail » qui se métamorphose ensuite en Roger Vitrac<sup>21</sup>, n'aurait pas été du goût du chef de file du surréalisme, qui décrivait les rapports homosexuels en ces termes : « Pour les femmes : rapports érotico-buccaux. Pour les hommes : sodomie intégrale. Cela me dégoûte complètement et je tiens les enculeurs mêmes pour des enculables, des défoncés<sup>22</sup>. » Nous ne chercherons pas à décoder cet obscur langage éminemment homophobe, mais nous avons là la confirmation de la position irrévocable d'André Breton relativement à toute forme d'amour physique entre deux hommes. Écrivant *NH*, Desnos prend le contrepied de la morale surréaliste officielle, nous donnant à voir un panel de subversions qui ne passe pas sous silence l'homosexualité, explorant par ailleurs les virtualités d'une errance charnelle où règne l'ambiguïté générique, qu'elle soit textuelle ou sexuelle.

**« Une boussole au radium qui portait deux aiguilles » (*NH*, p. 75) : voyage au cœur de l'hybridité générique**

Dans *NH*, l'expression du désir, quelle que soit sa nature, est tributaire d'un mélange des « genres » se manifestant aussi bien sur le plan formel, que sur celui de la diégèse, à un tel point que la composante structurelle du récit – s'il en est une – semble contaminée par l'immense mouvement de dissémination engendré par la succession des péripéties. Ce court récit érotique a simultanément recours aux ficelles du théâtre, au vers et à la rime, aux codes romanesques, le texte allant même jusqu'à se « travestir » en formule de cocktail. Pour reprendre un argument de Mireille Calle-Gruber, « tout cela fait venir une obscure confusion des genres d'écriture et la dissémination des sèmes au moment où

---

21. « Mes lèvres se baissèrent vers le gland de corail. À peine mon baiser l'eut-il effleuré que des clarinettes invisibles se mirent à siffler une note semblable et sans arrêt. Un peu de fumée jaillit et à la place du phallus je reconnus Vitrac. » (Robert Desnos, *NH*, p. 63).

22. Collectif, *op. cit.*, p. 173.

il est question de ce que d'aucuns appelleraient une « identité "genrée"<sup>23</sup> ». Ainsi, la problématique du genre/gender est plus que pertinente pour parvenir à une lecture exhaustive de *NH*, où l'inversion des genres masculin-féminin est courante, notamment dans l'épisode théâtral où nous apprenons que « Baignoire » est un personnage masculin, le renversement du « genre » s'opérant ici à deux niveaux, l'un grammatical et l'autre sexuel, laissant entrevoir une interrogation sur la légitimité des mots et des codes qui régissent leur utilisation. Le brouillage des genres est d'ailleurs confirmé au cours de ce bref passage scénique, lorsqu'une didascalie enjoint aux personnages de prononcer les paroles « [â]ge sexe et costume *ad libitum* » (*NH*, 50). Alors que Baignoire « épie derrière les murailles les inversions de son fils », certains fantasmes que le discours social prêterait généralement aux hommes – « trois filles avec leurs bas noirs » (*NH*, p.51-52) – sont ici attribués à Miss Flowers, avant que celle-ci ne subisse une importante métamorphose sexuelle :

*Un sexe flexible et masculin surgit au corps de la jeune Américaine. Elle réédita le supplice de la vierge sodomisée. [...] De nouveau femme, elle se redressa [...] tandis que la victime vomissait des lacs de lumière. (NH, p. 59)*

Cependant, le dérèglement spatiotemporel qui est à l'œuvre dans *NH* n'est pas sans rapport avec l'orchestration de cette confusion des « genres ». Prenant place, dès son ouverture, au sein d'un paysage ferroviaire en perpétuel mouvement, le récit repose ensuite sur une alternance entre un décor parisien et des escapades maritimes à travers les océans, affichant une écriture éternellement promise au voyage, qui n'est pas sans évoquer le « steamer AMOUR », avatar de l'érotisme « cérébral » desnosien, qui, « par les océans tropicaux et les mers boréales, précédé de son étrave invincible, vogue [et] renaît sans cesse de ses naufrages » (*NH*, p. 111). La quête d'un ailleurs géographique est donc à rattacher à celle d'une identité sexuelle audacieuse et novatrice, la confusion spatiale étant propice au dérèglement général – du récit, des sens, des « genres », etc. Au cœur de *NH*, alors que la mer se retire et laisse apparaître les fonds marins, Miss

---

23. Mireille Calle-Gruber, « Les yeux de la langue, l'oreille des images de Nelly Kaplan. Et quoi de l'érotique ? », dans Guillaume Bridet et Anne Tomiche (dir.), *Genres et avant-gardes*, L'Harmattan, 2012, p. 165-166.

Flowers et Desnos-narrateur – voyageurs « cérébraux » – croiront avoir enfin atteint le but ultime de leurs errements amoureux et topographiques, découvrant un petit coffret contenant « [l]es diamants et les perles après lesquels Miss Flowers avait couru pendant si longtemps » (*NH*, p. 73). Il n'en sera rien, car l'acquisition de ce butin si convoité ne coïncidera pas avec l'avènement d'une fixité dans l'espace, et encore moins d'une détermination sexuelle. La raison en est que l'étrange boussole à deux aiguilles, ramassée avec le trésor par Miss Flowers, plutôt que d'indiquer le Nord, ne fera que reconduire, *ad libitum*, la quête effrénée des personnages :

*Cette aiguille, dit [le Capitaine], indique le pôle Sud mais l'autre indique une direction inconnue.  
– C'est celle que nous suivons. (NH, p. 75)*

## Sexe-tant

Que *NH* soit un texte érotique qui assume sa filiation avec les maîtres du genre, tel Sade ou Apollinaire, cela ne fait pas l'ombre d'un doute. Par contre, il ne pourrait en aucun cas être placé sous l'égide d'un André Breton, dont l'aversion pour l'homosexualité est restée sans appel. Rappelons que ce récit n'a pu être publié du vivant de Desnos – exceptées les premières pages, exemptes d'« uranisme » ou d'hybridités génériques –, mais sans que nous en connaissions les raisons véritables. Il n'est pas interdit de croire qu'une censure interne ait pu être exercée, d'une façon ou d'une autre, sur cette œuvre, mais il resterait à le prouver, documents ou archives à l'appui. Hasard objectif ou pas, cette « occultation » temporaire d'un manuscrit d'une grande valeur littéraire n'est pas sans rappeler la « disparition-dissémination » finale du poète-narrateur de *NH*, pulvérisé par l'impact d'un « sextant<sup>24</sup> » sur l'occiput et transformé en poussière, puis dispersé aux quatre coins de la terre.

UNIVERSITE DE MONTREAL  
UNIVERSITE PARIS DIDEROT – PARIS 7

---

24. *NH*, p. 108. On notera l'emploi ingénieux du mot, l'instrument de marine étant constitué de deux vocables qui témoignent à eux seuls de l'infinité du désir (et du « genre » ?) : « sexe » et « tant ».

## LE VETEMENT AU SERVICE D'UNE « MASCARADE AVEC LE SEXE »

Justine CHRISTEN

En septembre 1917, lorsqu'ils se rencontrent dans la librairie d'Adrienne Monnier, André Breton et Louis Aragon sont liés par un dénominateur commun : « l'esprit nouveau » de Guillaume Apollinaire. C'est lui qui leur a enseigné « l'idée moderne de la vie », où la mode est omniprésente grâce au vecteur de « l'involontaire poésie des publicités<sup>1</sup> ». La période d'engouement de Breton pour la mode coïncide plus précisément avec la période de rédaction des poèmes de *Mont de piété*, entre 1913 et 1919. Son goût de la mode est présenté dans une lettre à Théodore Fraenkel comme un « à-coup passionnel<sup>2</sup> » qui va s'accroître grâce à sa rencontre avec Jacques Vaché. Au printemps 1916, lorsqu'ils se rencontrent à l'hôpital de Nantes, Jacques Vaché occupe son temps à croquer des dessins de mode masculine, à peindre des cartes postales et à lire des magazines de mode. Au début des années 1920, la proximité de Louis Aragon et d'André Breton avec l'univers de la mode se précise grâce à leur rencontre avec le couturier Jacques Doucet qui les emploie comme conseillers artistiques et bibliothécaires de 1922 à 1926. Mais pour la génération des surréalistes, la défense de la mode ne va pas sans une composante protestataire : « Tout le monde ne peut regarder en face un concept qui fait vaciller les autres concepts<sup>3</sup> ». Louis Aragon constate que la mode véhicule une force éphémère qui fragilise en particulier le concept de genre parce qu'elle est un système traversé par le hasard et soumis à la subjectivité des goûts individuels et à des lois irrationnelles. Aussi la mode apparaît-elle comme un concept inquiétant évoqué en termes de « vertige », d'« abîme », de « trouble », et même de « frisson<sup>4</sup> » par le narrateur du *Paysan de Paris*. Dans cet article, les exemples sélectionnés parmi les

---

1. Aragon, « L'Homme coupé en deux », *Les Lettres françaises*, 9-15 mai 1968.

2. André Breton, OC I, p. 1073.

3. Aragon, « Introduction à 1930 », *Chroniques I. 1918-1932*, Stock, 1998, p. 341.

4. Aragon, *Le Paysan de Paris*, Gallimard, 1926, p. 49.

principaux textes théoriques, poétiques et romanesques, écrits par Breton et Aragon entre 1915 et 1945, veulent éclaircir la problématique de la subversion des genres masculin et féminin par le biais du vêtement.

## La main gantée

Dans la société occidentale, la main et le visage donnent à voir la peau nue, sans l'écran des vêtements. Ils sont par conséquent les foyers signifiants du corps où s'inscrit la distinction de genre. À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, la précellence du visage et de la main est rendue manifeste à travers les procédés d'identification des criminels. L'empreinte visagière et l'empreinte digitale deviennent des pièces maîtresses de l'anthropométrie judiciaire. Les systèmes modernes de reconnaissance circonscrivent l'identité d'un individu à une photographie et à une empreinte de doigts de façon invariable. À la Belle-Époque, un personnage-type s'affranchit toutefois de ce système : c'est le bandit masqué. Rocambole, Rouletabille, Arsène Lupin, Chéri-Bibi, Musidora et Fantômas font partie de la catégorie des « Protées modernes<sup>5</sup> », chers aux surréalistes, qui ne laissent aucune empreinte derrière eux. Les avant-gardes se sont en partie reconnues ou projetées dans ces criminels masqués à l'identité problématique. Ils n'ont pas la densité psychologique des personnages traditionnels parce qu'ils revêtent sans cesse l'identité des autres. Le port du gant et du masque rend ces bandits masqués ou cagoulés irréductibles aux données anthropométriques et met en échec leur identification générique. De ce point de vue, ils se rapprochent de la « nébuleuse de personnage<sup>6</sup> » qui traverse les textes automatiques : tombe-barque, ciseaux, génie, miroirs, Madame Madame, Monsieur Lemême, le camé Léon, etc. Parmi ces « êtres de passage<sup>7</sup> », qui ne portent ni vêtement ni marque identificatrice, se trouvent de nombreuses mains gantées,

---

5. Pierre Souvestre, Marcel Allain, *Fantômas*, cité dans Didier Blonde, *Les voleurs de visages : sur quelques cas troublants de changements d'identité : Rocambole, Arsène Lupin, Fantômas & Cie, Métallé*, 1992, p. 9.

6. Julien Gracq, *Spectre de Poisson soluble*, OC, Gallimard, p. 913.

7. Marie-Paule Berranger, « *Poisson soluble* ou les mains vierges dans la petite niche à fond bleu de travail », dans Marie-Paule Berranger et Michel Murat (dir.), *Une pelle au vent dans les sables du rêve : les écritures automatiques*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1992, p. 94.

comme l'énigmatique « coupable aux mains gantées<sup>8</sup> » dans l'historiette 31 de *Poisson soluble*. On touche ici à un lieu commun répandu dans les romans policiers populaires de la Belle-Époque : le gant assassin. Auxiliaire indispensable des cambrioleurs, des étrangleurs et des criminels, le gant protège l'incognito dans les romans noirs. Les gants de caoutchouc, les gants de suède, les gants de craie, les gants à baguettes noires, les gants de crin ou les gants tournesol ont également pour propriétaires des personnages anonymes à l'identité indistincte dans les textes automatiques d'André Breton. Dans le *Manifeste* de 1924, la main gantée était déjà placée sous le signe du secret : « Le surréalisme vous introduira dans la mort qui est une société secrète. Il gantera votre main, y ensevelissant l'M profond par quoi commence le mot Mémoire<sup>9</sup> ». Dans l'écriture automatique, l'instance productrice du discours est en effet une identité effacée qui n'a plus la mémoire ni de son genre ni de sa personnalité : « Les auteurs songeaient, du moins tous deux feignaient de songer, à disparaître sans laisser de traces<sup>10</sup> », écrit Breton dans une note de commentaire des *Champs magnétiques*. Le souci de ne pas laisser d'empreinte derrière soi est thématique à travers deux motifs récurrents : l'empreinte de doigts – qui explique le port des gants – et l'empreinte de pas<sup>11</sup>. Si le gant est symboliquement lié à l'anonymat, c'est aussi parce qu'il est un faux-semblant corporel qui camoufle les frontières entre le masculin et le féminin : quel genre de main le gant épouse-t-il ? Le gant de bronze et les deux mains gantées du mannequin de cire photographiées dans *Nadja* ou bien encore la longue main d'ébène photographiée par Man Ray dans *L'Amour fou* jouent subtilement avec l'indistinction des genres. La réaction première du spectateur est l'hésitation : « Comment reconnaître la main de cire de la vraie main<sup>12</sup> ? » se demandait Breton à propos de certaines photographies de Man Ray. Ces différents exemples nous amènent à nous interroger sur le statut que les surréalistes assignent au

---

8. André Breton, *Poisson soluble*, OC I, p. 391.

9. Manifeste du surréalisme, OC I, p. 334.

10. OC I, p. 1172.

11. Un passage écarté de la première historiette de *Poisson soluble* indique que l'entrée dans le château est compromise par l'empreinte boueuse de ses chaussures ; dans l'historiette 11 de *Poisson soluble II*, il ferre son cheval avec du velours rouge pour amortir la trace des empreintes ; dans *Les Pas perdus*, les semelles de chaussures sont en peluche.

12. André Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, OC IV, p. 390.

gant : est-il encore « le symbole de la personne même<sup>13</sup> » comme à l'époque féodale ? Les avant-gardes réactualisent, dans une certaine mesure, cette valeur symbolique du gant, mais en lui donnant une orientation nouvelle. Le gant moderne est certes l'indice d'une identité générique, mais d'une individualité générique glissante qui refuse de se laisser identifier.

### **Le masque sans visage**

Le masque est le second accessoire que l'homme-caméléon surréaliste arbore pour laisser suspendus les repères de l'identité générique. On pense aux masques blancs sous lesquels les membres du groupe surréaliste visitaient rituellement le désert de Retz mais surtout à tous les masques fictifs qui traversent les textes de notre corpus. Avant d'être un agent de métamorphose, le masque est destiné à oblitérer le visage. Par exemple, lors du bal doré des Valmondois, dans le roman *Aurélien*, le visage du personnage éponyme est occulté sous un masque d'or sans traits caractérisés : « Étrange de le revoir masqué, sans visage<sup>14</sup> ». Dans la société occidentale, le principe d'identité s'appuie essentiellement sur le visage, signe distinctif par excellence du genre sexuel, et qui signifie étymologiquement « ce qui est vu » (*visus*). La photographie signalétique, ancêtre du photomaton, avait pour vocation de fixer l'unicité du visage et d'identifier le genre de l'individu. André Breton et les autres surréalistes contestent la prétention de la photographie à se faire la garante du genre et de l'identité. En témoignent tous les grimaces et travestissements faciaux auxquels les membres du groupe se livrent dans les isoires des photomatons pour subvertir le principe identificatoire de la photographie. Leur compagnon Robert Benayoun repère d'ailleurs dans cet exercice ludique « une fuite fantasque dans l'anonyme<sup>15</sup> ». Il s'agit de se rendre méconnaissable par le port de casquettes, de fausses moustaches, de passe-montagnes ou bien de devenir invisible par la fermeture des yeux. Des scénarios de mascarade

---

13. « Le gant est le symbole de la personne même : remettre son gant à un envoyé, c'est lui donner plein pouvoir ; offrir son gant, c'est abandonner sa personne entière, jeter son gant, c'est mettre en avant sa force et son courage pour appuyer ce qu'on avance. » Gaston Paris, *Extraits de la Chanson de Roland*, Boston, Ginn and Company, 1895, p. 104.

14. Aragon, *Aurélien*, Gallimard, 1966 [1944], p. 558.

15. Robert Benayoun, *Le Rire des surréalistes*, La Bougie du sapeur, 1988, p. 50.

analogues se retrouvent dans les textes automatiques d'André Breton. Le sujet se projette à plusieurs reprises sous les traits anonymes d'un homme masqué, ou dissimule son visage tantôt derrière ses propres mains tantôt derrière un loup de velours noir ou blanc. Le goût de Breton pour les masques vient d'abord de son mépris pour le visage qu'il considère incapable d'exprimer la vie intérieure : « La vie intérieure filtre mal à travers cette écorce de tromperie<sup>16</sup> ». Dans l'article « Phénix du masque », Breton envisage trois types de masques différents (le heaume du chevalier, le loup de velours et la *bauta* vénitienne) comme des agents de métamorphose qui affranchissent de la prégnance du sentiment d'identité parce qu'ils laissent transparaître « le démon Pluriel<sup>17</sup> » qui hante tout individu. Derrière la surface unie du masque se cache une pluralité d'individus. Ainsi, le loup de dentelle noire qu'il fait porter aux femmes de Max Ernst recouvre « les cent premiers visages de la fée<sup>18</sup> ». De ce point de vue, l'identification de Breton à Fantômas, dans la dernière historiette de *Poisson soluble*, est riche de significations : « Aussi bien les murs de Paris avaient été couverts d'affiches représentant un homme masqué d'un loup blanc et qui tenait dans la main gauche la clé des champs : cet homme, c'était moi<sup>19</sup> ». Ce mode de représentation fantasmatique rappelle la technique des portraits-compensations chers aux surréalistes qui consistait à occulter son visage sous une figure d'emprunt, à se glisser dans une personnalité alternative. Le dédoublement de Breton en Fantômas nous renseigne sur la conception de sa propre identité. Fantômas, comme Zigomar, incarne dans l'imaginaire collectif la figure du criminel masqué non identifiable : « Je n'ai pas de visage<sup>20</sup> » affirme-t-il dans *L'Agent secret*. Le mystère émanant de ce personnage vient précisément de son absence de visage qui lui permet de revêtir un nombre illimité de personnalités masculines et féminines. Il est « celui dont personne ne connaît le visage<sup>21</sup> » puisqu'il n'est jamais identifié par l'inspecteur Juve. C'est pourquoi, les surréalistes ont pu voir en lui

---

16. André Breton, « Présignalement », OC III, p. 871.

17. André Breton, *Point du jour*, OCII, p. 273.

18. André Breton, « Avis au lecteur pour *La Femme 100 têtes* de Max Ernst », OC II, 306.

19. André Breton, *Poisson soluble*, OC I, p. 399.

20. Pierre Souvestre, Marcel Allain, « L'Agent secret », *Fantômas*, vol. 4, Fayard, 1911, p. 320.

21. *Ibid.*, p. 320.

un symbole vivant de l'inconscient : il est la preuve incarnée qu'un visage ne cache pas une seule âme et que « nous abritons peut-être plusieurs consciences<sup>22</sup> ». Chez Aragon, le masque a également le pouvoir de rendre visible une part de notre identité fuyante. Lors du bal des Valmondois, dans le roman *Aurélien*, les masques des invités fonctionnent comme des signifiants de l'être qui donnent à voir leur vrai visage : Edmond-Othello montre sa jalousie à l'égard d'Aurélien, Blanchette-Danaé sa richesse, Artémis-Diane de Nettekourt son caractère prédateur tandis que le masque sans traits d'Aurélien pointe son vide intérieur. En somme, le masque et le gant permettent d'« échapper au principe d'identité<sup>23</sup> » en retranchant leurs propriétaires derrière l'anonymat et l'indistinction des genres.

### Corps en négatif

La catégorie des vêtements « couleur de nuit<sup>24</sup> » que portent plusieurs personnages de notre corpus a la faculté de rendre les sexes solubles. La nuit et l'habit noir entretiennent en effet des rapports de contiguïté qui sollicitent le schème de l'engloutissement et réactualisent l'imaginaire archaïque du « vêtement-linceul<sup>25</sup> ». Dans *Les Trachidiennes*, Sophocle attribuait à la tunique offerte à Hercule et tissée par les Erinyes un pouvoir dévorateur sur le corps qui l'enveloppe. Selon la psychanalyste Monique Schneider, ce type d'habit enveloppant entretient un rapport de prédation avec le corps puisqu'il œuvre à son invisibilité : « il transforme nécessairement en proie avalée et ennuitée l'être sur lequel il se referme<sup>26</sup> ». Appliquée aux personnages masqués et déguisés chers aux surréalistes, cette analyse prend toute sa pertinence. Les costumes de Fantômas et de Musidora présentent ainsi l'intérêt d'introduire la thématique polysémique de l'enveloppement, à la fois vestimentaire et temporel. Le corps de Musidora est enveloppé par un maillot de soie noire, dessiné par Paul Poiret d'après l'uniforme des souris

---

22. « De l'unité de corps on s'est beaucoup trop pressé de conclure à l'unité d'âme, alors que nous abritons peut-être plusieurs consciences ». André Breton, « Les Chants de Maldoror », OC I, p. 234.

23. André Breton, « Max Ernst », *Les Pas perdus*, OC I, p. 245.

24. Aragon, *Anicet ou le Panorama*, Gallimard, 1921, p. 119.

25. Roland Barthes, *Système de la mode*, Editions du Seuil, 1967, p. 133.

26. Martine Schneider, *Don Juan et le procès de la séduction*, Aubier, 1994, p. 147.

d'hôtel, et sa tête est recouverte par une cagoule. Le corps de Fantômas est doublement enveloppé, à la fois par son collant et par la nuit. La tenue de rat d'hôtel moulante lui permet en effet de se fondre dans la nuit au point de se confondre avec elle : « Je suis la Nuit<sup>27</sup> », proclame-t-il dans le quatrième feuilleton. Sous la plume d'Aragon, la promiscuité troublante que la nuit entretient avec l'habit s'amorce avec *Anicet ou le Panorama* et culmine avec *Aurélien* : le smoking des mondains ; la pelisse à col d'astrakan de Bleu ; le gilet de soie d'Anicet ; la cape noire à collet du professeur Omme ; la robe « couleur de nuit » de la princesse Marina Mérov ; le grand manteau noir de Mirabelle comparé à « une chute d'ombre<sup>28</sup> » et sa robe de grand deuil relèvent du régime nocturne de l'image. Dans le roman suivant, *Le Paysan de Paris*, l'uniforme porté par le narrateur l'enveloppe au point de lui donner une apparence spectrale : « l'ennui vêtu de son grand uniforme<sup>29</sup> ». La métamorphose du personnage en un signifiant désincarné confirme ce que dit Martine Schneider à propos du pouvoir négateur de l'habit enveloppant sur le corps : « il est en fait inséparable de lui, responsable de l'équivalent d'un rapt identitaire<sup>30</sup> ». Comme Musidora, surnommée « la magnifique bête d'ombre<sup>31</sup> », Fantômas est un corps « en négatif » dont la tenue de camouflage et la cagoule dissimulent l'identité générique. Ces individus nocturnes s'apparentent d'ailleurs moins à des personnages qu'à un symbole : la force de l'inconscient. Ils n'ont pas d'identité générique propre puisqu'ils dérobent celle des victimes qu'ils tuent ou qu'ils volent. Les photographes de mode appartenant à la mouvance surréaliste (Miroslav Hák, Nokola Vuco, Maurice Tabard) sauront d'ailleurs parfaitement jouer du tirage en négatif pour rendre compte du potentiel décorporisant du vêtement : « La photographie a subtilisé le corps à l'habit<sup>32</sup> » constate à juste titre Charles Grivel à propos de la photographie de mode des années

---

27. Pierre Souvestre, Marcel Allain, « L'Agent secret », *op. cit.*, p. 320.

28. Aragon, *Anicet ou le Panorama*, *op. cit.*, p. 255.

29. Aragon, *Le Paysan de Paris*, *op. cit.*, p. 157.

30. Monique Schneider, « La peau et le partage sexué », dans *Le Vêtement : Colloque de Cerisy*, Frédéric Monneyron (dir.), Paris, Budapest, Torino, L'Harmattan, p. 25.

31. Aragon, « Les Vampires », *Projet d'histoire littéraire contemporaine*, Gallimard, 1994, p. 8.

32. Charles Grivel, « Le vêtement de l'objectif », dans *Le Vêtement : Colloque de Cerisy*, *op. cit.*, p. 175.

1920 et 1930. Les photographes de mode de cette période travaillent en effet à vider le vêtement de leur occupant par des processus divers, comme la surimpression, la solarisation, le photogramme et surtout le retournement du négatif. En éclipsant l'habit de son propre contenu, ils introduisent le flou dans la distinction traditionnelle des genres masculin et féminin.

### Le troisième genre

Le désir de devenir autre par l'entremise du vêtement est explicité dans l'article « Présignalement » où Breton présente l'individu comme un « anti-Narcisse » habité par le désir de changer d'identité. Dans plusieurs textes automatiques, le sujet se livre à une « mascarade avec le sexe<sup>33</sup> » par le biais du travestissement vestimentaire. Dans le poème « Météore », l'instance masculine fait son apparition « en robe fendue » tandis que le recueil *Clair de terre* se clôt sur la figure de Rose Sélavy, l'alter ego féminin que s'était inventé Marcel Duchamp. Rose Sélavy est une prostituée fictive de la Rue aux Lèvres née d'une série de photographies prises par Man Ray, à New-York, pendant les mois d'hiver 1920 et 1921. La portée transgressive du geste de Marcel Duchamp réside dans son désir de transcender les deux genres socialement établis du masculin et du féminin pour s'apparenter à un troisième genre, « beyond sex<sup>34</sup> », celui des hermaphrodites. Le brouillage des identités sexuelles est une problématique qui se situe au cœur de l'automatisme. Plusieurs indices, extraits de l'historiette 22 de *Poisson soluble*, ont conduit Julia Kristeva à parler d'un fantasme de « (trans)fusion dans le continent féminin<sup>35</sup> » à propos d'André Breton. La psychanalyste interprète le scénario d'appropriation d'un manteau féminin comme un acte de travestissement qui aboutit triomphalement à la dissolution du sujet dans l'instance féminine : « le rire de la femme la plus désirable chantait en moi<sup>36</sup> ». La photographie titrée « L'écriture automatique », publiée en couverture du numéro 9-10 de *La Révolution surréaliste*, représente une figure féminine habillée à la garçonne, installée à un pupitre

---

33. Julia Kristeva, « L'inquiétante étrangeté de *Poisson soluble* », dans *Une pelle au vent*, op. cit., p. 116.

34. Jean-François Lyotard, *Les Transformateurs Duchamp*, Galilée, 1977, p. 94.

35. Julia Kristeva, « L'inquiétante étrangeté de *Poisson soluble* », dans *Une pelle au vent*, op. cit., p. 122.

36. André Breton, *Poisson soluble*, OC I, p. 378.

d'école. La main automatique serait-elle une main hermaphrodite ? Doit-on voir en elle une incarnation de l'Androgyne primordial dont rêve Breton ? L'idéal d'une fusion des principes mâle et femelle transparait également dans plusieurs récits d'Aragon. Sous sa plume, l'acte de travestissement s'opère dans le psychisme des personnages, à la manière de Thérèse qui devient Tirésias par la seule force de sa volonté dans *Les Mamelles de Tirésias* de Guillaume Apollinaire. C'est ainsi que le flâneur du métropolitain, dans le texte « L'Instant », pénètre l'intériorité des femmes en frôlant au plus près leurs vêtements. Chez Aragon, l'expérience d'aimantation et de fusion dans le genre féminin passe par une « science sémiologique des toilettes<sup>37</sup> » qu'il a apprise en partie au contact de la peinture d'Henri Matisse. En effet, l'exploration du genre féminin se joue chez le peintre et le romancier au niveau pelliculaire de l'étoffe et des surfaces vestimentaires. Dans « L'Instant », la palpation du textile est un moyen de se glisser dans les consciences féminines : « J'envahis ces femmes comme elles m'envahissent.<sup>38</sup> » confie le personnage. En se glissant dans l'intimité féminine, l'écriture d'Aragon s'efforce vers une bisexualité qui a fait l'objet de plusieurs commentaires : l'homme trouve dans la femme un exact pendant, un alter ego. La question de la dualité sexuelle des individus, inséparable de la problématique vestimentaire, a été l'objet d'un débat public après le scandale suscité par la publication de *La Garçonne* en 1922. Selon Pierre Daix, la figure de la garçonne a frappé l'imaginaire des surréalistes au point d'« illuminer leurs écrits, mais, aussi fortement que Freud, les déranger<sup>39</sup> ». Le comportement vestimentaire de la garçonne transgresse en effet un double tabou : celui de la différenciation sexuelle par le vêtement et celui de l'homosexualité féminine. Plusieurs personnages féminins, « hantés par l'impossible désir d'être un homme<sup>40</sup> », présentent une intériorité virile dans les romans de Louis Aragon : Blanchette Barbentane, Mary de Perseval, Matisse, Mirabelle, etc. La coquetterie vestimentaire de la Femme française, par exemple, contraste radicalement avec sa manière de jouer le rôle de l'homme dans ses relations amoureuses.

---

37. Daniel Bounoux, « Notice de L'Instant », *Œuvres romanesques complètes*, t. I, Gallimard, Pléiade, 1997, p. 1247.

38. Aragon, « L'Instant », *ibid.*, p. 638.

39. Pierre Daix, *La Vie quotidienne des surréalistes*, Hachette, 1993, p. 19.

40. Brassai, *Le Paris secret des années trente*, Gallimard, 1976, p. 162.

Par l'emploi du discours indirect libre, Louis Aragon mêle sa voix à la conscience de son personnage féminin. Ce scénario de « mascarade » cérébrale brouille dangereusement les frontières entre les sexes : le féminin et le masculin tendent à se confondre ou à s'inverser au point d'aboutir à une indéfinition sexuelle : quel « être » signifie le vêtement si son identité est plurielle ? Quel « sexe » signifie le vêtement si le sexe psychique diffère du sexe anatomique ?

\*\*\*

Les descriptions vestimentaires sont ainsi l'occasion pour les surréalistes de rendre indécises les frontières entre les genres et d'explorer la profondeur d'autres consciences : « Je voudrais pouvoir changer de sexe comme de chemise<sup>41</sup> » affirmait André Breton en 1937. Les surréalistes parviennent, imaginativement, à ébranler les distinctions génériques par le biais du vêtement, qu'ils investissent d'un « rôle catalyseur<sup>42</sup> » capable d'inverser les genres, de les dissoudre ou d'en créer de nouveaux.

---

41. André Breton, « Convulsionnaires », préface à Man Ray, *La Photographie n'est pas l'art*, GLM, 1937, n.p.

42. André Breton, *L'Amour fou*, OC II, p. 701.

## ISIDORE ISOU : L'INSURRECTION DE L'ÉROTOLOGIE ?

Cosana ERAM

En 1947, alors que le jeune Isidore Isou *agrégeait* « un nom et un messie » dans son autobiographie homonyme, il inaugurerait désormais une façon d'autopromotion ayant comme ingrédients l'affirmation de soi, la rhétorique insouciance et surtout le désir manifeste d'inventer un nouveau système de pensée et de création. Aujourd'hui, en dépit des expositions et des articles qui lui sont consacrés chaque année, l'inventeur du Lettrisme reste à la fois illustre et méconnu, le dernier enfant perdu de l'avant-garde, pour reprendre le titre de l'ouvrage d'Henri Béhar<sup>1</sup>. Bien que les commissaires et les catalogues d'exposition nous renseignent sur les données biographiques de cet auteur, né en Roumanie et immigré à Paris après la Deuxième Guerre mondiale, son image reste trop méconnue pour le grand public. Pourtant, le prolifique Isou, mort en 2007, a peaufiné son français très tôt. Il se proposait ambitieusement d'apporter de nouvelles théories dans tous les domaines du savoir, y compris l'art, la philosophie, la science, l'économie, la technique – intégralité appelée la « *kladologie*<sup>2</sup> ». Son dessein était de transmettre une légitime autorité en racontant presque dans chaque livre, aux titres et surtitres emphatiques, voire ampoulés, la formation et l'activité transformatrice d'un individu doué de fortes prédispositions théoriques. Ainsi, son système de création s'appliquant à tous les domaines de la vie prendra le nom de *Créatique*<sup>3</sup>.

Isou a privilégié la stratégie du scandale comme marque personnelle. Le premier geste affirmatif du Lettrisme fut en 1946 pendant la première de la pièce *La Fuite* de Tristan Tzara au Théâtre

---

1. Voir : Henri Béhar, *Les Enfants perdus. Essai sur l'avant-garde*, Lausanne, Éditions L'Age d'Homme, 2002.

2. La kladologie, du grec klados, branche qui signifie littéralement « science des branches de la culture et de la vie ».

3. Isidore Isou, *La Créatique ou la Novatique (1941-1976)*, Éditions Al Dante, Leo Scheer, 2003.

du Vieux-Colombier qu'il a interrompue, avec son camarade Gabriel Pomerand, lorsqu'ils sont montés sur scène pour lire un manifeste. Puis, en 1949, lors de la messe de Pâques, quatre lettristes firent irruption dans la cathédrale Notre-Dame en proclamant que « Dieu est mort ». Ensuite, Isou fut condamné à une peine de prison et à une lourde amende pour outrage aux bonnes mœurs en raison de la publication de *La Mécanique des femmes*<sup>4</sup>. L'onde polémique ne s'apaisa pas et, une décennie plus tard, ce même roman servit de munition à son ex-disciple Guy Debord qui qualifia Isou d'auteur « qui tire sa subsistance d'une pornographie malhabile » (dans le court article « Économiquement faible », paru dans *Potlatch* le 22 décembre 1954). Ensuite, la parution d'un autre livre, *Initiation à la haute volupté*<sup>5</sup>, fut à son tour considérée scandaleuse et il fut interdit à la vente pendant dix-sept ans.

L'étiquette de pornographie accolée à Isou peut faire l'objet d'une profonde réflexion sur la distinction entre celle-ci et l'art et pourrait ainsi s'inscrire dans un débat théorique aujourd'hui encore loin d'être clos<sup>6</sup>. Chaque fois, le souci de délimiter strictement les deux (basé sur le contenu représentationnel, le statut moral, la qualité artistique ou une réaction prédéterminée) se situe dans un domaine où tant l'art que la pornographie peut tomber du mauvais côté de la caractérisation normative. Au sein de cette polémique, la liberté d'expression ouvre un champ discursif dans lequel la question du langage est centrale, depuis que Catherine MacKinnon, en reprenant la théorie des « actes de langage » d'Austin, a tenté de définir la pornographie comme un « faire » et non un « dire » : les images érotiques ou pornographiques définissent la sexualité masculine et féminine et l'asservissement de celle-ci<sup>7</sup>.

---

4. Isidore Isou, *Isou ou La Mécanique des femmes*, Aux Escaliers de Lausanne, 1949. Isou exprime ainsi sa propre opinion sur ce livre : « Ce qui me plaît à jamais, dans le livre *La Mécanique des femmes*, son côté créateur immortel, reste son dépassement du mécanisme de la séduction de l'homme et de sa partenaire, le dépassement de la magie qui a régné dans ce secteur depuis Don Juan, jusqu'à l'expressionnisme et le surréalisme, avant moi ». *Jonas ou le corps à la recherche de son âme*, Gérard-Philippe Broutin, 1984, p. 401-402.

5. Isidore Isou, *Initiation à la haute volupté*, Aux Escaliers de Lausanne, 1960.

6. En 2015, l'Internet sème la discorde. *L'Origine du monde*, de Gustave Courbet, a été censuré sur Facebook, Apple a supprimé l'application de France Musique en raison d'une émission consacrée à l'érotisme ayant le tableau d'Édouard Manet, *Olympia*, en frontispice et la chaîne américaine de télévision Fox 5 a flouté le tableau de Pablo Picasso, *Femmes d'Alger (Version O)* vendu à Sotheby.

7. Catharine MacKinnon, « Francis Biddle's Sister : Pornography, Civil Rights, and

En guise de réponse, l'objectif de cet article est d'apporter un éclairage aux rapports entre théorie, érotisme et représentation artistique en faisant une étude de cas de trois romans hypergraphiques d'Isou : *Les Journaux des dieux* (chapitre 1) précédé de *L'Essai sur la définition, l'évolution et le bouleversement total de la prose et du roman* (1950/51), *Initiation à la haute volupté* sous-titré *Cantique des Cantiques* et *Jonas ou le corps à la recherche de son âme* (1984)<sup>8</sup>. Il faut préciser ici que la métagraphie ou plus tard l'hypergraphie d'Isou est un art

*qui remplace, au cours de la phrase, les termes phonétiques par des dessins, par des graphismes, ou anti-graphismes de toutes les imaginations individuelles et collectives, par les calligraphies de tous les peuples, par tous les genres d'énigmes et de rébus, par les photographies, les possibilités d'impression superposée, de la reproduction sonore, du cinéma, de l'architecture*<sup>9</sup>.

Partant de l'idée d'Isou (suite à James Joyce) que les mots de la prose sont épuisés, il s'agit désormais de dépasser et de bouleverser le roman à mots en apportant des images, textes, charades, anagrammes, mots croisés, alphabets réels ou imaginaires en tant qu'éléments esthétiques supplémentaires. Ainsi, *Les Journaux des dieux* consiste en 50 planches graphiques nommées « La Genèse ». Dans *Initiation à la haute volupté* sont insérées 208 planches hypergraphiques de sur-écriture et dans *Jonas ou le corps à la recherche de son âme*, 476 planches gravées<sup>10</sup>. Ainsi, dès la première lecture, cet ensemble nous dévoile le désir démiurgique de l'auteur de dessiner ou d'annoter une partie de la Bible en tant que métaphore visuelle de toute création et de réévaluer tout rapport entre le masculin et le féminin, voire tout rapport humain en général. La particularité de ces livres, qui peuvent être considérés comme des unités stylistiques et conceptuelles, est que l'imagination, la fantaisie, le désir sexuel et le transfert voyeuriste sur le lecteur se trouvent également mobilisés

---

Speech », *Feminism Unmodified: Discourses on Life and Law*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1987, p. 166.

8. Les trois ont constitué le sujet d'une exposition conçue et organisée par Frédéric Acquaviva au Centre Culturel roumain à Stockholm en avril 2012.

9. Isidore Isou, *La Créatique ou la Novatique*, op. cit., p. 15.

10. Publiées sous le titre *Les Planches des Journaux des Dieux d'Isidore Isou*, Edition Maurice Lemaître, 2009.

par la coexistence du texte et de l'image<sup>11</sup>.

Et si l'on incluait Isidore Isou, qui a une conception originale de l'érotologie, au milieu d'une telle conversation en 2016 ? Son assimilation permettrait de mieux saisir la filiation dans laquelle s'inscrivent ses travaux. La liberté de produire des ouvrages polémiques à tendance pornographique a suscité des controverses dans l'avant-garde, en matière de critique de l'objectification des femmes par les sujets masculins. Dans le domaine du surréalisme, la remise en question radicale du corps, ainsi que le langage de la violence, la manière de franchir l'infranchissable en représentant l'acte sexuel en tant que métaphore mécanisée, ont déjà été discutés maintes fois des deux côtés de l'Atlantique. En outre, la littérature transgressive, avec ses extravagances sexuelles, ses thèmes controversés et ses comportements en dehors des normes sociales, légales ou morales, tels que Michel Foucault en rend compte<sup>12</sup>, partage des soucis similaires et des charges d'obscénité contre les auteurs qui la pratiquent au mépris du danger d'aller là où personne n'est encore jamais allé, aux marges de l'expérience.

La psychologie, l'érotisme et la sexualité sont considérés par Isou dans leur ensemble comme ce qu'il définit en tant que section de la branche technique de l'application utilitaire des domaines fondamentaux du savoir, où ils trouvent leur place dans les secteurs de la santé ou des loisirs. Ma thèse est fondée sur l'idée que l'art de cet auteur est supposé offrir une compensation soignée théorique qui annule la représentation soi-disant obscène. L'angle particulier de la méthodologie interprétative de cet essai privilégiera l'approche méta-discursive concernant les modalités de réflexion sur le processus de création, mais aussi une approche formelle qui nous permettra de trouver les motifs et les raisons de sa quête artistique. L'analyse utilisera également le vocabulaire des études visuelles et celui des études de genre afin de déceler la façon dont ces ouvrages présentent l'épineux sujet de la sexualité.

Tout d'abord, la pornographie peut-elle être envisagée comme une possibilité pour l'art<sup>13</sup> ? Le mot, dont l'étymologie vient du

---

11. Isou a fait circuler quelques images en reproduisant des dizaines de sérigraphies et de gravures de ses dessins exécutés pour *Initiation à la haute volupté* et pour *Jonas*.

12. Pour plus de détails, voir Michel Foucault, « Préface à la transgression », *Critique*, n° 195-196, août-septembre 1963.

13. Voir la perspective exprimée par Hans Maes qui réfléchit sur l'art pornographique en tant que catégorie artistique légitime dans « Who Says

préfixe grec *porne*/prostitué et du suffixe *graffein*/écrire, en tant qu'illustration explicite de la sexualité, se définit selon le dictionnaire comme une représentation complaisante de sujets et de détails obscènes dans une œuvre littéraire, cinématographique et artistique destinée à exciter sexuellement<sup>14</sup>. Quant à l'érotisme librement exprimé, la pornographie appartient à un espace de subversion. Elle est accusée de porter préjudice à la société en augmentant la violence sexuelle<sup>15</sup>. La pornographie est basée sur des formules (sur la « copulation des clichés<sup>16</sup> » selon l'expression de Vladimir Nabokov, lui-même accusé de pornographie), et elle est dépourvue de suggestions conduisant à la contemplation et à l'expérience esthétique. Il n'est pas hors de propos de rappeler ici que l'art et la pornographie ont des raisons et des buts différents, surtout dans la mesure où la pornographie est une industrie avec un chiffre d'affaires de plusieurs milliards d'euros par an. D'ailleurs, la pornographie dénote une nudité vide, implosive. Par contre, l'érotisme connote une nudité pleine de sens, explosive.

La sexualité a, de longue date, été représentée sous forme d'histoires ou d'images. Contre le moralisme esthétique et la possibilité de « panique morale<sup>17</sup> », la bataille pour sa représentation artistique en France contient des noms et des titres bien connus qui frôlent la pornographie – du libertinage de Sade jusqu'à la sexualité librement exprimée dans les romans de Michel Houellebecq – même si on peut affirmer que le grand public aujourd'hui est sous

---

Pornography Can't Be Art? », *Art and Pornography, Philosophical Essays*, Hans Maes and Jerrold Levinson, dir., Oxford, Oxford University Press, 2012.

14. À cet égard, Susan Sontag s'appuie sur la typologie spécifique de l'écriture pornographique : « Pornography uses a small crude vocabulary of feeling, all relating to the prospects of action: feeling one would like to act (lust); feeling one would not like to act (shame, fear, aversion). There are no gratuitous or non-functioning feelings; no musings, whether speculative or imagistic, which are irrelevant to the business at hand ». « The Pornographic Imagination », *Styles of Radical Will*, London, Vintage, 1994, p. 66.

15. En France, le fait de fabriquer, de transporter, de diffuser par quelque moyen que ce soit un message qui est jugé « pornographique » est puni de trois ans d'emprisonnement et de 75000 euros d'amende lorsque ce message est susceptible d'être vu ou perçu par un mineur, selon la loi sur la protection de l'enfance (Article 227-24). De plus, le classement X pénalise financièrement les films à caractère dit « pornographique » et les empêche d'accéder à la distribution normale.

16. Vladimir Nabokov, « On a Book Entitled Lolita », *Lolita*. London, Penguin, 1995. p. 311.

17 Voir Ruwen Ogien, *La Panique morale*, Grasset, 2008.

sédatif à cause de la banalisation et de l'avalanche d'images de nudité dans les médias. Le clair-obscur de la sexualité était un sujet à nombreuses facettes pour les surréalistes qui s'inclinaient toutes et tous devant le dieu Éros. Dès les premières expérimentations, telles que le roman érotique *Le Con d'Irène* de Louis Aragon, les poèmes de *L'Immaculée Conception* d'André Breton et de Paul Éluard inspirés par la Kama Sutra, aussi que l'art de Salvador Dalí, de Joan Miró et de Marcel Duchamp, pour prendre quelques exemples, l'obscur objet du désir était l'éternelle quête poursuivie par les artistes surréalistes de tous horizons. Inspirés par les idéaux d'amour libre de la Révolution russe de 1917 et par sa réaction initiale contre l'institution du mariage, les surréalistes réagirent contre les barrières sociales. En outre, rappelons leurs « Recherches sur la sexualité » partiellement publiées dans *La Révolution surréaliste* en 1928, qui ont marqué leur engagement avec le sujet de la sexualité, idéologiquement pénalisé à l'époque. Pendant la même période et plus tard, des artistes comme Claude Cahun, Unica Zürn, Leonora Carrington, Leonor Fini ou Dorothea Tanning exprimèrent dans leur art la révolte contre la condition de la femme, c'est-à-dire contre les comportements prescrits et l'idée que la reproduction était sa fonction la plus importante.

Parmi les nombreux livres d'Isou, qui se réclame ouvertement de Casanova, D. H. Lawrence et James Joyce, les œuvres érotiques ou qui théorisent l'érotisme sont nombreuses<sup>18</sup>. Ce qui peut être interprété comme un agenda pornographique relève d'une panique morale visant la pénalisation des relations entre les hommes et les femmes et la stigmatisation des libertés sexuelles dans la deuxième partie du XX<sup>e</sup> siècle. Comme l'expressionnisme et le surréalisme, le Lettrisme a participé à son tour à l'expression de la libération sexuelle, en contestant la censure de la liberté d'expression. La conception érotologique proposée par le créateur du Lettrisme se précise à partir de son livre *Isou ou la Mécanique des femmes*. C'est avec les trois romans hypergraphiques mentionnés ci-dessus qu'Isou entame une phase décisive de son ensemble théorique qui, selon Roland Sabatier,

*s'enchaînent dans un ordre à la fois évolutif et organique, se*

---

18. Isou a brièvement travaillé entre 1956 et 1957 pour le magazine érotique. La liste complète des ouvrages d'Isou qui portent sur l'amour et l'érotologie se trouve sur le site du Lettrisme : <http://www.lelettrisme.org> (page consultée le 23/5/2015).

*fondent sur le secteur de l'acquis sensuel, contenant les données biologiques, physiologiques, économiques et culturelles, définies comme une mécanique héritée de la passion*<sup>19</sup>.

La rencontre amoureuse se construit donc selon un processus qui s'inscrit dans un contexte théorisé. Pour Isou, les dessins-textes qu'il produit, au croisement de la poétique lettriste et de l'érotisme, doivent être envisagés moins en tant qu'expressions qui incarnent les fantasmes des consommateurs qu'en tant que discours politique.

D'ailleurs, Isou s'insurge contre le surréalisme à cause de son « désordre des termes et des images » qui, à son avis, s'éloigne de l'essentiel et « s'avère incapable d'utiliser, d'une manière objective, dans un domaine quelconque du Savoir et de l'existence, ce qu'il remue<sup>20</sup> ». Par conséquent, l'automatisme privilégié par les surréalistes « ne crée que du chaos et du vide » puisque « le surréalisme pur est le dadaïsme superficiel du symbolisme » (p.181). Isou reproche donc au style surréaliste ce qu'il considère « une mécanique irrationnelle en tant que système de fabrication d'ersatz, de produits de série à travers l'association libre » (p.181). Une autre « insuffisance » (p.182) surréaliste est la prééminence de l'émotion esthétique contre laquelle Isou conçoit ses propres conceptions qui seraient fondées sur la rationalité et la scientificité.

Dans le repérage méthodique d'Isou, le couple agit dans ce qu'il appelle *le secteur de la conquête voluptueuse* calculée par des probabilités enrichies par la mécanique de conquête passionnelle intégrale, englobant tous les moyens d'envoûtement de tous les éléments sensuels possibles. Il parle ensuite des normes insensées pour concevoir *le secteur de l'étreinte*, contenant l'étreinte ininterrompue pure, doublée par l'étreinte négative et l'étreinte suggérée ; ensuite *le secteur de la perversité*, comme le définit Isou, est avant tout la multitude des positions possibles et impossibles de l'homme, de l'animal, du végétal, de la matière, du cosmos, de la pensée, envisagés par tous les sens réels ou imaginaires, à des degrés variés et mis en formules mathématiques ; puis *le secteur de l'amour prodigieux*, contenant la somme des facteurs idéaux

---

19. Roland Sabatier, « Les Théories du Lettrisme. L'Érotisme » <http://www.lettrisme.org/#!rotologie/c12b2> (page consultée le 23/5/2015).

20. Isidore Isou, *La Créatique ou la Novatique*, op. cit., p. 180.

complémentaires de l'acquis ou de la *mécanique*, de la *séduction*, de l'*étreinte* et de la *perversité* ; et enfin le secteur de l'*anti-amour*, renfermant l'*anti-érotologie*, complétée par l'*anti-amour négatif* et l'*anti-amour fractionnel ou inachevé*<sup>21</sup>.

Dans son livre *Ways of Seeing*, le critique britannique John Berger constate que selon les conventions, la présence sociale de la femme est différente de celle de l'homme. Autrement dit, l'image de la femme est traditionnellement confinée dans un univers possédé et gardé par l'homme qui la surveille avant d'agir sur elle<sup>22</sup>. Du point de vue des études de genre, considérons comme acquis que l'espace public est saturé par des images de femmes, que les femmes se font une place dans un monde d'hommes et cela est souvent dû à leur acceptation des règles patriarcales. Le spectateur masculin idéal est déjà préconfiguré parce que l'homme est toujours celui que regarde et la femme celle qui est regardée<sup>23</sup>. Dans le contexte de la représentation artistique, si on imaginait un nu masculin, cela aurait un effet violent sur la rétine car les attentes des spectateurs sont incontestablement liées à des nus féminins. Comment Isou résoudra-t-il ces enchevêtrements ?

En effet, nous constatons un écart entre le récit et la partie graphique d'Isou. La trame épique n'est qu'un accessoire nécessaire au développement visuel qui porte sur la multiplicité des rapports et interactions humaines (parmi lesquels la représentation de la figure triple de psychokladologue-psychanalyste-psychiatre, chacun sur les épaules des autres, reste emblématique dans *Jonas*) et aussi sur les nombreuses façons de faire l'amour hétérosexuel, homosexuel, zoophile ou avec l'ajout d'objets. Dans *Les Journaux des dieux*, la vision de la *Genèse* d'Isou se manifeste par son écriture hypergraphique figurative de type hiéroglyphé renvoyant indirectement aux drôleries ou « grotesques » du Moyen Age qui étaient des caricatures parfois concupiscentes exécutées par des moines médiévaux en enluminures sans rapport avec le texte<sup>24</sup>. Une

---

21. Pour ce résumé des théories d'Isou, nous sommes tributaires de Roland Sabatier qui les a expliquées dans l'article « Le dit et le lit dans *Initiation à la haute volupté* » paru, pour la première fois, en 1999 dans le catalogue de l'exposition « Isidore Isou : *Initiation à la haute volupté* » à Milan et repris dans *Lettrisme. Vue d'ensemble sur quelques dépassements précis*, La Seyne-sur-Mer, Villa Tamaris, 2010, p. 69-73.

22. John Berger, *Ways of Seeing*, London, Penguin, 1972, p. 46.

23. *Ibid.*, p. 64.

24. Voir Jean Wirth, dir., *Les Marges à drôleries des manuscrits gothiques* (1250-

activité similaire de désacralisation est prisée par le dessinateur Isou qui nous offre une anacréontique contemporaine, une exagération de l'état de volupté lors des rencontres amoureuses. Les images configurent une qualité humoristique inattendue à travers les multiples anachronismes décelables en tant qu'objets et outils contemporains dans un récit biblique, et aussi à travers plusieurs dessins irrévérencieux figurant les chapitres de la Genèse<sup>25</sup>.

L'aspect le plus important du style graphique d'Isou ressort d'une manipulation calculée du corps, car il ne devient utile que s'il est à la fois « corps productif et corps assujéti » pour reprendre l'idée bien connue de Michel Foucault<sup>26</sup>. Dans *Initiation à la haute volupté*, dans *Jonas* également, le corps « comme révélateur d'inédit<sup>27</sup> » est figé par une répétition fixée à tout jamais dans le registre d'un invariant mis en œuvre dans *Les Journaux des dieux* exclusivement à travers l'écriture hypergraphique. Les planches, c'est-à-dire les cellules d'habitation pour les personnages, sont conçues à partir d'une scène primitive ou scène originaire (au sens freudien) supposée déployer une dynamique biblique. Les corps sont entre leurs quatre murs, compressés par des écrits dans des langues multiples, maîtrisés et retenus dans cette espèce de panoptique.

Selon Frédéric Acquaviva, *Initiation à la haute volupté* est une ode à l'amour et à la femme, un amour prodigieux, infini, différent de l'amour surréaliste, systématisé et expliqué dans des équations mathématiques<sup>28</sup>. Les titres des chapitres correspondent à différentes notions de la théorie d'Isou: « La base érotique ; L'apparence séduisante totale et infinie ; La séduction totale et infinie ; Description d'une étreinte ; L'érotisme positionnel ; Figure de l'amour prodigieux ; La lassitude infinie de l'amour ; Après l'amour ». Au milieu des orgies décadentes auxquelles il participe,

---

1350), Genève, Droz, 2008.

25. Isidore Isou, *Les Journaux des dieux* (chapitre 1) précédé de L'essai sur la définition, l'évolution et le bouleversement total de la prose et du roman, Aux Escaliers de Lausanne, 1950/51.

26. Michel Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Gallimard, Tel, 2003, p. 34.

27. Isidore Isou, *La Créatique ou la Novatique*, op. cit., p. 10.

28. Frédéric Acquaviva, « Initiation sur High Censorship », *Isidore Isou. Hypergraphic Novels (1950-1984)*, Stockholm, The Romanian Cultural Institute in Stockholm, 2012, p. 61.

qui nous rappellent le film noir *Eyes Wide Shut* de Stanley Kubrick, le personnage principal, un assassin, cherche une jeune fille témoin d'un crime, tombe amoureux d'elle et au bout du compte (attention, révélations sur l'intrigue !) la tue accidentellement avant d'être lui-même tué. Le rapport entre possession et regard est d'abord bien insinué à travers ce personnage qui raconte tout à la première personne et qui est un collectionneur d'images, de gestes et de moments intimes avec des femmes. Ses monologues dévoilent un pornographe décidément exaspéré à cause de la prédominance des hormones dans la société. Par conséquent, il prend sur lui la charge de s'interroger sur la condition masculine. Y-a-t-il une morale centrale universelle de l'existence ? Il se convainc que changer de méthode n'est pas une marque infamante de laxisme. Présent en ébauche en tant que Jean le Hypergraphe, Isou ne manque pas l'occasion de s'exprimer sur l'amour pour proclamer d'emblée que la femme est le désir.

Tandis que le personnage principal est dans une relation amoureuse, par exemple avec Véronique dans *Initiation à la haute volupté* ou avec Simone et Geneviève dans *Jonas*, les autres femmes, réelles ou imaginaires, reviennent en force à travers des images répétées. L'intimisme de ces images ne nous donne pas l'illusion de véracité car le but est de nous transmettre l'angoisse, nous attirer dans l'obsession, dans le moment de compulsion toujours présent. C'est seulement à travers nous, les lecteurs, que ces images deviennent désirables, ayant besoin de nous pour exister. Tout cela est profondément incrusté dans la corporéité pensée par Isou selon une sensuelle découpe du corps, une partition selon une approche anti-mécaniste, voire une sorte de mysticisme du corps régénéré « afin d'arriver à l'éternité concrète, à la société paradisiaque<sup>29</sup> ».

La rupture intervient dans l'économie libidinale chaque fois que les femmes agissent. Leur tangibilité et leur texture, l'illusion de les toucher nous apparaissent dans les pages graphiques intercalées parmi les histoires. Métamorphosées, elles s'y coulent comme une espèce de fluide corporel perdu et retrouvé sur la page en tant qu'écrit, dessin, fragment de corps morcelé. Objets volontairement froids, les femmes d'Isou ont une qualité à la fois sculpturale et cinématique puisqu'elles traversent les cartouches de façon quasi-cinématique.

---

29. Isidore Isou, *Jonas ou le corps à la recherche de son âme*, op. cit., p. 27.

D'ailleurs, l'image répétée du couple masculin-féminin hante l'auteur sous forme de mots et d'images. La biologie participe ainsi du fantasme d'une osmose entre le corps et l'écriture. Dans *Jonas*, qui inclut un épisode autobiographique dans un hôpital psychiatrique, les corps et les alphabets se multiplient. Le déchiffrement des échantillons alphabétiques superposés ou sur-intercalés nous donne la possibilité de reconnaître des passages en chinois, en hébreu, en grec et en arabe. Les fragments en hébreu font notamment la connexion subtile avec la dimension messianique et eschatologique dans *Les Journaux des dieux* car ils sont extraits du *Livre de Jérémie*, en particulier le chapitre 31 qui donne le témoignage prophétique de la restauration d'Israël. À ceux-ci s'attachent des fragments en allemand de partition de chants liturgiques ou du livret de *Don Giovanni*. Nous découvrons que les couples-modèle déclarés de l'auteur sont Mme de Staël-Benjamin Constant, Apollinaire-Marie Laurencin, Marie et Pierre Curie<sup>30</sup>. Isou donne plus de détail au sujet de sa méfiance à l'égard de l'érotisme surréaliste : en raffinant l'érotisme, Georges Bataille a fixé les valeurs à « un niveau superficiel et faux<sup>31</sup> » et a considéré l'embrassade – *l'étreinte* dans la théorie d'Isou – comme un retour à l'animalité et à la mort, opposé à la religion en ignorant l'étape du Dieu de l'amour.

Néanmoins, les notions du discours d'Isou s'appuient sur la fantaisie du consentement qui confond la présence de la femme avec son assentiment aux avances amoureuses. Plusieurs fois, trop théorisées face à la réalité, les typologies masculines incarnées par les personnages d'Isou deviennent des jouisseurs contrariés, loin de l'archétype de la masculinité farouche. Finalement, cela démontre le mécanisme par lequel la figure féminine voudrait correspondre à la construction d'une relation qu'Isou voit avant tout comme un outil de mesure pour ses théories sur l'érotisme dans un processus qui, par opposition aux surréalistes, ne se soumet pas aux lois du hasard ou du rêve.

Les thèses d'Isou sur l'érotisme ne correspondent en rien à un quelconque humanisme, à une libre disposition et propriété des mouvements et des gestes dans un espace de grande plasticité. Ses dessins sont une organisation carcérale qui, dépassant l'amour, crée un rapport bloqué entre masculin et féminin dans une vaste

---

30. *Ibid.*, p. 408.

31. *Ibid.*, p. 20.

construction malléable entre les mains de l'auteur en tant que mauvais démiurge. L'espace visuel confiné impose paradoxalement une libération des pulsions, une nouvelle alchimie du désir des corps sous le régime d'un ancrage prédestiné comme conquête, étreinte, perversité, amour prodigieux et anti-amour, dans cet ordre, pour reprendre les termes d'érotologie d'Isou.

Le défrichage et le décryptage ci-dessus nous donnent un aperçu de la pensée qui régit la création pornographique-érotique d'Isou, implicitement influencé, en arrière-fond, par les débats sur les représentations artistiques et symboliques du corps et les changements dans l'ordre moral de la société. L'enquête sur l'évolution des images dans l'œuvre d'Isou nous permet de repérer plusieurs conceptions en considérant le sexe entre éthique et esthétique. Dans cette perspective, Isou montre que c'est le statut donné par l'écrivain aux images et aux discours pornographiques (doit-on les considérer comme des expressions ? des actes ayant des effets sur la réalité ? des pratiques sexuelles ? c'est bien à nous de réfléchir à la réponse) qui importe plus que le contenu de ceux-ci et qui définit l'empire que l'imagination a sur la circulation et la consommation de l'érotisme. En dernière analyse, cet essai est donc à la fois un court rappel des catégories érotiques au sein du surréalisme – le couple, le corps, le désir – et une mise au point de quelques ressorts profonds de l'œuvre insuffisamment étudiée d'Isidore Isou.

*UNIVERSITY OF THE PACIFIC  
CALIFORNIA, USA*

*TRADUCTION ELZA ADAMOWICZ*

## LE SURREALISME ET LA DÉFICIENCE MASCULINE : *NAGEUR AVEUGLE*, DE MAX ERNST

David HOPKINS

En 1934, Max Ernst peint deux tableaux qu'il intitule *Nageur aveugle*. Cet article traite de la version sans doute la mieux connue des deux, celle du Museum of Modern Art de New York. Le tableau a rarement été analysé en profondeur. Au premier abord, l'image paraît abstraite et d'une structure plutôt rudimentaire. De coloration à prédominance vert-jaune, elle est dominée en son centre par une série de cercles concentriques autour d'une forme rouge qui ressemble à un bourgeon. Le reste du tableau consiste en une série de lignes qui convergent ou s'inclinent vers les cercles du centre. Il est probable que ces formes, tout comme celles de l'autre version du tableau *Nageur aveugle* (qui se trouve au Connecticut) sont apparentées aux images de courants atmosphériques trouvées dans *La Nature*, un journal scientifique de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, une des sources où Ernst a puisé un grand nombre d'images<sup>2</sup>. Cependant, d'un geste cavalièrement surréaliste, Ernst a totalement changé la signification de cette source originelle. Le titre a un rôle crucial dans l'attribution d'une nouvelle signification à cette image semi-abstraite. Comme l'observe Lucy Lippard, l'une des rares à confronter les deux tableaux :

*Le « nageur aveugle » [est] un euphémisme poétique pour l'organe masculin (son image vue de front, comme un poisson sans yeux muni d'une grande gueule) et l'image de ce tableau [est] une illustration évidente du passage de la semence (qui est aussi un œuf et la pupille d'un œil) dans le vagin, impliquant ainsi, grâce à ses rayures rythmiques et répétitives, les pressions en courbe de l'acte sexuel<sup>3</sup>.*

---

1. Pour l'illustration voir : <http://www.moma.org/collection/works/79200?locale=en>.

2. Charlotte Stokes, « The Scientific Methods of Max Ernst », *Art Bulletin*, vol LXII, n° 3, septembre 1980, p. 462.

3. Lucy Lippard, « Max Ernst ; Passed and Pressing Tensions », *Art Journal*, vol. XXX, n° 111, automne 1973, p. 16.

Cette interprétation, toute surprenante qu'elle puisse être, me semble tout à fait convaincante. Cependant, je serai en désaccord avec Lippard sur un point central : il me semble que l'idée du « nageur aveugle » s'appliquerait mieux au sperme qu'à l'organe mâle comme elle le suggère. Dans cette optique, le tableau de New York est autant une image de fertilisation que de virilité, la forme au centre, comme elle l'indique, représentant une semence/un œuf. Si l'appréhension masculine du sexe suit normalement la logique de la pénétration, d'un sens primordial d'*extériorité*, Max Ernst au contraire semble avoir produit une image d'*intérieurité*, comme s'il imaginait l'intérieur du corps de la femme. Nager aveuglément évoque une condition passive, l'aveuglement même ayant une connotation d'infirmité. On se demande alors ce qu'Ernst veut bien exprimer ici au sujet de l'attitude masculine envers les rapports sexuels. Si le titre *Nageur aveugle* évoque à la fois un état actif et passif, ce tableau nous livre-t-il un message ambigu sur la sexualité masculine (hétérosexuelle), où la poétique de la conception serait aussi importante que la réalisation du désir<sup>4</sup> ? Devrait-on lire l'image comme une analyse inhabituellement probante de la subjectivité masculine par rapport à la sexualité ?

Il pourrait sembler régressif de parler de subjectivité masculine. Au cours des trois dernières décennies, voir plus, les historiens de l'art ont eu tendance à se concentrer davantage sur la subjectivité féminine afin d'essayer de corriger le déséquilibre dont auraient patii les recherches surréalistes. Les grands artistes surréalistes avaient été des hommes. Les femmes, pensait-on, avaient été marginalisées dans les analyses du sujet et, à partir des années 1980, d'importantes recherches avaient été entreprises, soit pour examiner la contribution des femmes au mouvement, soit pour explorer les façons dont un point de vue féminin pourrait être compris<sup>5</sup>. Parler de la subjectivité masculine dans un tel climat

---

4. Tout indique qu'Ernst était un mâle hétérosexuel. Ses quatre mariages (avec Luise Straus-Ernst, Marie-Berthe Aurenche, Peggy Guggenheim et Dorothea Tanning) ainsi que ses nombreuses liaisons avec des femmes (dont Gala Éluard, Leonora Carrington, Leonor Fini et Meret Oppenheim) soutiennent cette thèse. Rien n'indique qu'il ait eu des liaisons homosexuelles, bien que certains de ses tableaux aient une signification homosexuelle sous-jacente : voir par exemple mon analyse de son *Pieta or Revolution by Night* (1923) dans *Marcel Duchamp and Max Ernst : The Bride Shared*, Oxford University Press, 1998, p. 141-143.

5. Voir par exemple Xavière Gauthier, *Surréalisme et sexualité*, Gallimard, 1971 ; Whitney Chadwick, *Women Artists in the Surrealist Movement*, Londres, Thames

risquait d'apparaître comme la défense du statu quo, ou pire, comme l'approbation de la misogynie qui sous-tend l'hétérosexualité d'un certain nombre d'artistes mâles de premier plan.

Cependant, le concept même de masculinité a connu des révisions importantes dans les écrits théoriques des années 1970 et 1980, dans le sillon de Jacques Lacan, principal interprète de Freud en France. Selon l'analyse psychanalytique lacanienne, la confusion ressentie par les hommes dans l'échec à assumer le rapport entre leur masculinité anatomique et l'inaccessibilité symbolique du phallus, signifie qu'une importante déficience est inhérente au cœur de la masculinité, qui est désavouée dans la mesure où l'homme assume le rôle paternel dans la culture. Le manque, constitué par le décalage entre le soi non formé et son image extériorisée au stade du miroir, ainsi que par le passage par le complexe d'Œdipe, se trouve au centre de la subjectivité masculine tout autant que féminine. Au cours des trente dernières années, des critiques littéraires et des historiennes de l'art telles que Eve Kossofsky Sedgwick, Abigail Solomon-Godeau et Amelia Jones, ont été des pionnières dans leur entreprise de réintégrer ce modèle dans leurs analyses révisionnistes de la subjectivité artistique masculine<sup>6</sup>. Cependant, de telles analyses, plutôt que de se concentrer sur les positions masculines hétérosexuelles « normatives », ont tendance à privilégier les masculinités homosexuelles ou à se focaliser sur l'identité masculine « masochiste<sup>7</sup> ». Le non-dit évident, cela va sans dire, est l'absence de travaux analytiques sur l'orientation masculine hétérosexuelle « normative<sup>8</sup> ». Bien entendu, un grand nombre des surréalistes mâles que nous avons tendance à considérer sans ambiguïté comme hétérosexuels, étaient loin d'être des mâles dominants. Narcissiques, dandys, en rébellion contre les normes sociales, anxieux au sujet de leur sexualité, ils s'installent

---

and Hudson, 1985; Whitney Chadwick, *Mirror Images : Surrealism and Self-Representation*, Cambridge Mass et Londres, MIT Press, 1998.

6. Eve Kossofsky Segwick, *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*, New York, Columbia University Press, 1985 ; Abigail Solomon-Godeau, *Male Trouble: A Crisis in Representation*, Londres, Thames and Hudson, 1997 ; Amelia Jones, *Body Art: Performing the Subject*, University of Minnesota Press, 1998.

7. Kaja Silverman, *Male Subjectivity at the Margins*, New York et Londres, Routledge, 1992.

8. Voir cependant Amy Lyford, *Surrealist Masculinities*, University of California Press, 2007.

rarement dans une position aisément classable. Alors comment parler de ces surréalistes mâles hétérosexuels plus « doux », dont le comportement phallique est moins ouvertement affiché, dans des termes utiles pour une analyse du genre ? L'analyse entreprise ici du *Nageur aveugle* de Max Ernst, ainsi que quelques observations au passage sur Salvador Dalí et Marcel Duchamp, proposent une approche que nous espérons pertinente.

Revenons au *Nageur aveugle*. Dans un texte autobiographique ludique, Ernst se demande quelle est son occupation préférée. Il répond : « voir ». De tous les plaisirs désapprouvés par ses maîtres d'école, affirme-t-il, « les plaisirs des yeux » avaient eu la priorité<sup>9</sup>. Cette observation semble être la reconnaissance directe d'un élément clé de la sexualité masculine, telle qu'elle est définie par Freud – la scopophilie ou le plaisir de regarder – que Freud considérait comme fondamentale dans les pulsions libidinales masculines<sup>10</sup>. Cependant, en tant que surréaliste, Ernst était tout autant influencé par un autre mode de voir, à savoir l'idée de l'œil visionnaire tourné vers l'intérieur, idée qui avait été développée par une de ses influences majeures, le peintre romantique allemand Caspar David Friedrich. Ernst semble avoir eu ceci en tête, ainsi que le poète Arthur Rimbaud, lorsque dans un autre fragment autobiographique, il affirme que son but principal en tant que peintre est de projeter « *ce qui se voit en lui* », ajoutant : « j'ai tout fait pour rendre mon âme monstrueuse. Nageur aveugle je me suis fait voyant<sup>11</sup> ». Dans ce texte, Ernst semble s'identifier avec le « nageur aveugle », bien qu'il s'agisse ici d'une vision tournée vers l'intérieur plutôt que vers l'extérieur.

Ernst a développé le concept de vision intérieure génératrice à travers sa propre production artistique, et notamment dans la série de 1929, *A l'intérieur de la vue : l'œuf*, où il compare l'image même de l'œil à un œuf, qui éclot pour produire des familles d'oiseaux. D'une part l'image composite œuf/œil a des affinités avec la pensée de Georges Bataille qui, l'année précédente, avait publié son roman pornographique *Histoire de l'œil*, où une association érotisée est

---

9. Max Ernst, « An Informal Life of M.E (As Told by Himself to a Young Friend) », dans *Max Ernst*, New York, Museum of Modern Art, 1961, p. 8.

10. Voir par exemple Sigmund Freud, « Three Essays on the Theory of Sexuality » (1905), dans James Strachey, ed., *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Freud*, Londres, Hogarth Press, 1953, vol VII, p.156-157.

11. Max Ernst, « Histoire d'une histoire naturelle », *Au-delà de la peinture* (1936), dans *Écritures*, Gallimard, p.244, 245.

établie entre les yeux et les œufs. D'autre part, elle correspond à une veine très riche d'images dans l'art surréaliste : on pense notamment au dessin d'André Masson, *Naissance des oiseaux* (1925), où un vol d'oiseaux qui semble émerger de la vulve de la femme évoque la génération automatique d'images dans l'esprit du poète / artiste. Pour le surréaliste mâle, l'inconscient était pris pour le vaisseau génératif – ou la matrice – d'où naissent les images. Dans ce sens, Ernst le « nageur aveugle » pénètre l'inconscient, tout comme Breton dans *Poisson soluble*, un ensemble de textes automatiques datant du printemps 1924 qui évoquent la dissolution du sujet dans le flux de l'activité inconsciente, et dont le titre pourrait bien avoir inspiré la formulation ernstienne du « nageur aveugle ». En effet, dans l'important tableau *Une nuit d'amour* (1927), Ernst traite de la conception physique interne d'un enfant (Ernst lui-même) pendant l'acte d'amour, comme s'il tentait de cerner les mystères de l'insémination et de la procréation<sup>12</sup>.

Tout ceci suggère une tentative radicale de la part d'Ernst de pénétrer à l'intérieur du corps – et de sonder les mystères de la conception, comme s'il s'appropriait la fécondité de la femme. Mais pourrait-on soutenir que l'accent mis par Ernst sur les états intérieurs et les processus biologiques cachés – sur l'aveuglement par opposition à la vision – est dirigé moins sur l'usurpation des fonctions femelles que sur le rejet de l'économie scopique associée par Freud et ses disciples à la constitution de la pulsion libidinale masculine ? Les théoriciennes féministes telles que Luce Irigaray ont mis l'accent sur le thème de l'intimité et de la tactilité dans la sexualité féminine par opposition à la distance et à la maîtrise scopique dans l'équivalent masculin<sup>13</sup>. L'élément de distance compris comme un préalable du regard masculin a également été considéré comme un facteur déterminant dans l'art surréaliste masculin. On pourrait soutenir, cependant, que dans certains exemples d'art dada ou surréaliste par des artistes mâles, le modèle d'un regard objectivant bascule en fait dans le corps et ses processus. Un exemple notable est l'installation tardive de Marcel Duchamp, *Étant donnés* (1946-66). La mise en scène est faite de façon que le spectateur (mâle) applique son œil à un trou afin de contempler l'image d'un mannequin aux membres écartés étendu

---

12. Voir l'excellente lecture d'*Une nuit d'amour* par Jeanne Siegel, « Max Ernst's *One Night of Love* », *Arts Magazine*, vol VII, n° 5, janvier 1983, p. 112-15.

13. Luce Irigaray, *Ce sexe qui n'en est pas un*, Éditions de Minuit, 1977.

derrière une porte<sup>14</sup>. Dans le contexte des complexités du programme iconographique de Duchamp, ce moment s'assimile au moment où la Vierge de Duchamp – représentée sous la forme **abjecte** de la femme déflorée – accomplit son passage au statut de Mariée. Un mode de virilité désincarnée (celle du regard masculin désirant) bascule ainsi ironiquement dans un registre incarné. Le regard, ainsi, a non seulement une agence purement « invisible » (dans la façon dont il effectue la transformation de la Vierge), mais le pouvoir de transfigurer le corps de l'autre avec lequel, au lieu de rester à la surface, il fusionne. Tout comme dans le *Nageur aveugle* d'Ernst, c'est comme si la vision avait été déviée vers un domaine invisible, signifiant l'insaisissable du désir.

Il est clair que ce que les œuvres de Duchamp et d'Ernst semblent impliquer est une vision masculine dé-faite, rendue inopérante, rappelant ainsi une tradition bien ancrée dans la pensée intellectuelle française qui a été retracée par le théoricien américain Martin Jay. Celui-ci considère que le surréalisme joue un rôle clé dans le processus de dénigrement de la primordialité de la vision, soutenant que l'évolution peut être caractérisée précisément en termes de rupture entre Breton, tenant du pouvoir de l'image visuelle, et Bataille, profondément méfiant devant les capacités de l'œil<sup>15</sup>. Cependant son analyse fait montre d'une remarquable réticence en ce qui concerne le genre, ayant peu à dire sur le sujet de la masculinité. Ce que je propose, au contraire, c'est que Duchamp et Ernst doivent tous deux être vus comme répudiant la masculinité par le biais d'une critique du scopique.

Avant de poursuivre ce qui pourrait être compris comme le démantèlement de la masculinité de l'intérieur de la masculinité elle-même, rappelons que, comme nous l'avons noté plus haut, le titre *Nageur aveugle* évoque inévitablement l'idée de semence masculine – ou sperme – et donc de virilité. Si la suggestion d'une sexualité masculine pénétrative normativement conçue est encore opérationnelle ici, l'image du sperme peut aussi être reliée moins à l'insémination qu'à la masturbation. Dans cette optique l'œuvre d'Ernst a en effet d'autres parallèles intéressants avec Duchamp qui

---

14. Les analyses de cette œuvre sont nombreuses. Pour une analyse courte et documentée, voir Dawn Ades, Neil Cox et David Hopkins, *Marcel Duchamp*, London, Thames and Hudson, 1999, p. 190-205.

15. Martin Jay, *Downcast Eyes, The Denigration of Vision in Twentieth Century French Thought*, University of California Press, 1994, p. 246 sq.

avait attribué une dimension ouvertement masturbatoire à *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* ou *Le Grand Verre* (1915-23) en termes de « coups » tirés par les célibataires visant la Mariée tant désirée. Duchamp devait matérialiser ces « coups » dans une œuvre de circonstance, *Paysage fautif* (1946), qui était fixée dans le couvercle d'une de ses *Boîtes-en-valises* (1935-41). L'œuvre consistait en une éclaboussure de vrai sperme sur du satin noir que Duchamp aurait offerte comme cadeau d'adieu à son ancienne amante Maria Martins<sup>16</sup>. Un texte écrit par Max Ernst trois ans avant *Nageur aveugle*, « Danger de pollution » (1931), avait dénigré la surveillance des pratiques sexuelles par l'église catholique, la sodomie et la fellation par exemple et, surtout, sa condamnation du « gaspillage » de la semence mâle (qui provient de la Genèse : « Onan... versa sa semence sur le sol, pour ne pas donner de progéniture à son frère<sup>17</sup> »). Duchamp reprend pratiquement les textes d'Ernst dans le *Paysage fautif* où l'éclaboussure isolée rejette implicitement la doctrine catholique selon laquelle la procréation seule justifie les rapports sexuels. (On pourrait y voir aussi le rejet de la politique – du « devoir » - de procréation prôné par le gouvernement français pendant et après la Première Guerre mondiale, en réponse à la baisse de la natalité, politique qui avait été rejetée par les dadaïstes et les surréalistes.) Ainsi, si nous revenons à l'image du *Nageur aveugle* d'Ernst par le biais d'un tel contexte, cette attitude de rejet, ici anticatholique, semble bien opérée dans le tableau. Ajoutons, enfin, un dernier élément, celui du lien on ne peut plus évident tissé par le titre entre masturbation et « aveuglement ».

Ce lien entre masturbation et aveuglement a une longue histoire dans la pensée populaire. Comme l'affirme Thomas Laqueur, dans une analyse approfondie du discours concernant la « pratique solitaire », la masturbation était censée être de nature débilitante, et ceci jusqu'aux années 1960<sup>18</sup>. Historiquement, le gaspillage de la semence était souvent considérée comme l'équivalent de la perte de sang, mais c'est la perte de la vue qui fut le plus fréquemment comprise comme conséquence. Laqueur écrit : « Si, comme on l'a

---

16. Voir mon ouvrage *Dada's Boys : Masculinity After Duchamp*, Yale University Press, New Haven et Londres, Yale University Press, en particulier p. 40-41.

17. Genèse, 38, 8-10.

18. Thomas Laqueur, *Solitary Sex : A Cultural History of Masturbation*, New York, Zone, 2003.

cru depuis l'Antiquité, voir entraîne l'émission de rayons des yeux, alors une émission excessive dans un domaine corporel – la masturbation – pourrait bien avoir un impact sur le fonctionnement d'un autre – la vue<sup>19</sup> ». Si nous nous rappelons ici la thèse de Martin Jay sur le dénigrement de la vision dans l'art surréaliste en général, il devient alors possible de proposer qu'un modèle de la sexualité masculine abjecte et auto-polluante a pu être activement recherché par certains surréalistes – Duchamp et Ernst en premier lieu – sous l'impulsion de leur méfiance devant la prééminence accordée à l'ocularité dans une économie du désir masculine. Dans le cas d'Ernst, en dehors de son articulation comme « nageur aveugle », nous trouvons une référence codée à l'activité masturbatoire dans sa technique du frottement qui, selon l'artiste lui-même, accompagnait l'apparition d'images qui émergeaient « avec la persistance et la rapidité qui sont le propre des souvenirs amoureux<sup>20</sup> ». On pourrait appliquer l'idée d'une esthétique masturbatoire à Salvador Dalí également. L'exemple le plus évident serait le tableau *Le Jeu lugubre* de 1929, avec son iconographie de mains immenses, culpabilité et émasculatation, mais il existe d'autres exemples dans l'œuvre de Dalí où la masturbation est en jeu : *La Baigneuse* (1928) dotée d'une main démesurément agrandie, par exemple, ou *Le Grand Masturbateur* (1929). Cependant, ce qui est beaucoup plus explicite chez Ernst, c'est que cette esthétique masturbatoire résulte de la recherche d'un art visionnaire – un art tourné vers l'intérieur, notamment dans la série de liens thématiques que nous avons explorés dans le tableau *Nageur aveugle*.

On doit constater, cependant, que tous les efforts d'Ernst, Duchamp et Dalí pour construire un ordre de masculinité masturbatoire, débilisant et introverti, eurent très peu d'impact sur l'analyse « officielle » des préoccupations surréalistes d'André Breton et de son cercle intime. Dans leurs « Recherches sur la sexualité », Breton, ainsi que les principaux écrivains de la coterie surréaliste, étaient contents de discuter les vertus de la masturbation, mais l'activité était surtout considérée comme une consolation qui ne pourrait jamais se substituer aux pulsions

---

19. *Ibid.*, p. 427, note 25.

20. Max Ernst, *Au-delà de la peinture* (1936), *op. cit.*, p. 242. Voir Elizabeth Legge, *Max Ernst, The Psychoanalytic Sources*, Ann Arbor et Londres, UMI Research Press, 1989, p. 6-9.

masculines plus conformes, orientées sur l'objet..<sup>21</sup> Ce n'est que dans les écrits des surréalistes « renégats » tels que Michel Leiris, ainsi que chez Georges Bataille – l'adversaire intellectuel le plus important de la fin des années 1920 – que l'on accorde un crédit véritable à la notion de masculinité déficiente. Le roman autobiographique de Leiris, *L'Âge d'homme*, publié en 1939 et qui constitue le prologue de *La Règle du jour* en quatre parties, offre une analyse particulièrement convaincante d'une masculinité anti-virile et auto-dénigrante. Leiris se délecte dans le dénigrement masochiste de son propre corps. À un moment, par exemple, à cause de ce qu'il décrit comme une infirmité mineure – une légère tension dans un testicule – il confesse que, même avant la trentaine, il était hanté par l'idée que, dans les rapports amoureux, il ne pourrait exposer qu'une virilité réduite<sup>22</sup>. Ailleurs, il consacre une section du livre à l'analyse de la balanite – l'inflammation du pénis – dont il aurait souffert dans son enfance et qui a contribué à son sentiment que la perte de la virginité chez l'homme entraînerait nécessairement la souffrance et le sang, comme chez les femmes<sup>23</sup>.

Il va probablement sans dire que le dernier quart de siècle a vu un accent croissant dans les recherches surréalistes sur le versant Bataille par opposition au versant Breton du mouvement, mais dans ce contexte les questions de genre sont moins soulevées que les questions d'ordre philosophique plus larges (telles que l'opposition de Bataille à l'idéalisme de Breton). L'approche que nous avons adoptée ouvrirait peut-être sur une nouvelle manière d'aborder la masculinité des artistes précédemment considérés comme des bretoniens – notamment Ernst, Dalí, voire Duchamp – en cernant les modèles de masculinité de Leiris, Artaud ou d'autres individus qui se sont séparés de Breton.

Revenons cependant, pour conclure, à la critique spécifique de la masculinité qui émane du tableau *Nageur aveugle* d'Ernst. Le tableau et son titre articulent diverses oppositions thématiques : aveuglement et vision ; le caché et la visibilité ; l'incorporé et le désincorporé. Avant tout, cependant, ils opposent intériorité et extériorité, remplaçant les mécanismes impersonnels et la distanciation du regard masculin par un trajet dans le corps qui

---

21. Voir José Pierre, *Recherches sur la sexualité. Janvier 1928 –août 1932*, Paris, Gallimard, Archives du surréalisme 4, 1990, p. 41.

22. Michel Leiris, *L'Âge d'homme*, Paris, Gallimard, 1939, p. 207.

23. *Ibid.*, p. 113.

suggère un type d'abandon du soi masculin et l'identification avec l'autre féminin. Le but masculin « normal » d'insémination est remplacé par la perspective plus débilante de la masturbation, soutenant et problématisant à la fois une masculinité phallicisée stéréotypée. Encore faut-il souligner que ces réflexions émanent d'une position hétérosexuelle ostensiblement « normative » de la part d'Ernst. Il reconnaît, semble-t-il, un degré de déficience et un degré d'auto-questionnement inhabituels chez ses collègues masculins. Ernst reste, cependant, profondément lubrique, fasciné par le désir, l'insémination et la procréation. Il déconstruit et célèbre à la fois sa masculinité. Il serait intéressant de voir comment une telle position masculine divisée pourrait être intégrée dans des analyses féministes. C'est ainsi, me semble-t-il, que l'on pourrait commencer à avoir une véritable analyse de la façon dont le genre est construit dans l'art surréaliste, qui s'étend même jusqu'au continent noir de la masculinité hétérosexuelle.

*UNIVERSITY OF GLASGOW*

*TRADUCTION ELZA ADAMOWICZ*

N.B. Nombre d'idées, et quelques expressions du présent essai sont tirées du chapitre « Blind Swimmers : Max Ernst and the Denigration of Male Vision », de mon ouvrage *Dada's Boys : Masculinity after Duchamp* (Yale University Press, 2007), tout en présentant également une relecture de ce matériel. Je dédie cette nouvelle version à ma femme Claudia qui a assisté à une des premières communications publiques de ces pensées sur Max Ernst.

## LE TRIOMPHE D'ŒDIPE N'AURA PAS LIEU... LE SURREALISME FACE AU CONFLIT ANCESTRAL ENTRE RAISON ŒDIPYENNE ET MYSTERE FEMININ

Constantin MAKRIS

Le conflit ancestral entre les principes masculin et féminin de la culture, conflit qui se traduit dans son évolution historique par l'opposition archétypale entre la Raison œdipienne et la Magie féminine ou entre forces apolliniennes et dionysiaques, concrétise un des axes fondateurs de la structure de la civilisation occidentale et, en même temps, désigne une des revendications les plus essentielles de la révolution surréaliste, celle de rendre enfin justice aux pouvoirs secrets de l'élément féminin, méprisés et opprimés, des siècles durant, par le despotisme d'un rationalisme patriarcal, responsable exclusif de la décadence et de l'autodestruction culturelle de l'Occident.

Dans l'esprit des surréalistes, grands nostalgiques des étapes pré-culturelles de l'humanité et pré-œdipienne de la culture, c'est à l'éternel féminin que reviennent le pouvoir et la responsabilité de créer l'autre pôle d'équilibre face au rationalisme phallocrate de la civilisation.

Ces visionnaires, qui ont voulu professer la survie miraculeuse d'un pouvoir féminin énigmatique, perdu dans le passé, l'ont imaginé sous les traits du sphinx féminin. Ainsi la reprise de la confrontation légendaire entre Œdipe et le Sphinx, qui a nourri, pendant des siècles, l'inconscient artistique et littéraire, dans des contextes aussi bien ethno-religieux que littéraires, acquiert dans l'imaginaire surréaliste une symbolique de première importance.

Il s'agit d'un processus visant à faire naître de nouveaux mythes littéraires à partir de contextes mythiques ethno-religieux bien connus. Dans cette perspective, une réorganisation hardie, à la fois provocante et utopique, se met en place en guise de stratagème de réécriture de l'histoire des idées et des repères intellectuels propres à l'identité culturelle occidentale.

C'est à travers cette relecture de la culture que la révolution surréaliste arrive à esquisser une de ses cibles les plus essentielles

et les plus fascinantes. La mise en lumière de cette utopie qui, généralement, ne fait pas partie des objectifs professés de la révolution surréaliste, est la principale hypothèse de cette étude.

### **Contre le triomphalisme rationaliste**

Le surréalisme est le seul mouvement de pensée occidental à refuser et à combattre ouvertement le triomphalisme rationaliste, en luttant pour l'instauration d'un pouvoir féminin, victime perpétuel d'abus d'un patriarcat multiforme, représenté par toutes les perceptions philosophiques cartésiennes et les croyances religieuses monothéistes. Autrement dit, victime de tous les pouvoirs absolus et autoritaires de l'Occident, dont le rôle destructeur semble souvent échapper aux femmes elles-mêmes, qui, parallèlement, ignorent l'ampleur et l'importance de leur propre pouvoir.

La matrice symbolique de ce conflit archétypal n'est autre que la confrontation mythique entre Œdipe et le Sphinx, qui s'achève par la résolution légendaire de l'énigme existentielle du monstre hybride. Cette victoire œdipienne ouvre le cycle thébain et en même temps marque définitivement la sortie du destin de l'homme de la sphère du mythe et son entrée dans celle de la rationalité. La figure d'Œdipe s'établit ainsi comme symbole éternel du triomphe autocrate de l'intelligence masculine, s'imposant aux pouvoirs chtoniens de l'âme féminine. « C'est Œdipe qui a apporté la peste aux hommes. Par 'peste' nous entendons ce fléau qu'est le désenchantement du monde dont les effets nocifs furent longtemps dissimulés par le triomphalisme de la raison<sup>1</sup> ».

C'est exactement contre ce triomphalisme du rationalisme que les surréalistes se sont le plus révoltés ; c'est contre lui qu'ils ont voulu combattre. Et c'est dans cette lutte qu'ils ont le mieux compris la nécessité du pouvoir féminin. Robert Bréchon écrit : « La femme apporte dans notre vie banalisée et désacralisée un secret, elle nous propose une énigme. Elle est en relation, par sa nature même, avec la Nature, avec les forces cosmiques, animales et végétales qui animent la Nature<sup>2</sup> ». Par conséquent, seule la femme pourrait faire s'écrouler ce rationalisme envahissant, parce qu'il n'y

---

1. Françoise Gaillard, « Le Réenchantement du monde », dans *Le Mythe et le mythique*, Colloque de Cerisy, 1985, Albin Michel, 1987, p. 53.

2. Robert Bréchon, *Le Surréalisme*, Amand Colin, 1971, p. 145.

a que l'âme féminine qui soit dotée du pouvoir de faire survivre, dans les profondeurs de la nature, le dynamisme effrayant et irrésistible du sphinx, du sphinx avant sa rencontre avec Œdipe, la rencontre de la raison, c'est-à-dire avant le début de sa fin.

Œdipe sera désormais établi dans la pensée occidentale en tant que symbole par excellence du pouvoir du rationalisme masculin et par extension de la Raison, par opposition à la magie mystérieuse du féminin.

La victoire du rationalisme masculin sur les pouvoirs chtoniens de l'élément féminin, qui dans la nuit des temps, détenait, selon les traditions les plus anciennes, le pouvoir absolu d'un matriarcat, porteur des pouvoirs créateurs et féconds de la vie, garants d'une harmonie parfaite, en équilibre idéal avec les forces énergiques de la nature et ses pulsions vitales, fut écrasante, présomptueuse et dans un manque total de modestie.

C'est la prise de conscience de l'âme féminine, victime durant des siècles de ce rationalisme, qui fut un des mots d'ordre implicites de la révolution surréaliste ; elle se chargea en même temps d'établir le pouvoir salvateur du féminin, dont le but ultime serait de sauver l'homme moderne qui erre dans les déserts que la culture occidentale lui a légués.

## L'héritage du sphinx

*Se figurer le sphinx comme un lion à tête de femme fut autrefois poétique. J'estime qu'une véritable mythologie moderne est en formation<sup>3</sup>.*

Le sphinx dans sa version masculine renvoie surtout aux sphinx égyptiens. Dès son départ de l'Égypte, tout en préservant son hybridité archétypale, il se féminise progressivement, lors de son passage en Orient, pour arriver en Grèce en tant que créature féminine par excellence, incarnation terrifiante de l'énigme. Il y sera toujours représenté avec, dans sa partie humaine, des caractéristiques féminines : une tête ornée d'un diadème et une poitrine « élevée à l'état de mystère<sup>4</sup> ». Son appellation dans la

---

3. André Breton, « Giorgio De Chirico » (1920), OC I, p. 251.

4. « Le sein est la poitrine élevée à l'état de mystère ». Novalis, cité à la rubrique « Sein », dans André Breton et Paul Éluard, *Dictionnaire abrégé du surréalisme*,

langue grecque est d'ailleurs, depuis toujours, de genre féminin (ἡ Σφίγξ: la Sphinge ou, adoptant le néologisme de Flaubert: la Sphinx<sup>5</sup>). La sphinge du surréalisme est beaucoup plus proche du versant grec, féminin sans ambiguïté, que du versant égyptien, même si elle n'est pas complètement privée de certains traits que lui attribue la symbolique traditionnelle.

La version féminisée du monstre mythique, qui coïncide avec sa version grecque, choisie par Breton pour définir le sphinx, n'est certainement pas un hasard. Si le sphinx renaissant dans notre ère a des traits féminins, c'est que le sphinx renaît et revit dans l'âme féminine, dans l'âme de la femme-sphinx. André Breton, entre *le sphinx* et *la sphynge*, choisit le mythe nouveau de *la femme-sphinx*.

C'est avant tout cette double nature du sphinx, entre l'humain et l'animal, qui pose d'elle-même la plus grande des énigmes, celle de l'existence humaine et du fragile équilibre qui en résulte. Cet être double qui prend sans équivoque une substance féminine est souvent présent dans l'œuvre de Breton, même s'il n'y est pas toujours mis en lumière, même s'il n'y tient pas toujours le rôle de protagoniste, ou même si, le plus souvent, nous ne faisons que soupçonner son existence, au second plan, à travers des caractéristiques qui pourraient passer inaperçues.

### Dans le sillage de la « fin-de-siècle »

Certains auteurs, dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, Huysmans notamment, avaient senti la force émergeante de cet univers mystérieux, qui semblait ressurgir de l'inconscient collectif du monde occidental, au même titre qu'une sorte de révélation d'un polythéisme inavouable de l'âme humaine, pour se situer, de force, comme contrepoids aux conservatismes rationalistes qui minaient la culture occidentale. Sur le plan de la régénération de ces pouvoirs féminins, mystérieux, contrepoids au rationalisme officiel, la contribution de Huysmans a fortement influencé l'imaginaire surréaliste.

D'ailleurs, si, dès son adolescence, Breton témoigne sa fascination pour l'univers de Gustave Moreau, face auquel il se sentait « l'objet d'un appel diffus<sup>6</sup> », ce n'est pas simplement parce

---

José Corti, 1991, p. 25.

5. Gustave Flaubert, *Correspondance*, Fasquelle, 1904, p. 361.

6. André Breton, *Entretiens* (1952), OC III, 428.

qu'il ne pouvait rester insensible à l'univers magique de ce peintre des rêves ; son initiation est « [l]a conséquence immédiate de la lecture d'À Rebours<sup>7</sup> », comme le remarque José Pierre. En effet, Huysmans, dont l'œuvre trace le fossé radical entre le naturalisme et la littérature moderne, a guidé les pas de Breton adolescent vers cet atelier/musée où la vie et l'œuvre de cet « alchimiste de la peinture<sup>8</sup> » ne faisaient qu'un, ce laboratoire où des mythes et des divinités oubliés reprenaient substance, en s'entremêlant dans la palette d'un peintre hors du commun, qui toute sa vie n'a eu de cesse d'exprimer l'inexprimable, de donner des formes visibles concrètes aux rêves et aux survivances des mythes anciens dans l'âme de l'homme moderne<sup>9</sup>.

« Nul n'est allé si loin dans la pénétration des mythes, en tout cas n'en a ramené un tel trophée, nul n'a su faire jaillir du creuset de sa longue légende la Femme plus pernicieuse et plus belle<sup>10</sup> », confirme Breton, rendant encore hommage à Gustave Moreau à l'âge de soixante-trois ans, évoquant son nom avec nostalgie.

Une des raisons de la fascination de Breton pour Moreau est la découverte inédite, dans les toiles de ce peintre du Mystère, d'un pôle d'opposition exclusif au rationalisme envahissant l'Occident. Le véritable impact sur le futur fondateur du surréalisme s'est produit lorsqu'il a été confronté à la célèbre toile de Gustave Moreau, *Œdipe et le sphinx*<sup>11</sup> :

*Le plus impressionnant était le regard fixe, intense, hypnotique, qu'échangeaient Œdipe et le Sphinx, comme d'un dompteur avec un fauve, chacun cherchant à faire reculer l'autre par la menace de ses yeux ; de ces êtres pétrifiés émanait une violence intérieure<sup>12</sup>.*

---

7. José Pierre, *André Breton et la peinture*, L'Age d'Homme, 1987, p. 20.

8. Jean Paladiche, « Gustave Moreau : sa vie, ses œuvres », dans Jean Paladiche et José Pierre, *Gustave Moreau*, Fernand Hazan, 1971, p. 44.

9. Voir Constantin Makris, « Avec Sarane Alexandrian dans le temple du mystère – Souvenirs d'une visite au Musée Gustave Moreau », *Supérieur Inconnu*, n° spécial, Hommage posthume à Sarane Alexandrian, septembre 2011, p. 83-85.

10. André Breton, « Moreau (Gustave) », *Lexique succinct de l'érotisme*, Éditions Eric Losfeld, Collection « Le Désordre », 1970, p. 50.

11. Gustave Moreau, *Œdipe et le sphinx*, 1864, Huile sur toile 206 x 106,7 cm, New York, Metropolitan Museum. L'œuvre fut la plus importante du Salon de 1864 où elle a été exposée pour la première fois.

12. Sarane Alexandrian, *L'Univers de Gustave Moreau*, Henri Screpel, Collection « Les carnets de dessin », 1975, p. 26-28.

celle de deux mondes en confrontation sans merci. De la prise de conscience de cette opposition, il n'y a qu'un pas jusqu'à la mythification excessive, voire obsessionnelle, du mystère féminin et de sa beauté maudite, mystérieuse, insaisissable, redoutable et fatale.

C'est en effet dans le musée du peintre pré-surréaliste, « dans la fascination<sup>13</sup> », que le jeune poète subit simultanément l'étonnement d'une double révélation, celle du pouvoir mystérieux de la femme et celle de l'impuissance inéluctable de l'homme. Le symbole idéal de l'écroulement du pouvoir masculin face au triomphe de l'éternel féminin est bien sûr le sphinx vainqueur, qui renaît avec le type/mythe de la femme-sphinx.

André Breton vit, en effet, l'expérience d'un double départ lors de son initiation à l'univers fabuleux de Gustave Moreau. La découverte de la féminité opprimée s'effectue en même temps que la séduction de la magie du mystère féminin, à l'âge où les fantômes obtiennent substance : « La découverte du musée Gustave Moreau, quand j'avais seize ans, a conditionné pour toujours ma façon d'aimer.<sup>14</sup> »

Si les fenêtres vers ce monde occulte et fascinant des divinités féminines perdues ont été ouvertes à Breton adolescent par Huysmans, c'est grâce à ce peintre des rêves que le futur fondateur du surréalisme prend conscience, quoique d'abord de manière intuitive, de sa mission ; dans la splendeur de cet univers pictural il découvre les forces féminines souterraines qui guideront secrètement ses pas et ses idées durant toute sa vie. Il est à noter cependant que, malgré l'influence de Huysmans dans l'initiation de Breton à l'art de Gustave Moreau, il est fort éloigné de l'auteur d'*À Rebours*<sup>15</sup>.

Par ailleurs, il ne faut pas omettre l'initiation progressive de Breton à certains courants de pensée parallèle auxquels il doit sa connexion avec les sources mystérieuses chtoniennes de l'élément féminin. Ses rencontres successives avec les avatars du Sphinx cristallisent son initiation dans une pensée ésotérique et une

---

13. « Gustave Moreau [is surrealist] in fascination ». André Breton, « Surrealism yesterday, to-day, to-morrow », *This Quarter*, September 1932, Voir OC I, p. 1357 et OC II, p. 1625.

14. André Breton, « Gustave Moreau » (1961), OC IV, p. 785.

15. Voir Claude Maillard-Chary, « Les Visages du Sphinx chez les surréalistes », *Mélusine*, VII, 1985, p. 165.

tradition occulte qui se situent par définition aux antipodes du rationalisme de la culture occidentale. Ses références sont constantes à des penseurs comme Eliphas Levi ou Nicolas Flamel, qui ont séduit considérablement certains esprits de la fin-de-siècle et qui exercèrent sur lui une forte séduction, dès les premières années de sa formation intellectuelle, grâce à leur divergence avec le pouvoir suffocant de la culture dominante de l'Occident, qu'il rejetait presque en bloc.

### Sphinx sans Œdipe

*Quel est le plus content de soi, le plus rassuré sur l'efficacité de son intelligence, le Sphinx ou Œdipe<sup>16</sup> ?*

Même si le mot sphinx ne figure pas dans l'étude que Breton a consacrée à Gustave Moreau, l'importance qu'il attribue au monstre mythologique est manifeste dans son allusion à sa généalogie, où sa nature chthonienne et, par extension, celle des pouvoirs féminins qu'il incarne, sont signalées :

*Être allé chercher par l'esprit jusqu'au fond de la terre pour la manifester à notre regard la redoutable progéniture d'Échidna et camper l'homme devant elle, un exploit de cette envergure est bien fait pour tenir à distance les ruminants du paysage et les torchons de la nature morte<sup>17</sup>.*

Ces mots soulignent la contribution du retour du sphinx dans l'imaginaire surréaliste : dénonciation, dans l'urgence de la réévaluation des produits de la culture décadente de l'époque.

Le sphinx, selon les certitudes de la culture établie, « ne peut être vaincu que par l'intellect, par la sagacité, contre forme de l'abêtissement banal. Il est assis sur le rocher, symbole de la terre : il y adhère, il y est comme rivé, symbole de l'absence d'élévation<sup>18</sup> ». Cependant, cette « absence d'élévation » dont parle Paul Diel, qui nourrit le triomphalisme œdipien, ne signifie, selon les principes surréalistes, qu'approfondissement des mystères

---

16. Paul Éluard, « Invraisemblances et hyperboles », dans *Les Sentiers et les Routes de la Poésie*, Gallimard, 1954, t. II, p. 552.

17. André Breton, « Gustave Moreau » (1961), OC IV, p. 789.

18. Paul Diel, *Le Symbolisme dans la mythologie grecque*, Payot, 1989, p. 155.

chthoniens du féminin, du sens réel et profond de la nature humaine, emprisonnée et violée par la raison...

Lors d'une interview radiophonique réalisée en 1952, à la question qui portait sur « la véritable solution » aux problèmes de la condition humaine, Breton résumait sa position par cette triple question du titre de la célèbre toile de Paul Gauguin, *D'où venons-nous ? Qui sommes-nous ? Où allons-nous ?*<sup>19</sup> Breton s'interroge ainsi sur les grandes questions de la vie et de la destinée humaine ; problématique qui n'a d'ailleurs jamais cessé de le préoccuper :

*En cette triple question réside la seule véritable énigme, auprès de quoi celle que la légende met dans la bouche du sphinx est de formulation dérisoire. Je me suis toujours étonné de la platitude de cette interrogation devant laquelle Œdipe prend de grands airs*<sup>20</sup>.

La remise en cause de la vérité du mythe est résolument tentée. Dans la suite de son commentaire, Breton paraît encore plus explicite sur l'importance qu'il accorde à la dénonciation sélective de la sémantique erronée du mythe ethno-religieux et à son intention de remettre de l'ordre dans les préséances symboliques de la formation du mythe littéraire :

*Mais nous sommes avec elle au cœur du mythe grec, très précisément devant une des premières machinations tendant à persuader l'homme qu'il est le maître de sa situation, que rien qui surpasse son entendement ne peut lui barrer la route, à l'infatuer, en somme, à force de lui faire valoir les moyens d'élucidation dont il dispose, quitte à lui dérober le sens de son propre mystère. (ibid.)*

La position surréaliste apparaît ici clairement au sujet de la victoire mythique d'Œdipe, porte-parole de la Raison, sur le sphinx représentant de la nature obscure, libre et féminine ; le sphinx par ailleurs a toujours été considéré comme le symbole de l'âme<sup>21</sup> situé aux antipodes de l'esprit et de la raison.

Pour les surréalistes, le sphinx était aussi le symbole de l'inéluctable, alors qu'il aurait été temps de revenir à l'époque où la

---

19. Huile sur toile 139, 1 x 374,6 cm, 1898, Boston, Museum of fine Arts.

20. OC III, p. 618.

21. Philippe Seringe, *Les Symboles dans l'art, dans les religions et dans la vie de tous les jours*, Genève, Hélios, 1988, p. 174.

nature détenait le pouvoir, avant de subir le viol de la civilisation ; il était temps que régnât à nouveau la nature féminine et mystérieuse, primitive et matriarcale, incarnée dans la figure du sphinx renversé par Œdipe. D'ailleurs, les surréalistes se plaisaient à voir les ascendants d'Œdipe et les héritiers du pouvoir de la raison en décadence irrévocable : « La culture gréco-latine est en pleine agonie<sup>22</sup> », confirmait André Breton.

Les surréalistes voyaient en Œdipe la figure initiale et emblématique, responsable de la machination du détronement du sphinx ; c'est pourquoi Œdipe est absent de leur imaginaire. Il est devenu pour eux synonyme du Grec, sa personnalisation s'est par conséquent effacée de leur univers, tout comme l'ensemble ou presque de la culture grecque. Breton empruntera les termes de Paul Gauguin pour proclamer que toutes les autres cultures sont préférables à celle de la Grèce, celle de la raison, celle d'Œdipe : « Gauguin s'est très nettement expliqué là-dessus. Vous vous souvenez qu'il disait : 'Ayez toujours devant vous les Persans, les Cambodgiens et un peu l'Égyptien. La grosse erreur, c'est le Grec, si beau soit-il'<sup>23</sup> ».

Œdipe représente la voix de l'intelligence de la culture et de la force de la civilisation. Il incarne la lumière pénétrante qui envahit violemment l'âme caverneuse et ses mystères nocturnes et captivants, pour résoudre d'un mot ses énigmes irrésistibles, pour renverser et détruire le pouvoir du sphinx ; pour dénuder et affaiblir son mystère sacré. La métaphore de cette évolution culturelle à travers le mythe de l'affrontement d'Œdipe avec la sphinge a déjà été abordée par la critique<sup>24</sup>.

Dans l'inconscient collectif, il existait depuis toujours un lien direct entre la nature féminine et la nature pré-culturelle, celle du libre instinct, la nature humaine à l'état primitif, authentique, sauvage, voire animal. Cette perception sert évidemment aux surréalistes à justifier le caractère sensuel du sphinx et animal de la femme-sphinx<sup>25</sup>. Elle leur parvient par l'intermédiaire d'artistes tels

---

22. OC III, p. 619.

23. *Ibid.*

24. Voir Françoise Gaillard, « Le Réenchantement du monde », *op. cit.*, p. 52.

25. Voir Constantin Makris, « La femme-sphinx », dans *La Figure féminine dans l'imaginaire d'André Breton et d'Andreas Embiricos*. L'éternel féminin, source de la mythologie surréaliste, de l'amour fou, de sa révolution et de la sexualité redécouverte, Thèse de Doctorat d'État, Université de Paris IV-Sorbonne, 2000, p. 269-326.

que Gustave Moreau, comme l'a relevé Bram Dijkstra :

*Les liens entre l'humain et l'animal ont donné lieu à d'innombrables représentations dans toutes les périodes de l'histoire culturelle. Mais il n'y a qu'à la fin du dix-neuvième siècle que l'on rencontre cette exploration systématique du rôle de l'animal dans la satisfaction de l'hyperesthésie féminine - hyperesthésie scientifiquement établie, bien sûr [...]. Gustave Moreau [...] ce maître de la couleur explore les liaisons bestiales de la femme avec une élégance subtile<sup>26</sup>.*

L'archétype de la confrontation mythique entre Œdipe et le Sphinx est par conséquent à nouveau restauré, proposant un renversement des rôles : Œdipe est fatalement éclipsé car aux yeux des surréalistes ce qu'il représente ne peut être que menaçant et destructeur, comparé aux pouvoirs majestueux et bénéfiques de la nature féminine incarnée par le sphinx. Voilà pourquoi, dans l'imaginaire surréaliste, le sphinx est réintronisé sous sa forme la plus féminine, la plus énigmatique et en même temps la plus révélée, dans la splendeur de son pouvoir rétabli et de son mystère reconstitué.

La femme, qui incarne dans l'univers surréaliste la puissance et le merveilleux du sphinx, est invincible. Elle représente la séduction hors du commun, hors de la raison, et la force hors du réel. L'homme séduit par ce type de femme ne peut que se soumettre à sa domination, tout en avouant l'échec du pouvoir de sa raison. Alexandrian remarque :

*La femme-sphinx introduit l'irrationnel dans la vie de l'homme infatué de logique et d'action pragmatique. Elle passe, et tout l'édifice des « bonnes raisons » s'écroule. Devant elle, le plus expérimenté, le plus sûr de lui perd ses certitudes<sup>27</sup>.*

Et il illustre son propos en évoquant une phrase-clé issue de la « Femme française » de Louis Aragon qui déclare à son amant : « C'est moi qui suis la légende, le mystère et l'enivrement<sup>28</sup> ».

Pour Breton, le pouvoir du sphinx demeure intact, sa splendeur féminine rayonnante, plus que jamais confirmée, et son pouvoir,

---

26. Bram Dijkstra, *Les Idoles de la Perversité : Figures de la femme fatale dans la culture fin de siècle*, trad. Josée Kamoun, Paris, Seuil, 1992, p. 342-343.

27. Sarane Alexandrian, *Les Libérateurs de l'amour*, Seuil, 1977, p. 239.

28. Aragon, *Le Libertinage* (1924). Phrase citée par S. Alexandrian *ibid*.

c'est-à-dire son mystère, n'est plus menacé. Marc-Ange Graff écrit à ce propos :

« l'énigme demeure irrésolue et le sphinx, toujours errant aux portes d'une autre Thèbes, continue à interroger ceux qui, dans un autre décor, s'aventurent à sa rencontre. [...] La rencontre du sphinx, enfin dépaycé (ou re-paycé) et pourvu d'autres attributs, s'il n'est pas sûr qu'elle soit sans risques, est néanmoins jubilatoire, et ouvre sur l'extase - et le silence<sup>29</sup> ».

Le mythe grec ancien perdure, tant dans l'imaginaire de Gustave Moreau que dans celui de son admirateur André Breton, mais l'accent est mis sur l'image du sphinx dominateur d'avant la chute. Le sphinx des surréalistes représente cet être féminin qui piège l'homme, s'impose à lui, le soumet.

Dès le premier tableau consacré à la confrontation prodigieuse entre Œdipe et le Sphinx, et plus explicitement dans le reste de la série, Moreau place Œdipe, en dépit des habitudes picturales antérieures, se tenir au deuxième plan de la toile, tandis qu'au premier plan et au centre se tient le sphinx dans toute sa majesté énigmatique et merveilleuse. À cette marginalisation subtile d'Œdipe succède son éclipse totale chez les surréalistes.

Chez Breton, comme dans tout l'imaginaire surréaliste, le sphinx est présent, mais sans Œdipe. Claude Maillard-Chary remarque :

*Si « la part du sphinx » apparaît [...] en constante extension dans l'imaginaire des surréalistes, par le réseau des analogies qui diffracte à l'infini le spectre sensible du vocable on peut se demander ce qu'il advient de son vainqueur initial, ce qu'il advient d'Œdipe. C'est bien plutôt lui [...] qui fait figure d'importun [...]. Il est chez les surréalistes le précurseur du despotisme masculin<sup>30</sup>.*

C'est justement pour cette raison que les surréalistes préfèrent l'ignorer. Non seulement parce qu'ils ne s'intéressent pas à l'esprit grec que représente Œdipe, pas plus d'ailleurs qu'à l'univers classique en général, mais surtout parce que, pour les théoriciens du surréalisme, le sphinx n'est pas encore détrôné puisque son

---

29. Marc-Ange Graff, « Ombre du Mythe, Phénix du Sphinx », *Europe*, n° 743, mars 1991, p. 119-120.

30. Claude Maillard-Chary, « Les Visages du Sphinx chez les surréalistes », *op. cit.*, p. 175.

énigme demeure irrésolue. Pour les jeunes poètes révoltés, tout l'enseignement reçu en la matière n'est qu'illusion trompeuse.

Mais, afin d'éviter toute interprétation erronée, André Breton prend soin de préciser :

*Qu'on ne s'y méprenne pas, nous n'entendons nullement codifier l'esprit moderne et, pour le plaisir de l'énigme, tourner le dos à ceux qui font mine de la résoudre. Qu'il vienne ce jour où, deviné, le sphinx se jettera à la mer. Mais ce ne sont jusqu'ici que simulacres. Nous nous sommes réunis et nous nous réunirons encore dans l'espoir d'assister à une expérience concluante<sup>31</sup>.*

En attendant ce jour futur de la résolution de l'Énigme, les surréalistes se contentent « de se refuser à toute autre chose qu'à provoquer l'interrogation inépuisable du sphinx et de se maintenir en position de le deviner »<sup>32</sup>. Cette marginalisation d'Œdipe dans l'imaginaire surréaliste conditionne directement et essentiellement, sur le plan de la mythologie féminine du surréalisme, l'importance du rôle de la femme-sphinx et de son pouvoir ; mais sur un plan plus général et plus vaste, celui des objectifs de la révolution surréaliste, la suppression volontaire, voire stratégique, de la figure d'Œdipe, représente celle, primordiale pour le mouvement, du pouvoir rationaliste, despotique, qui a emprisonné de manière continue et définitive la culture occidentale, dans son ensemble, depuis sa formation.

L'absence d'Œdipe, lors de la renaissance du mythe du sphinx, est très significative chez les surréalistes non seulement par rapport au pouvoir de l'énigme féminine qui restera, dans la mythologie moderne, sans être menacé, mais surtout parce que l'absence de l'exécuteur du monstre mythique représente la non-reconnaissance de l'exécuteur de l'instinct primitif féminin de la sphinge, symbole de l'étape de l'évolution humaine avant la prédominance violente de la raison masculine et par extension de la civilisation.

La joute oratoire d'Œdipe avec le Sphinx a été assimilée au combat rituel du roi sacré contre des bêtes sauvages, qui faisait partie du rite de couronnement en Grèce et dans le Proche-Orient. [...] Au point de vue historique, il s'est agi, [...] d'un changement

---

31. André Breton, « Marcel Duchamp », OC I, p. 270.

32. André Breton, « Francis Picabia. Jumelles pour yeux bandés » (1950), OC IV, p. 619.

violent de dynastie et de mode de succession matrilineaire devenant patrilineaire<sup>33</sup>.

En effet, le sphinx représente, avant tout, pour les surréalistes, la principale victime de la prédominance œdipienne. Œdipe donc, son vainqueur, est l'idéal représentant de ce pouvoir de la raison « précurseur du despotisme masculin, féru de maîtrise et entiché d'asservissement »<sup>34</sup>. Et, par conséquent, son éclipse volontaire dans la reconstitution surréaliste du mythe est très révélatrice.

### Sphinx errant aux portes de l'inconscient

Le principal danger, attirant et excitant tout à la fois, que la femme-sphinx des surréalistes pourrait représenter pour les hommes-poètes, Œdipes d'aujourd'hui - à travers le pouvoir de son magnétisme fascinant - est le dévoilement de leur propre inconscient. Le péril réside, en effet, dans la confrontation de l'homme avec son inconscient, confrontation qui se produit lors de sa rencontre avec le monstre mythique (sphinx) ou moderne (femme-sphinx).

La sphinge qui, depuis la nuit des temps, symbolise l'âme, ne pourrait que maîtriser, en tant que prêtresse suprême du temple du moi intérieur si souvent hermétiquement impénétrable, les meilleurs moyens de franchir le seuil obscur de la conscience. Les surréalistes en sont persuadés.

Un des plus importants éléments dans la découverte du sphinx par Breton, à travers la peinture de Gustave Moreau, est l'aspect psychanalytique de l'énigme du sphinx. La mise à nu qu'impose le regard pénétrant du sphinx sur la conscience humaine ne pourrait-elle pas être l'expression du dévoilement de la plus grande énigme pour l'être humain : celle de son inconscient ? Alexandrian, parlant de cette découverte du complexe d'Œdipe par Gustave Moreau, écrit :

*Mais il n'en retient que le rapport trouble de l'homme avec l'inconnu, du conscient avec l'inconscient. Le Sphinx dévorant, dont il définit en maintes scènes le caractère terrible, c'est la voix de l'inconscient qui, au nom des forces obscures de l'instinct, pose à l'homme des questions*

---

33. Philippe Seringe, *Les Symboles dans l'art, op. cit.*, p. 175.

34. Claude Maillard-Chary, *Le Bestiaire des surréalistes*, Presse de la Sorbonne Nouvelle, 1994, p. 210.

*insolubles sur la vie, la mort, l'origine du monde. C'est l'inlassable questionneur secret qui engendre le doute [...] et qu'il faut surmonter pour aller de l'avant en n'importe quelle entreprise*<sup>35</sup>.

Gustave Moreau, qui a introduit, de manière inédite, dans l'imaginaire littéraire de son époque et des années qui suivirent, le thème de la confrontation d'Œdipe avec le Sphinx, accorde une telle importance au message symbolique de ce duel mythique qu'il le classe parmi les « principaux créateurs de [l'] imagerie archétypale qui va servir aux générations futures de psychanalystes<sup>36</sup> », comme le remarque Bram Dijkstra. Quant à Sarane Alexandrian, il arrive bien plus explicitement à dire de ce peintre particulier « qu'il a découvert le complexe d'Œdipe avant les psychanalystes »<sup>37</sup>.

Ajoutons que le sphinx en tant que voix de l'inconscient, en tant que questionneur secret inlassable, en tant qu'énigme en soi qu'il faut résoudre pour pouvoir aller de l'avant, en tant qu'épreuve pour les esprits éveillés de tout temps, ne pouvait que susciter chez le fondateur du surréalisme la passion de ces explorateurs des géographies intérieures des temps modernes. André Breton ne pouvait qu'évoquer la relation passionnante et extraordinaire de ces grands esprits, qu'il a toujours voulu considérer comme précurseurs du surréalisme, avec la figure énigmatique et sacrée du sphinx, « symbole du symbolisme »<sup>38</sup> selon Hegel. Breton en appelle à ceux qui se sont laissés ensorceler par une telle étreinte du mystère, qu'elle deviendra la passion qui guidera leurs pas : « Lautréamont [...] Rimbaud, Nouveau [...] Jarry [...] sont de ceux qui [...] n'ont pas cherché à savoir où le sphinx, toutes griffes dans leur chair, les entraînait »<sup>39</sup>. Les griffes de la même énigme, dans sa version surréaliste, sont celles de l'irrésistible séduction féminine, celles de la femme-sphinx.

Ainsi le duel légendaire entre Œdipe et le Sphinx devient aussi la métaphore d'une opposition existentielle entre conscient, directement dirigé par la Raison, et inconscient, essentiellement conditionné par l'instinct et les forces occultes de l'âme...

---

35. Sarane Alexandrian, *L'univers de Gustave Moreau*, op. cit., p. 30.

36. Bram Dijkstra, *Les Idoles de la Perversité*, op. cit., p. 342.

37. Sarane Alexandrian, *L'univers de Gustave Moreau*, op. cit., p. 30.

38. G. W. Hegel, *Esthétique*, vol. 2, trad. S. Jankélévitch, Flammarion, 1979, p. 75.

39. André Breton, « Le Merveilleux contre le Mystère » (1936), OC III, p. 658.

## Le retour du sphinx

Puisque dans l'imaginaire surréaliste Œdipe n'existe pas, les sphinx ressurgissent aux temps modernes, revendiquant leurs espaces vitaux. En réponse à la fois à des besoins fantasmatiques et intellectuels des jeunes poètes insurgés, les incarnations féminines du sphinx sont fréquentes. Louis Aragon semble avoir un don particulier pour les repérer : « nos cités sont ainsi peuplées de sphinx méconnus qui n'arrêtent pas le passant rêveur, s'il ne tourne vers eux sa distraction méditative, qui ne lui posent pas de questions mortelles. Mais s'il sait les deviner, ce sage, alors que lui les interroge, ce sont encore ses propres abîmes que grâce à ces monstres sans figure il va de nouveau sonder »<sup>40</sup>.

Nadja incarne pleinement un des visages de la sphinge ressurgie aux temps modernes : « J'ai été en prison. Qui étais-je ? Il y a des siècles<sup>41</sup> ». Breton n'a pas voulu, ou il n'a pas pu, résoudre son énigme. Dans sa confrontation avec elle, il restera muet. C'est pourquoi aux yeux de cette sphinge inusitée, il en a subi à juste titre les conséquences : « je me souviens aussi - rien à cet instant ne pouvait être à la fois plus beau et plus tragique - je me souviens de lui être apparu noir et froid comme un homme foudroyé aux pieds du Sphinx »<sup>42</sup>. Homme foudroyé : le destin réservé à Œdipe et tous ses épigones, qui tentent, armés de toutes les machines de la raison, de résoudre vainement les énigmes des sphinx ressurgis.

Chez Breton une des premières manifestations de ce repayement du sphinx aux temps modernes est notable dans *Poisson soluble*. La forme novatrice du sphinx est saisissante dans cette apparition, en tant que guêpe ce « bijou jaune et noir » selon l'expression imagée de Julien Gracq<sup>43</sup>. « En ce temps-là il n'était question tout autour de la place de la Bastille que d'une énorme guêpe qui le matin descendait le boulevard Richard-Lenoir en chantant à tue-tête et posait des énigmes aux enfants »<sup>44</sup>.

Dans la suite de ce texte, Breton se réfère plus clairement au sphinx mythique, tout en l'adaptant à une mise en scène moderne,

---

40. Aragon, *Le Paysan de Paris*, Gallimard, Coll. Folio, 1990, p. 20.

41. André Breton, *Nadja*, OC I, p. 697.

42. OC I, p. 714.

43. « La guêpe - bijou jaune et noir ». Julien Gracq, « Spectre du *Poisson soluble* », dans Marc Eigeldinger, dir., *André Breton. Essais et témoignages*, Neuchâtel, A la Baconnière, 1950, p. 185.

44. André Breton, *Poisson soluble*, OC I, p. 353.

surtout en rapport avec le caractère féminin de la guêpe-sphinx :

*Le petit sphinx moderne avait déjà fait pas mal de victimes quand, sortant du café [...] je rencontrai la guêpe à la taille de jolie femme qui me demanda son chemin. « Mon Dieu, ma belle, lui dis-je, ce n'est pas à moi de tailler ton bâton de rouge » [...] La guêpe, après m'avoir regardé longuement, dans le but, sans doute, de me témoigner son ironique surprise, s'approcha alors de moi et me dit à l'oreille : « Je reviens ». (ibid.)*

Dans cette description allégorique concernant la renaissance du sphinx, un détail très important mérite d'être signalé :

*J'étais déjà enchanté d'en être quitte avec elle à si bon compte quand je m'aperçus que le Génie de la place, d'ordinaire fort éveillé, semblait pris de vertige et sur le point de se laisser choir sur les passants. (ibid.)*

Il ne serait pas osé de déceler, à travers cette narration marquée par un sens de l'humour particulier, le symbolisme de la perte du pouvoir de l'esprit, de la raison, dans le vertige et l'éventuelle chute du Génie de la Bastille qui se produit - quelle étrange et significative coïncidence! - au moment même de la réapparition du sphinx.

Évidemment, le Génie de la Bastille symbolise le génie de la raison œdipienne qui provoqua la chute et la disparition du sphinx mythique en même temps que la prédominance de notre civilisation rationaliste. Aujourd'hui que le surréalisme réanime et intronise à nouveau le sphinx, le génie de cette civilisation ne peut que s'évanouir, que perdre son équilibre c'est-à-dire son pouvoir et cela dès que le sphinx ré-intronisé, la femme-sphinx/guêpe du texte, revit et recommence à poser ses énigmes : « Je reviens ».

UNIVERSITE NATIONALE DE SEOUL

## FRAGMENTS ANATOMIQUES : MAGRITTE, LE TRAUMATISME ET LA GACHEUSE

Neil MATHESON

*L'anatomie, la physiologie peuvent jouer de vilains tours à qui les suit d'un peu trop près.*

*Paul Nougé, René Magritte ou les Images défendues (1943)*

En 1969, lorsque, pour illustrer le carton d'invitation d'une rétrospective consacrée à Magritte, la *Tate Gallery* s'est servie de l'image provocatrice de Magritte intitulée *Le Viol* (1934) – image où les traits du visage d'une femme sont remplacés par son corps – l'on a assisté à une réaction scandalisée (« vulgaire », « révoltant ») qui a conduit à des excuses écrites de la part de cette institution<sup>1</sup>. Il est bien évident que cette image était destinée à choquer le bourgeois, conformément à l'orthodoxie surréaliste ; mais qu'elle produise une telle indignation au sein du public sophistiqué de la fin des *swinging sixties* est pour le moins frappant. Néanmoins, ce nouveau succès du stratagème de Magritte se fait aux dépens de l'image des femmes, dans la mesure où cette illustration peut être vue comme renforçant les stéréotypes culturels profondément ancrés (projection du doublet homme-femme sur celui de l'esprit-corps), et comme érotisant et objectivant encore davantage le corps des femmes. Ce qui pose la question (comme Xavière Gauthier l'a bien montré) d'évaluer la prétention du surréalisme à être un mouvement révolutionnaire au regard de l'impact souvent réactionnaire du déploiement de ce corps en relation avec la sexualité<sup>2</sup>. Je voudrais envisager cette image de Magritte dans le contexte d'un ensemble d'œuvres produites autour de 1933-1937

---

1. Tate Archive, Hyman Kreitman Research Centre: TG/92/219/1.

2. Xavière Gauthier, *Surréalisme et sexualité*, Editions Gallimard, 1971. Cf. aussi Robert J. Belton, *The Beribboned Bomb: The Image of Woman in Male Surrealist Art*, Calgary, University of Calgary Press, 1995 ; Mary Ann Caws *et al*, *Surrealism and Women*, Cambridge MA et Londres, MIT Press, 1991.

en insistant sur la théorie du traumatisme, et en particulier sur le travail pionnier de Cathy Caruth, afin d'explorer quelques-uns des déterminants psychiques et historiques sous-jacents de ces œuvres, ainsi que les modes d'expression du traumatisme sur le plan de la représentation.

### **Mort prématurée : le traumatisme et les premières œuvres surréalistes de Magritte de 1925-1928**

Après une première période d'expérimentation dans une gamme de styles comme le cubo-futurisme, Magritte produit entre 1925 et 1928 une série de toiles dérangementes et mélancoliques dans lesquelles on trouve des figures solitaires errant le long de rivières, un cadavre en lévitation, une maison en feu, des visages enveloppés dans des linceuls et des avatars de la mort, qui se détachent toutes sur des cieux menaçants et des eaux agitées<sup>3</sup>. Souvent interprétées en relation au suicide de Régina, la mère de Magritte, par noyade dans la Sambre en février 1912 (l'artiste avait alors treize ans), ces images constituent un changement majeur dans le lexique visuel de Magritte qui donne le ton d'une grande partie de son œuvre future. Le critique Willem Verougstrate, dans un compte-rendu de 1927 de l'œuvre de Magritte, remarque que « c'est le produit d'un cerveau de citoyen exsangue, trop faible d'être sensuel, d'un être énérvé jusqu'au grand calme ; nous sommes dans le grand froid, dans le grand silence, dans la mort...<sup>4</sup> » Interrogé plus tard sur l'impact de ces événements, Magritte exprime un refus catégorique de la psychologie :

*Bien sûr, ce sont des choses qu'on n'oublie pas. Oui, cela m'a marqué mais pas dans le sens que vous pensez. Ce fut un choc. Mais je ne crois pas à la psychologie, pas plus que je ne crois à la volonté qui est une faculté imaginaire. La psychologie ne m'intéresse pas<sup>5</sup>.*

---

3. Par exemple : *Les Rêveries du promeneur solitaire* (1926), *Le Visage du génie* (1926), *La Traversée difficile* (1926), *L'Homme du large* (1927) et *L'Invention de la vie* (1928).

4. Cf. Magritte, *Écrits complets*, éd. André Blavier, Flammarion, 2001, p. 126.

5. David Sylvester et Sarah Whitfield (éd.), *René Magritte, Catalogue Raisonné* (I), Londres, Philip Wilson Publishers, 1992, p. 9.

Contrairement à l'intense engagement d'André Breton et du groupe de Paris dans la pensée de Freud, Magritte est explicite dans son rejet de la psychanalyse : « Je fais attention de ne peindre que des images qui évoquent le mystère du monde [...] Aucune personne sensée ne croit que la psychanalyse puisse éclaircir le mystère du monde<sup>6</sup>. »

Bien que le refus de Magritte des interprétations grossières de sa peinture en termes de symbolisme freudien soit sans aucun doute pertinent, l'œuvre a toutefois été analysée en termes psychanalytiques. Par exemple, Ellen Handler Spitz, dans *Museums of the Mind*, se concentre sur la mort de la mère<sup>7</sup>. Pour Spitz, « les images de Magritte, froides et dures, constituent la lutte de toute une vie contre cette perte », et « sa galerie de femmes étranges peut être vue comme exprimant la palette d'émotions qu'un enfant peut ressentir et continuer d'éprouver face à la perte prématurée d'une mère<sup>8</sup>. » Spitz fait une lecture largement freudienne des manières dont ce deuil trouve une expression visuelle dans l'œuvre, mais, comme l'a remarqué Patricia Allmer, de telles analyses échouent souvent à dialoguer sérieusement avec les propres interprétations théoriques de Magritte concernant son œuvre, et « l'attention de l'histoire de l'art portée à Magritte [...] manque souvent, en particulier dans le domaine anglophone, d'une dimension théorique et critique<sup>9</sup>. » L'analyste André Green, dans son essai classique, « La mère morte », traite non du deuil de la mère en tant que tel, mais plutôt de l'impact sur l'imaginaire de la mère dans le psychisme de l'enfant dans le cadre d'une dépression. Mais Green remarque bien que « les conséquences de la mort réelle de la mère – surtout lorsque celle-ci est le fait d'un suicide – sont lourdement dommageables pour l'enfant qu'elle laisse derrière elle », en un mot, « une catastrophe<sup>10</sup> ». Je voudrais donc plutôt

---

6. Cité dans Gisèle Ollinger-Zinque, « The Cultivation of Ideas », in Ollinger-Zinque et Frederick Lean (éd.), *Magritte, 1898-1967* (exh. cat.), Royal Museums of Fine Arts of Belgium, Ghent, 1998, p.16.

7. Cf. aussi Milton Viederman, « René Magritte : Coping with Loss – Reality and Illusion », *Journal of the American Psychoanalytical Association*, août 1987, vol.35 n° 4, p. 967-998.

8. Ellen Handler Spitz, *Museums of the Mind. Magritte's Labyrinth and Other Essays in the Arts*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1994, p.10-11 (notre traduction).

9. Patricia Allmer, *René Magritte, Beyond Painting*, Manchester et New York, Manchester University Press, 2009, p. 4 et p.11 (notre traduction).

10. André Green, « La mère morte » in *Narcissisme de vie, narcissisme de mort*,

utiliser la théorie du traumatisme afin de m'intéresser à l'impact de ce deuil sur l'œuvre de Magritte – en particulier à la *référentialité* – en m'appuyant plus spécialement sur l'œuvre de Cathy Caruth.

Notre conception du « traumatisme » – dérivé du mot grec pour « blessure » – est fondée sur les premiers travaux de Freud sur la « névrose traumatique », et en particulier sur son article de 1920, « Au-delà du principe de plaisir », écrit dans le sillage immédiat de son traitement des victimes des bombardements de la Première Guerre Mondiale. Le surréalisme, lui aussi, est né de cette expérience. En effet, l'attention de Breton fut d'abord attirée par les victimes de bombardements pendant sa formation médicale à Saint-Dizier, ainsi que le montre par exemple son texte *Sujet* (1918), un monologue fondé sur le cas d'un patient qui en est venu à croire que la guerre n'était qu'une mise en scène – « Je ne compte plus, à l'échelle de vos mises en scène » – et qui s'exposait volontairement au feu allemand dans les tranchées<sup>11</sup>. L'analyse freudienne du traumatisme s'ouvre sur l'idée d'un choc soudain ou « effroi », auquel le patient n'était pas préparé, tandis que le retour continu de l'événement traumatique sous la forme de rêves et d'hallucinations est interprété comme une tentative répétée « d'échapper à l'emprise de l'excitation qu'il a subie et dont l'absence a été la cause de la névrose traumatique<sup>12</sup> ». Il faut ajouter que les idées de Freud sur la maîtrise rétrospective du traumatisme étaient formées en partie par l'analyse du jeu du « *fort-da* » auquel se livrait son petit-fils, pour tenter justement d'accepter l'absence maternelle. Freud postule que, lors du traumatisme, se produit une rupture soudaine d'un bouclier défensif qui protège normalement la psychè des stimuli excessifs. Roger Luckhurst s'en fait l'écho et le définit comme « la perforation ou la rupture d'une frontière qui met en communication de manière étrange l'intérieur et l'extérieur<sup>13</sup> ». Caruth élargit cette définition, et remarque que le traumatisme est « une rupture dans l'expérience mentale du temps, du moi et du monde » qui se caractérise par deux paradoxes fondamentaux. D'abord, celui d'un événement « dont l'expérience est faite trop tôt,

---

Paris, Minuit, 1983, p.222.

11. André Breton, « Sujet » in Breton, OC I, p. 24 et p. 1104-06.

12. Sigmund Freud, « Au-delà du principe de plaisir », *Essais de Psychanalyse*, tr. S. Jankélévitch, Payot, 1968, p. 37.

13. Roger Luckhurst, *The Trauma Question*, Londres et New York, Routledge, 2008, p. 3 (notre traduction).

de manière trop inattendue pour être pleinement connue » : le paradoxe d'une « expérience non revendiquée ». Le second paradoxe est celui du retardement : le retour continu des événements traumatiques qui n'ont pas été correctement assimilés en premier lieu<sup>14</sup>.

Ce que Caruth identifie comme « la relation indirecte à la référence » du traumatisme est d'un intérêt particulier concernant l'œuvre de Magritte dans laquelle la référence à une « réalité » correspondante pourrait pareillement être dite « n'être plus directement référentielle<sup>15</sup> ». Allmer a remarqué dans une analyse de *La Trahison des images* (1929) – la célèbre pipe de Magritte – que malgré le fait que l'œuvre de Magritte vise à éclaircir la relation entre la représentation et une réalité qui lui correspondrait, ses références sont en fait toutes internes à l'image, et non à une réalité au-delà du monde des simulacres : « La référence n'est possible que sur le plan de l'image<sup>16</sup> ». Caruth a insisté sur la nature problématique de la référentialité dans le traumatisme, et sur la question de son inaccessibilité, ou impossibilité de savoir, lorsque l'on a affaire à un événement qui n'a jamais été correctement assimilé. Susannah Radstone remarque que les critiques de la référentialité dérivées du poststructuralisme et de la déconstruction suggèrent « que les représentations n'ont une relation à la réalité que fortement médiatisée voire indirecte ». Mais elle ajoute que si l'on s'appuie sur l'œuvre de Thomas Elsaesser, la théorie du traumatisme s'emploie à dépasser cette conception en suggérant que la relation entre « représentation » et « réalité » « pourrait être conçue à nouveaux frais comme une relation constituée par l'absence de traces<sup>17</sup> ». Par conséquent, « le sujet de la théorie du traumatisme se caractérise en ceci qu'il ne sait pas / ne se souvient pas. » ; « non un sujet débordé par le désir, mais un sujet constitué par l'oubli<sup>18</sup> ». Il existe au moins quelques parallèles frappants avec la situation de Magritte, en particulier si l'on considère sa résistance à la psychanalyse, son propre questionnement récurrent au sujet de la

---

14. Cathy Caruth, *Unclaimed Experience : Trauma, Narrative and History*, Baltimore et Londres, The Johns Hopkins University Press, 1996, p. 3-5.

15. Caruth, *ibid.* p. 6 et p. 11 (notre traduction).

16. Allmer, *op. cit.*, p. 7 (notre traduction).

17. Susannah Radstone, «Trauma Theory: Contexts, Politics and Ethics », in Nerea Arruti (éd), *Trauma, Therapy and Representation*, Édinburgh, Edinburgh University Press, 2007, p. 11-12(notre traduction).

18. Radstone, *op. cit.*, p.20 (notre traduction).

relation entre image et texte avec une réalité correspondante – comme avec son œuvre « Les Mots et les images » (1929) – et sa relation problématique avec le passé et la mémoire<sup>19</sup>. Selon Louis Scutenaire, « il n'aime point retourner sur ses pas [...] et c'est ainsi qu'il hait l'histoire<sup>20</sup>. » Et Magritte écrit lui-même en 1946 : « Je déteste mon passé et celui des autres<sup>21</sup>. »

Continuons à explorer plus avant quelques-unes de ces interrelations entre traumatisme, mémoire et représentation dans le contexte de la pratique de Magritte au milieu des années 1930.

### ***La Gâcheuse*, l'anatomie et les œuvres du milieu des années 1930**

L'influence croissante du surréalisme au milieu des années 1930 s'est faite en partie via une série d'expositions internationales, accompagnée par des numéros nationaux du *Bulletin International du surréalisme*, dont la troisième livraison fut publiée à Bruxelles en août 1935 avec la couverture macabre et saisissante de Magritte (fig. 1). La toile de Magritte, *La Gâcheuse*, est une gouache datant de 1935 qui combine un torse féminin nu avec une tête de mort grimaçante. Il s'agit d'une combinaison troublante qui fait penser au « retour des morts vivants » et nous ramène à l'obsession de la mort à l'œuvre dans des séries antérieures des années 1920. Le quatrième numéro du *Bulletin*, publié à Londres l'année suivante, montrait Sheila Legge à Trafalgar Square, la tête dissimulée par des roses : « le fantôme du surréalisme », une vision « spectrale » plus rassurante qui contraste avec celle de Magritte, qui est une irruption de la mort au sein de la vie beaucoup plus traumatique<sup>22</sup>. Lors de sa conférence d'Anvers en 1938, Magritte a expliqué que cette intersection de l'érotisme et de la mort s'enracine dans des souvenirs d'enfance : « j'aimais jouer avec une petite fille, dans le cimetière désaffecté d'une petite ville de province », expérience qui

---

19. Magritte, « Les Mots et les images », *La Révolution surréaliste*, n° 12, 15 décembre 1929.

20. Louis Scutenaire, *René Magritte*, Bruxelles, Ministère de l'Éducation nationale et de la culture, 1964, p. 7.

21. Magritte, « Le Savoir Vivre », *Écrits complets*, p. 229.

22. Cf. Matheson, « The Phantom of Surrealism: Photography, Cultural Identity and the Reception of Surrealism in England », *History of Photography*, Vol. 29, n° 2, été 2005.

évoquait « un sentiment pur et puissant : l'érotisme<sup>23</sup> ». Cette image de Magritte pourrait lui avoir été suggérée par les dessins anatomiques pliables contenus dans *Das neue Naturheilerfahren* (1895) (fig. 2) de F.E. Bilz qui est une source probable de plusieurs de ses œuvres<sup>24</sup>. Ce manuel de santé a connu plusieurs éditions et a été publié dans plusieurs langues comme l'allemand, le français et l'anglais. Il est l'une des sources de la toile de Magritte *L'Homme au journal* (1928), une série de quatre toiles rappelant sa période d'avant-guerre aujourd'hui perdue, où l'homme moustachu du titre disparaît après le premier cadre, et ne laisse qu'une pièce vide et la tension croissante de l'attente d'un retour qui n'a finalement pas lieu<sup>25</sup>. Le petit-fils de Freud, qui ne trouve pas si désagréable l'absence de son père, crie avec colère à ceux qui le contrarient : « Va-t'en à la guerre<sup>26</sup> ! ». Le calme apparent de la pièce vide, amplifiée par sa répétition insistante, masque un gouffre béant d'angoisse, et ne réalise que trop bien l'intention expresse de Magritte : « faire si possible hurler les objets les plus familiers<sup>27</sup> ». Les dessins pliables des corps masculins et féminins attirent le regard scopophilique vers le bas à travers des couches successives de chair et d'os, et requiert de la part du spectateur une oscillation entre la surface familière de la représentation et la réalité organique désordonnée qui palpète au-dessous. Il y a des images qui renvoient aux livres pédagogiques de l'enfance, mais aussi au collage – le grand principe combinatoire de la modernité – et qui rappellent également les techniques de collage de surréalistes tels Ernst et Štyrský qui déploient aussi pour leur compte de manière frappante une imagerie anatomique<sup>28</sup>.

---

23. René Magritte, « La Ligne de vie » I, *Écrits complets*, p. 105-106.

24. F. E. Bilz, *Das neue Naturheilerfahren* (1895), trans. *The Natural Method of Healing. A New and Complete Guide to Health*, Leipzig, London and Paris: pub. Bilz, 1898. Bilz a été aussi identifié comme une source de *L'homme au journal* (1928) de Magritte – Cf. Sylvester and Whitfield (éd.), *René Magritte, Cat. Rais.* (I), p. 309.

25. La *Tate* écrit à Georgette Magritte en 1977 – « Je suis ravi d'apprendre que votre mari possédait les deux volumes par F.E. Bilz intitulés *The Natural Method of Healing* » – bien qu'il n'y ait pas de confirmation dans sa réponse concernant l'édition précise utilisée par Magritte. Lettre du 6 janvier 1977, Tate Archive: TG 4/2/660/1.

26. Freud, « Au-delà du principe de plaisir », *op. cit.*, p. 22

27. Magritte, « La Ligne de vie », I, *op. cit.* p. 109.

28. Par exemple l'« Œdipe » d'Ernst dans *Une Semaine de bonté* (1934), avec son passager de train à tête de mort, ou le collage de Jindřich Štyrský intitulé *La*

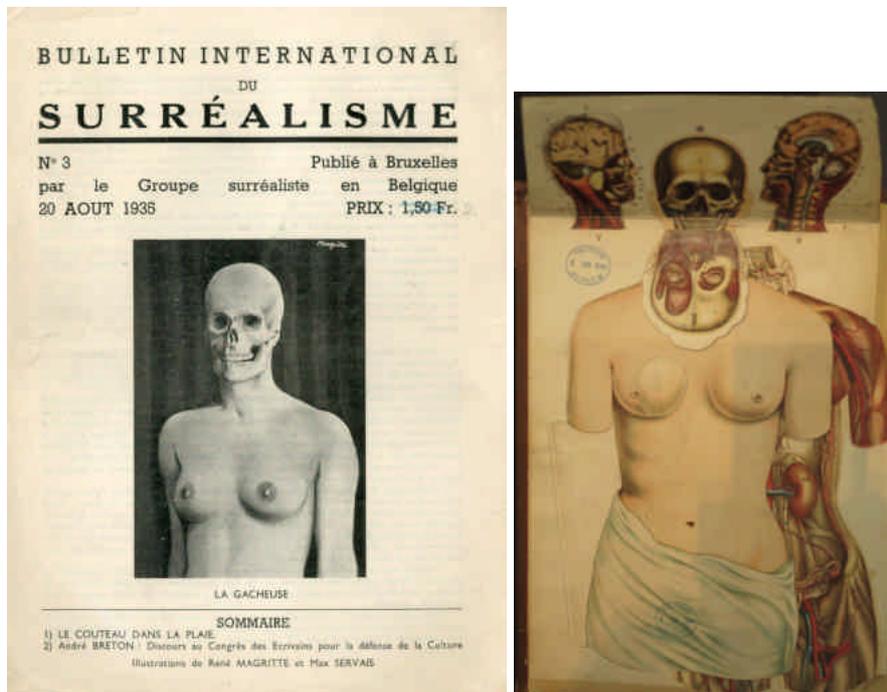


Fig. 1 *Bulletin International du surréalisme*, n° 3, 1935 - Magritte, *La Gâcheuse* (1935).

Fig. 2 Extrait de F. E. Bilz, *The Natural Method of Healing* (1898).

Magritte reviendra à ce thème anatomique avec sa toile aujourd'hui perdue *Le Cercle vicieux* (fig. 3), sur laquelle une femme nue, les yeux fermés, tient dans ses bras une tête disséquée qui semble l'embrasser sur les lèvres. Vie et mort sont littéralement liées l'une à l'autre par l'intermédiaire d'une étreinte, tandis que le « cercle vicieux » du titre suggère le cycle sans fin de la création et

---

*Baignade* (1934) qui contient une baigneuse nue dont les organes internes sont visibles. Cf. Elza Adamowicz, *Surrealist Collage in Text and Image*, Cambridge et New York, Cambridge University Press, 1998.

de la destruction. Comme chez Bataille, les pôles apparemment opposés de la sexualité / reproduction et de la mort sont réconciliés en termes de cycle de mort et de régénération<sup>29</sup>. Mais bien que réunis au sein d'un même espace de représentation, les deux figures appartiennent en fait à des ordres radicalement opposés, en rupture avec un tabou humain fondamental. Cette conjonction ne peut être que traumatique. Notons que des sections anatomiques de la tête peuvent elles aussi être trouvées chez Bilz (cf. Fig. 2). Sylvester suggère quant à lui l'influence de la toile d'Antoine Wiertz des *Deux Jeunes Filles ou La Belle Rosine* (1847), sur laquelle une jeune femme nue contemple un squelette dans l'atelier d'un artiste (fig. 4). Avec Wiertz, l'érotisme est plus manifeste mais il exprime aussi le goût de l'artiste pour le macabre. Et ainsi que le remarque Brita Velghe, « l'évocation de la morte » est « quasi omniprésente dans son œuvre<sup>30</sup> ». Les figures de Wiertz, bien que contiguës, respectent toutefois leurs domaines séparés, dans la tradition allégorique du *memento mori*. Avec Magritte, cependant, nous entrons dans un nouvel ordre perceptif pervers, où cadavre et chair vivante sont liés en toute promiscuité. En 1937, Magritte a réalisé une couverture de *Minotaure* représentant un personnage vêtu d'une cape noire surmonté d'un crâne de taureau, et également un autoportrait où il est assis près d'un crâne souriant qui suggère une figure « invisible » à ses côtés. Il y a bel et bien ici un motif récurrent<sup>31</sup>.

---

29. Georges Bataille, *L'Érotisme*, Minuit, 1957.

30. Brita Velghe, « Antoine Wiertz – un romantique, autrement », *Le Romantisme en Belgique* (cat), Musées royaux des Beaux Arts de Belgique, Bruxelles, 2005, p. 20.

31. Je remercie Patricia Allmer pour ces suggestions (et d'autres) – Cf. Allmer, *op. cit.*, p. 214.



Fig. 3 Magritte à la *London Gallery* en 1938 devant *Le Cercle vicieux* (1937).



Fig.4 Antoine Wiertz, *Deux jeunes filles ou la belle Rosine* (1847).

Dans « Au-delà du principe de plaisir », Freud pose pour la première fois une opposition entre Eros et l'instinct de mort, en relation avec ses idées au sujet de la névrose de guerre et de la « compulsion de répétition » dans le déploiement de l'histoire. Lisa Saltzman et Eric Rosenberg ont avancé que « la succession sans fin des événements catastrophiques » qui a caractérisé l'histoire de la modernité pourrait être mieux comprise en termes de traumatisme ; et d'autre part, selon eux, l'art est l'une des « formes d'habitation et de rencontre traumatiques » née de ces convulsions de l'histoire<sup>32</sup>. Ils insistent aussi sur la « persistance extraordinaire » de « l'intégration du traumatisme dans la pratique de

---

32. Lisa Saltzman et Eric Rosenberg (éd.), *Traumatic Visuality in Modernity*, Hanover, New Hampshire et Londres, University Press of New England, 2006, p. ix.

représentation<sup>33</sup> ». Magritte, comme beaucoup de ceux de sa génération, a vécu les deux guerres mondiales et a vu son pays occupé par l'Allemagne. Son œuvre – comme une grande partie du surréalisme – est profondément enchâssée dans cette histoire. La référence est parfois très explicite, comme par exemple dans les inquiétantes machines volantes du *drapeau noir* (1937) qui anticipent la guerre aérienne qui se produira dans la conflagration alors imminente. Cette référence est également manifeste dans *Au seuil de la liberté* (1930) avec la représentation d'un mortier de la Première Guerre mondiale, signifiant brutal de l'industrialisation de la guerre, et dont le canon trapu est directement pointé en direction du sexe du torse féminin sur le mur : une autre rencontre saisissante entre l'érotisme et la mort. Cette intersection de la violence sexuelle et de la guerre pourrait aussi être mise en parallèle avec l'usage de ce type de violence comme tactique de guerre. C'est le cas par exemple lors de l'occupation de la Prusse Orientale par les troupes soviétiques à la fin de la Seconde Guerre mondiale, où, selon les estimations, deux millions de femmes allemandes ont été violées – un autre épisode traumatique réprimé qui n'est apparu que récemment dans le débat public<sup>34</sup>. Que *Le Cercle vicieux* de Magritte ait été détruit en 1940 par un bombardement allemand, pendant le *Blitz* de Londres, alors qu'il était entreposé au dépôt Taylor, est une ironie qui réaffirme encore une fois l'interrelation du traumatisme et de la répétition benjaminienne de l'histoire conçue comme catastrophe.

### **Magritte, la référentialité et « La Ligne de vie »**

Isabelle Wallace propose un schéma utile dans lequel la relation du traumatisme à la représentation peut être considérée soit comme mnésique (ou freudienne) – c'est-à-dire dans laquelle les événements traumatiques sont rappelés à la mémoire – soit d'un point de vue plus lacanien qui insiste sur le fait que le traumatisme est précisément « la chose même à propos de laquelle rien ne peut être dit, écrit, peint<sup>35</sup> ». Le réalisme transformé et volubile de

---

33. *Ibid.*, p. x (notre traduction).

34. Cf. Antony Beevor, *Berlin, The Downfall, 1945*, Londres et New York, Viking, 2002, p. 28-32 et p. 410.

35. Isabelle Wallace, « Trauma as Representation : A Meditation on Manet and Johns », in Saltzman et Rosenberg (éd.), *op. cit.* p. 3 (notre traduction).

Magritte pourrait sans doute tomber dans la première catégorie, en ce qu'il déploie une gamme de stratégies surréalistes et de paradoxes visuels qui rappellent – comme nous le voyons dans les œuvres de 1925-1928 – quelques-unes des distorsions temporelles et représentationnelles associées par Caruth au traumatisme : le retour persistant du passé, une obsession troublante, la perturbation du temps et de la mémoire, et le sentiment d'*angoisse* envahissant. Évoquant en 1947 le changement qui s'est produit dans sa pratique après-guerre, Magritte a remarqué que : « Avant la guerre, mes peintures reflétaient l'inquiétude. [...] Je vis dans un monde très désagréable [...] C'est pour cela que ma peinture est [...] une contre-offensive<sup>36</sup> ». Toutefois, comment devons-nous comprendre cette traduction des idées et des événements dans la pratique visuelle de Magritte ?

Dans sa conférence d'Anvers en novembre 1938 (réécrite sous le titre « La Ligne de vie »), Magritte donne l'explication la plus complète de ses pratiques de travail à partir de 1933 et les caractérise en termes de « poursuite de la solution de problèmes » fondée sur la notion de l'existence d'une sorte d'« affinité » mystérieuse entre les objets<sup>37</sup>. Magritte en a eu la révélation en se réveillant dans une chambre où, par quelque « magnifique erreur » de vision, un œuf énorme apparaissait dans une cage en lieu et place d'un oiseau (une vision dépeinte dans sa toile *Les Affinités électives* de 1933<sup>38</sup>). Selon la logique de Magritte – celle de la *poésie* – la « réunion » de deux éléments (ici la cage et l'œuf) est « rigoureusement prédestinée », et permet ainsi à l'artiste de rompre avec « l'ensemble des absurdes habitudes mentales » qui gouvernent notre existence quotidienne<sup>39</sup>. En fait, dans nombre de ses exemples, les explications de Magritte tendent davantage à être descriptives, et, comme Sylvester le remarque également, il « ne démontre en fait pas dans tous les cas l'existence d'une "affinité secrète"<sup>40</sup> ».

---

36. Magritte, entretien avec Louis Quiévreux, avril 1947, *Écrits complets*, p. 250-251.

37. Magritte, « La Ligne de vie » I, *Écrits complets*, p. 111.

38. Magritte, *ibid.* p. 110.

39. Magritte, *ibid.* p. 109-110.

40. Sylvester (éd.), *René Magritte*, Cat. Rais. (II), p. 17 (notre traduction).



Fig. 5 André Breton, *Qu'est-ce que le surréalisme?*, Bruxelles, 1934.

Fig. 6 René Magritte, *Les Jours gigantesques* (1928).

Cependant, le premier compte-rendu écrit de sa nouvelle approche apparaît dans deux lettres à Breton datant de l'été 1934, qui comportent un dessin de *Le Viol*, image ensuite utilisée par Breton pour la couverture de son *Qu'est-ce que le surréalisme ?* publié la même année. Dans sa conférence d'Anvers, au milieu de plusieurs exemples de « problème » et de « solution », Magritte n'évoque *Le Viol* qu'en tant que sa réponse au problème de la « Femme » – « un visage de femme constitué par une partie de son corps » – donc un remaniement de l'anatomie féminine. Calembour visuel plutôt scabreux sur un certain plan, la migration des poils pubiens vers la bouche rappelle une scène de violence sexuelle dans *Un chien andalou* de Buñuel (1929) où les poils de l'aisselle de Simone Mareuil se déplacent vers la bouche de Pierre Batcheff, suggérant en retour – comme Sylvester l'a observé – un lien

supplémentaire, via *Objet (Le Déjeuner en fourrure)* de Meret Oppenheim (1936), au cunnilingus<sup>41</sup>. La remarque de Nougé au sujet de *Le Viol*, selon laquelle cette image « nous dérange, nous insulte, ou nous blesse afin d'éveiller le spectateur et l'amener à une plus grande conscience », décrit l'image en terme de *choc*, de provocation à la pensée<sup>42</sup>. Dans sa lettre à Breton, Magritte observe que ses clients préféreraient malheureusement des peintures comme *La Magie Noire* – un nu « classique » et reconnaissable où la partie supérieure du torse est en harmonie avec le bleu du ciel – « qui les séduit immédiatement par leurs jolies couleurs ou que sais-je<sup>43</sup> ? ». Exprimer de manière peu provocante la « beauté féminine », renforce sans conteste les clichés culturels qui assimilent la femme à la Nature. Que Magritte ait produit tant de variations sur une représentation conventionnelle doit être compris en termes de nécessité économique, mais nous renseigne aussi sur sa pratique de travail consistant à produire des variations de ses images. En revanche, des œuvres bien plus provocatrices telles que *Le Viol* et *La Gâcheuse*, réunissent les propres relations troublées de l'artiste avec le passé, et des obsessions culturelles plus large – sexualité, mortalité – pour produire une description du corps féminin bien plus complexe et dérangement. De même, sans doute est-il significatif que Magritte ait déployé une telle imagerie conflictuelle à l'occasion de sa réalisation de couvertures de livres et de journaux, donc de l'image publique du surréalisme. C'est par exemple le cas du dessin sexuellement explicite constituant sa contribution à la publication surréaliste collective *Violette Nozières* (1933), qui évoque la question réprimée de l'inceste dans la famille nucléaire.

*Le Viol* doit aussi être analysé en relation à *Les Jours Gigantesques* (1928) (fig. 6), une toile sur laquelle une amazone nue lutte contre un homme complètement habillé, scène explicitement caractérisée par Magritte dans une lettre à Marcel Lecomte comme « une tentative de viol<sup>44</sup> ». Dans une autre lettre, à Paul Nougé, Magritte remarque qu'il s'agissait d'« une tentative plus brutale qu'auparavant », mais que « la brutalité n'est pas ici extérieure

---

41. On sait que Magritte a vu le film à sa sortie – in Blavier (éd), *Écrits complets*, p. 73 ; David Sylvester, *Magritte*, Bruxelles, Mercatorfonds, 2009, p. 285.

42. Nougé, cité in *Magritte, The Mystery of the Ordinary*, op. cit. p. 160 (notre traduction).

43. Magritte, cité in Sylvester and Whitfield, *René Magritte*, Cat. Rais. (II), p. 187.

44. Magritte, cité in *id.*, *ibid.*, p. 277.

seulement<sup>45</sup> ». L'image dérange non seulement à cause de sa violence sexuelle, mais aussi parce que l'homme n'est visible que là où sa silhouette chevauche celle de la femme ; ainsi apparaît-elle lutter contre un assaillant en grande partie invisible. L'explication de cette image par Magritte en termes de paradoxe visuel – comme « un subterfuge, un retournement des lois de l'espace » – suggère une fois encore que la violence traumatique de l'événement est conçue comme une rupture dans l'ordre de la représentation, de telle sorte que l'homme et la femme semblent habiter des ordres spatiaux distincts<sup>46</sup>.

En conclusion, si nous pouvons sans conteste ressentir dans la relation troublée de Magritte avec le corps féminin une atmosphère d'angoisse, de compulsion, de répétition et de retour intrusif du passé, il ne fait pas de doute qu'existe au moins une certaine affinité avec la caractérisation du traumatisme par Caruth – compulsion, « retardement », perturbation du temps et de la mémoire. En termes de perturbation traumatique de l'ordre de la représentation, la rupture des relations spatiales dans *Les Jours Gigantesques*, les distorsions anatomiques de *Le Viol*, ou la promiscuité entre les vivants et les morts dans *La Gâcheuse*, suggèrent un traumatisme. Mais un modèle du traumatisme ne peut pas être simplement réduit aux récits individuels – de psychodynamique personnelle ou de « mère morte » – mais doit être considéré aussi comme une expression de l'histoire traumatique de la modernité elle-même.

UNIVERSITY OF WESTMINSTER

TRADUCTION MELUSINE

---

45. Magritte, *ibid.*, p. 276.

46. Magritte, *ibid.*, p. 277.

## VERS LE NEUTRE : L'HALTEROPHILE ET LE MINOTAURE

Andrea OBERHUBER

*We may not know exactly what sex is ; but we do know that it is mutable, with the possibility of one sex being changed into the other sex, that its frontiers are often uncertain, and that there are many stages between a complete male and a complete female<sup>1</sup>.*

Lorsque dans un (auto)portrait<sup>2</sup> de 1927, Claude Cahun pose en haltérophile – jambe droite pliée en angle aigu et prenant appui sur le genou gauche, main droite sur la tête, tenant dans la main gauche en angle aigu également, maintenant sur l'épaule gauche la barre avec les poids placés à chacun des bouts –, elle semble chercher l'équilibre autant qu'elle paraît vouloir le défier. La posture a peu à voir avec celle d'un(e ?) haltérophile, tant le corps ne se plie pas aux exigences de ce sport de force, tant l'effort lié à l'élévation des poids a l'air d'un jeu d'enfant. La maîtrise d'une technique particulière, la souplesse des membres du corps et la coordination du mouvement cèdent la place, dans cette figuration de soi en haltérophile, à une légèreté d'être (debout) qui n'est pas sans rappeler l'arbre, posture d'équilibre en yoga<sup>3</sup>. Détourner des poses et des postures convenues, défier les lois de l'équilibre, se masquer

---

1. Havelock Ellis, *The Psychology of Sex*, New York, Ray Long et Richard R. Smith, 1933, p. 255.

2. J'opte pour la mise entre parenthèses du préfixe « auto » afin d'insister sur la démarche collaborative entre Claude Cahun et (Marcel) Moore, dont l'ombre apparaît parfois à l'endroit habituel de la signature, dans l'élaboration de la plupart des images photographiques. Pour plus de détails, voir Tirza True Latimer « Narcissus and Narcissus », *Women Together, Woman Apart : Portraits of Lesbian Paris*, New Jersey, Rutgers University Press, 2006, p. 68-104.

3. Témoigne de l'intérêt pour les religions orientales et la méditation, les (auto)portraits en bouddha réalisés eux aussi vers 1927.

et se travestir devant l'objectif de l'appareil photographique, avec comme seul simulacre de scène un tissu foncé servant d'arrière-plan neutre : voilà trois principes essentiels qui président à la démarche esthétique de Cahun. La recherche d'une pose intermédiaire, bien réglée, entre la ligne verticale (le corps droit) et la ligne horizontale (dessinée par la jambe et le bras fléchis se substituant à celle de la barre), entre l'effort de l'athlète et l'attitude zen du sujet, ne peut-elle nous servir d'indice, pour nous appuyer sur l'une des valeurs primordiales du médium photographique, dans l'enquête à mener sur la quête du neutre chez Claude Cahun ? Car cette recherche ne prend-elle pas explicitement forme, trois ans plus tard, dans l'un des passages d'*Aveux non avenues* devenu incontournable dans les nombreuses études consacrées ces dernières années à l'œuvre de Cahun<sup>4</sup> : « Brouiller les cartes. Masculin ? féminin ? mais ça dépend des cas. Neutre est le seul genre qui me convienne toujours. S'il existait dans notre langue on n'observerait pas ce flottement de ma pensée. Je serais pour de bon l'abeille ouvrière<sup>5</sup> » ?

L'(auto)portrait haltérophilique et la citation emblématique tirée de l'écrit autographique conçu comme un collage cryptique de mots et d'images<sup>6</sup> feront office de fil d'Ariane nous guidant à travers une pensée labyrinthique qui cherche à affronter le Minotaure, c'est-à-dire le moyen d'atteindre, si ce n'est que momentanément, la position du « neutre ». Métaphore de l'hybridité par excellence, le Minotaure renvoie, outre à la force et au secret de ce qui doit demeurer dissimulé au sein du dédale, à l'idée de la réconciliation des contraires, comme le neutre nous permettra de penser les pôles du masculin et du féminin, cette « énigme de la différence sexuelle », non « selon l'impasse dans laquelle nous entraîne invariablement la logique oppositionnelle<sup>7</sup> » mais plutôt comme des

---

4. Mentionnons, à titre d'exemple, Jean-François Rabain, « L'écriture du corps chez Claude Cahun », *Mélusine*, n° 33, 2013, p. 32-43.

5. Je cite d'après l'édition établie par François Leperlier (*Claude Cahun. Écrits*, Jean-Michel Place, 2002, p. 176) en indiquant la pagination originelle de cet écrit publié en 1930 aux Éditions du Carrefour. Désormais, les renvois à cette œuvre se feront par le sigle ANA placé entre parenthèses dans le corps du texte et suivi de la page.

6. Voir Andrea Oberhuber, « "J'ai la manie de l'exception" : illisibilité, hybridation et réflexions génériques dans *Aveux non avenues* de Claude Cahun », dans Ricard Ripoll, dir., *Stratégies de l'illisible*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 2005, p. 75-87.

7. Claude Lévesque, *Par-delà le masculin et le féminin*, Aubier, 2002, p. 214 et

lignes de fuite dont le rapprochement est envisageable, bien que leur rencontre demeure fortuite. Conçu telle une figure de pensée, le Neutre constitue dans l'imaginaire cahunien<sup>8</sup> l'idéal inatteignable qu'il s'agit d'évoquer tel un mirage dans les images – (auto)portraits, photomontages et tableaux photographiques confondus – et de convoquer par l'écriture, afin de saborder le genre grammatical et sexuel.

### « Où mettrai-je le tain ?<sup>9</sup> » Dans le miroir trouble des identités genrées

Pour revenir à la citation de Havelock Ellis mise en exergue, constatons d'emblée que la démarche de Cahun entre les arts et les médias, entre les genres littéraires (écrits journalistiques, poèmes en prose, nouvelles, récits auto(bio)graphiques<sup>10</sup>, essai poétique, tracts politiques, etc.) et le *gender* (dans le sens de rôles sexuels et d'identités sexuelles) peut être comprise comme l'illustration de certaines idées du médecin et réformateur social Havelock Ellis sur la sexualité humaine, notamment dans ses rapports avec le narcissisme, l'auto-érotisme et « l'inversion sexuelle », pour reprendre un terme de l'époque<sup>11</sup>. Rappelons que l'intérêt de Cahun pour la morale restrictive quant à l'homosexualité<sup>12</sup>, les *topoi* de la culpabilité et de la trahison, ainsi que la question du *genre* l'amènent à traduire, après une

---

p. 213. Voir aussi Roland Barthes, *Le Neutre : notes de cours au Collège de France, 1977-1978*, Seuil et Imec, 2002.

8. On pourrait se demander si la quête du Neutre, outre la démarche intermédiaire et l'enquête sur soi en réponse à l'ambivalente question bretonienne du « Qui suis-je ? », n'est pas l'une des caractéristiques de l'esthétique de plusieurs auteures et artistes surréalistes par le biais de laquelle il s'agissait de déroger à la glorification du féminin, pratiquée surtout en poésie. Il suffit de penser au leitmotiv de l'escargot dans l'œuvre de Bona, à la recherche du *Blanc au point rouge* d'Unica Zürn, aux nombreux êtres « asexués » et aux fées qui peuplent l'imaginaire de Lise Deharme et de Leonor Fini, ou à l'importance de l'androgynie chez Belen/Nelly Kaplan.

9. Claude Cahun, *Aveux non avenues*, *op. cit.*, p. 29.

10. Contrairement à *Aveux non avenues* où le *graphein* et l'*autos* l'emportent sur le *bios*, *Confidences au miroir* (1945), ouvrage resté à l'état de manuscrit, s'inscrit davantage dans une conception conventionnelle du récit de soi.

11. Voir Laure Murat, *La loi du genre : une histoire culturelle du « troisième sexe »*, Fayard, 2006, p. 386-396.

12. Voir l'article de Cahun, « La "Salomé" d'Oscar Wilde. Le procès Billing et les 47 000 pervertis du Livre noir », *Mercure de France*, n° 481, 1<sup>er</sup> juillet 1918.

collaboration éphémère au sein des revues *Inverses* et *L'Amitié*, un des ouvrages d'Ellis<sup>13</sup> : en 1929 paraît, au *Mercur de France*, *L'hygiène sociale. La Femme dans la société*. La traduction de cet écrit et la collaboration à *L'Amitié*, vouée à la défense de la cause homosexuelle, montrent à quel point Cahun est préoccupée dans l'entre-deux-guerres par la problématique des identités sexuées et sexuelles discutée dans les discours médical, juridique, psychologique et même vestimentaire<sup>14</sup>. Autrement dit, des chroniques de mode illustrées par Moore à *Aveux non avenues* et les dix photomontages intercalés entre les pages en passant par *Les Jeux uraniens*<sup>15</sup>, *Vues et visions*, *Héroïnes* et les innombrables (auto)portraits, Cahun fait preuve de « plagiat par anticipation<sup>16</sup> » du *trouble dans le genre* théorisé un demi-siècle plus tard par Judith Butler dans *Gender Trouble*<sup>17</sup>. Bon nombre de textes littéraires et d'(auto)portraits exemplifient, avant la lettre, l'idée de la non-coïncidence entre sexe (biologique) et *genre*, comme ils préfigurent également la mobilité des identités par-delà la conception d'un

---

13. Michel Carassou a rappelé au colloque *Héritages de Claude Cahun et Marcel Moore* (28-29 mai 2015) que c'était Cahun qui avait introduit Ellis auprès de Breton.

14. C'est aux images toutes faites d'une mode « féminine » ou « masculine » que Claude Cahun s'attaqua dans *Le Phare de la Loire* à travers les stratégies d'humour et d'ironie. Voir Alexandra Arvisais, « Détournement du savoir féminin dans les écrits journalistiques de Claude Cahun alias "M" », *@analyses*, vol. 10, n° 1, hiver 2015, <<https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/revue-analyses/article/view/1243>> (page consultée le 12 février 2015). Pour l'importance de la question homosexuelle et les modèles littéraires homophiles, voir Tirza True Latimer, « "Le masque verbal" : le travestissement textuel de Claude Cahun », dans *Claude Cahun*, Paris, Hazan et Jeu de Paume, 2011, p. 82-89. L'imbrication du masculin/féminin dans certains (auto)portraits et leur effet fantomatique sont abordés par Katharine Conley, « Claude Cahun's exploration of the autobiographical human », *Surrealist Ghostlines*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2013, p. 45-67.

15. Autre manuscrit resté inédit et pour lequel Cahun aurait envisagé ce titre. F. Leperlier l'a intégré aux *Écrits*, *op. cit.*, sous le titre *Amor amicitiae*.

16. Dans *Le Plagiat par anticipation*, Minuit, 2009, Pierre Bayard propose d'inverser la question de l'influence des écrivains et des artistes sur leurs successeurs, considérant par exemple Voltaire comme un plagiaire de Conan Doyle, Maupassant de Proust ou Sophocle de Freud. Cette nouvelle conception de l'histoire culturelle permet de saisir le caractère profondément avant-gardiste de certains créateurs et penseurs.

17. Judith Butler, *Gender Trouble, Feminism and the Subversion of Identity*, New York et Londres, Routledge, 1990 ; trad. *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*, La Découverte, 2005.

sujet stable, cohérent et univoque auquel la philosophie occidentale nous a habitués<sup>18</sup>.

Butler interroge dans son essai, comme le font à la même époque Elaine Showalter dans *Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin de Siècle*<sup>19</sup> et Thomas Laqueur dans *La Fabrique du sexe : essai sur le corps et le genre en Occident*<sup>20</sup>, la conception antagonique et hétérosexuelle du couple binaire « masculin/féminin » dont les frontières prétendument étanches commencèrent pourtant à s'estomper vers le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, avec le retour en force, en littérature et dans les arts visuels, de l'Androgyne originel platonicien. Pour les théoriciens des *gender studies* et de la pensée *queer*<sup>21</sup>, l'appartenance à un sexe se fonde sur une série de performances : on apprend à se constituer « homme » ou « femme » en endossant les codes et les critères sociaux associés culturellement à l'un ou à l'autre sexe. Cette façon de *performer* une identité, de se comporter ou de se vêtir *en femme* ou *en homme*, n'a rien d'inné ni de naturel, selon Butler ; ce seraient des manifestations de ce que la philosophe qualifie de « mascarade », terme clé de sa théorie, notamment lorsqu'elle souligne le caractère performatif du *genre* en renvoyant aux stratégies de subversion parodiques des attributs sexués et des identités sexuelles par les *drag queens* et les *drag kings*. Leur performance souvent hyperbolique de l'autre *genre* montre la perméabilité des frontières entre les catégories du « masculin » et du « féminin », dévoile ces pôles identitaires comme des fictions régulatrices visant à consolider voire à « naturaliser » des régimes de pouvoir hétéronormatif, comme les ont analysés auparavant Michel Foucault, Luce Irigaray et Monique Wittig<sup>22</sup>.

---

18. Dans un des premiers articles consacrés à *Aveux non avendus*, Honor Lasalle et Abigail Solomon-Godeau font remarquer que Cahun, à travers un « shifting and unstable I », suggère le « shifting gender » du sujet représenté dans les photomontages et du « je » narrant d'*Aveux non avendus* : « Surrealist Confession : Claude Cahun's Photomontages », *Afterimage*, vol. 19, n° 8, mars 1992, p. 10-13. Voir aussi Laura Cottingham, *Cherchez Claude Cahun*, Lyon, Carobella ex-natura, 2002.

19. New York, Viking, 1990.

20. Gallimard, 1992.

21. Citons, à titre d'exemple, Eve Kosovsky Sedgwick, *Épistémologie du placard*, Éditions Amsterdam, 2008.

22. Ce rappel rapide de quelques notions clés fait état de la théorie butlérienne exposée dans le chapitre « Sujets de sexe/genre/désir », dans *Trouble dans le genre*, *op. cit.*, p. 59-111.

Ainsi, les jeux de masque et de rôle de Cahun et de Moore plagient-ils par anticipation, pour reprendre l'idée de Pierre Bayard, les théories postmodernes du *genre*.

### La polymorphie du sujet

Cahun en beauté orientale telle qu'elle s'affiche sur l'un des premiers (auto)portraits datant de 1912<sup>23</sup> ; Cahun en Méduse à la volumineuse chevelure étalée sur un oreiller (1914 ou 1915) ; Cahun de face, au crâne rasé, placé(e)<sup>24</sup> contre un mur de pierres (vers 1917), de profil exposant la ressemblance avec le père (vers 1920), arborant à la même époque la posture d'un matelot mi-féminin, mi-masculin ou celle d'un dandy, toujours au crâne rasé mais qui pose gracieusement sa main droite sur la hanche ; Cahun en pilote d'avion aux lunettes aveuglées (vers 1927) ; Cahun photographié(e) devant le miroir, habillé(e) d'une longue veste au motif en damier, qui cherche le regard du spectateur (ou de Moore) plutôt que de se regarder (vers 1927) ; Cahun, toujours vers la même année qui semble être une année clé pour la mise en scène genrée, à l'allure méphistophélique, enfermant entre les bras, telle une boule de cristal, l'objectif d'un appareil photographique dans lequel se reflètent l'Autre (regardant) *et* l'autre scène, celle de la séduction, inaccessible, et qui serait le point de fuite de toutes les figurations de soi, picturales et textuelles<sup>25</sup> : les exemples pourraient être démultipliés pour montrer les modalités cahuniennes d'incarner une panoplie de figures faisant surgir une myriade de *personae*, de

---

23. La plupart des (auto)portraits de Cahun et Moore ne peuvent être datés qu'approximativement, le couple n'ayant pas toujours pris le soin d'indiquer la date des prises de vue. Aussi les divers catalogues d'exposition suivent-ils la datation proposée par François Leperlier dans *Claude Cahun : l'écart et la métamorphose*, Jean-Michel Place, 1992, puis dans le catalogue *Claude Cahun photographe*, Jean-Michel Place, 1995.

24. À partir de 1917, qui correspond à l'adoption du pseudonyme épïcène Claude Cahun, l'auteure et photographe joue presque systématiquement la carte de l'ambivalence en matière d'identité sexuée, faisant dialoguer les attributs du « féminin » et du « masculin » au sein d'une même œuvre.

25. Le dernier fragment d'*Aveux non avenues* ne se termine-t-il pas sur le « beau devenir » du sujet d'énonciation, puisque le « [p]résent déjà passé » (p. 432) lui échappe ? Et la table des matières n'est-elle pas précédée d'une image photographique floue, entièrement composée de lignes et de bandes blanches, noires et grises censées se rejoindre au bout de leur trajectoire, mais dont le point de fuite reste invisible ?

s'inventer en tant que sujet polymorphe<sup>26</sup>, comme si la pose devant la caméra s'apparentait à une scène de théâtre. Le simulacre de la scène – le couple Cahun-Moore recourt à divers accessoires : tissus créant un fond uniforme, masques, travestissements, poses théâtrales – fait partie intégrante de la majorité des (auto)portraits réalisés en série dans les années 1910 à 1930, avant de céder la place à des prises de vue dans des décors de nature souvent luxuriante<sup>27</sup>.

Si la vision d'une existence carnavalesque, dont le propre est le renversement temporaire de l'ordre social et des convenances en tous genres, comme l'expose explicitement « Carnaval en chambre<sup>28</sup> », semble en effet traduire le goût du théâtral et du déguisement, le port du masque peut revêtir un besoin réel : « L'envoûtement du masque s'impose aux petites images romanesques, mais la pratique du masque fait le jeu de ceux qui pour raison matérielle ou morale ont intérêt à ne point agir à visage découvert<sup>29</sup> ». C'est sur la *pratique* du masque à des fins de dissimulation d'une apparence, d'un comportement, d'un parti pris liés à la *morale* qu'il s'agit d'insister. Le couple siamois que formaient Cahun et Moore (« tu ne pouvais exister sans ta fausse jumelle. Vous avez partie liée. Tu ne peux l'exterminer sans t'abolir et qui ne devait plus être tenu en secret de famille à partir de 1917, moment du mariage de Maurice Schwob avec Marie Eugénie Malherbe, mère de Suzanne<sup>31</sup>, continuait toutefois de susciter la suspicion, voire le rejet, dans une société qui considérait l'homosexualité masculine et encore davantage le désir lesbien

---

26. Les figures récurrentes dans lesquelles se projette le « je » narrant dans les *Aveux* sont l'enfant, l'acteur et le double (reprise du *Doppelgänger* romantique créé par Jean Paul dans *Siebenkäs*).

27. Ces photographies, pour la plupart moins spectaculaires que celles placées dans le contexte de la *gender performance* avant la lettre, ont rarement fait l'objet de commentaires de la part de la critique et n'ont pas été intégrées aux grandes expositions consacrées à Cahun ou au surréalisme de ces dernières années.

28. *La Ligne de cœur*, n° 4, 15 mars 1926, p. 47-50.

29. *Ibid.*, p. 48.

30. Claude Cahun, *Aveux non avenues*, *op. cit.*, p. 14. L'œuvre regorge de passages où il est question de fusion et de confusion entre le « je » et le « tu » : « Je suis l'un, tu es l'autre. Ou le contraire » (p. 118) ; « Nos cheveux se sont emmêlés tant et tant cette nuit, qu'au matin – pour en finir – nous avons dû nous faire tondre » (p. 145).

31. Voir François Leperlier, *Claude Cahun : l'exotisme intérieur*, Fayard, 2006, p. 29-31.

comme un « faux masque<sup>32</sup> ».

Dès lors, comment ne pas vouloir mettre en abyme, si on cultive le sens de l'ambiguïté et du paradoxe, la pratique du masque et du travestissement permettant d'introduire le doute dans la dichotomisation des enjeux identitaires, d'opérer des déplacements du sujet vers d'autres « je », parfois étranges et déconcertants<sup>33</sup> ? Comment ne pas se saisir de la double astuce qu'offre tout masque, à savoir la possibilité de se présenter sous des dehors trompeurs, de dissimuler l'identité du sujet tout en la révélant, du moins en partie ? Lorsque sont à l'œuvre des procédés de dédoublement (grâce au miroir ou à la technique du photomontage), d'hybridation générique et genrée, de recyclage des mêmes images au sein de plusieurs photomontages insérés dans *Aveux non avenues*, ou de démultiplication des voix narratives, n'y a-t-il pas lieu d'y voir une confusion entre une « identité véritable » et une « identité simulée » ? L'exploration d'une figure de soi qui en précéderait une autre, lui ressemblant sans jamais être tout à fait la même, comme dans le cas de Cahun, met à mal les idées d'original et de copie en les parodiant, pour paraphraser les idées de Butler<sup>34</sup>. « “Miroir”, “fixer”, voilà des mots qui n'ont rien à faire ici », lit-on dans *Aveux non avenues* (p. 44). Et un peu plus loin : « Chaque être vivant – poupée russe, table gigogne – est censé contenir tous les autres » (p. 119). S'indéfinir afin de s'affranchir des limites imposées par une morale sexuelle restrictive, endosser le temps d'une prise de vue les masques du père, de la rêveuse sous globe, de Gretchen<sup>35</sup>, de la poupée russe, de l'aveugle qui se fait guider par un chat et j'en passe, avant de les enlever pour effacer les traits qui viennent de se superposer au visage : derrière le jeu de masque se cache pour Cahun le désir de trouver un site où les

---

32. Voir Florence Tamagne, *Mauvais genre ? Une histoire des représentations de l'homosexualité*, La Martinière, 2001.

33. Mireille Calle-Gruber note que « Claude Cahun fait de l'autoportrait un alloportrait, un étrange étranger ». « Créer à la proue de soi-même. L'œuvre photographique de Claude Cahun », *Pleine Marge*, n° 46, 2007, p. 47. Voir aussi Andrea Oberhuber et Nadine Schwakopf « Masques et travestissement du sujet féminin dans l'œuvre autographique de Claude Cahun », dans Jean-Philippe Beaulieu et Andrea Oberhuber, (dir.), *Jeu de masques. Les femmes et le travestissement textuel (1600-1940)*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2011, p. 239-257.

34. Judith Butler, *Trouble dans le genre*, op. cit., p. 259-263.

35. Notons qu'il s'agit dans ce cas d'un rôle incarné par Cahun sur la scène de théâtre de Pierre Albert-Biro, dans *Barbe Bleue*.

contraires cohabiteraient sans s'annuler, où le Même et l'Autre se regarderaient puis se reconnaîtraient (dans le double sens du terme) tout en gardant leur quant à soi. N'est-ce pas ce qui est en jeu dans les planches IV et IX des *Aveux* qui font justement valoir un jeu de regard entre l'Un l'Autre<sup>36</sup> ? Les deux photomontages sont composés à partir du double pour le premier et le multiple d'une même figure pour le second, fragmentée et déformée comme si le spectateur regardait à travers un kaléidoscope ? Après de multiples métamorphoses, changements de voix, de postures narratives et de genres littéraires tout au long du récit-collage, la quête du neutre refait surface, se frayant à nouveau un chemin à travers pareils propos, tout en reconnaissant ses limites :

*J'ai passé trente-trois ans de ma vie à vouloir passionnément, aveuglément, que les choses soient autrement qu'elles ne sont. [...] Vive et grandisse en moi celui, celle – ou simplement ce – qui me permet, jeune encore, de comprendre que je ne dois, car je ne puis, toucher, transformer, que moi-même.*  
(p. 233 ; je souligne)

\* \* \*

Dans plusieurs images photographiques et passages textuels, Claude Cahun et ses innombrables avatars parviennent donc à atteindre un état d'« atonie radicale » évoqué par Elisabeth Bronfen à propos de l'indétermination du sujet représenté dans les (auto)portraits<sup>37</sup>. Cet état est synonyme d'un Neutre (« ce ») susceptible à la fois d'abriter le masculin (« celui ») et le féminin (« celle ») et, grammaticalement parlant, d'en faire abstraction. C'est le va-et-vient entre les pôles qui permet le brouillage des frontières ouvrant ainsi un espace de l'entre-deux, instable, où le sujet peut voyager à « la proue de [s]oi-même » (p. 2) et ne doit « jamais lâcher l'ombre pour la proie<sup>38</sup> », où le Minotaure peut être traqué sans être

---

36. L'(auto)portrait double de 1928, intitulé *Que me veux-tu ?*, fut repris sur la jaquette de *Frontières humaines* (1929) de Georges Ribemont-Dessaignes, sous forme d'un dessin légèrement altéré.

37. Elisabeth Bronfen, « Die Vorführung der Hysterie », dans Aleida Assmann et Heidrun Friese, (dir.), *Identitäten. Erinnerung, Geschichte, Identität 3*, Francfort, Suhrkamp, 1998, p. 251-261.

38. La quatrième partie d'*Aveux non avenues* est placée sous le signe des trois dernières lettres de l'alphabet et de la devise : « Ne jamais lâcher l'ombre pour la proie » (page non numérotée).

vaincu et Salmacis peut s'unir à Hermaphrodite sans s'attirer la foudre de Zeus<sup>39</sup>. Se (dé)plaçant tantôt d'un côté de la frontière, tantôt de l'autre, il/elle n'a pas besoin de se fixer ; il/elle peut, comme la poésie, garder son secret ou le livrer<sup>40</sup>.

Il en va de même pour le visage et le masque qui peuvent se fondre l'un dans l'autre dans un processus de « décalcomanie manquée » :

*Un jour d'enthousiasme, on applique trop son masque, il vous mord à la peau. Après la fête, on soulève un coin pour voir... Décalcomanie manquée. On s'aperçoit avec horreur que la chair et le cache sont devenus inséparables. Vite, un peu de salive ; on recolle le pansement sur la plaie<sup>41</sup>.*

Malgré le ton ludique qui règne dans le passage, le sujet demeure lucide quant au risque que peut comporter le masque comme moyen de déguiser le corps et l'âme : « J'avais passé mes heures solitaires à déguiser mon âme. Les masques en étaient si parfaits que lorsqu'il leur arrivait de se croiser sur la grand'place de ma conscience, ils ne se reconnaissaient plus » (p. 15). La confusion est totale, le risque de la perte de soi due à l'artifice s'avère entier dès lors que le masque se confond au lieu de simplement lui prêter momentanément une apparence autre.

Renoncer à la cohérence du sujet, y faire apparaître des ruptures et laisser flotter sa pensée dans les interstices pour travestir légèrement le mot de Cahun, cela ne va pas de soi. Dans *Trouble dans le genre*, Butler pose la question essentielle rediscutée en 2006 dans *Défaire le genre*, à savoir dans quelle mesure la notion d'*identité* équivaut davantage dans nos sociétés à un idéal normatif qu'à un signe descriptif d'expérience. Loin d'être des catégories logiques et analytiques d'une « personne », ces notions liées aux enjeux identitaires renvoient de fait à des conventions sociales par lesquelles les individus sont normés<sup>42</sup>. Le choix du Neutre comme

---

39. Dans la nouvelle « Salmacis la suffragette », dédiée par ailleurs « à Claude », Cahun reprend la figure de la nymphe Salmacis pour revisiter le mythe de l'Androgyne originel sur le mode ironique et discuter de l'impossible union des contraires.

40. Les titres courants des *Paris sont ouverts* (José Corti, 1934) font défiler les deux phrases en jouant sur diverses variations : « La poésie livre son secret » et « La poésie garde son secret ».

41. Claude Cahun, « Carnaval en chambre », *op. cit.*, p. 48-49.

42. Voir Judith Butler, *Trouble dans le genre*, *op. cit.*, p. 70, p. 83-86.

espace de liberté fluctuant, de subjectivités « entre », que ce soit sous les traits de l'androgynie, de la gynandrie ou de l'identité transgenre, est perçu dans la logique oppositionnelle comme non intelligible.

À une époque charnière de la reconfiguration des identités sexuées et sexuelles, où l'on s'intéresse au libertinage de *La Garçonne* (1922), à la métempsychose d'*Orlando* (1928), au troisième sexe de la protagoniste Stephen dans *Le Puits de solitude* (1928) et au *Pur et à l'impur* (1932) des orientations sexuelles, Claude Cahun a privilégié le passage d'un genre à l'autre, le partage d'un mode de vie et de création avec Moore.

UNIVERSITE DE MONTREAL



## L'IDENTITE PARENTALE : SEXE, GENRE ET CITOYENNETE DANS *LES MAMELLES DE TIRESIAS*

Marie REVERDY

Le 17 mars 1916, dans une tranchée de Berry au Bac, Guillaume Apollinaire est grièvement blessé à la tête. Il est transporté à l'hôpital italien de Paris au mois de juillet et fait la connaissance (sur l'entremise du peintre italien Gino Severini) du fondateur de la revue *SIC*, Pierre Albert-Birot. Celui-ci lui demande d'écrire une œuvre dramatique qu'il s'engage à mettre en scène. Guillaume Apollinaire, déjà tenté par le théâtre, ce qu'il avait d'ailleurs manifesté l'année précédente lorsqu'il écrivait à Madeleine « Oui, je voudrais faire des pièces de théâtre. Vous m'en ferez faire...<sup>1</sup> » avait dans ses tiroirs des ébauches de pièces. Quelques mois plus tard, il confie à Pierre Albert-Birot *Les Mamelles de Tirésias, drame en deux actes et un prologue*. La pièce est créée à Paris, au Théâtre Maubel, le 24 juin 1917, tandis que la guerre bat son plein, que les mutineries se multiplient et que l'opinion publique se désengage de plus en plus de cette grande guerre. Dans un tel contexte, la pièce se colore d'une signification toute particulière.

Elle a pourtant été conçue bien avant le conflit. Dans sa préface, Apollinaire indique en effet, dès les premières lignes :

*Sans réclamer d'indulgence, je fais remarquer que ceci est une œuvre de jeunesse, car sauf le Prologue et la dernière scène du deuxième acte qui sont de 1916, cet ouvrage a été fait en 1903, c'est-à-dire quatorze ans avant qu'on ne le représentât<sup>2</sup>.*

La fable est relativement simple. Thérèse refuse sa condition de femme et la fonction sociale qui lui est assignée, elle se défait de ses mamelles et devient homme. Son mari, devant l'urgence du

---

1. Guillaume Apollinaire, *Tendre comme le souvenir*, lettre du 2 septembre 1915, Gallimard, 1952, p. 113.

2. Guillaume Apollinaire, *Les Mamelles de Tirésias : drame surréaliste en 2 actes et un prologue*, éditions Sic, Paris, 1918. Texte numérisé fourni par Gallica, par la suite cité sous le sigle MT suivi de la page ou de l'acte et de la scène.

pays à faire des enfants et la richesse que la procréation lui promet, réussira à enfanter seul, avant que Thérèse ne réapparaisse pour reprendre sa place d'épouse.

Le nom masculin que Thérèse adopte – Tirésias - fait référence à un personnage mythique évoqué par Ovide :

*On dit qu'un jour Jupiter, égayé par le nectar, oubliant les soins et les soucis du sceptre, s'amusait à de folâtres jeux avec Junon, libre alors de ses jaloux ennuis : « Avouez-le, dit-il, l'amour a pour vous des transports qui nous sont inconnus » et Junon soutenant un avis contraire, il fut convenu de s'en rapporter à la décision de Tirésias, qui sous les deux sexes avait connu l'une et l'autre Vénus. [...] Il adopta l'avis de Jupiter; et l'on dit que Junon, plus offensée qu'il ne convenait de l'être pour un sujet aussi léger, condamna les yeux de son juge à des ténèbres éternelles. Mais le père tout puissant, pour alléger sa peine, car un dieu ne peut détruire ce qu'a fait un autre dieu, découvrit à ses yeux la science de l'avenir, et, par cette faveur signalée, le consola de la nuit qui les couvrait<sup>3</sup>.*

De ce mythe, Guillaume Apollinaire retient le transsexualisme ainsi que la divination figurée par le retour de Thérèse en cartomancienne, et forge l'adjectif « surréaliste » pour qualifier sa pièce. Cependant ce drame ne relève pas du surréalisme tel qu'il sera défini par André Breton dans son *Manifeste du surréalisme*. En effet, au lieu de traiter du « fonctionnement réel de la pensée » à l'instar de Breton, Apollinaire propose de s'en remettre à la nature même, et de l'imiter non pas dans ses apparences extérieures, mais dans sa fonctionnalité. « Quand l'homme a voulu imiter la marche, il a créé la roue qui ne ressemble pas à une jambe. Il a fait ainsi du surréalisme sans le savoir. » (MT) Telle est bien la fonction de l'art : aller au-delà de la nature sans la trahir, car

*les grands poètes et les grands artistes ont pour fonction sociale de renouveler sans cesse l'apparence que revêt la nature aux yeux des hommes. Sans les poètes, sans les artistes, les hommes s'ennuieraient vite de la monotonie*

---

3. Ovide, *Les Métamorphoses*, Tirésias (III, 316-338), Traduit du latin par M.G.T. Villenave, tome second, Éditions Gay-Guestard, 1806, p. 26-28.

*naturelle. L'idée sublime qu'ils ont de l'univers retomberait avec une vitesse vertigineuse<sup>4</sup>.*

La nouveauté de cette pièce tient, selon l'auteur, au sujet qu'il aborde : « la situation principale : un homme qui fait des enfants, est neuve au théâtre et dans les lettres en général. » (MT, 13-14) Malgré un ton plutôt farcesque, dû au fait que Guillaume Apollinaire « ne pense pas que le théâtre doive désespérer qui que ce soit » (MT, p. 12), la pièce traite d'un sujet que l'auteur considère sérieux au vu du contexte historique et de l'urgence patriote à procréer. Il se propose en effet de convaincre le public et au-delà, la France, à refaire des enfants.

*J'ai écrit mon drame surréaliste avant tout pour les français comme Aristophane composait ses comédies pour les athéniens. Je leur ai signalé le grave danger reconnu de tous qu'il y a pour une nation qui veut être prospère et puissante à ne pas faire d'enfants, et pour y remédier je leur ai indiqué qu'il suffisait d'en faire. [...] Le sujet sera assez général pour que l'ouvrage dramatique dont il formera le fond puisse avoir une influence directe sur les esprits et sur les mœurs dans le sens du devoir et de l'honneur. (MT, 14-17)*

Cette ambition est précisément nommée dans le prologue, par le directeur de troupe qui revient au théâtre après avoir connu les tranchés, s'adressant au public en ces termes :

*Écoutez Ô Français la leçon de la guerre  
Et faites des enfants vous qui n'en faisiez guère. (MT, 35)*

Le directeur de troupe annonce ensuite la présence d'acteurs :

*collectifs ou non  
Qui ne sont pas forcément extraits de l'humanité  
Mais de l'Univers entier (MT, 36)*

Cet « extrait d'universalité », cette nature à laquelle tient tant Guillaume Apollinaire comme étant la source même de son surréalisme, permet de ne pas aborder la question de la différence de sexe selon le postulat d'une identité qui lui serait associée. En l'abordant par le prisme d'une fonction biologique, ne déterminant

---

4. Guillaume Apollinaire, *Méditations Esthétiques, Les Peintres cubistes*, Figuière, 1913, V. p. 19.

en rien un quelconque caractère au-delà de sa fonction reproductive assurant la survie des espèces, la différence de sexe s'exprime par le désir puisque :

*La faute est plus grave, le vice est plus profond, car la vérité est celle-ci : on ne fait plus d'enfants en France parce qu'on y fait pas assez l'amour. Tout est là. (MT, 16)*

La diégèse, éthique et citoyenne, se déploie au centre de quatre pôles :

- celui des valeurs portées par le peuple de Zanzibar et représentées par la musique ;
- celui du désir porté au corps féminin manifesté par le gendarme et, dans les croquis de Serge Férat, par la présence du cheval qui lui est associé. Le cheval (ou plutôt l'étalon) est cité par Thérèse comme symbole de la virilité ;
- celui des besoins humains figuré par la sur-présence de la faim du mari et sa demande de lard, ainsi que par la présence des objets quotidiens relatifs à l'alimentation : le bassin, le pot de chambre et l'urinal, qui seront respectivement nommés l'assiette au beurre, le piano et le violon, tout au long de la pièce ;
- celui de la sphère sociale, figuré par les différents métiers des enfants que Le mari enfante.

L'animalité côtoie la musique, comme éléments représentant les deux extrémités d'une cosmologie à l'intérieur de laquelle le drame se situe. Si la musique, prise en charge par le peuple, joue le rôle de commentaire de l'action, elle est également le signe de sublimation, par l'art, du besoin naturel et de la survie individuelle, ainsi qu'en attestent les noms d'instruments de musique pour désigner le pot de chambre et l'urinal.

Oscillant entre ces quatre pôles, la pièce manifeste sa dimension mythique par l'expression de l'ensemble de règles et de lois naturelles qui assurent la survie du groupe et, au-delà, de l'espèce. Cette survie repose sur la satisfaction de deux besoins biologiques fondamentaux, partagés par l'ensemble des espèces vivantes : la subsistance (production, circulation et consommation de nourriture, que Le mari incarne) et la perpétuation (que Le mari incarne également puisqu'il enfantera 40 049 enfants en un seul jour).

C'est à travers la parentalité, entre désir et devoir, sphère privée et sphère publique, conscience individuelle et conscience collective, que la pièce aborde la question de l'identité de sexe et

de genre.

Les premières paroles de Thérèse témoignent de sa quête de liberté individuelle. Elle se définit comme une femme qui souhaite s'émanciper de la domination masculine :

Thérèse  
*Non Monsieur mon mari*  
*Vous ne me ferez pas faire ce que vous voulez*  
Chuintement  
*Je suis féministe et je ne reconnais pas l'autorité de l'homme*  
Chuintement  
*Du reste je veux agir à ma guise*  
*Il y a assez longtemps que les hommes font ce qui leur plaît*  
*Après tout je veux aussi aller me battre contre les ennemis*  
*J'ai envie d'être soldat une deux une deux*  
*Je veux faire la guerre - Tonnerre - et non pas faire des*  
*enfants*  
*Non Monsieur mon mari vous ne me commanderez plus (I, 1)*

Le changement de fonction sociale que Thérèse désire, consistant à vouloir se défaire de la sphère privée et domestique à laquelle elle est cantonnée (la maternité et l'entretien du foyer) pour atteindre la liberté de l'homme et accéder à la sphère publique (par l'exercice des métiers intellectuels, politiques et militaires), passe inévitablement, par un transsexualisme<sup>5</sup>.

Dès lors qu'elle s'est défaire de ses mamelles, Thérèse voit poindre sur son corps les signes de la virilité. Cette transformation renverse les rapports qu'elle entretient avec son mari. En effet celui-ci restant homme s'avère être, au terme du processus de transformation de Thérèse, moins viril que Thérèse devenue Tirésias.

*Le mari*  
*Mais toi vil personnage qui t'es déguisé en Thérèse je te*  
*tuerai*  
Ils se battent, elle a raison de lui (I, 2)

Bien que la transformation de Thérèse en Tirésias soit aussi radicale que spectaculaire, lui ouvrant un champ de possibles

---

5. En effet, en 1917, l'identité de genre n'est pas encore théorisée et est donc encore fortement adossée à l'identité de sexe, ce que semble d'ailleurs suggérer la transsexualité de Thérèse comme voie de libération.

jusqu'alors inédit, Tirésias n'est pas une identité nouvelle de Thérèse, mais seulement une compétence nouvelle, une autorisation à la liberté que Thérèse voudra employer pour « faire carrière ». Le double sens du mot *femme*, comme catégorie sexuelle et comme synonyme du terme *épouse*, atteste de l'émancipation sociale que sa virilité autorise, sans pour autant construire une identité de genre qui lui serait relative. En annonçant, suite à sa transformation, qu'elle reste Thérèse, elle affirme conserver toutes les caractéristiques qui définissent sa personnalité, excluant l'appartenance sexuelle de ce champ identitaire. Thérèse et Tirésias seraient alors deux hypostases de la même *ousia*, deux manifestations de la même essence identitaire cachée, nichée au cœur du sujet.

Thérèse

*Tu as raison je ne suis plus ta femme*

Le mari

*Par exemple*

Thérèse

*Et cependant c'est moi qui suis Thérèse*

Le mari

*Par exemple*

Thérèse

*Mais Thérèse qui n'est plus femme*

Le mari

*C'est trop fort*

Thérèse

*Et comme je suis devenu un beau gars*

Le mari

*Détail que j'ignorais*

Thérèse

*Je porterai désormais un nom d'homme*

*Tirésias (1, 2)*

Le maintien d'une identité profonde outre le changement de sexe suppose qu'il existe une identité essentielle du moi, située au-delà de l'appartenance au sexe et/ou au genre. Thérèse est d'ailleurs le seul personnage à être identifié par un prénom, lui conférant un statut de sujet. Son autodétermination et le prénom Tirésias qu'elle se choisit renforcent ce statut de Sujet mu par une volonté libre.

Cette identité de caractère, indépendante de l'appartenance à

l'un ou l'autre sexe et de la fonction sociale sensée construire le genre, est encore soulignée par le personnage Presto lorsqu'il affirme :

Presto  
*Elles sont tout ce que nous sommes  
Et cependant ne sont pas hommes. (I, 9)*

Si Thérèse connaît un transsexualisme, réalisé par le seul fait de sa volonté, Le mari subira quant à lui un travestissement. En effet pour achever sa transformation, Thérèse devenue Tirésias échange ses habits de femme avec ceux de son mari, avant que le gendarme ne fasse son entrée. Celui-ci, attentif aux signes de genre et prenant Le mari pour une femme, tente de le séduire. Ce faisant il instaure Le mari comme interlocuteur féminin. Le mari lui répond en usant d'une « pudeur féminine ». Il endosse alors un Je féminin qui lui a été suggéré par le gendarme, nous autorisant à concevoir ici l'identité de genre, non comme un attribut de la personne, mais comme une modalité relationnelle. À cette relation entre le Je du mari et le Tu du gendarme, se rajoute à l'interlocution la non-personne, le *elle* de Thérèse absente de la scène.

Le mari  
*Atchi*  
*Tambour. Le mari relève sa jupe qui le gêne*  
Le gendarme  
*Femme légère*  
*Il cligne de l'œil*  
*Qu'importe puisque c'est une belle fille*  
Le mari  
*à part*  
*Ma foi il a raison*  
*Puisque ma femme est homme*  
*Il est juste que je sois femme*  
*Au gendarme pudiquement*  
*Je suis une honnête femme-monsieur*  
*Ma femme est un homme-madame (I, 7)*

L'inversion des rôles entre les deux époux dessine, chez Le mari, une identité non pas essentielle mais relationnelle, concevant la féminité comme une position interlocutive et non comme un attribut de la personne. En effet, malgré l'absence de Thérèse, Le mari maintient son identité en fonction de sa relation à son épouse.

Cette composante relationnelle suppose que la définition du Sujet puisse être repensée.

*C'est du côté de l'identité narrative qu'il faut se tourner si l'on veut comprendre pourquoi l'identité de genre est en réalité non pas un ensemble de caractères intérieurs absorbés par imprégnation culturelle, comme dans les visions déterministes de la socialisation, mais bel et bien une capacité de l'agent à distinguer le mien du tien et du sien, autrement dit à s'approprier ses propres actes, ses propres paroles, sa propre histoire. [...] Pour comprendre pourquoi cette capacité nous permet de nous reconnaître comme appartenant à un sexe, sans nous enfermer pour autant dans une identité de sexe ou de genre, il faut se tourner à présent vers la grande réhabilitation opérée par la philosophie héritière du « tournant linguistique » initié par Wittgenstein en philosophie de l'esprit<sup>6</sup>.*

Si la distinction relativement récente entre identité de sexe et identité de genre a le mérite de penser la féminité et la virilité comme socialement construites puis intériorisées par les individus, indépendamment de la nature et de l'inné, il n'en reste pas moins que le genre se pense comme attribut du Moi, engluant la réflexion dans une aporie :

*On voit que le concept de genre est ici construit sur deux piliers : le premier est l'opposition fondatrice entre le sexe biologique et le genre psychologique/social d'un individu ; le second est la définition de ce sexe et de ce genre comme les marqueurs des identités respectives de deux composantes de la personne, son moi d'un côté (doté d'une identité de genre) et son corps de l'autre (doté d'une identité de sexe). [...] On voit donc que, par-delà la radicalité apparente de certaines approches déconstructionnistes, un postulat est maintenu où s'accordent toutes les approches issues du concept théorique de genre élaboré lors des controverses psychologiques des années soixante : c'est le postulat que le*

---

6. Irène Théry, « Le genre : identité des personnes ou modalité des relations sociales ? », *Revue Française de Pédagogie*, « La mixité scolaire : une thématique (encore) d'actualité ? », avril-juin 2010.

*genre est un attribut des personnes*<sup>7</sup>.

*Les Mamelles de Tirésias* semble éviter cet écueil de l'attribut, en postulant une équivalence de caractère entre les individus des deux sexes, puisque *Tirésias* reste *Thérèse*, et en abordant la question du genre uniquement selon une modalité relationnelle – ici, la relation matrimoniale. Il s'agit donc, afin de mieux comprendre le projet de Guillaume Apollinaire, de changer de paradigme quant à la définition même de ce qui constitue la Personne, en troquant l'essentialisme contre l'interlocution ou en postulant l'identité personnelle au-delà du sexe et du genre.

Face à l'absence de son épouse et dans l'urgence à procréer, le mari accède à la fonction biologique de la femme sans perdre pour autant celle de l'homme. Il atteint ainsi le statut d'hermaphrodite qui lui confère un certain degré de perfection par l'union des termes duaux et complémentaires. En endossant cette caractéristique, Le mari résout les oppositions et rapports de force entre les sexes qui existaient lors des deux premières scènes. La relation de sexe s'exprime alors, au delà du rapport de domination sociale évoquée dans un premier temps par Thérèse, par la relation de complémentarité biologique.

*Le mari*

*Vous l'entendez c'est dit je crois avec clarté*

*La femme à Zanzibar veut des droits politiques*

*Et renonce soudain aux amours prolifiques*

[...]

*Et moi je vous le dis cher Monsieur le gendarme*

[...]

*Qu'il faut refaire des enfants à Zanzibar*

*La femme n'en fait plus Tant pis Que l'homme en fasse (I, 8)*

La question du désir (*les amours prolifiques*) supplante celle de l'envie (*les droits politiques*)<sup>8</sup>, et sape à la base le féminisme de Thérèse. En effet, l'enfantement comme devoir (*il faut refaire des*

---

7. Irène Théry, « Le genre : identité des personnes ou modalité des relations sociales ? ».

8. Nous distinguons le désir – comme manifestation d'une incomplétude fondamentale de l'existence ; de l'envie – motivée par un stimulus extérieur et l'identification précise, pour le sujet, de l'objet sur lequel elle se porte.

*enfants à Zanzibar*) replace dans un ordre différent les valeurs sociales liées à la dichotomie privé/public. La sphère domestique de l'enfantement, comprise dans un premier temps comme subordonnée à la sphère professionnelle, devient ici le moteur par lequel l'ensemble de la société peut s'organiser et, au-delà, exister.

La parentalité du mari se fonde néanmoins sur l'espoir d'une promesse de richesse, déplaçant quelque peu le besoin alimentaire pressant qui était son trait caractéristique dans les premières scènes :

*Le mari*  
*L'enfant est la richesse des ménages*  
*Bien plus que la monnaie et tous les héritages*  
*[...]*  
*Eh oui c'est simple comme un périscope*  
*Plus j'aurai d'enfants*  
*Plus je serai riche et mieux je pourrai me nourrir*  
*Nous disons que la morue produit assez d'œufs en un jour*  
*Pour qu'éclos ils suffisent à nourrir de brandade et d'aioli*  
*Le monde entier pendant une année entière*  
*N'est-ce pas que c'est épatant d'avoir une nombreuse famille*  
*Quels sont donc ces*  
*économistes imbéciles*  
*Qui nous ont fait croire que l'enfant*  
*C'était la pauvreté*  
*Tandis que c'est tout le contraire*  
*Est-ce qu'on a jamais entendu parler de morue morte dans la*  
*misère ? (II, 2-3)*

Le besoin primaire de s'alimenter trouve son expression sociale dans l'organisation de la production des richesses que la procréation promet à l'humanité entière. Cette promesse de richesse joue la fonction de résolution lors de la dernière scène, dans laquelle Thérèse revient, sous les traits d'une cartomancienne, annoncer au mari sa fortune à venir du fait de sa progéniture issue de l'auto-enfantement.

*La cartomancienne*  
*au mari*  
*Vous deviendrez 10 fois milliardaire*  
*Le mari tombe assis par terre (II, 6)*

Thérèse reproche ensuite au gendarme la stérilité de ses envies et lui prédit de mourir, puisqu'il n'a pas d'enfant, « dans la plus affreuse des débins » (*ibid.*).

Bien que le désir fertile soit la valeur primordiale sur laquelle l'édifice repose, la procréation n'est cependant pas le seul pilier du mariage. En effet, si l'hermaphrodisme permet au mari de se suffire à lui-même, il ne remet en rien la relation matrimoniale en question. Ainsi, Le mari accueille avec joie le retour de Thérèse. En reprenant sa place d'épouse, elle est également invitée à reprendre sa place de femme en retrouvant sa poitrine, ce qu'elle refusera afin d'offrir ses seins aux *enfants de la repopulation*<sup>9</sup>. Ainsi, de signe de la séduction féminine, la poitrine, devient signe de maternité, mamelles au sens étymologique du terme. Quittant la sphère privée d'objets esthétiques, les mamelles rentrent, lors de cette dernière scène, dans la sphère publique d'objets éthiques et techniques participant à la repopulation de la nation.

Le mari

*Chère Thérèse il ne faut plus*

*Que tu sois plate comme une punaise*

Il prend dans la maison un bouquet de ballons et un panier de balles

*En voici tout un stock*

Thérèse

*Nous nous en sommes passés l'un et l'autre*

*Continuons*

Le mari

*C'est vrai ne compliquons pas les choses*

*Allons plutôt tremper la soupe*

Thérèse

*Elle lâche les ballons et lance les balles<sup>10</sup> aux spectateurs*

*Envolez-vous oiseaux de ma faiblesse*

*Allez nourrir tous les enfants*

---

9. Thérèse qualifie ses mamelles d'« appas féminins ». Guillaume Apollinaire choisit d'orthographier le pluriel d'« appât », « appas » et non « appâts ». Issu du latin *Pastus* (nourriture), la différence entre ces deux orthographes réside dans la plus ou moins forte connotation à la nourriture que l'on souhaite suggérer. « Appâts » renvoie plutôt au sens littéral « d'attirer à soi par la nourriture », tandis que « appas » qualifie surtout les attraits féminins.

10. Le gaz destiné à gonfler les ballons manquait car il avait été réquisitionné pour l'effort de guerre. L'actrice Louise Marion remplît alors son corsage de balles qu'elle jeta à travers la salle.

*De la repopulation (II, 6)*

Thérèse, autant que Le mari, se rejoignent à présent autour de l'intérêt de la nation. Elle est invitée par son époux à participer à la sphère politique et militaire. En effet, l'expression aujourd'hui désuète et inusitée de « tremper la soupe » appartient au vocable du combat auquel les femmes participent par la procréation. La procréation quitte dès lors la sphère domestique et féminine. De plus, Le mari a enfanté sans changer de sexe, rappelant par-là que la repopulation est l'affaire de tous.

Que ce soit l'accès à la sphère politique pour Thérèse, ou la satisfaction de besoins pour Le mari, chacun accomplit sa quête par l'enfantement. Ainsi, au terme de ces parcours croisés, tous deux convergent vers la responsabilité citoyenne, la conscience patriote et, au-delà, le devoir humain. La source du rapport de discorde entre homme et femme - le besoin primaire du mari et l'envie sociale de Thérèse - se résout par une complémentarité nécessaire à la survie de l'espèce.

Loin d'établir une distinction entre la sphère privée (féminine) et la sphère publique (masculine), et de les penser dans une relation hiérarchique, Guillaume Apollinaire propose plutôt un réajustement de leur rapport, contrairement aux premières revendications de Thérèse qui ne remettait pas en question la concurrence des sphères. Il s'agit donc de refonder le système de valeur en considérant la sphère familiale comme publique et éminemment politique.

*UNIVERSITE PAUL VALERY  
MONTPELLIER 3  
LABORATOIRE RIRRA 21*

## **LA BIBLE SURREALISTE DE GISELE PRASSINOS OU LE « POINT SUBLIME » DE LA DIFFERENCE MASCULIN/FEMININ**

Annie RICHARD

*Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement. Or c'est en vain qu'on chercherait à l'activité surréaliste un autre mobile que l'espoir de détermination de ce point<sup>1</sup>.*

La démarche hégélienne du surréalisme vise à dépasser les aspects contradictoires de la réalité en un résultat synthétique jusqu'à ce que l'Esprit souverain mette fin à l'errance philosophique.

Le concept de genre éclaire l'ordre symbolique sexué qui soutient ce parcours considéré comme civilisateur : le « point sublime » visé consacre l'aboutissement d'une tradition humaniste de la primauté de l'esprit, des pouvoirs de la pensée qui recoupe la distinction masculin/féminin, argeant aux **hommes** de façon exclusive, en philosophie comme en religion, les plus hautes capacités spirituelles.

La psychanalyse, en tant que théorie de la sexualité<sup>2</sup>, entérine cette idée : le psychanalyste Patrick Mérot<sup>3</sup> en pointe clairement

---

1 André Breton, *Second Manifeste du surréalisme*, OC I, p. 781.

2. Laurie Laufer, « Ce que le genre fait à la psychanalyse », dans Laurie Laufer et Florence Rochefort, dir., *Qu'est-ce que le genre ?*, Petite Bibliothèque Payot, 2014, chap. XI, p. 191 -212.

3. *Dieu, la mère. Trace du maternel dans le religieux*, PUF, 2014. Patrick Mérot en donne une justification « naturelle » : c'est que « la maternité est attestée par le témoignage des sens, tandis que la paternité est une conjecture » (p. 99).

l'origine historique énoncée par Freud dans *L'Homme Moïse et la religion monothéiste*. Dans l'histoire similaire des individus et des civilisations, il y a eu un moment de la « victoire de la vie de l'esprit sur la vie sensorielle<sup>4</sup> ». Et cette victoire est le fait de l'instauration de la prééminence du père sur la mère, seul apte à se dégager du charnel d'où il est issu dans un processus d'auto engendrement. Il s'agit d'une « décision » (p. 100) dans l'évolution de l'homme, animal culturel, « d'un acte voulu par la collectivité des hommes (qui) s'inscrit explicitement comme un acte symbolique » (p. 100), et fait de la dichotomie masculin/féminin la garante du développement culturel humain.

Certes, la bisexualité psychique, selon Freud, caractérise les pulsions sexuelles dont Lacan, dans son retour à Freud, rappelle la plasticité dans *Les Quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse*<sup>5</sup>. Mais le masculin et le féminin restent des entités immuablement sexuées, même si elles sont, éventuellement, distinctes de l'être homme ou femme : le concept de genre, introduit par la voie médicale avec l'entrée du transsexualisme<sup>6</sup>, qui reconnaît les caractères masculin-féminin comme culturellement construits, remet en question leur essentialisme binaire en rapport avec le sexe pour les comprendre comme traits ressortissant à l'humain. Ce travail proprement symbolique appelle un travail sur les mots : pourquoi marquer sexuellement dans le langage par les adjectifs mâle, viril, associés à masculin, ce qui est contrôle et vigueur du corps et de l'esprit, et par le tautologique féminin, sans adjectif spécifique supplémentaire, la faiblesse physique et morale, sinon pour charger le féminin du poids charnel de l'origine<sup>7</sup> et en libérer le masculin ? Masculin/féminin sont les piliers symboliques de la tradition humaniste comme de la théorie freudienne : la logique dialectique du surréalisme reste dans cette tradition en prônant, conformément à l'Éros platonicien, le mythe de l'Androgyne, de l'ordre de la jonction complémentaire masculin/féminin, non de leur plasticité, réversibilité et inter-pénétrabilité comme a pu être pensé, « le réel et l'imaginaire, le

---

4. *Ibid.*, p. 99, citation de Freud, *L'homme Moïse et le monothéisme*, Gallimard, 1986, p. 213.

5. *Le Séminaire*. Livre XI, *Les Quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Éditions du Seuil, 1990, p. 312.

6. Robert Stoller, *Recherches sur l'identité sexuelle à partir du transsexualisme*, Gallimard, 1978.

7. Annie Richard, *M(è)re. Auto-essai*, L'Harmattan, 2015.

passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas<sup>8</sup> ».

Le surréalisme est particulièrement significatif du point aveugle du sublime hégélien : bien loin de remettre en cause les catégories symboliques en matière de sexe, le féminin est plus que jamais l'éternel féminin et l'évocation de « La femme surréaliste<sup>9</sup> » sera l'occasion d'un véritable délire taxinomique, comme si la pensée en mouvement avait besoin de réassurer en même temps sa base axiomatique<sup>10</sup>.

Le hasard objectif a voulu que ce soit l'incarnation du féminin éternellement immature, la femme-enfant en chair et en os<sup>11</sup>, Gisèle Prassinos, définitivement épinglée sous les traits d'Alice II dans l'empyrée surréaliste<sup>12</sup>, qui s'attaque à la source de ces « éternités différentes de l'homme et de la femme » (Apollinaire) à travers les représentations qui les perpétuent. C'est ce travail symbolique en mots et en images que nous allons voir.

Il faut mesurer d'abord la portée, pour notre propos, de la photo célèbre de Man Ray qui la montre lisant à l'âge de quatorze ans ses textes devant le groupe surréaliste et qui est, en soi, un processus d'éternisation de la binarité absolue masculin/féminin par la force de document fournie par la photo pour les surréalistes<sup>13</sup> : la stupéfaction émerveillée des témoins atteste du jaillissement poétique venu de l'inconscient, « naturel » chez la femme en herbe, alors que les tentatives masculines, dans ce domaine, s'avèrent pour l'heure décevantes. Devant Mario et Henri Parisot, ses intercesseurs, qui ont montré les textes de la jeune Gisèle écrits pour s'amuser dans l'émulation créatrice de son enfance avec son frère plus âgé de quatre ans, le futur peintre Mario Prassinos, devant le groupe, Breton, Éluard, Péret et Char, elle est l'avatar de Notre Dame de la nuit, face à autant de Sarastro que l'objectif de Man Ray fixe en une preuve flagrante de la fusion du « réel et de

---

8. André Breton, OC I, p. 781.

9. *Obliques*, n° 14-15, Editions Borderie, 1977.

10. Le lien entre les catégories établies de la pensée dualiste et le genre a été mis en lumière par l'anthropologue Françoise Héritier, *Masculin-Féminin I La pensée de la différence*, Odile Jacob, 1996 ; II *Dissoudre la hiérarchie*, Odile Jacob, 2002.

11. Annie Richard, *Le Monde suspendu, de Gisèle Prassinos*, H.B Editions, 1997.

12. André Breton et Paul Eluard, *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, Galerie des Beaux-Arts, 1938.

13. Annie Richard, « L'entrée en surréalisme à l'épreuve de la photographie », dans Emmanuel Rubio (dir.), *L'Entrée en surréalisme*, Phénix Editions, 2004.

l'imaginaire » puisqu'elle incarne l'allégorie de l'écolière ambiguë de *La Révolution surréaliste*<sup>14</sup>. Ils sont voyants, au « point sublime » de l'esprit. Pourquoi cette saisie de l'écriture automatique, au cœur de l'antinomie « du communicable et de l'incommunicable », fait-elle surgir comme image la plus probante la figure archaïque de la femme éternellement immature, version moderne de l'innocente et perverse Salomé, dont Breton admirait les représentations chez Gustave Moreau<sup>15</sup> ?

Gisèle Prassinos ne se reconnaît pas dans cette chimère, association monstrueuse de « femme-enfant » : quand elle se tourne vers ce qu'elle considère comme un artisanat, en 1967, tout en renouant pleinement avec son activité de poète, c'est bien l'enfant qu'elle retrouve en elle. L'expression : « il était garçon-fille et moi fille-garçon », leitmotiv accompagnant ses souvenirs d'antan<sup>16</sup>, exprime non une simple juxtaposition mais pointe une plasticité de la différence et de la ressemblance, un « différend » symbolique entre les sexes tel que l'entend la philosophe Françoise Collin<sup>17</sup> : il s'agit non d'être tour à tour l'un ou l'autre mais d'être dans une tension, exprimée par le trait d'union, entre moi et l'autre, qui déstabilise tout figement identitaire à la base de la binarité<sup>18</sup>.

Car le genre est bien la grande affaire personnelle de Gisèle Prassinos, au cœur de sa vie et de son œuvre : dans cette famille créatrice, l'héritage spirituel de la pensée et de l'art se fait légitimement de père à fils<sup>19</sup> et les femmes sont spontanément

---

14. Couverture, n° 9-10, 1<sup>er</sup> octobre 1927.

15. Cette figure est une aporie dans l'objectif avant-gardiste du surréalisme visant à transformer radicalement notre façon d'appréhender la réalité : « la femme-enfant » ne procède pas d'une confrontation avec le mystère du monde à déchiffrer en accord avec l'ouvrage de Bachelard *Le Nouvel Esprit scientifique* si apprécié par Breton, et *La Valeur de la science* qu'il recommandait à Jacques Doucet pour son projet de bibliothèque. Voir : Annie Richard, « L'allégorie de la femme-enfant alias Gisèle Prassinos comme aporie de genre dans le surréalisme », dans Guillaume Bridet et Anne Tomiche, dir., *Genres et avant-gardes*, L'Harmattan, 2012, p.147-159.

16. Parole de Gisèle Prassinos recueillie au cours de plus de trente années d'amitié et de collaboration.

17. *Le Différend des sexes, de Platon à la parité*, Nantes, Editions Pleins Feux, Lundis Philosophie, 1999, p. 1-16.

18. Annie Richard, « Salomé ou les avatars de la femme-enfant », dans *La Femme s'entête*, Paris Lachenal et Ritter, Pleine Marge, 1998, p. 186-200.

19. Annie Richard, « L'héritage symbolique Père-Fils dans l'œuvre de Gisèle Prassinos » in *Bahitat*, A Specialized Journal issued by the Lebanese Association of Women Researchers, volume XII (2006-2007) *Masculinity and Patriarchy in the*

dévouées au bien-être domestique. Sauf à être dans le « monde suspendu » qui « appartient non plus au un ni du deux mais du ni un ni deux<sup>20</sup> » des jeux de l'enfance qui ont ouvert à Gisèle la collaboration avec le frère et le père.

### « Le monde suspendu » de Gisèle Prassinos

Oser fabriquer ce « monde suspendu », Gisèle Prassinos le fait au propre et au figuré, en confectionnant, de 1967 à 1988, des tentures, tableaux cousus en feutrine qui reprennent les grandes scènes de la peinture la plus prestigieuse, la peinture d'histoire, principalement biblique et mythologique : période jubilatoire où elle ne cesse pendant 20 ans de coudre le côté femme des travaux d'aiguille de ses tantes et le côté homme de l'élévation artistique du frère et du père. Le trait d'union entre les sexes du « garçon-fille » « fille-garçon » est d'abord un acte, le geste d'assemblage, de rencontre de deux domaines aux antipodes l'un de l'autre, couture/peinture, dont la binarité renvoie à celle, vécue, des sexes.

Une série de tentures, selon le sentiment même de Gisèle, qui, en dépit de la chronologie, la désigne comme le point de départ de tout le reste, reflète la conscience aiguë de cette binarité et donne le ton d'humour avec lequel elle y fait face : elle se permet, dans un registre burlesque, texte et tentures étroitement liés<sup>21</sup>, de réécrire son récit d'enfance *Le Temps n'est rien*<sup>22</sup> en retouchant « pour rire » le *Portrait de famille* : les sexes comiquement arborés<sup>23</sup> en caractérisent les membres. Seul y échappe Brelin le Frou, « castré à l'âge de 16 ans » (p. 19), le modeste et oublié artiste de la famille au service de sa mémoire par la fabrication de tentures qui en racontent l'histoire. Or Brelin signe « G.P. », masque à peine dissimulateur de Gisèle Prassinos, qui s'est instituée en tant qu'artiste « le parasite, l'artiste, le conservateur fantaisiste de sa

---

*contemporary Society*, p. 216-269.

20. *Le Différend des sexes*, op. cit., p. 42.

21. *Brelin le Frou ou le Portrait de famille*, Belfond, 1975, chapitres illustrés de dessins, cartons d'une série de tentures, objet d'une exposition à la Galerie des Editions Belfond à la parution du livre.

22. Gisèle Prassinos, *Le Temps n'est rien*, Plon, 1958.

23. « 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 de porter sur sa robe l'emblème de son genre afin d'être distingué comme mâle ou femelle. » Note de l'auteur, en exergue au début du livre.

jeunesse<sup>24</sup> ». *Brelin le Frou ou le Portrait de famille* désigne la partition sexuée comme pilier du symbolique : la filiation du génie dévolue au masculin, frère peintre chez les Prassinos, fils prodige savant, Berge Bersky, dans la transposition burlesque du récit familial.

Le concept de genre permet de mesurer la distance entre la figure de la « femme-enfant » prise au piège de l'assignation du féminin éternel au hors symbolique et l'esprit d'enfance au sens de Jean-François Lyotard<sup>25</sup> qui fait le prix de son attitude d'artiste : non pas infantile, innocente perverse, mais authentiquement enfantine de l'état d'enfance qui persiste chez l'adulte, état d'interrogation face au monde opaque où on est jeté à la naissance et où les réponses, les significations ne peuvent être données que par l'autre, mère, père, personnes de l'entourage, dans une situation de foncière dépendance et de dette.

Avant tout, les tentures bibliques questionnent le monde sexué établi avec la seule arme qui permet de tout dire : l'arme de l'humour. Humour noir de l'*Anthologie*<sup>26</sup> virant à l'humour rose espiègle et jouissif des tentures ? Là encore il s'agit de trait d'union, de suspension entre les deux, le noir, l'insupportable de la situation et le rose, le parti-pris de s'en amuser, équilibre subtil qui tient de la caricature dont nous connaissons tragiquement dans l'actualité, la force. À cette réserve près, très importante, que la charge satirique des tentures à propos de ce que nous nommons aujourd'hui le genre n'est pas dans le registre virulent mais se joue encore une fois, « entre » moquerie et dévotion.

Quelle question muette en deçà et au-delà de toute formulation posent-elles au genre ?

### **Les éternités différentes de l'homme et de la femme en question**

Le geste de fabrication des tentures remonte à l'origine familiale sexuée de la création en imbriquant, sans possibilité de séparation, art noble du peintre, dessin préalable, composition des formes et des couleurs essayée sur une maquette avant l'agrandissement

---

24. Gisèle Prassinos, *Le Temps n'est rien*, op. cit., p. 4.

25. Jean-François Lyotard, *Lectures d'enfance*, Editions Galilée, 1991, avant-texte « Infans » p. 9.

26. André Breton, *Anthologie de l'humour noir* (1940), OC II, 1992.

final, sujets prestigieux et artisanat de la couturière qui coupe les formes dans un tissu coloré et les assemble en les collant d'abord sur la maquette puis en les cousant à petits points divers et élaborés dans le tableau final. Il n'est pas fortuit que l'idée de confectionner les tentures lui vienne d'une tenture primitive africaine vue chez une amie. Spontanément, sans tradition familiale spécifiquement religieuse — d'ailleurs la Bible qu'elle utilise est protestante et pour le frère et père, le Christ est assimilé à l'artiste — Gisèle Prassinos en vient au substrat culturel des identités sexuées tranchées qui structurent son enfance créatrice : les scènes mythologiques et bibliques de la grande peinture d'histoire.

D'où cette *Bible surréaliste*<sup>27</sup> dont j'ai, avec sa complicité, commenté la réécriture à partir des images, en prenant conscience de leur écart avec l'iconographie traditionnelle.

*La Bible surréaliste* de Gisèle Prassinos interroge le genre à partir de la forme identificatoire religieuse, impérative puisque sacrée et donnée de toute éternité par l'Autre absolu qui pourrait être la désignation psychanalytique de Dieu.

L'œuvre n'est possible que par un processus de prise d'autonomie de l'artiste qui affirme sa place en commençant par admettre ce qui la détermine : une galerie de figures établies, encensées, ressassées par des siècles d'art pictural.

En apparence, en effet, les scènes religieuses des tentures expriment un respect parfait de l'orthodoxie : Gisèle Prassinos se place dans la position des illustrateurs traditionnels et populaires de la Bible, reprenant avec une naïveté ostentatoire la référence aux textes de l'Ancien et du Nouveau Testament et utilisant les symboles chrétiens traditionnels. Les titres sont révélateurs autant que les images de ce souci marqué de soumission au Verbe hérité de l'Autre, tel *l'infans* recevant les mots sur lesquels il n'a pas prise. Ainsi de la précision littérale par exemple : « Noë ivre et nu surpris par son fils Cham », ou « Le petit Isaac entre Abraham et Sarah âgés de cent ans », ou encore « Le vieux roi David, couvert d'habits pour se réchauffer. La vierge Abisag, assise sur ses genoux, est aussi chargée de le réchauffer. »

L'application toutefois un peu trop appuyée signale l'effort d'interprétation, la difficulté à comprendre ce qu'on vous impose palliée par un zèle maladroit et redonne ainsi son étrangeté à ce

---

27. Annie Richard, *La Bible surréaliste de Gisèle Prassinos*, Wavre, Belgique, Editions Mols, 1984.

qu'on essaie de déchiffrer. Ainsi en est-il de « Marie, Jésus, Joseph et l'âne, quelque peu déguisés en Égyptiens, fuient la Palestine » ou de « Moïse attendant d'être sauvé des eaux ».

Le traitement de l'image confirme ce retour enfantin au pré-identificatoire, à rebours d'une catégorisation claire. Le titre « Moïse attendant d'être sauvé des eaux » serait sans doute l'emblème de ce temps suspendu de l'enfance entre un avant et un après de la détermination de la chose. Masculin, Moïse, en bébé fessu mais déjà pourvu des cornes du patriarche, flottant sur « les eaux » maternelles dont il faudra le sauver ? L'interrogation est renforcée quand on en connaît la source, une photo de Gisèle bébé, allongée sur le ventre pour dissimuler le sexe selon le mode pudique exigé par l'époque.

Or ce qui se joue dans ces scènes est précisément une affaire majeure de détermination : la catégorisation fondamentale des sexes issue de la lecture symbolique du Masculin et du Féminin.

Clivage et hiérarchie fondés sur l'autorité spirituelle des Pères se signalent dans l'iconographie traditionnelle par leur stature, leur dignité : la surprise du regardeur des tentures n'est pas mince de découvrir les figures écrasantes du Père ramenées avec humour à des proportions modestes tel Moïse, nous l'avons vu, ou Noé non pas endormi mais dansant ivre et nu sous les yeux effarés de Cham. Dans cet art religieux fait pour l'interprétation symbolique, les motifs inattendus qui viennent troubler les attentes conduisent inévitablement à la recherche des codes culturels sous-jacents. Ainsi sur fond byzantin d'icônes aux yeux immenses, aux traits stylisés, aux longues robes rigides brodées de galons, se greffe une mémoire plus ancienne perpétuée dans l'artisanat textile féminin par des éléments de décoration floraux ou géométriques : celle, occultée mais non oubliée, particulièrement à travers la culture grecque, d'une cosmogonie archaïque associée à un pôle féminin du spirituel divin, La Grande Déesse-Ancêtre<sup>28</sup>. Deux catégories de formes lui sont associées: les traits parallèles, chevrons, dessins labyrinthiques, losanges, esses significatifs de l'eau et le croissant, la croix, la corne, l'œuf en rapport avec la naissance et la croissance, signes qui ornent impunément la robe des patriarches

---

28. « Demeter ou la voie de la mère », *Méditerranéens/Méditerranéennes* (Our Mother/ Nos mères), n° 15, Editions de la MSH, 2011 : <http://mediterranéennes.fr/2.html> - texte intégral : <http://www.societe-histoire-naissance.fr/spip.php?article47>

et des saints.

En cohérence avec ce parti-pris esthétique inhabituel, un univers se constitue par le recours fréquent pour les fonds à des montagnes, collines, tertres aux formes arrondies, couvertes d'arbres et de fleurs, parsemées de maisons enfantines, sillonnées de chemins ou de cultures : la rotondité - fertilité de la terre dessinée de façon naïve, notamment en écho d'Elizabeth et Marie dans la scène de leur rencontre, parturientes comme le paysage derrière elles<sup>29</sup>, suggère la présence d'un principe féminin de la Création, évidemment non orthodoxe : le terrain de conquête de Gisèle Prassinos la porte spontanément à viser le socle culturel de l'assignation sexuée telle qu'elle l'a vécue et le vit toujours dans la recherche de sa place d'artiste, le monopole masculin de l'esprit créateur et civilisateur.

Aussi ose-t-elle en venir à La Trinité sacrée : le Père, le Fils et le Saint-Esprit où elle touche génialement « sans chercher<sup>30</sup> » le point névralgique commun de la tradition religieuse, philosophique et psychanalytique.

### **Les trinités : le monopole masculin de l'esprit**

C'est à l'Esprit qu'aboutit le Verbe sacré, c'est à l'Esprit qu'aboutit Hegel comme achèvement du mouvement de la philosophie, c'est la « victoire de la vie de l'esprit sur la vie sensorielle<sup>31</sup> » corroborée par l'instauration de la prééminence du père sur la mère, que prône l'enseignement freudien, puis lacanien, dans la marche civilisatrice<sup>32</sup>.

C'est au fondement culturel imaginaire de sexuation que se trouvent les deux Trinités de Gisèle Prassinos, Grande et Petite

---

29. Annie Richard, *La Bible surréaliste*, op. cit., p. 56.

30. Gisèle Prassinos, *Trouver sans chercher*, Flammarion, L'âge d'or, 1976, p. 189.

31. Patrick Mérot, *Dieu, la Mère*, op. cit., n° 3, p. 99.

32. Voir Slavoj Žižek, *Le Plus Sublime des hystériques Hegel avec Lacan*, PUF, 2011. Psychanalyste et philosophe slovène, il établit une similitude entre le dernier enseignement de Lacan et Hegel relu comme révélant non le pouvoir de l'esprit mais la logique même du signifiant fondé sur le manque, l'absence de l'objet que le mouvement dialectique repousse sans fin, objet de quête qui échappera toujours, comme dans le paradoxe de Zénon concernant Achille et la tortue. Hegel consacre le mouvement de l'esprit même qui constitue son objet, ainsi de l'humanité fondée sur la dialectique de la différence sexuelle : le concept de genre met à jour le féminin en tant que pure construction logique de la primauté du masculin.

Trinité<sup>33</sup> selon le respect parodique des codes de la peinture en rapport avec la dimension des tableaux.

Fils et Père sont surmontés et liés par l'Esprit saint côte à côte dans la Grande Trinité ; le Fils est sur les épaules du Père dans la Petite, l'un procédant de l'autre, selon les deux représentations canoniques, occidentale et orientale.

Les trois personnes sont reconnaissables, « carrées » pour le Père et le Fils, soudées ô combien, inséparables ? Pourtant... Les surmontant, le Saint-Esprit certes oiseau, est une colombe bien curieuse, tenant du pélican avec un bec démesuré, un plumage semblable aux pétales fleurs de la branche fertile sur laquelle elle est installée, branche perpendiculaire aux deux branches rigides et nues qui sortent chacune de la tête du Père et du Fils. Dans la Petite Trinité, le même oiseau coiffe un totem Père-Fils déguisé en Indien évoquant ce qui a été confirmé par les dessins faits par Gisèle Prassinos pour l'édition de luxe de *La Bible surréaliste*<sup>34</sup>, l'engouement du frère et de la sœur pour le jeu des Peaux-rouges au temps de l'enfance.

Voilà que l'orthodoxie affichée devient énigme : le cocasse volatile surmonte l'entité père-fils d'un accent différent aux connotations problématiques qui rejaillissent sur le dogme de la filiation sacrée affranchie du maternel originaire à savoir que la chair procède du saint-esprit dont les deux volets sont la virginité de marie et l'identité père-fils. Ici père et fils paraissent finalement le support du symbole le plus ambigu de la chrétienté, oiseau représenté en lien avec la fertilité, une des principales épiphanies de la Déesse archaïque, porteur de l'œuf cosmique consacré à Vénus dans la mythologie antique. Or une tenture de Brelin le Frou, deux ans plus tard, en 1977, « Berge et ses enfants<sup>35</sup> », est substituable à la Petite Trinité : le savant Berge, héritier de l'autorité paternelle, y est flanqué de ses trois garçons collés à lui. Seule Vilipende, son unique fille, morte à l'âge de trois ans à cause de sa constitution, « une grosse tête sur un corps fluet<sup>36</sup> » est installée sur les épaules de son père : la fille monstrueuse à « la grosse tête » se serait-elle subrepticement immiscée à la place du Saint Esprit sur la

---

33. Annie Richard, *La Bible surréaliste...*, op. cit., p. 84 et 87.

34. 60 exemplaires de tête et 6 exemplaires d'artiste accompagnés d'une suite de 7 gravures originales de Gisèle Prassinos gravées par Didier Mutel.

35. *La Bible surréaliste...*, op. cit., p. 88.

36. Brelin le Frou, op. cit., p. 105.

tête du Père, retrouvant sa place légitime ?

En jetant le doute sur la transmission canoniquement masculine du pneuma ou du phallus, Gisèle Prassinos gomme avec humour le fondement symbolique du clivage entre les sexes comme objet en soi.

Si le même n'était pas si résolument sexué, l'autre n'apparaîtrait pas dans sa différence irréductible. Qu'il y ait du même dans l'autre, c'est la leçon de sa « Salomé et la tête de Saint Jean » et de bien d'autres réécritures de la Bible<sup>37</sup>.

L'évidence vécue de Gisèle Prassinos, du phénomène du double à la fois semblable et différent, son frère peintre Mario, n'inspire pas dans ses tentures, un retour enfantin à l'indétermination originelle mais à l'opposé une démarche d'artiste d'élargir à l'universel son questionnement vital d'enfant sur ce qui lui a été donné, le partage des sexes qui place les hommes du côté de la liberté de l'esprit, de la création. Les tentures bibliques nous invitent à regarder cet héritage comme un don lié au sacré de la religion et de la famille, inspirant une reconnaissance infinie qui appelle une soumission infinie.

Les tentures réalisent ni plus ni moins la première étape d'un acquittement de la dette par un renouveau, un recommencement consenti, senti ensemble, qui passe par la nécessaire remise en cause des « éternités différentes de l'homme et de la femme<sup>38</sup> ».

### **« Point sublime » du dépassement des catégories sexuées**

Leçon inouïe, leçon surréaliste à proprement parler. La dialectique masculin/féminin menée à son terme dépouillerait de contenu le dépassement des contraires piliers de la pensée, faisant apparaître l'essence du fonctionnement symbolique humain au-delà du genre, tension vers « l'Un, (...) l'unité idéale, la réflexion-en-soi de quelque-chose » dont le corrélatif est « le vide, la réflexion-en-soi de l'altérité, c'est-à-dire une altérité pure qui n'est plus « quelque chose d'autre »<sup>39</sup>.

Altérité pure qui n'est donc plus la femme saisie comme

---

37. Voir note 18, *op. cit.*, et Annie Richard « Salomé ou les avatars de la femme-enfant » in *La Femme s'entête. La part du féminin dans le surréalisme*. Colloque de Cerisy-la-Salle, p. 186-200.

Apollinaire, *L'Enchanteur pourrissant* (1909), Gallimard, 1972, « Onirocritique », p. 88.

39. Slavoj Žižek, *Le Plus Sublime des hystériques*, *op. cit.*, p. 102.

« relation de l'Un et du vide sous la forme d'une coexistence extérieure<sup>40</sup> » en tant que signifié du manque, « même néant<sup>41</sup> » éloignée de la maîtrise, sujet non dans le sens moderne d'agent mais sujet assujéti au manque inhérent au langage, éternellement castré sauf à chercher à être comblé : la fameuse envie du pénis en est une formulation désuète qui fait sourire et dont pourtant le principe est toujours en vigueur.

*La Bible surréaliste de Gisèle Prassinos* débouche sur une question vertigineuse, celle qui fait si peur dans les discussions sur le genre, humour noir sous humour rose : la marche de la pensée ne s'arc bote plus sur la différence absolue masculin/féminin, mais sur le vide, dans un dépassement créatif sans fin de l'humain au-delà de la bisexualité psychique, au-delà du « bi » de la différence des sexes : « point sublime » où masculin/féminin cessent en effet « d'être perçus contradictoirement ».

Décidément, la phrase célèbre de Malraux « le XXI<sup>ème</sup> siècle sera mystique ou ne sera pas », en regard des bouleversements actuels et à venir, pourrait se réécrire: « le XXI<sup>ème</sup> siècle sera surréaliste ou ne sera pas », en redonnant à « surréalisme » tout son sens libérateur des entraves du sacré et c'est une bonne nouvelle, jouissive, du côté de la vie et de la couleur, à l'image d'une œuvre impensée par le groupe d'André Breton : l'œuvre de maturité d'Alice II.

---

40. *Ibid.*, p. 102

41. Annie Richard, *M(è)re auto-essai*, *op. cit.*, p. 125.

## LA REVOLUTION DE LA SEXUALITE : L'INFLUENCE DE REICH SUR LE SURREALISME DANOIS

Camilla SKOVBJERG PALDAM

En France, dans les années 1920 et 30, le surréalisme accordait une grande importance à l'érotisme. Cependant la tournure radicale utopique prise par l'érotisme surréaliste à son arrivée au Danemark, au début des années 1930, mérite une étude poussée. L'artiste danois Vilhelm Bjerke-Petersen (1909-1957) est la force motrice dans la communication des idées fondamentales du surréalisme pour un public nordique. Il organise des expositions de surréalistes de renommée internationale; il est étroitement lié au Halmstadgruppen [le groupe de Halmstad] suédois; il est rédacteur de la revue *Linien* [*La Ligne*] en 1934-1935, et en 1935-1936 de la revue *Konkretion* [*Concrétion*]; il est également le premier à publier une introduction détaillée au surréalisme dans une langue nordique, sous le titre *Surrealismen. Livsanskuebe. Livsudfoldelse. Kunst* [Le Surréalisme. Perspective sur la vie. Conduite de la vie. Art, 1934]. Cependant, un grand nombre de critiques, voire certains surréalistes danois, n'ont guère apprécié l'importance accordée à l'érotisme. Dans un article publié dans le journal *Politiken*, par exemple, Poul Henningsen (qui était, par ailleurs, un partisan connu de la libération) critique durement le rejet de la logique chez Bjerke-Petersen et ridiculise sa conviction inconditionnelle à propos du rôle central de la sexualité<sup>1</sup>. L'ouvrage de Bjerke-Petersen est, par ailleurs, à l'origine de sa rupture avec ses amis surréalistes et corédacteurs de *Linien*, Richard Mortensen et Ejler Bille. À la suite de la critique de Henningsen, ils déclarent dans *Politiken* que Bjerke-Petersen était seul responsable de l'ouvrage, qu'ils ne l'avaient pas lu avant sa publication, et qu'ils s'en désolidarisent totalement, notamment pour « les propos absurdes et stériles sur le sexe qui est le sujet principal du livre<sup>2</sup> ». Mortensen et Bille se dissocient également de *Surrealismen* dans *Linien* où, parmi

---

1. Poul Henningsen, «Trivielt – moderat – monomant», *Politiken*, 29 octobre 1934.

2. Richard Mortensen et Ejler Bille, *Politiken*, 31 octobre 1934.

d'autres objections, telles que le rejet total de la raison en faveur d'un automatisme « pur » et le ton pathétique adopté par l'auteur, ils désapprouvent notamment l'accent mis sur la domination exclusive des pulsions sexuelles<sup>3</sup>.

Il s'agit là d'une critique étrange, étant donné que les deux artistes s'inspirent eux-mêmes du surréalisme et s'intéressent à l'érotisme. La plupart des œuvres de Mortensen, présentées à l'exposition de *Linien* la même année, représentent d'ailleurs des sujets érotiques, et après avoir lu le texte de Salvador Dalí, « De la beauté terrifiante et comestible de l'architecture modern'style », paru en 1933 dans *Minotaure*, Mortensen écrit une lettre enthousiaste à Bjerke-Petersen, dans laquelle il affirme : « votre revendication de liberté érotique va bien plus loin que ce que nous avons pensé au départ<sup>4</sup> ». Ceci, quelques mois seulement avant la rupture.

Le présent article a pour objectif d'examiner la position de Bjerke-Petersen à l'égard du surréalisme, afin de comprendre les raisons pour lesquelles elle a rencontré tant de résistance. Nous examinerons les deux principales : d'abord, l'impact de la théorie psychanalytique de Wilhelm Reich sur les idées de Bjerke-Petersen, qui renforce sa conviction à propos du potentiel révolutionnaire d'un érotisme libéré ; ensuite, son abandon de l'abstraction en faveur de la figuration automatique, de même que sa conception quasi-essentialiste – et sexuée – de la matérialité et de la signification des symboles.

## La notion de surréalisme chez Bjerke-Petersen

Bjerke-Petersen jouissait d'un vaste réseau international. Il se rendit plusieurs fois à Paris, à partir de 1929<sup>5</sup>, et ses lettres à des écrivains et artistes tels que Marcel Duchamp, André Breton, Paul Éluard, David Gascoyne, Wassily Kandinsky, Kurt Schwitters, Yves Tanguy, Benjamin Péret, Joan Miró, Jean Arp et Herbert Read,

---

3. *Linien*, vol. 7, 1934, p. 2 dans *Linien* 1934-39 (facsimile), Esbjerg, Esbjerg Kunstforening, 1984.

4. Richard Mortensen, lettre à Vilhelm Bjerke-Petersen, 27.6.1934, Archives Vilhelm Bjerke-Petersen, Museum Jorn, archive n° 75.

5. Troels Andersen, « Ønsker og drømme i fremmede objekter », dans Troels Andersen et Jørgen Broch, dir., *Vilhelm Bjerke Petersen*, Silkeborg, Silkeborg Kunstmuseums Forlag, 1986, p. 15-16.

témoignent de l'étendue de ses contacts<sup>6</sup>. Il fit rédiger et traduire des textes français, allemands et anglais pour *Linien et Konkretion*, et il organisa avec André Breton l'exposition internationale *Kubisme – Surrealisme* de Copenhague, en 1935, qui présentait les œuvres de plusieurs artistes nordiques ainsi que celles de Salvador Dalí, Valentine Hugo, Jean Arp, Victor Brauner, Max Ernst, Alberto Giacometti, Paul Klee, René Magritte, Joan Miró, Man Ray, Yves Tanguy et Meret Oppenheim<sup>7</sup>. Bjerke-Petersen publiait et exposait également en dehors de la Scandinavie, contribuant par exemple aux *Cahiers d'art* (1935) et figurant dans d'importantes expositions internationales, notamment l'exposition surréaliste de Londres (1935), où quelques-unes de ses œuvres furent même interdites à cause de leur contenu érotique ; l'exposition *Dada - Fantastic Art - Surrealism* au Museum of Modern Art de New York en 1935 ; et l'exposition surréaliste de la Galerie Charpentier à Paris de 1938<sup>8</sup>.

Il est incontestable que Bjerke-Petersen se tenait au courant des activités du surréalisme en France et qu'il était un lecteur assidu de revues d'art telles que *Minotaure* et *Cahiers d'art*. L'idée directrice de son ouvrage est d'ailleurs étroitement liée au surréalisme français. Se faisant l'écho de l'idée fondatrice du *Manifeste du surréalisme* (1924) il affirme que la création de l'artiste surréaliste devrait surgir de l'inconscient, sans l'intervention de la raison, grâce notamment au moyen de la technique de l'automatisme<sup>9</sup>. Son objectif déclaré est la libération de la pensée et de la sexualité de toutes contraintes et il préconise par conséquent le rejet total de la raison et de la pensée consciente dans la création artistique. Bjerke-Petersen fait également l'éloge de l'esprit ludique chez l'enfant, regrettant qu'il soit réprimé par la morale et la raison imposées par les adultes, qui sont eux-mêmes pris dans la morale de leur époque. Au début de son ouvrage, le développement de

---

6. Lettres d'artistes étrangers à Bjerke-Petersen, voir Folio NKS 2578, Copenhague, Bibliothèque Royale.

7. Per Hovdenakk, *Dansk kunst 1930-50*, Copenhague Valby, Borgen, 1999, p. 33.

8. Troels Andersen, « Ønsker og drømme i fremmede objekter », *op. cit.*, p. 15-16. Pour plus de détails sur la correspondance et le réseau de Bjerke-Petersen voir : Camilla Skovbjerg Paldam, « Surrealism in Denmark : on Vilhelm Bjerke-Petersen's book *Surrealismen*, 1934 », dans *A Cultural History of The Avant-garde in the Nordic Countries 1925-1950*. Vol. II, Rodopi, Avant-garde Critical Studies series, 2016, à paraître.

9. Vilhelm Bjerke-Petersen, *Surrealismen. Livsanskuelse. Livsudfoldelse. Kunst*, Copenhague, Illums bog-afdeling, 1934, p. 29.

l'enfant est expliqué en termes freudiens (p. 13), alors que dans une section intitulée « La répression de l'enfant » (p. 37), il se réfère davantage aux travaux de Wilhelm Reich. Dans le premier *Manifeste*, Breton reconnaissait déjà que la spontanéité sans restriction de l'enfant est brimée par l'autorité, tout en se raccrochant à l'idée romantique et illusoire que l'enfant serait libre de tous soucis. Quant à la position de Bjerke-Petersen, elle se rapproche plutôt de celle de Reich : plus prosaïque, elle tient donc compte des conditions sociales et politiques réelles, et propose des changements concrets dans l'éducation de l'enfant afin d'en assurer la libération<sup>10</sup>. Cette idée d'un potentiel clairement révolutionnaire pour la libération de l'enfant, y compris pour sa libération sexuelle, occupe une position centrale dans l'ouvrage de Bjerke-Petersen, et c'est ici que l'influence de Reich est la plus manifeste.

### La psychanalyse socialiste de Reich

En 1933, Reich, critique virulent de Hitler, s'enfuit à Copenhague. Il devait par la suite y donner un grand nombre de conférences et plusieurs de ses livres y furent publiés, y compris l'ouvrage-clé *Die Massenpsychologie des Faschismus* (1933) [La Psychologie de masse du fascisme], auquel Bjerke-Petersen fait explicitement référence dans son ouvrage sur le surréalisme. D'après les sources disponibles, il n'est pas clair combien Bjerke-Petersen connaissait Reich, mais nous savons que son ami le surréaliste Richard Mortensen assista à plusieurs conférences de Reich<sup>11</sup>, et que deux amis proches de Bjerke-Petersen, Jørgen Neergaard et le docteur Tage Philipson, étaient parmi les partisans les plus férus des idées de Reich<sup>12</sup>.

La psychanalyse de Reich se distinguant de celle de Freud de plusieurs façons. Il fut exclu de l'IPA (Association internationale de

---

10. Sur l'enfance, voir Camilla Skovbjerg Paldam, « Erotic Utopia : Free Upbringing, Free Sex and Socialism », dans David Ayers and Benedikt Hjartanson, dir., *Utopia: The avant-garde, modernism and (im)possible life*, Walter de Gruyter, European Avant-Garde and Modernism Studies, Vol. 4, 2015, à paraître.

11. Jan Würtz Frandsen, *Richard Mortensen. Ungdomsårene 1930-1940*, vol. 1, Copenhague, Den Kongelige Kobberstiksamling, 1984, p. 142.

12. Lea Korsgaard, *Orgasmeland. Da den seksuelle revolution kom til Danmark*, Copenhague, Gyldendal, 2014, p. 175-187.

psychanalyse)<sup>13</sup>. Il s'agit en effet d'une pensée révolutionnaire utopique qui prône une sexualité libre et « naturelle », non restreinte par la morale ou d'autres contraintes, une sexualité censée conduire automatiquement à un bonheur équilibré ainsi qu'au socialisme, libérant l'humanité de ses impulsions sadiques ou répressives. On peut même dire que le sadisme n'existe pas dans le monde idéal de Reich<sup>14</sup> ; alors que, selon Freud, au contraire, la culture humaine aurait toujours besoin d'un super ego et les êtres humains recèlent toujours des impulsions violentes<sup>15</sup>. *Malaise dans la civilisation* (1930) a donc été rédigé comme une réplique critique de la position de Reich<sup>16</sup>, et attire, dans *Der Sexuelle Kampf der Jugend* [La Lutte sexuelle de la jeunesse, 1932], la défense par Reich de sa théorie par le biais d'autochtones (non spécifiés) qui vivraient dans une société proto-communiste : ils n'auraient pas de mot pour le vol et vivraient une vie sexuelle épanouie, sans restriction ; les délits sexuels n'existeraient pas ; les rapports homme-femme seraient sans brutalité, et le viol serait impensable puisqu'il serait devenu superflu<sup>17</sup>. Selon Reich, dans la société occidentale, la sexualité n'est pas libre, la religion insiste sur la peur du désir et la timidité envers la question sexuelle<sup>18</sup>, et les individus sont réprimés par la moralité et les institutions. Par conséquent, la suppression de la sexualité infantile serait, selon Reich, la cause principale des désirs sexuels non naturels et des perversions des adultes. Il s'ensuit, logiquement, que les enfants devraient être élevés sans restriction aucune et qu'on devrait leur permettre de suivre leurs impulsions sexuelles naturelles – dès la petite enfance et pendant l'adolescence<sup>19</sup>. C'est précisément ces pensées-là qui sont au cœur de l'utopie socialiste et surréaliste de Bjerke-Petersen, notamment lorsqu'il écrit : « L'être humain sain et

---

13. *Ibid.*, p. 181-187.

14. Wilhelm Reich, *Massenpsychologie des Faschismus: zur Sexualökonomie der politischen Reaktion und zur proletarischen Sexualpolitik*, Copenhague, Verlag für Sexualpolitik, 1933, p. 53.

15. Sigmund Freud, *Das Unbehagen in der Kultur* (1930), in *Studienausgabe, Vol. I-X*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 2000, vol. IX, pp. 197-270.

16. Lea Korsgaard, *Orgasmeland. op. cit.*, p. 77.

17. Wilhelm Reich, *Der Sexuelle Kampf der Jugend*, Berlin, 1932, p. 39. L'ouvrage est publié dans deux éditions : la première, brochée, qui paraît au Verlag für Sexualpolitik, et la deuxième sous forme de plaquette bon marché, sans nom d'éditeur, que nous citons.

18. Reich, *Massenpsychologie des Faschismus*, op. cit., p. 22.

19. *Ibid.*, p. 207 et p. 261-265.

librement développé devra aimer, travailler et s'exprimer de toutes les façons et jouir de tout avec la même intensité<sup>20</sup> ».

## L'art et la magie

Reich n'était pas le seul à glorifier la vie dite primitive. Dans *Totem et tabou* (1913), Freud avait déjà établi un parallèle entre l'évolution de l'humanité et le développement libidinal de l'enfant, mettant en corrélation la phase animiste du « primitif » avec le narcissisme de l'enfant<sup>21</sup>. La « magie » est fondamentale à la pensée animiste. Tout ce qui est créé par la magie l'est parce que l'homme le *désire*, et l'homme dit « primitif » fait une confiance illimitée au pouvoir de ses désirs : la magie est gouvernée par le principe de « l'omnipotence de la pensée » (*ibid.*, p. 99-105). Pour l'adulte dans notre culture, en revanche, l'omnipotence de la pensée, selon Freud, ne joue plus que dans un seul domaine, celui de l'art (*ibid.*, p. 105-106). Ceci a manifestement exercé une grande influence sur les surréalistes, qui ont pour objectif la libération de l'individu moderne réprimé qui, au contraire, abandonne le principe de plaisir afin de s'adapter à la société. La théorie de Freud leur donne ainsi un argument pour voir dans l'art un potentiel de régression à un stade où le principe de plaisir garde le dessus. Celui-ci relierait donc l'expérience « magique » de l'artiste et sa capacité à faire l'expérience du monde tel un enfant. C'est ce que proclame Max Ernst lorsqu'il écrit sur l'affiche de sa première exposition de collages à Paris, en 1921 : « Vous n'êtes que des enfants ». Dans la même veine, Breton écrivait dans la préface au catalogue de l'exposition *Kubisme – Surréalisme (Cubism – Surrealism)*, qu'il organisa précisément avec Bjerke-Petersen à Copenhague en 1935, que l'art surréaliste s'efforce de faire prédominer le principe de plaisir sur le principe de réalité, cherchant « à libérer de plus en plus l'impulsion instinctive, à abattre la barrière qui se dresse devant l'homme civilisé, barrière qu'ignorent le primitif et l'enfant<sup>22</sup> ».

De même que Breton, Bjerke-Petersen croit au potentiel libérateur de l'art, à sa capacité à changer les normes, voire la vie humaine elle-même. Dans une référence explicite à l'argument de

---

20. Vilhelm Bjerke-Petersen, *Surrealismen*, *op. cit.*, p. 43.

21. Sigmund Freud, *Totem and Taboo* (1913), Londres et New York, 2004, p. 105.

22. André Breton, OC IV, p. 852-853.

Freud dans *Totem et tabou*, en suggérant une parenté avec les rituels des «sauvages», qui auraient une compréhension intuitive de l'inconscient, il maintient que l'art surréaliste devrait avoir un impact direct sur la vie<sup>23</sup>. C'est ainsi qu'à la fin de l'ouvrage figure parmi d'autres illustrations un tableau de sable dont le sous-titre explique que le tableau est utilisé par les Indiens Navajos pour guérir les maladies mentales grâce au puissant impact des symboles. « Cela prouve, écrit Bjerke-Petersen, que les formes et les couleurs mêmes ont un contenu réel, que leurs fonctions sont des concrétisations vivantes dans notre vie inconsciente » (p. 31). Sur la double page, face au tableau de sable, est reproduit le tableau de Paul Klee, *Bunte Mahlzeit* (1928), accompagné de la légende suivante : «Mi-objets, mi-symboles ; une influence directe sur notre inconscient. L'image nous sort de nos idées habituelles. Les choses ont des organes et sont vivantes, nous montrant ainsi une vérité plus vaste : la vie pour la vie » (p. 81). Les deux images partagent des éléments formels visibles – formes, lignes, organisation et décoration des objets – et en présentant les images côte à côte, Bjerke-Petersen établit entre elles une affinité non seulement formelle mais également, comme le suggère la légende, à un autre niveau : tout comme l'art primitif, l'art surréaliste et les images surréalistes parlent directement à l'inconscient. Par conséquent, si l'art primitif à travers ses symboles est en mesure de changer radicalement la vie des individus, il s'ensuit que l'art surréaliste pourrait également posséder un potentiel révolutionnaire. Selon Bjerke-Petersen, l'être humain a besoin de changement radical, et dans le *dépaysement* du connu, le surréaliste a pour objectif de défier nos attentes et par là de modifier radicalement notre perception du monde. Bjerke-Petersen fait alors référence à une révolution *psycho-matérialiste* :

*[Le surréalisme] transforme totalement la perception humaine. Il rejette la logique et la raison bourgeoises en faveur de l'expression libre des pulsions, impulsions et instincts. [...] Ce n'est pas la société qui a besoin d'être changée ; c'est avant tout l'homme lui-même. La réalisation de ce projet est en fait la tâche du surréalisme. Grâce au réveil de nos impulsions et de nos instincts, le surréalisme réalisera la révolution psycho-matérialiste. (p. 68-69)*

---

23. Vilhelm Bjerke-Petersen, *Surrealismen*, op. cit., p. 30-31.

Cette citation illustre clairement l'influence de Reich : le monde changera grâce au réveil des impulsions et de la libération sexuelle. Toutefois, contrairement à Reich, Bjerke-Petersen voit dans l'art surréaliste un moyen de libération.

### **Symboles clairs et matérialité sexuée**

Dans l'objet surréaliste, les éléments sont libérés de leur fonction quotidienne fixe. Ainsi «les objets surréalistes sont animés – ils s'enlacent, font l'amour, s'entre-pénètrent, ou ils se détestent et se détruisent<sup>24</sup>», écrit Bjerke-Petersen. Cette «animation<sup>25</sup>» n'était pas originale dans la théorie surréaliste, bien sûr, puisque plusieurs surréalistes avaient fait cette lecture de la célèbre «rencontre» de Lautréamont entre un parapluie et une machine à coudre sur une table de dissection, concluant qu'il s'agit d'une rencontre amoureuse, animant ainsi les objets.

Croyant jusqu'à un certain point en l'essentialisme des matériaux, Bjerke-Petersen en décrit la fonction et la signification de la forme, de la couleur, du poids et de la structure<sup>26</sup>. Il en donne comme exemples différents types de métal, de bois, de coton et de velours, démontrant ainsi que la sémantique de l'objet surréaliste est liée non seulement à la figuration, mais également à sa matérialité. Se référant à une enquête publiée dans *Le Surréalisme au service de la révolution* (n° 6, 1934), « Sur la connaissance irrationnelle de l'objet », il conclut, sur la base de réponses qui se recoupaient au sujet d'un morceau de tissu, que « même un morceau d'étoffe choisi au hasard a sa vie propre qui évoque en nous des sensations. Un morceau de velours rose est féminin, vit la nuit, est apte à l'amour, est dans une certaine mesure pervers, est malheureux et meurt dans des circonstances dramatiques » (p.54).

Il est évident qu'un tel essentialisme des matériaux peut être taxé de réductionnisme. Il est significatif, par exemple, que pour

---

24. Vilhelm Bjerke-Petersen, *Surrealismen*, *op. cit.*, p. 46.

25. Ce concept se rapproche de la notion d'« animation » de Hans Belting, définie comme « la capacité innée de nos corps mais dont on peut faire l'apprentissage à découvrir la vie dans les images inanimées ». Hans Belting : « Bodies as Media », dans Jeffrey C. Alexander, Bernhard Giesen, Dominik Bartmanski, dir., *Iconic Power: Materiality and Meaning in Social Life*, New York, Palgrave Macmillan, 2012, p. 188.

26. Vilhelm Bjerke-Petersen, *Surrealismen*, *op. cit.*, p. 50-54.

Breton la machine à coudre est féminine et le parapluie masculin<sup>27</sup>, alors que pour Claude Lévi-Strauss, c'est le contraire<sup>28</sup>. Mais Bjerke-Petersen ne manque pas de reconnaître que les associations peuvent différer, et que les images trouvées par exemple dans une tache ou des graines de café dépendent du désir inconscient du regardeur. C'est ainsi que, se référant à la description du frottement d'Ernst, il note que « les choses ont les caractéristiques, la valeur et la vie que nous sommes en mesure de leur conférer [...] Toute combinaison crée de nouvelles formes de vie » (p.51-52).

Le velours rose ci-dessus est nettement sexualisé et sexué, ce qui n'est guère surprenant, sans doute, dans un mouvement surréaliste dominé par des hommes hétérosexuels. Il en est ainsi chez le puissant *nous* narrateur de Bjerke-Petersen :

*Nous déchirerons les formes molles avec des lames en acier, ou nous nous y cacherons dans l'affection, nous y noyerons nos corps. Nous caresserons les surfaces lisses, embrasserons le cône, prendrons la balle dans nos mains, presserons des marques profondes dans la balle, douce balle en caoutchouc, nous mordrons la peau molle, nous nous envelopperons dans les longs fils, nous étirendrons les ovales fermes et charnus – mais faisons-le – faisons-le à fond. Non seulement nous aimerons la femme, nous l'aimerons de dix mille façons – nous aimerons tout ce qui est féminin dans le monde, quelle que soit sa forme. Nous ne nous spécialiserons pas. Nous rêverons partout et interpénétrerons l'imagination et la réalité [...] Notre environnement ne doit pas répondre à l'illusoire notion d'utilité ; il doit être en possession du sex-appeal magique qui peut exciter nos émotions et nous fournir de vrais plaisirs. (p.62-64)*

Tout ce qui excite et attire est donc féminin. Bien que Bjerke-Petersen inclue quelques artistes femmes dans sa liste de 108 surréalistes de tous les pays (Sophie Täuber-Arp, Barbara Hepworth, Rita Kern-Larsen et Franciska Clausen) (p.70-74), la femme est essentiellement considérée comme l'objet privilégié des fantasmes et de la libération du désir masculin – objet qui attend d'être découvert, aimé, admiré et pétri avec un soupçon de

---

27. André Breton, *Les Vases communicants* (1932), OC II, p. 140.

28. Claude Lévi-Strauss, *Le Regard éloigné*, Plon, 1983, p. 328-329.

sadisme (malgré le penchant de Bjerke-Petersen pour la théorie de Reich). La libération de la sexualité prend partout la forme de la femme. Celle-ci incarne la libération même, et la plupart des légendes pour les 22 illustrations du livre font en effet référence à la femme : corps masculins et féminins et « l'infini et gigantesque fantasme de la vie sexuelle » (p. 89) sont visibles dans les formes biomorphes d'Yves Tanguy. De même, la photographie de galets par Man Ray est légendée : « Ce ne sont plus des galets, ce sont des formes d'une richesse infinie d'associations : fruits – pierres – œufs – corps voluptueux – corps souples – seins de femme – courbes douces – vertigineuses profondeurs noires et plateaux ensoleillés » (p. 94). La nature est femme et la vie de l'objet, ici un galet, est avant tout une vie érotisée. Bjerke-Petersen écrit ainsi : « Pour l'être humain, la pierre vit » (p. 49), et il cite un poème de Jean Arp qui paraît à côté d'un dessin biomorphe : « les pierres sont remplies d'entrailles. bravo. bravo. Les pierres sont remplies d'air<sup>29</sup> ». Les formes biomorphes d'Arp (qui apparaissent aussi dans ses *Concretions*) ressembleraient alors aux formes biomorphes de Bjerke-Petersen lui-même, dans un dessin sans titre, par exemple, d'une forme biomorphe sur une autre forme ressemblant à une pierre, accompagné de la légende : « création inconsciente (surréalisme) » (p.83). Il faut noter toutefois que contrairement à Arp et aux surréalistes danois Ejler Bille et Richard Mortensen, les formes biomorphes de Bjerke-Petersen sont généralement humanoïdes et sexuées. Tandis que Bille et Mortensen explorent l'érotisme à travers l'abstraction – par exemple dans la série de Mortensen *Erotikkens mystik* (Le mystère de l'érotisme, 1933) – l'art de Bjerke-Petersen prend la direction d'une figuration franche suite à son adhésion au surréalisme en 1934. Dans *Surrealismen* il reconnaît que la peinture abstraite se distingue difficilement du surréalisme, et fait l'éloge des tableaux de Kandinsky. Cependant, ajoute-t-il, la peinture abstraite présentant un monde parfait, Kandinsky travaille délibérément avec l'abstraction, tandis que le surréalisme ne reconnaît que la « concrétion inconsciente ». Il cite alors Miró qui affirme que ses images sont nées d'une hallucination (p.31-32). Cet abandon ouvert à l'automatisme provoque les autres surréalistes danois, qui travaillent dans l'abstraction de manière analytique – tout comme Bjerke-Petersen lui-même le faisait auparavant, ainsi que le montre son ouvrage de 1933 *Symboler i*

---

29. Le Surréalisme au service de la révolution, n° 6, 1933, p. 33.

*abstrakt kunst (Les Symboles dans l'art abstrait)*, ouvrage qui a manifestement subi l'influence de Klee et de Kandinsky (rencontrés au Bauhaus en 1930-31 où il fut lui-même le premier Danois).

Dans le débat entre les deux tendances Bjerke-Petersen a été critiqué, par Andersen en particulier, pour sa compréhension des symboles comme étant fixes et sans équivoque<sup>30</sup>. En effet ses tableaux et dessins surréalistes à partir de 1934 emploient souvent un langage symbolique lourd et sans ambiguïté. Ainsi le tableau *L'Animal chez la femme appartient à la nuit* (1934) représente une figure amorphe aux seins, orifices, bouche et dents, à côté d'une fenêtre par laquelle une femme regarde un ciel étoilé. Si l'on en juge par de tels tableaux, il faut conclure que le pur automatisme ludique qu'il préconisait paraît assez théorique – une critique que soulèvent aussi ses pairs surréalistes<sup>31</sup>.

L'inspiration de Reich a clairement renforcé l'intérêt de Bjerke-Petersen pour la libération sexuelle, contrairement au surréalisme en France, inspiré davantage par Freud. Il semble que cette conviction utopique de l'existence d'un lien direct entre la libération sexuelle et la révolution socialiste expliquerait la réaction pour le moins mitigée des surréalistes et des critiques danois au livre de Bjerke Petersen. Celui-ci s'était tourné vers le surréalisme parce qu'il y voyait l'occasion pour l'artiste d'agir, d'influencer la société : « Dans son action de destruction, le surréalisme aujourd'hui se tient aux côtés d'un communisme éclairé, comme une force inestimable dans la lutte contre la culture bourgeoise, afin de faciliter la révolution et de créer une nouvelle société » (p.68). Il croyait fermement en le pouvoir libérateur de l'automatisme pur qui changerait le monde grâce à la femme comme objet privilégié. Les critiques danois cependant, moins enclins à suivre Reich, condamnaient l'excès de l'ouvrage et restaient critiques à l'endroit d'une vision jugée trop étroite, surtout en ce qui concerne l'érotisme. Il s'agissait sans doute d'une utopie toute théorique de la libération sexuelle où seul l'érotisme pouvait mener à la révolution.

AARHUS UNIVERSITY, DENMARK

TRADUCTION ELZA ADAMOWICZ

---

30. Troels Andersen, « Ønsker og drømme i fremmede objekter », *op. cit.*, p. 76.

31. Jan Würtz Frandsen, *Richard Mortensen*, *op. cit.*, p. 140.



## RENÉ MAGRITTE ET GEORGETTE : LE PORTRAIT D'UNION

Pierre TAMINIAUX

Le portrait n'occupe pas une place essentielle dans l'œuvre de Magritte. Ce genre académique implique par nature une prépondérance de la dimension figurative de la peinture. Faire un bon portrait, en effet, c'est essentiellement reproduire le mieux possible les traits d'un visage avant d'en exprimer une identité subjective. On pourrait même aller plus loin et affirmer que le portrait ne constitue pas un véritable genre surréaliste, en raison précisément de sa soumission à la réalité physique du sujet. La question fondamentale devient alors la suivante : comment faire malgré tout du portrait un projet pictural surréaliste ?

Si l'on considère d'autres peintres surréalistes majeurs, de Masson à Miró en passant par Max Ernst, on retrouve la même position marginale du portrait. C'est dans la photographie qu'il fut le plus travaillé par les artistes surréalistes, si l'on considère en particulier l'œuvre de Man Ray. Mais on peut se demander si cette relation esthétique entre la photographie et le portrait n'existe pas précisément parce que la photographie se caractérise d'abord dans son histoire par sa qualité mimétique et sa prédilection pour la perspective réaliste. À cet égard, les portraits tirés par Man Ray furent souvent des œuvres de commande effectuées pour des magazines commerciaux.

On l'aura compris : le portrait et l'avant-garde de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle ont rarement fait bon ménage. Les membres les plus importants de Dada, de Jean Arp à Kurt Schwitters, ne lui accordèrent à cet égard aucune attention. Pour ces artistes, un soupçon profond pesa longtemps sur ce genre, dans la mesure où il impliquait la présence d'un modèle extérieur auquel André Breton s'opposa sans équivoque dans ses écrits sur l'art du *Surréalisme et la peinture*. Comment pouvaient-ils ainsi accepter l'idée d'une forme entièrement déterminée par la réalité concrète ? Le portrait, selon eux, n'appartenait pas seulement à l'héritage de la peinture classique en Occident, mais aussi à celui de l'impressionnisme et

du postimpressionnisme. Il fut en outre longtemps lié à une stratégie d'autoreprésentation du pouvoir politique, ce que les travaux canoniques de Louis Marin démontrèrent avec éclat<sup>1</sup>.

Le cas de Magritte semble plus complexe et même contradictoire, dans la mesure où le peintre surréaliste n'abandonna jamais complètement la figuration dans son travail, contrairement à d'autres artistes d'avant-garde de sa génération. Cette apparente fidélité à la réalité visible lui fut d'ailleurs parfois reprochée, comme si elle exprimait une certaine prudence esthétique ou une réticence devant l'aventure radicale de l'abstraction. Pourtant, Magritte ne fut jamais un portraitiste, au sens d'un artiste pratiquant régulièrement ce genre. Il fut par contre un praticien occasionnel du portrait, intégrant ainsi des visages singuliers et souvent surprenants dans ses toiles.

Il faudrait évoquer une attitude ironique du peintre devant le portrait. L'ironique contient nécessairement le sentiment d'une distance relative par rapport à ce genre. Par contraste, la tradition académique affirme un processus de révélation du sujet dans le portrait. Celui-ci donne à voir ainsi une identité indiscutable. Mais chez Magritte, cette identité est sans cesse brouillée et même effacée. Le visage est rarement dévoilé par le tableau : il contient au contraire l'idée d'une réalité cachée que le spectateur se doit de déchiffrer par ses propres moyens.

Dans son œuvre *Les Amants*, Magritte alla jusqu'à produire un anti-portrait parfait : les visages de l'homme et de la femme, les apparences du masculin et du féminin, furent ainsi gommés par la présence d'un drap blanc qui les recouvrait totalement. *Ceci n'est pas le portrait d'un couple*, aurait-il pu dire à ce sujet pour paraphraser son célèbre *Ceci n'est pas une pipe*<sup>2</sup>.

On sait qu'André Breton ouvrit son roman autobiographique *Nadja* (1928) par la question : « Qui suis-je ? » Cette question impérieuse déboucha très vite sur une autre, tout aussi pressante : « qui je hante ? » L'art du portrait, chez Magritte, dévie ainsi de la même manière du problème de l'identité objective et de la possible caractérisation du sujet dans la représentation de son visage à celui du trouble que le portrait suscite chez le spectateur.

Ce trouble découle de la perception d'un décalage entre la forme

---

1. Louis Marin, *Le Portrait du roi*, Editions de Minuit, 1981.

2. Voir à ce sujet l'essai de Michel Foucault, *Ceci n'est pas une pipe ; deux lettres et quatre dessins de René Magritte*. Montpellier, Fata Morgana, 1973.

strictement physique du visage et sa signification symbolique. Ce visage parvient à hanter et à engendrer un processus de possession psychique dans la mesure où il n'est jamais défini par sa transparence. Une certaine obscurité l'entoure pour mieux souligner son rapport privilégié à l'inconscient et à la dimension cachée de la vie de l'homme. En d'autres termes, le portrait n'a pas pour but de nommer le sujet ni de le déterminer nettement. Il se doit de hanter l'autre et d'indiquer ainsi une absence dans la présence visible<sup>3</sup>.

Dans cette optique, le portrait renvoie à un retour du (de la) mort, de ce qui a disparu sans être néanmoins complètement perdu. Dans *Les Amants*, le drap blanc rappelle ainsi un épisode autobiographique particulièrement important de la vie de Magritte : celui du suicide de sa mère dont le corps inerte enveloppé de cette manière fut retrouvé dans le fleuve.

Ainsi contient-il toujours une dimension fantomatique. Cette dimension fut déjà révélée par de grands portraitistes classiques, dont Holbein, chez qui de nombreux visages féminins frappent par leur blancheur crue et leur aspect livide. Elle fut plus tard exploitée par la photographie au milieu du XIXe siècle dans le daguerréotype. Les nombreux portraits de famille que les photographes de l'époque tirèrent grâce à cette nouvelle technique eurent ainsi souvent pour but de conserver l'image des morts et par là même de maintenir leur présence dans la communauté.

Selon cette perspective, le surréalisme, et en particulier la peinture de Magritte, prolongea et développa par son esthétique originale une certaine sensibilité plastique qui mêla dans la représentation apparemment réaliste du visage l'image d'une apparition et sa contradiction. Le portrait, alors, questionne bien plus qu'il n'offre de réponse claire. Il met en cause toute forme d'évidence et de transparence du sens. Il ouvre dans cette optique sur la perception d'une inquiétante étrangeté du sujet, de l'*unheimlich* freudien situé au cœur de la banalité du quotidien et des choses familières<sup>4</sup>.

Par le portrait, il s'agit d'imaginer le visage et non de le voir

---

3. Dans *Le Regard du portrait*, Galilée, 2000, Jean-Luc Nancy écrit à cet égard : « le portrait est moins le rappel d'une identité (mémorable) qu'il n'est un rappel d'une intimité (immémoriale) » (p. 62).

4. Voir à ce sujet Sigmund Freud, *L'Inquiétante Étrangeté et autres essais*, Gallimard, 1988.

immédiatement. Il n'y a pas de visage automatique, en quelque sorte, contrairement à ce que pourrait nous faire croire une certaine rhétorique surréaliste bien connue. L'anti-portrait absolu du tableau *Les Amants* ne nous dit en fin de compte que cela : le spectateur est forcé en effet de projeter ses propres images ou représentations sur des formes invisibles. Imaginer, ici, c'est construire une fiction particulière du sujet au-delà de toute objectivation préalable. De la même manière, le personnage de Nadja, dans le roman autobiographique de Breton, se définissait-il paradoxalement par son caractère fictif : il engendrait en effet un monde riche de nombreuses visions. Ainsi le portrait dérive-t-il par rapport à la réalité : Il ne se satisfait jamais de sa substance tangible. Pour éclairer mon propos, je considérerai ici le cas du *Portrait de Georgette au bilboquet* peint par Magritte en janvier 1926. Il établit indiscutablement le lien intime entre le peintre et sa femme, qui fut sa compagne de tous les jours depuis sa prime jeunesse. Ce portrait tranche sur la production générale du peintre : il semble en effet privilégier une approche réaliste et figurative sans intervention profonde de l'onirisme, un mot que Magritte, soit dit en passant, n'aimait guère. Ce qui frappe dans ce portrait, c'est l'absence d'idéalisation de l'être aimé. D'autres artistes surréalistes, et non des moindres, choisirent en effet souvent de représenter le visage ou le corps féminin dans le but d'exalter et de célébrer un rapport amoureux très personnel ou une certaine philosophie de l'éros conçu dans sa perfection et sa souveraineté existentielle. Ici, par contraste, le visage de l'épouse du peintre est saisi dans sa simplicité et son caractère apparemment anodin. Il ne reflète ni une beauté transcendante ni un pouvoir d'attraction physique irrésistible. Le portrait est inscrit dans un miroir dont on peut voir distinctement les bords. Il est facile d'imaginer Georgette s'y contemplant ou se maquillant devant lui. Mais le miroir a une autre fonction : il permet en effet d'affirmer que le visage féminin qui apparaît dans ce tableau n'est qu'un simple reflet ou une pure image. *Ceci n'est pas un portrait*, au sens où son identité matérielle est mise en cause par la présence du miroir qui le maintient d'une certaine manière à distance. Il y a bien ici *trahison des images* : le tableau souligne un processus souverain de représentation qui dépasse la simple relation mimétique du portrait au sujet.

Comme dans la fameuse pipe, le peintre exprime un rapport ironique à son sujet : le portrait ne reproduit pas strictement le

visage de Georgette mais il le donne néanmoins à voir sous une forme détournée. L'image n'est pas la réalité, nous a dit Magritte avec sa pipe, et pourtant la réalité, celle de l'art en tout cas, n'est constituée que d'images. Telle est bien également la leçon de ce portrait singulier et faussement réaliste.

Il y a quelque chose qui par essence éloigne le portrait du monde des rêves et de l'esthétique surréaliste. Car le portrait immobilise le sujet et le fige dans une pose prédéterminée. Or, le rêve, par contraste, est éminemment fluide et dynamique. C'est ce que révélait à bien des égards Breton quand il parlait de « la beauté convulsive » à la fin de *Nadja*<sup>5</sup>. Le rêve, pour les surréalistes, était profondément cinématographique, dans la mesure où, littéralement, il permettait d'écrire le mouvement de l'inconscient.

La statique naturelle du portrait est donc problématique. Elle renvoie en outre à la souveraineté de la perspective réaliste qui traverse l'histoire de l'art en Occident. Le portrait se doit de faire vrai, ou alors il ne constitue pas un bon (un vrai) portrait. Il se définit d'abord par une qualité d'exactitude qui domina sans aucun doute jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle. La question est ici celle du modèle non seulement extérieur mais aussi antérieur, soit d'un sujet qui existe avant l'œuvre et qui lui impose des formes préétablies. Cette vérité fondamentale du portrait, même les impressionnistes ne purent la contester.

Magritte aura malgré tout tenté de produire un portrait surréaliste en peignant le visage de son épouse. Il s'agissait quelque part d'un défi personnel. Comment alors faire rentrer l'image dans le portrait, c'est-à-dire un monde entièrement construit par l'esprit de l'artiste et qui ne se soumet jamais à la loi de la simple reproduction d'un sujet donné ?

La tradition du portrait renvoie dans cette optique à un temps particulier : le sujet façonné par ce genre affirme en effet sa propre continuité qui résiste au passage du temps et même à l'épreuve de la mort. Plus l'homme croit ainsi à sa propre immortalité, plus il ressent le besoin impérieux de se faire peindre son portrait. C'est ce qui explique pourquoi tant de rois et de chefs d'état eurent recours dans l'histoire à cette pratique.

On le sait, le surréalisme définit dès sa fondation un temps nouveau de l'écriture et de l'art, celui de l'automatisme et donc d'une forme irréductible d'instantanéité. Il s'inscrit selon le projet

---

5. André Breton, *Nadja*, OC I, p. 753.

de Breton dans un présent de l'expression<sup>6</sup>. On peut en ce sens avancer que le temps du portrait contredit à bien des égards la conception surréaliste du temps.

L'image se glisse alors subrepticement dans le portrait de Georgette peint par Magritte. Elle découle d'abord de la présence d'un miroir qui indique un glissement par rapport à la réalité objective, mais aussi d'une certaine qualité énigmatique du regard de Georgette. Il n'y a pas ici de représentation onirique et hallucinatoire frappante, comme dans d'autres œuvres du peintre, telles *Le Château des Pyrénées*, mais bien suggestion subtile d'un questionnement du réel par le portrait.

Magritte fut aussi l'auteur du *Faux Miroir* (1929). Cette œuvre représente un œil à travers lequel le ciel apparaît. Il n'y a en ce sens de faux miroir que parce que le regard ne se contente jamais de la réalité et ne trouve sa raison d'être que dans la traversée du monde visible en direction d'un monde caché.

De la même manière, le miroir qui entoure le visage de Georgette n'a pas pour but de répéter une forme issue de la réalité. Il affirme au contraire l'inanité du vrai en art. Le certificat de vérité fourni par le portrait traditionnel n'a plus cours ici : le visage lui-même se constitue comme une image et donc comme une création visuelle qui est simultanément le résultat du pouvoir de l'idée.

Or cette énigme constitutive du portrait, ce n'est pas le surréalisme qui l'a éclairée le premier. On la trouve déjà en effet plusieurs siècles auparavant dans le tableau sans doute le plus connu et le plus commenté de l'histoire de l'art : *La Joconde*. Léonard de Vinci conçut peut-être en ce sens une œuvre pré-surréaliste sans le savoir. L'énigme de la Joconde, c'est celle d'une femme dont le regard semble dissimuler un secret et dont le sourire laisse perplexe. On sait que de nombreuses analyses critiques du tableau ont insisté sur le caractère double de ce personnage à la fois féminin et masculin.

Dans cette perspective, *La Joconde* fut un *portrait d'union* avant la lettre, puisque son réalisme apparent fut déjoué par le sens du mystère et surtout par le doute devant l'identité de ce personnage féminin. Dans le portrait, le réalisme est inévitablement lié à la question de la ressemblance. Or, à bien des égards, les observateurs innombrables de cette œuvre finirent par ne plus savoir à qui précisément ce portrait ressemblait.

---

6. Voir à ce sujet André Breton, *Manifeste du surréalisme*, OC I, p. 36.

Un autre artiste majeur associé au surréalisme et à son histoire, même s'il le fut de manière plus intermittente que Magritte, s'inspira directement de *La Joconde* pour son propre travail créateur : il s'agit de Marcel Duchamp. Son traitement désinvolte et irrévérencieux de ce chef-d'œuvre classique manifesta sans aucun doute un désir iconoclaste : on sait qu'il se permit d'ajouter des moustaches et une barbichette à ce personnage féminin devenu légendaire. Par ce geste, Duchamp effaça délibérément la dimension énigmatique du portrait peint par Léonard de Vinci en exprimant un point de vue ironique et cynique, comme le prouve le titre de son œuvre, *LHOOQ*.

Pourtant, il produisit lui aussi un *portrait d'union*, dans la mesure où il transforma *La Joconde* en un personnage aux attributs masculins. Celle-ci conjugua en ce sens le masculin et le féminin sous une forme humoristique et quelque peu anarchiste. Une telle ambiguïté sexuelle était déjà présente dans le tableau original : Duchamp ne fit que l'amplifier par son propre projet essentiellement nihiliste.

La question du mystère, dans l'œuvre d'art, se conjugue toujours à celle de la fascination. Celle-ci est issue d'une incapacité du spectateur à comprendre immédiatement le sens de l'œuvre : il se doit de la déchiffrer et ses efforts ne sont pas nécessairement couronnés de succès. C'est ce qui explique par exemple l'extraordinaire pouvoir d'attraction que les hiéroglyphes égyptiens continuent aujourd'hui à exercer sur l'homme alors qu'ils appartiennent pourtant à une civilisation enfouie et très éloignée, dans son identité culturelle, du monde contemporain. Un tel pouvoir concerne également un grand nombre d'œuvres entrant dans la catégorie des arts premiers, dans la mesure où leur signification mythologique et rituelle échappe souvent aux esprits rationalistes formés par la tradition intellectuelle occidentale.

Tout l'art de Magritte, dans son obstination à produire des images insolites, a joué de ce pouvoir de fascination de la représentation plastique. Une œuvre comme le *Portrait de Georgette au bilboquet* ne constitue pas une exception à cette règle. Son caractère apparemment banal n'empêche pas en effet l'irruption de l'étrangeté. Il suffit dans cette perspective de considérer le regard de Georgette, à la fois intense et distant, comme s'il faisait en quelque sorte partie d'un autre monde.

La fascination reflète un processus d'attraction magnétique

irrésistible et incontrôlée. Breton fut à cet égard l'auteur des *Champs magnétiques*, et dans son roman *Nadja*, il exploita cette thématique de la fascination dans le rapport du narrateur à la jeune femme qui donne son nom au livre. Le narrateur compare d'ailleurs Nadja à un sphinx et donc à une créature qui détient la clé d'un secret. Telle est la force profonde d'un portrait : il doit faire ressentir la présence d'un secret sans que celui-ci soit cependant révélé au grand jour.

La fascination renvoie par ailleurs à la sensibilité poétique surréaliste. Celle-ci repose sur un ensemble d'images dont Breton affirma dans le premier *Manifeste*, à la suite de Reverdy, qu'elles résultaient du rapprochement inconscient de deux réalités distinctes (*op.cit.*, p. 124). Or, le problème conceptuel posé par le portrait est précisément celui d'une forme homogène qui ne met pas en rapport ces différentes réalités. Le portrait découle en effet de la représentation d'un visage particulier : il n'est rien d'autre que cela.

Par contraste, le paysage ou la nature morte, autres genres académiques majeurs, permettent de combiner des éléments contradictoires. On peut imaginer ainsi un paysage composé à la fois de montagnes et de cours d'eau, de plaines et de collines, ou une nature morte rapprochant plusieurs fruits d'un plat ou d'une bouteille. Ce caractère relativement disparate de l'œuvre est rarement possible dans le portrait.

C'est la raison pour laquelle le portrait surréaliste tel que celui de Georgette peint par Magritte apparaît comme une expérience originale et difficile à accomplir. Cependant, il est un livre surréaliste qui parvint à intégrer de nombreux portraits dans son texte : il s'agit encore une fois de *Nadja*. Breton illustra en effet son récit par diverses photographies de poètes appartenant au mouvement, de Paul Éluard à Benjamin Péret. Pour exister et manifester son identité propre, le portrait surréaliste ne peut de toute évidence se contenter d'être platement réaliste. Il doit laisser voir une forme double, une ambiguïté esthétique et symbolique qui enrichit son propos.

Dans le *Portrait de Georgette au bilboquet*, la question : « qui je hante ? » semble elle aussi déterminante. Le portrait surréaliste ne peut ainsi se contenter de nommer, c'est-à-dire d'affirmer une identité transparente du sujet : Il doit plutôt susciter le trouble du spectateur (du regardeur) de telle manière que celui-ci se trouve

face à un visage qui l'interpelle et le questionne. Ce qui intrigue dans cette œuvre, c'est précisément que le peintre ne cherche pas à représenter un objet parfait, image d'un amour éternel et sans limite. Tout, pourtant, d'un point de vue autobiographique, aurait pu mener à une telle éventualité. On sait en effet que le couple fut l'un des plus stables du mouvement surréaliste et que Georgette accompagna l'œuvre de son mari dès son plus jeune âge.

Ce portrait possède indiscutablement une dimension fantomatique. Il n'est pas simple source de plaisir et de ravissement mais procure un certain sentiment de malaise et de doute. Le portrait d'union, ici, renvoie d'abord à l'expression d'une relation amoureuse qui traversa le temps et dura jusqu'à la mort du peintre. Mais il inscrit aussi le rapport masculin-féminin dans un contexte surnaturel et inquiétant. Il évite en outre toute forme d'objectivation érotique de la femme aimée, ce qu'une perspective commune sur le surréalisme tend souvent à souligner dans le but de critiquer une certaine misogynie inhérente au mouvement. Le corps de Georgette est ici absent, en effet. Le miroir ne laisse voir que son visage dans une lumière sombre.

En d'autres termes, ce n'est pas en homme (en mâle) que Magritte peint le portrait de Georgette. Le masculin de l'art ne l'emporte pas ici sur le féminin soumis ou dominé. Il ne lui dicte pas sa loi car tel n'est pas l'enjeu profond de ce tableau. Le pouvoir du mystère, essentiellement métaphysique, lie au contraire le masculin et le féminin dans une même interrogation existentielle. Ce mystère, c'est celui de la représentation-même du sujet dans l'art et plus spécifiquement dans le portrait. Georgette apparaît ainsi à l'intérieur du miroir comme une figure de l'absence, froide et lointaine.

Il existe un autre portrait de femme sans doute mieux connu de Magritte : il s'agit du tableau intitulé *Le Viol* (1934). Celui-ci ne possède pas la même signification autobiographique, mais il met néanmoins en cause l'identification supposée du sujet dans le portrait. Un portrait est en effet d'habitude nominal : on parle du *Portrait de Georgette* comme on parle de *La Joconde* ou du *Portrait de Dora Maar*, impliquant par là que ce genre n'est jamais vraiment anonyme. Or *Le Viol* rompt une telle logique, puisque le titre du tableau ne contient aucun nom propre.

Ici, l'identité du sujet de l'œuvre est niée par un processus d'effacement des traits du visage féminin. Ceux-ci sont alors remplacés par la représentation du corps nu de la femme. Ce

tableau est bien évidemment chargé d'érotisme, mais celui-ci comporte sa part d'angoisse, comme souvent chez Magritte. La disparition des traits habituels du visage, des yeux à la bouche, laisse entendre que *Ceci n'est pas un portrait*. Il y a bien alors travail visuel et plastique de la négation.

L'idée du viol renvoie clairement à une forme de violence et d'agression sexuelle. Dans le viol, c'est le corps de la femme qui perd son intégrité physique. Le portrait exprime donc ici le conflit du masculin et du féminin, selon lequel le masculin exerce son emprise sur le féminin et le contraint à un acte non-désiré. Le portrait d'union devient en quelque sorte le portrait de la désunion : il souligne une tension fondamentale qui s'incarne alors sous une forme picturale.

En outre, le visage de la femme est d'une certaine manière défiguré par une telle démarche. Ses seins et son sexe prennent littéralement la place de ses yeux et de sa bouche, ce qui crée manifestement une impression de malaise. Le visage est ainsi profondément enlaidi jusqu'à évoquer les traits d'un personnage monstrueux.

*Le Viol* dévoile dès lors l'impossibilité de la représentation exacte et authentique du féminin dans le portrait. La confusion du visage et du corps dans cette image hallucinatoire annule en effet le principe fondamental d'identité du féminin. La tradition académique du portrait affirme très souvent une forme d'équilibre contenu dans le visage même. Or, dans ce cas-ci, cet équilibre n'existe plus, dans la mesure où le viol traduit sans équivoque une relation chaotique. Le viol, en ce sens, est d'abord viol de l'identité et de la ressemblance, puisque ce visage devenu corps ne ressemble plus à personne et se métamorphose en une image de l'indétermination du sujet.

*Le Portrait de Georgette au bilboquet* ne va pas aussi loin dans ce travail radical de la négation. Mais il mêle cependant un apparent réalisme à une appréhension surnaturelle du quotidien. Rien de plus banal qu'un miroir, en effet, surtout pour la femme qui se regarde afin de préparer sa toilette. Ainsi le miroir indique-t-il à la fois les limites du visage tout en ouvrant sur un autre monde que l'art de Magritte ne cessa d'explorer. Le portrait affirme encore la souveraineté des images dans le rapport poétique et personnel de l'homme au monde. Le visage de l'épouse de Magritte saisi dans le miroir devient image pure, en quelque sorte, simple reflet du sujet au-delà de l'objectivité présumée du genre. En cela, le portrait pose

ici la question esthétique et philosophique de l'énigme du visible  
qui est d'abord et surtout celle de l'altérité et de son visage.

*GEORGETOWN UNIVERSITY*



## LA TRANSFORMATION DES GENRES DANS *UN CHIEN ANDALOU*

Darren THOMAS

*Contre l'état de choses existant. Une  
rage contre la vie telle qu'elle est<sup>1</sup>.*

*There are two sexes, but gender is  
multiple<sup>2</sup>.*

Cet article propose l'analyse d'une séquence clé d'*Un chien andalou* (Luis Buñuel et Salvador Dalí 1929), que nous intitulerons « la danse des genres » [the dance between genders] pour reprendre la formule de Dawn Ades<sup>3</sup>, séquence qui pose la question de l'identité générique. L'analyse sera suivie d'une discussion sur la manifestation dans le texte des concepts de traversée des frontières du genre et de transformation. Nous montrerons comment sur le plan de la diégèse (histoire, récit, personnages) ainsi que sur le plan formel (cinématographie, montage, son et mise-en-scène), l'idée d'une identité générique unitaire est remise en question. Par ailleurs nous soutiendrons que la clé du succès du film repose sur l'esthétique du collage, le montage de fragments de narration, d'images irrationnelles, d'éléments parodiques et intertextuels, d'une manière souvent incongrue et ludique, traversée d'humour noir, tel un bizarre jeu de devinette. Une telle fragmentation fait ressortir les éléments contradictoires, nous rappelant la nature construite du texte filmique, le rendant ainsi propice à une ré-évaluation de l'identité basée sur des genres, sa

---

1. George Bataille, Interview, dans Madeleine Chapsal, *Envoyez la petite musique*, Grasset, p. 27.

2. N. J. Peters, « Women and Surrealism » dans Penelope Rosemont, *Surrealist Women : An International Anthology*, Austin, University of Texas Press, 1988, p. 462.

3. Dawn Ades, « Surrealism : Fetishism's Job », in Antony Shelton (dir.), *Fetishism : Visualising Power and Desire*, Londres, Lund and Humphries, 1995, p. 78.

construction, sa déconstruction et sa reconstruction. La question du rôle du spectateur sera également soulevée : comment celui-ci doit-il comprendre les divers éléments de la séquence et du film dans son ensemble, notamment par rapport à sa propre transformation et sa libération ?<sup>4</sup> En effet, transformation et libération sont au cœur du projet surréaliste, dans la mesure où les surréalistes cherchaient à transformer ou à renouveler la perception afin de libérer l'esprit et l'imagination. Ainsi l'analyse rendra-t-elle compte de l'esprit interactif du texte en tant que jeu, dont le spectateur serait à la fois co-créateur, acteur et critique.

\*\*\*

La genèse d'*Un Chien andalou*<sup>5</sup>, qu'on pourrait définir comme une sorte de cadavre exquis automatique, combinant les rêves de Buñuel et de Dalí par des associations libres où dominent le hasard et l'irrationnel, confirme la dimension ludique et collaboratrice du film, conforme à la pratique surréaliste<sup>6</sup>. Cependant, bien que le texte encourage l'interactivité et un spectateur mobile (surtout maintenant que le film est disponible dans divers formats – en DVD, sur Internet, etc. – permettant ainsi au spectateur de construire de nouvelles permutations), paradoxalement, une lecture attentive révèle un film soigneusement construit, conçu pour produire des effets très précis sur le spectateur. Ainsi la sélection et l'ordonnement des divers éléments filmiques seraient loin d'être dus au hasard. Les commentaires de Dalí et surtout de Buñuel reflètent ce paradoxe, à la fois niant les règles du jeu (rejetant tout symbolisme, encourageant l'association libre des idées) tout en les respectant,

---

4. Pour une discussion des intentions de Buñuel, voir « Notes on the Making of *Un chien andalou* » (1947), dans Joan Mellen, (dir.), *The World of Luis Buñuel: Essays in Criticism*, New York, Oxford University Press, 1978, p. 151-153 ; Juan Francisco Aranda, *Luis Buñuel, A Critical Biography*, New York, Da Capo Press, 1976, p. 64-67.

5. Sur la genèse du film, voir Luis Buñuel, *My Last Breath*, Londres, Fontana, 1985, p. 103-104 ; et Salvador Dalí, *The Unspeakable Confessions of Salvador Dalí*, Londres, W.H. Allen, 1976, p. 205-206. Pour une discussion sur la collaboration entre Buñuel et Dalí, voir Elza Adamowicz, *Un Chien andalou*, Londres, I.B. Tauris, Ciné-Files, French Film Guides, 2010, p. 5-30.

6. Nous pensons notamment aux textes collectifs des surréalistes tels que *Les Champs magnétiques* (1920) d'André Breton et Philippe Soupault, aux jeux surréalistes, et aux sorties à Nantes de Breton et Jacques Vaché, qui se refaisaient un montage à partir des fragments de films qu'ils avaient visionnés dans la soirée. Dans chaque cas les règles du jeu ou du genre sont réécrites dans une approche ludique et transformatrice.

jusqu'à un certain point toutefois. Ce paradoxe est en fait productif, nous fournissant un outil précieux pour l'examen de l'identité du genre, qui reconnaît les codes du genre tout en cherchant à les défier pour mieux les déstabiliser.

### « La danse des genres »

La séquence que nous allons analyser se trouve vers la fin du film. Bien qu'elle ne dure qu'un peu plus d'une minute, elle contient une action condensée. Selon le scénario de Buñuel :

*Une porte [...] s'ouvre lentement. Paraît la jeune fille que nous connaissons. Elle referme la porte derrière elle et regarde très attentivement le mur contre lequel se trouvait l'assassin. L'homme n'est plus là. Le mur est intact, sans un seul meuble ni décor. La jeune fille a un geste de dépit et d'impatience.*

*On voit de nouveau le mur, au milieu duquel il y a une petite tache noire.*

*Cette petite tache, vue de plus près, est un papillon tête de mort.*

*Le papillon en G.P.*

*La tête de mort des ailes du papillon couvre tout l'écran.*

*En P.I. paraît brusquement l'homme des mantelets qui porte vivement la main à la bouche comme quelqu'un qui perd ses dents.*

*La jeune fille le regarde dédaigneusement.*

*Quand le personnage retire sa main, on voit que la bouche a disparu.*

*La jeune fille semble lui dire : « Bien ! Et après ? » et se fait un raccord aux lèvres avec son carmin.*

*On revoit la tête du personnage. À l'endroit où se trouvait la bouche commencent à pousser des poils.*

*La jeune fille, en s'en apercevant, étouffe un cri et se regarde vivement sous l'aisselle qui est complètement épilée.*

*Méprisante, elle lui tire la langue, se jette un châle sur les épaules et, ouvrant la porte de communication qui est à côté d'elle, elle passe dans la chambre contiguë [...]*

Au cœur de cette séquence, se trouvent la déconstruction et le brouillage des identités basées sur la notion de genre, à la fois

---

7. Luis Buñuel, « Un chien andalou », *La Révolution surréaliste*, n° 12, p. 37.

ludiques et potentiellement déstabilisateurs, conséquence de la disparition ou de la «migration» troublante de parties du corps entre les personnages<sup>8</sup>.

Les critiques qui ont analysé cette séquence ont surtout mis l'accent sur la notion d'ambiguïté du genre. Parmi eux Linda Williams fait allusion au « déplacement des parties du corps [ce qui] contredit tous les exemples antérieurs de caractéristiques sexuelles masculines et/ou féminines<sup>9</sup> ». Robert Short souligne la dimension de compétition ou de jeu lorsqu'il compare la séquence à « un match de tennis [...] C'est une banale engueule de mélo représentée en termes d'impulsion inconsciente<sup>10</sup> ». Elza Adamowicz parle de « corps hybrides et d'identités changeantes [qui] occupent un espace paradoxal entre le jeu et l'angoisse [...] où les rôles sexuels sont radicalement subvertis<sup>11</sup> ». Son analyse rencontre celle de Dawn Ades, pour qui la séquence est faite « d'horreur comique » (*comic-horror*), à la fois hilarante et déroutante à cause des ambiguïtés génériques<sup>12</sup>. La confusion des genres provenant de l'alternance entre le masculin et le féminin domine la séquence; toutefois, celle-ci fait partie d'une stratégie concertée qui opère dans tout le film, et dépend donc de la répétition de tels tropes, répétition qui a pour effet de mettre en relief une identité générique construite mais également fluide et ouverte à la transformation. La répétition est une stratégie – tout comme l'esthétique du collage de Buñuel et Dalí – qui rendrait le spectateur conscient de l'aspect factice des identités sexuelles, tout comme de leur instabilité, et donc de leur capacité à être autre.

### L'alternance des genres

La séquence nous montre d'abord le personnage féminin entrant dans sa chambre. L'ouverture et la fermeture de la porte sont associées d'une part à l'idée de passage, de transition et de liminalité, et d'autre part à l'idée de frontière, de seuil et de barrière. Ces significations contradictoires font écho à l'idée de la frontière

---

8. Elza Adamowicz, *Un Chien andalou*, *op. cit.*, p. 86.

9. Linda Williams, *Figures of Desire : A Theory and Analysis of Surrealist Film*, Illinois, University of Illinois Press, 1981, p. 97.

10. Robert Short, *The Age of Gold : Surrealist Cinema*, London, Creation Books, 2003, p. 86.

11. Elza Adamowicz, *Un Chien andalou*, *op. cit.*, p. 86.

12. Dawn Ades, « Surrealism : Fetishism's Job », *op. cit.*, p. 76-79.

générique et de sa traversée ou de son devenir<sup>13</sup>. Rappelons que la protagoniste avait déjà ouvert la porte quatre fois : deux lorsqu'elle fait entrer le cycliste dans sa chambre, pour laisser entrer l'inconnu, et pour laisser passer la main du personnage masculin dans la scène qui suit la séduction. On pourrait donc interpréter l'ouverture de la porte au début de la séquence que nous analysons, tout comme l'ouverture et la fermeture de la porte lorsque la femme sort sur la plage à la fin de la séquence, comme un motif associé avec le renversement des genres.

Le concept de renversement est étroitement lié à celui de *dépayement* : les divers accouplements de personnages féminins et masculins créent un sens vertigineux de choc et de libération, indiquant que les codes génériques traditionnels, loin d'être fixes, peuvent être transformés<sup>14</sup>. Cet effet est créé en partie grâce à la répétition. Il est donc important d'interpréter l'ouverture de la porte dans le contexte des multiples renversements dans l'ensemble du film.

L'apparition du papillon tête-de-mort au début de la séquence a été interprétée par la critique comme un symbole de mort et de présage funeste (voir par exemple Williams, *op. cit.*, et Short, *op. cit.*), mais elle peut également être associée avec la nuit, la lune, le féminin et, ce qui est significatif, avec la renaissance et la transformation. Jenaro Talens est parmi les seuls critiques à avoir interprété le motif du papillon en fonction de la transformation lorsqu'il affirme qu'avec son apparition, la femme est transformée : d'objet passif elle devient sujet actif. Elle avance donc vers son propre épanouissement, soulignant sa volonté de s'ouvrir à d'éventuelles transformations en ouvrant la porte. Avec la mort du papillon vient la renaissance de l'homme, tout comme précédemment l'abandon de l'image de *La Dentellière* de Vermeer a

---

13. L'ouverture et la fermeture de la porte sont associées à l'idée de la traversée entre le réel et le surréel, le conscient et l'inconscient, etc. Rappelons la description par Buñuel de la méthode de travail adoptée par Dalí et lui-même lors de la rédaction du scénario : « Nous avons dû ouvrir toutes les portes de l'irrationnel et garder uniquement les images qui nous étonnaient, sans tenter d'expliquer pourquoi ». Luis Buñuel, *My Last Breath*, *op. cit.*, p. 103. Ce n'est pas un hasard que Buñuel ait utilisé un symbole dont la signification freudienne aurait été évidente aux deux réalisateurs.

14. La porte fait partie de la série de figures alternantes concaves (lune, œil, bouche etc.) et convexes (rasoir, revolver, langue etc.), substitués métaphoriques ou métonymiques des organes génitaux féminins et masculins (voir Linda Williams, *Figures of Desire*, *op. cit.*). La porte combine des éléments des deux séries.

généralisé sa renaissance (et sa reconstruction) ; ou encore, tout comme la mort de l'androgynisme aurait été la cause de la naissance du désir du personnage masculin, avant la séduction avortée de la jeune femme.

Le finale extraordinaire de la séquence avec sa « migration » de fragments du corps peut être interprété comme un des tropes associés aux concepts freudiens de castration et de fétichisme, tout comme l'œil tranché, la main coupée, etc. Cependant il peut également être considéré en fonction de l'idée de transformation. Le jeu complexe entre des moments incongrus de déplacement (migration des poils, disparition de la bouche) se retrouve dans de nombreux textes et images surréalistes, notamment dans *L.H.O.O.Q.* (1919) de Marcel Duchamp ou *Le Viol* (1934) de René Magritte. Le spectateur jouit d'une position proche du fantasme, qui déstabilise les codes conventionnels de l'identité générique, dans la mesure où, étant lui-même à la fois violeur et violé, il est encouragé à changer d'identité. Cette mobilité met le spectateur dans une position paradoxale, ce qui est profondément déroutant mais offre également la possibilité de transformation, car il lui permet de changer de rôles et de remettre en question son rapport au texte. Plusieurs critiques ont interprété l'ambivalence et l'indifférenciation génériques comme des processus négatifs, notamment en rapport avec la castration<sup>15</sup>. Cette situation pourrait cependant être considérée en fonction d'un processus continu de devenir et de traversée des frontières du genre, c'est-à-dire en fonction du refus de toute catégorisation simpliste et/ou statique. C'est précisément dans cette tentative de fixer les frontières génériques qu'une approche purement psychanalytique nous semble vouée à l'échec, surtout à la lumière des recherches de Freud, qui minent son besoin hétérosexiste de réinventer les traditionnels codes génériques binaires. L'étude de cas entreprise par Freud, qui quant à eux exposent l'ambivalence des rapports génériques et notamment du choix d'objet (caractérisé par la perversité polymorphe), témoignent clairement de la capacité du sujet à osciller entre différentes positions.

---

15. La plupart des critiques ont noté l'analogie avec le complexe de castration (voir notamment Linda Williams, *Figures of Desire, op. cit.*). Selon cette interprétation, la jeune femme détiendrait la possession de la langue/bouche phallique, par opposition à l'homme dont la bouche effacée signifierait la castration.

Non seulement le genre mais également la sexualité est déstabilisée à la suite de l'échange de parties du corps et au brouillage des frontières qui en résulte. L'homme y est vu comme une sorte de pantin abject oscillant entre mâle et femelle, masculin et féminin, hétérosexuel et homosexuel. Et pourtant, dialectiquement, les diverses synthèses (temporaires, passagères) qui pourraient résulter d'une telle transformation, à ces moments où l'un est combiné avec l'autre dans la figure de l'androgynie ou de l'hermaphrodite, présentent la transformation comme une sorte d'hybridation. D'autre part, le passage *entre* ces positions génériques représente une sorte de frontière liminale, ni l'un ni l'autre, un état de devenir perpétuel. Avant cette séquence du film la confusion ainsi causée en termes de (hétéro-/homo-/bi-) sexualité a été pour les personnages une source potentielle d'angoisse plutôt que de plaisir. On pourrait aussi soutenir cependant qu'on retrouve ici un élément de jeu auquel les joueurs prennent un plaisir pervers. La langue phallique de la jeune femme qui, selon le scénario, tire la langue « dédaigneusement », pourrait être considérée soit comme un acte de rébellion, qui rappelle la cour d'école (le scénario y fait allusion dans la réaction de la femme : « Bien ! Et après ? »), soit comme l'affirmation d'une masculinité, ou encore comme une riposte agressive (sadique) à la rébellion infantile de l'homme (l'effacement de la bouche), soulignant ainsi chez la femme la possession de sa propre bouche (et la dépossession ou la perte de la bouche de l'homme).

## Humour

Cette scène n'est pas dépourvue d'humour. Robert Short est un des seuls critiques à reconnaître l'importance de l'humour noir dans le film et « son effet tonique sur le spectateur », transformant « en plaisir la douleur que la nécessité inflige sur soi, apportant une forme de libération ». Short poursuit : « il s'agit bien dans ce film de frustration et de défaite, confrontées directement, mais d'une manière si exaltante que la défaite devient victoire<sup>16</sup> ». Cette victoire repose sur l'idée surréaliste de transformation, préparée par les effets libérateurs de l'humour noir et, éventuellement, sa capacité à encourager le spectateur à osciller entre les identités génériques, remettant ainsi en cause la soi-disant stabilité de sa propre identité.

---

16. Roert Short, *The Age of Gold*, *op. cit.*, p. 99.

L'absence angoissante de fixité générique trouve sa contrepartie dans un type d'humour caractéristique des comédies du cinéma muet, où la surenchère entre les personnages et la prolifération de gags et de punitions constituent une forme de jeu pervers obéissant à des codes qui diffèrent manifestement du récit filmique réaliste. C'est ainsi que les personnages féminins et masculins subissent des actes de violence extrême dans le film mais en ressortent apparemment indemnes. L'accumulation et la surenchère de ces gags, ainsi que l'excès affiché, ne font qu'augmenter leur statut comique.

### **Un récit classique ?**

La déconstruction de la logique qui gère la caractérisation a été préparée dès la première séquence du film dans la scène de la mort et du retour à la vie de la jeune femme. En effet, la caractérisation dans *Un Chien andalou* opère d'une manière qui a très peu de rapports avec le récit filmique classique, puisque Buñuel et Dalí remettent en question les conventions de la psychologie individuelle et du développement linéaire du récit. Cependant, au lieu d'abandonner complètement structures et codes narratifs établis, ils exploitent la vraisemblance des événements afin d'attirer le spectateur dans le récit, pour ensuite les subvertir avec malice. Le choc et la libération censés en résulter sont d'autant plus importants que le décalage entre événements réalistes et événements oniriques ou fantaisistes est important. Cette vraisemblance est primordiale pour permettre une expérience où la fantaisie serait perçue comme réelle, et qui serait donc propice à la déstabilisation, voire la transformation, du spectateur. Le grand défi cependant étant de présenter les événements d'une manière convaincante, ce qui devrait permettre au spectateur d'être à la fois passivement immergé dans la diégèse, et activement détaché et critique, capable de réfléchir au texte, conscient des codes cinématographiques tout en devenant ouvert à leur flexibilité et à leur subversion.

La séquence que nous analysons, voire le film dans son ensemble, adhèrent donc aux codes du texte réaliste classique tout en les subvertissant. Par exemple, les transformations anatomiques impossibles des personnages dans cette séquence, mais aussi la main trouée, l'œil tranché, les redoublements et les résurrections,

ont été tournés et montés d'une manière si réaliste que ces moments incongrus nous apparaissent bien réels. La juxtaposition d'éléments irrationnels engendre le dépaysement du spectateur qui, à la fois désirant et s'identifiant avec les personnages, oscille entre les diverses positions génériques et remet donc en question les mécanismes de construction des genres.

L'effet d'oscillation dont nous venons de parler est renforcé par le choix de la musique pour la bande son : une alternance entre deux tangos argentins et le *Liebestod* du *Tristan und Isolde* de Richard Wagner. En effet, leur alternance reprend l'analogie avec la danse développée par Ades, dans la mesure où elle matérialise la complicité des protagonistes, l'idée de faire partie d'une performance ou d'un jeu (dans leurs actions de réciprocité et de surenchère), dans un mouvement vertigineux où les genres apparaissent comme des figures convulsives, oscillation, et non pas combinaison, entre le masculin et le féminin. Le choix du tango – dont la musique démarre lorsque la jeune femme entre dans la pièce – renforce ce mouvement à double titre, par sa dimension rythmique et par son caractère d'improvisation. Le choix de la musique du film dans son ensemble témoigne du numéro d'équilibriste que Buñuel et Dalí cherchent à réaliser : en effet, le montage sonore fait alterner les connotations séductives ou ludiques des deux tangos avec les connotations tragiques et romantiques du Wagner, l'oscillation parfois abrupte entre ces deux pôles produisant souvent un effet humoristique inattendu.

Dans la séquence qui nous concerne, l'apparition incongrue du papillon tête-de-mort, la perte et la poussée des poils, ainsi que l'effacement de la bouche, sont en effet accompagnés par cette musique de tango qui nous distancie de la violence des actions sur l'écran, nous encourageant ainsi à les visionner comme un jeu comique. Dès la première séquence du film, d'ailleurs, le tango est une figure rythmique que le spectateur associe au couple. Il a une signification à la fois métonymique, nous rappelant les scènes précédentes de mutilation ou de séduction (par un effet de contrepoint), et métaphorique, par sa fonction conventionnelle d'accompagnement de la danse de séduction érotique du couple.

## **Fin/fin de partie**

Grâce au démantèlement de la notion d'identité générique, la

séquence que nous avons analysée résume de manière succincte les thèmes et stratagèmes du film dans son ensemble. L'idée d'une identité générique fixe et unitaire, qui s'appuierait sur les caractéristiques biologiques, y est remplacée par des identités fluctuantes, comme en témoignent les permutations masculin/féminin dans la séquence. Ce n'est que lorsque les pratiques discursives normatives sont troublées qu'il s'avère que ce qui est perçu comme normatif est en fait le résultat d'une négociation entre des *choix* génériques. Comme l'écrit Judith Butler, l'identité générique *véritable* ou *originale* n'existe pas; au contraire, les catégories identitaires – que ce soit les catégories normalisantes de structures oppressives ou le point de ralliement d'une remise en cause de cette oppression – seraient des «fictions régulatrices»<sup>17</sup>. Dans *Un Chien andalou* cette désagrégation des frontières génériques fondatrices mais factices est réalisée en grande partie grâce à l'adoption apparente des codes du cinéma classique hollywoodien, qui semblent créer un milieu réaliste, puis à la subversion de ces codes. C'est ainsi que, dans le domaine de la caractérisation, les protagonistes anonymes changent non seulement de rôles, oscillant entre masculin et féminin, actif et passif, mais échangent également des parties du corps. Le doublement, par exemple les trois rôles joués par Pierre Batcheff et la reprise parodique de ses rôles précédents, ainsi que la prolifération de certains éléments de la mise-en-scène (tels que les figures concaves et convexes), contribuent à une notion d'identités génériques fluctuantes et ambivalentes. De même, comme nous avons pu le constater, l'humour noir crée une distance qui exclut toute identification avec les protagonistes et l'immersion dans la diégèse, poussant le spectateur à interroger les invasions corporelles et les migrations anatomiques comme autant d'éléments de transformation des notions d'identité générique. Dans «la danse des genres» l'élément de jeu et de va-et-vient rapide – entre personnages dans le montage, entre tango et *Liebestod* – qui adoucit la réception des aspects potentiellement désagréables de la séquence – provoque le rire libérateur.

*Un Chien andalou*, comme bien d'autres textes surréalistes, rejette le discours générique essentialiste. En fin de compte toute identité générique y est contestée comme fluctuante. Le film

---

17. Judith Butler, *Bodies That Matter*, Londres, Routledge, 2010, p. 308.

explore, fait éclater et reconstitue sans cesse ces positions conflictuelles centrées avant tout sur le corps instable. La transformation, la libération et l'identité convulsive constituent des termes actifs qui impliquent la fluidité, le passage, l'échange, et le devenir continu. Le statut mobile du spectateur restitue l'autre réprimé, sous forme de dialogue avec les personnages et les réalisateurs dans les multiples permutations de soi et de l'autre. Notons toutefois que cette restitution ne rétablit ni unité ni synthèse, et qu'elle reste une rencontre convulsive, intense et éphémère. C'est ainsi que la surréalité, comme l'écrit Louis Aragon, «fuit comme l'horizon devant le marcheur, car comme l'horizon elle est en rapport entre l'esprit et ce qu'il n'atteindra jamais<sup>18</sup> ».

Le film surréaliste est ce qui sera...

*SOUTH ESSEX COLLEGE OF FURTHER AND HIGHER  
EDUCATION*

*TRADUCTION ELZA ADAMOWICZ*

---

18. Aragon, « Une vague de rêves » (1924), *L'Œuvre poétique*, t. II, Livre Club Diderot, 1974, p. 236.



## LE SURREALISME AU JAPON

Dossier constitué et présenté par  
Martine MONTEAU et Atsuko NAGAI



## D'ACEPHALE AU ZEN : LE SURREALISME ET LE JAPON

Martine MONTEAU  
Atsuko NAGAI

Nous présentons, à travers neuf contributions, un aperçu de l'influence réciproque exercée entre le surréalisme et le Japon, et de l'impact sur leur pensée, leur écriture ou leurs pratiques artistiques.

Retour d'Europe en 1925, Junzaburô Nishiwaki<sup>1</sup> exposait au Japon les tendances nouvelles de la littérature européenne : le surréalisme rencontra un succès immédiat et fulgurant. Quelques cinq cent auteurs et artistes ont pu se réclamer du mouvement. Cet engouement s'inscrit dans l'ouverture du pays depuis la restauration de 1868 ; on fait accueil aux formes nouvelles aussi bien nées dans le Japon moderne que venant de toutes les avant-gardes étrangères découvertes à l'occasion de voyages : expressionnisme allemand, futurisme italien, constructivisme russe, peinture moderne française, *straight photography* et cinéma américains. Ainsi, après-guerre, jusqu'en 1929, on dénombre 208 peintres japonais à Paris<sup>2</sup>. De ce tsunami culturel, y eut-il ébranlement de toutes les valeurs ou solubilité de ces apports divers en d'autres formes nouvelles et dans la modernité alors perçue des formes traditionnelles ? Il y eut mélange impur, par hybridation, syncrétisme plus que synthèse : le Japon renouvelant l'ancien, additionnant les changements.

Mme Misao Harada retrace le contexte de cette émulation. Elle s'attache à interroger ce qu'a pu apporter aux surréalistes français l'internationalisation de leur mouvement. Quel impact l'Orient lointain, mythique, et le post-japonisme puis la rencontre du Japon à travers quelques-uns de ses artistes, eut-il sur la création

---

1. Sur la médiation de Nishiwaki et son oeuvre, Vera Linhartová, *Dada et surréalisme au Japon*, Publications orientalistes de France, 1987, p. 89-102.

2. Akiko Kawachi, *Les Artistes japonais à Paris durant les années 1920*, thèse sous la dir. de Françoise Levaillant, Paris N-Sorbonne, décembre 2010.

surréaliste dans les années 1920-1930 ? Pour beaucoup et pour André Breton, l'Orient, informel, extensible, méconnu, représente notre espoir d'un renouvellement. Eluard, qui s'était essayé aux haïkaïs<sup>3</sup>, voulut connaître l'Orient dans son échappée de 1924 puis en correspondant avec Yamanaka, son traducteur, et Takiguchi. Mais quelle valeur accorde-t-on aux œuvres d'art lointaines, aux cultures non-occidentales : ne valent-elles que pour ce qu'elles nous apportent (et rapportent) ? La découverte de leur signification intrinsèque sera plus tardive ou reste à faire.

Ikumi Watanabé qui s'attache à Breton se référant au Zen met en lumière Kumi Matsuo, journaliste, critique, qui a déployé son activité dans le domaine des échanges culturels franco-japonais des années 1920 à 1940. Organisant une exposition itinérante au Japon en 1932-1933, il avait rencontré André Masson et André Breton. Watanabé montre le rôle d'intercesseur indispensable que Matsuo a joué dans l'intérêt que ces deux Français ont porté à la pensée Zen. Un des indices de cette rencontre fructueuse transparaît sous la forme des haïkaïs de la libellule rouge cités par Breton dans *Signe ascendant*.

Les passeurs culturels, leurs travaux, les traductions et les revues, les expositions itinérantes ont assuré la diffusion du mouvement dans l'archipel et dans l'Empire. Le surréalisme ne fut-il qu'un courant de la modernité importée d'Europe parmi d'autres ? Ou bien ce lieu plus vrai, mi rêvé, où un japonais, vivant sous l'empire du signe – intersignes et écriture –, s'y reconnaît ?

Un groupe uni ou un front surréaliste ne s'est pas constitué au Japon. Le courant dadaïste resta séparé. Par sa position « périphérique », le surréalisme japonais vivait dans un autre contexte intellectuel et socio-politique. Plus que de position, il s'est agi d'une circulation d'idées, d'auteurs, entre plusieurs villes jusqu'aux confins de l'Empire. L'appropriation par chaque écrivain et artiste a rendu difficile l'élaboration du surréalisme dans l'archipel. Son influence a été parfois passagère sur des créateurs qui allaient poursuivre dans leur voie propre (tel Y. Kawabata

---

3. Paul Eluard, (*Pour vivre ici : onze haï-kaïs*) est l'un des onze haïkistes publiés par Paul-Louis Couchoud et Jean Paulhan, dans le numéro de la *NRF* de septembre 1920 qui marque la reconnaissance de ce genre littéraire en France. Paul-Louis Couchoud a introduit le haï-kaï par ses traductions et son recueil *Au fil de l'eau*, paru en 1906. *Le Haïku en France, poésie et musique*, sous la dir. de Jérôme Thélot et Lionel Verdier, Kimé, « Les Cahiers de marge », n° 8, 2011.

composant ses romans miniature en 1926 et conjuguant l'influence du surréalisme et de Joyce). Beaucoup s'en réclament et s'en écartent (ou s'y rallient) au moment où le groupe parisien choisit le communisme et exclut les dissidents ; d'autres (tel Takiguchi) en apprenant que Breton a répondu à l'ordre de mobilisation militaire, ou s'exile de son pays en guerre - ce qui justifiera leur nationalisme. S'agit-il d'un surréalisme selon chacun ? Le terme qualifie des moments d'effervescence partagés, des participations, des rencontres circonstanciées à travers des revues éphémères, des clubs, des expositions, des spectacles. Le surréalisme apporte une liberté et du jeu, libère l'écriture, l'art pour l'art, il consacre la sortie des codes et des formes convenues, du naturalisme et du symbolisme. Mais aussi, à travers ces influences venues de loin, à partir du regard des autres, le Japon se reconnaît, dégagant une modernité de la tradition, il saisit là un accès à l'universel (Lambert). Loin d'être une esthétique parmi les autres, le surréalisme représente une transcendance méta-poétique (Kurosawa). Le mot surréalisme, *Chôgenjitsushugi*, signifie littéralement « principe de transcendance du réel » en japonais. Être surréaliste, c'est appartenir à une culture sans frontière, transcontinentale, à une « sur-île » illimitée, sans contour, distendue dans son aire spatio-temporelle, ses formes, ses langages. Un archipel mouvant, mutant, ouvert, brasse, repense toutes ces idées, adopte cette nouveauté sans vouloir rejouer le même. Au Japon, on parle des surréalismes, au pluriel.

Les avant-gardes cumulées sont assimilées en peu de temps et toutes ensemble, dans le choc de la découverte : être moderne, participer aux courants actuels et aux modes de penser occidentaux deviennent le nouveau conformisme<sup>4</sup>. L'engouement pour cette libération qu'apporte le surréalisme touche toutes les couches de la société : le terme et le préfixe *sur* (*shûru*) sont à la mode). Ce phénomène expansif, unique, déborde et frappe Breton lui-même. Contre une dérive et contre la confusion des idées, Takiguchi veille à une cohérence du surréalisme tel que le conçoit André Breton. Il pose la question des frontières, des limites à l'expansion infinie, tout en universalisant son esthétique transcendantale où s'unissent les formes culturelles de l'art.

---

4. Sur le conformisme du Japonais lié au présentisme amenant à un système d'irresponsabilité généralisée : Akira Mizubayashi, *Petit éloge de l'errance*, Gallimard (Folio), 2014.

Parmi les pionniers du surréalisme nippon, notre dossier présente deux Japonais mentionnés dans le *Dictionnaire abrégé du surréalisme* rédigé par Breton et Eluard : Shûzô Takiguchi (1903-1979) et Tiroux Yamanaka (1905-1977).

Nobuhiko Tsuchibuchi relate chronologiquement le travail artistique de Shûzô Takiguchi également poète et critique fortement inspiré, sa vie durant, par le surréalisme. L'auteur insiste sur l'influence majeure qu'exerça sur lui Marcel Duchamp, notamment dans sa dernière période de création.

Yoshiteru Kurosawa nous fait découvrir la vie et l'œuvre de Tiroux Yamanaka, l'un des poètes japonais les plus proche du groupe français. Employé à la radio NHK, dans sa ville de Nagoya, Yamanaka, fondateur de la revue *Ciné* en 1929, a édité plusieurs recueils de poèmes parallèlement à la présentation critique et théorique du surréalisme, à ses traductions et à sa contribution à des expositions. Ses poèmes témoignent de sa réflexion originale sur le langage et de sa conscience très aigüe sur la société contemporaine. Kurosawa atteste également de l'influence d'Eluard sur sa poésie.

Nagoya a été un des lieux de réception et de diffusion du surréalisme avant-guerre comme nous le montre Hanako Takayama. Elle fait ressortir la fertilité des échanges qui existaient, dans les deux sens, entre Tokyo et la région concernant la diffusion des idées et des formes de l'avant-garde. Nagoya, ville carrefour, où vit Tiroux Yamanaka, fut exemplaire de cette synergie : revues poétiques, avant-garde picturale, clubs de photographes (tel K. Yamamoto présenté par M. Tani), on y accueille des expositions d'avant-garde, celles, itinérantes, du surréalisme de 1933, l'Exposition internationale du surréalisme en juin 1937, organisée par Takiguchi et Yamanaka. L'auteure nous dessine les filiations et les réseaux dans ses espaces de rencontres et de création – toute une vie créatrice dont attestent les carnets mis à jour du photographe Yoshio Shimozato.

La question de la transculturation est posée par les travaux de Satoru Hashimoto, qui la redouble ici en étudiant l'influence exercée alors par le Japon moderne sur ses colonies (Corée, Taiwan, Mandchourie). Les auteurs (colonisés) trouvent dans le surréalisme et les idées neuves qu'ils s'approprient une force de libération. Pour sortir des dichotomies centre / périphérie, original / copie, universel / particulier, pour montrer qu'autour de la colonisation se joue une

implication politique unique, Hashimoto s'appuie sur deux œuvres : celle de Shûzo Takiguchi, introducteur du surréalisme au Japon et du poète Yi-Sang. Ce dernier incarne la complexité de la modernité en Corée ; à la recherche d'une poésie graphique universelle, libre de toute idéologie, il maintient la distance critique entre création et politique. Tandis qu'il critique la politisation du surréalisme effectuée par Breton, Takiguchi, lui, en 1940, soumettant l'art à la politique en arrive à une esthétisation du politique. S'il soutient l'agression impérialiste de son pays, c'est qu'il reconnaît sa mission historique, qui est de libérer la nation du joug du passé et de la civilisation occidentale, tout en ouvrant le Japon sur l'Asie du Sud-Est et sur le monde nouveau où l'art japonais atteindra une dignité universelle.

Le mouvement transporte ainsi outremer l'inconciliable dialectique à laquelle s'est confronté André Breton entre esthétique et politique, qui atteint alors l'extrême crispation.

Mais ce bel élan de création a été brisé. Après la crise économique, la montée du nationalisme et du militarisme se trouve des modèles dans le fascisme. Le Japon donne voix aux armes pour quinze ans. Pour le surréalisme, peu du formidable élan subsiste en 1940 avec la mobilisation, la xénophobie, la répression, la censure, l'abandon, les pertes irrémédiables. Pour quelques-uns, il permet de résister, à l'écart, silencieux, ou de rester pacifique. Après la double Bombe et la défaite, des survivances ou résurgences attestent de la vitalité du mouvement qui reprend. C'est l'un des trois acteurs de la photographie directe dans la lignée surréaliste présentés par Masachika Tani : Kiyoji Ôtsuji. Prenant le parti des choses, il traque l'Invisible, il clame l'indicible et prouve que la prise de vue directe, le regard objectif mènent au merveilleux. C'est Taro Okamoto présenté par Fumi Tsukahara, qui, renouant avec sa jeunesse parisienne des années 1930, transfère en 1970 ses souvenirs d'*Acéphale*. C'est Takiguchi qui dans sa boutique d'objets installe Rose-Scélavy à Tokyo. Et bien d'autres greffes et transferts, conjurant les épreuves, vont donner à des lendemains improbables tournure d'avenir. Ainsi s'ouvre le poème d'Iijima de 1955 :

*Ensuite elle a dit aussi  
Que vers un ciel perdu  
il en est un autre qui a plus de clarté.*

En réunissant ces réflexions pointant analogies et différences nous proposons une approche transculturelle du surréalisme propre à illustrer cette double fascination et tentation.

Celles de l'Occident pour les Japonais – qui leur a apporté nouveautés, libertés, réappropriation des formes familières, appropriations et adaptations à la sensibilité orientale de nouveaux espaces et formes d'expression symboliques, relecture des mythes anciens, sentiment de s'affilier à une universalité, dénonciation du pli et des replis identitaires, apprentissage du manque, de l'Ouvert<sup>5</sup>. La surréalité étant perçue comme une source transcendante de l'inspiration poétique, première, reliant l'imaginaire et le réel, le familier et l'étrange. Pour Satoru Hashimoto le surréalisme est une méta-esthétique.

Celles que le Japon exerce sur les poètes et artistes occidentaux à travers la modernité et la capacité de régénération et de transmutation de sa tradition. Ce sont le zen sur André Breton, le renga sur Octavio Paz, la concision et l'immédiateté du haïku sur Paz, Eluard, Bonnefoy, le « nirvana » sur Masson, le silence dans la musique de John Cage, l'écriture-peinture sur un Mark Tobey, l'automatisme<sup>6</sup> inspiré du geste sur Masson ou Pollock, l'espace intervallaire, les conjonctions aléatoires, le non-agir, l'élection de l'objet d'un Duchamp, l'éphémère, le non-fini, le dialogue dedans dehors, les réponses paradoxales de la science contemporaine alliée là-bas au poétique ...

Ainsi, Hervé-Pierre Lambert expose comment Octavio Paz a pensé la modernité de la tradition japonaise.

Après son poste en Inde, le diplomate mexicain est nommé au Japon. Arrivé début juin 1952, Paz est contraint d'interrompre son séjour au bout de six mois. Si le surréalisme nippon lui échappe, il découvre la culture japonaise, sa littérature classique, le théâtre Nô, les haïkus de Bashô. Au Mexique, fin 1953, ses articles font connaître cette littérature qui influence sa propre écriture. Il traduit en espagnol les journaux de voyage de Bâsho. Il écrit des poèmes brefs. *Pierre de soleil*, 1957, marque une sensibilité toute japonaise. Il développe l'idée de perfection dans l'inachèvement. Avec le renga comme écriture collective, le rôle du hasard dans la création, l'alliance des contraires, la condensation verbale, la surprise et la

---

5. « La peinture surréaliste n'a pas comblé le manque. Elle a formulé le deuil des identités remises en cause. » cf. F. Levallant, actes du colloque cité ci-après.

6. Sur l'automatisme, cf : Vera Linhartová, *op. cit.*, p. 155.

note d'humour aussi, il relève des analogies entre culture japonaise et surréalisme qu'il synthétise dans le prologue de *Renga*, livre dédié à André Breton (1971). Il compare l'état réceptif de l'inspiration avec la méditation bouddhique, et l'automatisme poétique avec une pratique ascétique. Il souligne le rôle transgressif de la pratique artistique, ludique, libératoire. Puis Marcel Duchamp qu'il rapproche de Nagarjuna, ses ready-made, le retiennent. Paz croit en une poésie collective et s'y essaie. L'Occident qui retrouve dans le bouddhisme, dans ses penseurs les plus anciens, « les thèmes de sa modernité récente », y saisit une confirmation de son propre *orientement*.

Fumi Tsukahara donne une hypothèse aussi audacieuse qu'intéressante sur l'origine de la *Tour du Soleil* que Taro Okamoto (1911-1996) a conçue et réalisée à l'occasion de l'exposition universelle d'Osaka, en 1970. Okamoto, artiste, écrivain, a vécu à Paris de 1929 à 1940 et il s'y est bien intégré en adhérant d'abord à l'association Abstraction-Création, puis au groupe surréaliste et au Collège de sociologie. Selon Tsukahara, la Tour d'Okamoto serait l'effigie de la Mère mythique sacrifiée, pour célébrer d'une part la grande fête nationale, d'autre part, dans son mythe personnel, pour célébrer par une seconde mort, symbolique, celle de sa mère trente et un ans après sa disparition alors qu'il était loin d'elle, à Paris.

Mme Atsuko Nagai a traduit pour *Mélusine*, avec quelques-unes des contributions, un choix de poèmes pour une petite anthologie éclairée du Japon surréaliste. La plupart de ces poésies ont été écrites avant-guerre par K. Kitazono, T. Ueda, S. Fujiwara, S. Takiguchi, T. Yamanaka, I. Kusuda ; et pour la seconde période par T. Okamoto et K. Iijima.

La recherche, les travaux actuels des historiens et des critiques visent à rétablir la place et le rôle de Takiguchi ou d'autres laissés dans l'ombre, à la faveur d'éditions et de traductions nouvelles, de réévaluations critiques, d'études synthétiques ou comparatistes. Du côté occidental, traductions, meilleure appréhension du Japon, de sa longue culture, de la langue, des échanges, aident à penser la transculturation. La republication au Japon des matériaux du surréalisme, celle en cours depuis 2009 des revues poétiques locales, les thèses, les travaux d'évaluation de ce corpus, permettront de mieux apprécier les inventions et l'apport local et les influences, transmissions, circulations.

À l'Ouest, comme à l'Est, il s'est agi de saisir, poétiquement la beauté circonstancielle<sup>7</sup>, immédiate, qui passe et va. Cela répond à l'esthétique de la poésie et de l'art japonais – appréhender l'éternité de l'instantané, conjuguer la subtile alliance des contraires. Le surréel est ce lieu d'épiphanyes. Où le merveilleux surgit de la réalité, surprend, suspend le concept, le surréalisme est là en pays de connaissance.

#### PARIS-TOKYO

Insérer les photos dans le texte ou pages blanches

Masachika Tani, p. 187-203 :

- NAKAYAMA : "Eve" , 1940, correspond à la p. 191 du dossier

- YAMAMOTO : " Personne froide", 1956, p. 194 (... "corps féminin soit ils sont cloués en plusieurs endroits, ..."

- ÔTSUJI : "La Nuit tombe", 1975, p. 201 (photo réalisée dans le Laboratoire de Kiyo Ôtsuji)

---

7. Nichi-Futsu bijutsu kôryû shinpojyumu : Shururearisumu no jidai : ekkyô to konkô no yukue = Les Années surréalistes : la « Beauté convulsive » au-delà des frontières, actes du colloque, Maison Franco-japonaise, 22 novembre 2009, dir. par Amano Chika et Komoto Mari, Tokyo, Nichi-Futsu bijutsu gakkai, Société franco-japonaise d'art et d'archéologie, 2012.

## SHUZO TAKIGUCHI — SA VIE ET SON ŒUVRE

Nobuhiko TSUCHIBUCHI

### Découverte du surréalisme, expérimentations poétiques

Shûzô Takiguchi (1903-1979) est né dans une famille de petits propriétaires, conciliateurs de village dans le département de Toyama, un pays de neige. Il avait deux sœurs aînées. Sa famille tenait également une clinique depuis plusieurs générations. Mais il leur restait peu de terres à son époque. Son père, généraliste, était un dilettante. Il faisait de la photographie. Grâce à lui, Takiguchi aima la littérature et les arts dès l'enfance. Il perdit son père en 1915, sa mère en 1922. N'ayant pas voulu reprendre la clinique, il s'est inscrit en avril 1923 en classe préparatoire de la Faculté des Lettres, à l'Université Keio, en vue d'y apprendre l'esthétique. Mais dès septembre, les pertes matérielles causées par le tremblement de terre de la région métropolitaine l'ont obligé à abandonner ses études pour rejoindre sa sœur aînée à Hokkaidô, tout au nord de l'archipel. Influencé par William Blake, il voulait être instituteur, mais convaincu par sa sœur qui l'a soutenu financièrement *a minima*, il s'est réinscrit en avril 1925 au département de littérature anglaise de Keio<sup>1</sup>.

De 1926 jusqu'à la fin de ses études, il a eu comme directeur de recherche Junzaburo Nishiwaki<sup>2</sup>. Le premier texte traité par ce professeur fut la traduction anglaise de *La République* de Platon<sup>3</sup> dont Takiguchi avait fait une lecture approfondie. Sous l'influence

---

1. Sur l'enfance et l'adolescence de Takiguchi, voir « Jihitsu nenpu » [Chronologie par moi-même], Hon no techô, Tokusyu Takiguchi Shûzô, Shôshinsha, août 1969 ; Vera Linhartova, *Dada et Surréalisme au Japon*, Paris, Publications Orientalistes de France, 1987.

2. Junzaburo Nishiwaki (1894-1982), savant et poète, il avait une très bonne connaissance de la littérature de tous temps et de tous lieux. Il a publié en 1925, pendant son séjour à Londres, *Spectrum*, recueil de poèmes anglais chez The Cayme Press. Il est revenu au Japon en 1925 après ses études à Oxford. Il introduisit le mot « surréalisme » et le mouvement au Japon. Il a été plusieurs fois pressenti pour le Prix Nobel de littérature.

3. « Jihitsu nenpu », *op. cit.*

de Nishiwaki, il a commencé sérieusement dans la création poétique. Ses poèmes d'alors sont recueillis dans *Takiguchi Shûzô no shiteki jikken 1927-1937 (Expérimentations poétiques de Takiguchi Shûzô 1927-1937)*, Shichôsha, décembre 1967.

Parmi la quarantaine de poèmes de ce recueil, les six premiers, y compris « Lines » (juin 1927), « Étamines narratives » (juillet 1927-janvier 1928) jusqu'à « Chikyû sôzôsetsu » (« Géogénésis » d'après son expression, novembre 1928) sont plutôt de style dada dans la recherche de l'objectivité<sup>4</sup>. Il lut en 1928 *Manifestes du surréalisme* et *Les Champs magnétiques*, etc., et il a commencé à pencher pour le surréalisme. Il s'est essayé, seul, à l'écriture automatique. Mais il se rappelle plus tard que « c'était un échec continu » qu'« il n'a pas eu le courage de publier »<sup>5</sup> de sorte qu'il n'en reste aucun manuscrit ainsi que pour ses récits de rêves de cette époque. Takiguchi semble avoir considéré l'écriture automatique comme un moyen privilégié pour la recherche de l'Idée platonicienne qui est première, transcendante à la réalité. Il a publié des poèmes en prose traitant l'Idée et d'autres faisant l'éloge du statut privilégié de l'écriture automatique elle-même comme processus de la recherche de l'Idée : « Saboten kyoudai » (*Les frères cactus*, décembre 1928, inspiré de l'Idée et de son image (la chose)), « Hanakago ni jûman seru ningen no shi » [*La mort de l'humain remplissant le panier à fleurs*, février 1929] qui incita à l'écriture automatique des participants du cercle littéraire *Ishô no taiyô* [*Le Soleil en costum*]<sup>6</sup>, « Miroir de miroir » (juillet 1929) inspiré d'images doubles qui sont l'Idée et la chose, celles-ci et la peinture. Il dut sans doute la narration volubile de ses poèmes en prose au *Traité du style* d'Aragon qu'il a traduit de novembre 1928 à septembre 1929, et à une comparaison originale avec les poèmes métaphysiques anglais qui furent son sujet de mémoire de fin d'études.

---

4. La juxtaposition des lignes de « Géogénésis » est inspirée d'*Unique eunuque*, 1920, de Picabia. Takiguchi se rappelle plus tard : « Quand je tournais en rond, j'ouvrais par hasard une page d'un dictionnaire ou d'une encyclopédie sur laquelle je trouvais toujours des mots. » Dans « Chôgenjitsushugi to watasi no siteki taïken » [*Le Surréalisme et mon expérience poétique*], Eurêka, Shoshi Eurêka, juin 1960.

5. Correspondance avec Norio Awazu, « Chôgenjitsushugi no seïsetsu to gyakusetsu » [*La Confiance et la Méfiance du surréalisme*], Shichô, Shichôsha, septembre 1970.

6. Les principaux poètes d'avant-garde de l'époque, tels que Toshio Ueda, Katsue Kitazono, se sont réunis autour de *Ishô no taiyô*, excepté Tiroux Yamanaka qui habitait à Nagoya.

Il a commencé à traduire *Le Surréalisme et la peinture* de Breton (Kôseikaku shoten, juin 1930) en été 1929.

*Le besoin de fixer les images visuelles, ces images préexistant ou non à leur fixation, s'est extériorisé de tout temps et a abouti à la formation d'un véritable langage qui ne me paraît pas plus artificiel que l'autre [...].*

L'influence de ce passage s'est manifestée d'abord dans le domaine poétique. Dans ses quelques poèmes en prose d'alors, tandis qu'il respectait l'image visuelle, il remarqua des côtés négatifs de l'Idée et de l'écriture automatique. « Jikkenshitsu ni okeru taiyôshi e no kôkaijô » (« Lettre ouverte à Monsieur le Soleil dans le laboratoire », juillet-novembre 1929) exprime la révélation des images visuelles (à la base de l'allégorie de la caverne de Platon). « Piraterie 1930 » (juin 1930) parle de folie et de possession dans l'écriture automatique (à partir d'un passage sur la folie du *Manifeste du Surréalisme*). Dans « Zettaï e no seppen », *Le Baiser à l'Absolu* (janvier 1931), il dit adieu à l'écriture automatique<sup>7</sup>. Et il synthétise le processus de sa création dans son art poétique « Shi to jitsuzai », [*Le Poème et l'Existence réelle*, juillet 1931]. Il abandonne ainsi l'Idée et l'écriture automatique pour se diriger vers les images<sup>8</sup>. Dès lors, sa création poétique connut une stagnation jusqu'au milieu des années 1930. Il publia juste quelques poèmes tels que « Chijô no hoshi » [*L'Étoile terrestre*, mars 1932], « Ganseki wa waratta » (*Le Rocher rit*, septembre 1932), qu'il tenait pour « fukahi no jojôshi (des poèmes lyriques inévitables) »<sup>9</sup>.

En outre, au début des années 1930, il est confronté à un changement à l'égard du surréalisme même, à l'indigence et à quelques malheurs - comme l'ouverture ratée d'un studio à l'instar de Man Ray, et l'abandon du projet du premier recueil poétique que

---

7. Un passage du compte-rendu (juin 1930) de *Kasetsu no undô* [Le Mouvement de l'hypothèse], recueil de poèmes de Toshio Ueda, montre son adieu à la thèse de l'Idée. « Platon glorieux, reposez paisiblement, vous n'avez pas pu assister à la dialectique moderne du typhon rayé. » Il nous semble avoir alors compris que le surréalisme n'est pas compatible avec la thèse de l'Idée car dans le surréalisme des données comme le langage, les images, les choses et les événements sont posées avant que d'en chercher le sens.

8. Dans le compte-rendu (janvier 1931) d'*Une Saison en Enfer* de Rimbaud, traduit par Hideo Kobayashi, il a mis en relief « un Rimbaud voyant et immortel qui assiste à la naissance des images visuelles des *Illuminations* », tandis que Kobayashi considère ce recueil comme l'adieu du poète à la littérature.

9. « Chôgenjitsushugi to watasi no siteki taiken », op. cit.

la Librairie Bon aurait dû publier, etc... Tout en expliquant la relation entre le surréalisme et les arts prolétariens, ainsi que l’Affaire Aragon en faisant référence au *Surréalisme au service de la Révolution*, il fait face à « une situation critique où le surréalisme allait disparaître ou pas »<sup>10</sup>. Il est enfin sorti de la crise en trouvant un poste de script dans une société de production cinématographique, P.C.L. (Photo Chemical Laboratory), en automne 1932, et il a maintenu son intérêt et sa passion pour le surréalisme grâce à l’Exposition de la Confédération des artistes d’avant-garde Paris-Tokio (décembre 1932, Musée municipal de Tokyo). Tout en regrettant l’absence de Dali, théoricien plein de promesses, il était content de regarder pour la première fois de vraies œuvres d’artistes importants. Il se rappellera plus tard : il « ne peut pas oublier l’émotion qu’il éprouva en errant à l’intérieur du musée jusqu’au soleil couchant »<sup>11</sup>.

### Critiques d’art et présentation du surréalisme

Depuis le milieu des années 1930, paraissent compositions plastiques et poèmes. *Yōsei no kyori* [*La Distance de l’elfe*], recueil de poèmes et dessins (Shunchō kai, octobre 1937) en collaboration avec Yoshibumi (Nobuya) Abe en est le plus typique. Mais le centre de son travail s’était déjà déplacé vers la critique d’art. Comme traducteur du *Surréalisme et la peinture*, il a dirigé plusieurs associations dont l’Association des arts de formes nouvelles, groupe d’artistes d’avant-garde<sup>12</sup>, et a également organisé Le Club des artistes d’avant-garde, groupe de recherches transversales. En septembre 1936, il commence sérieusement la critique des arts par « Chōgenjitsu zōkeiron » (« Le Traité de la plastique surréaliste ») publié dans *Mizué* (Shuncho kai), une revue nationale des arts ; un extrait paraîtra plus tard dans *Kindai Geijutsu (Les Arts modernes)*. -

---

10. « Surréalisme jūnen no ki » [Dix ans de Surréalisme], Atelier sha, janvier 1940. À cette époque-là, Takiguchi n’accepta pas de participer à l’Hommage à Paul Éluard demandé par Tiroux Yamanaka. Ce projet a dû lui sembler un peu facile. Dans « Dappēiji » [Page non paginée, décembre 1934], tout en respectant Yamanaka, il écrit : « J’espère que vous ne vous contentez pas des échanges superficiels et amicaux et que vous vous efforcez d’implanter la connaissance authentique sur ce mouvement. »

11. « Surréalisme jūnen no ki », *op. cit.*

12. Il s’est marié en 1935 avec Ayako Suzuki, membre de ce groupe. Une de ses œuvres est reproduite dans le *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, p. 66.

Il a quitté à cette époque-là P.C.L. Dans cet essai, le passage sur la fixation des images visuelles de Breton cité ci-dessus, donne le ton. Il y a traduit aussi des textes de Dali et de Max Ernst sur les tableaux, tirés de *Minotaure* et autres revues. Dali surtout a éveillé tant d'échos<sup>13</sup> que les tableaux d'épigones prolifèrent « épidémiquement », selon l'expression de Takiguchi. Il a eu du mal à accepter ce phénomène car il donne plus d'importance non pas à la répétition des caractéristiques visuelles mais à la compréhension de la logique à l'œuvre dans le tableau. Il présente aussi « la décalcomanie du désir », *Les Vases communicants, L'Amour fou*. Il exerce une influence sur des photographes en publiant des textes sur leur art dont « Shasin to chōgenjitsushugi » [La Photo et le surréalisme, février 1938] ; il fonde cette année-là Le Groupe de recherches de la photographie d'avant-garde.

À propos des relations immédiates qu'il eut avec des surréalistes étrangers, il faut d'abord noter qu'il a donné en 1935 aux *Cahiers d'Art* un article, « Au Japon », où il parle de la censure de l'Administration. En octobre de l'année suivante, il traduit le discours de Breton au Congrès des Écrivains pour la défense de la culture, envoyé par l'auteur. En mai 1937, il organise à Tokyo, avec Tiroux Yamanaka, l'Exposition internationale du surréalisme. Elle a réuni environ quatre cent tableaux dont la plupart étaient des reproductions photographiques. Cette exposition s'est ensuite déplacée à Kyoto, à Osaka, à Nagoya, et réduite en taille, à Fukui. *Album Surréaliste*, numéro spécial de la revue *Mizué*, mai 1937, publié par Shunchō kai, reproduit 125 images de l'exposition dont 2 en couleurs. Takiguchi a donné l'introduction ainsi qu'une décalcomanie pour la couverture. Cette revue et le catalogue de l'exposition qui ont été envoyés à l'étranger témoignent de l'extension internationale du mouvement surréaliste. Dans *Le Dictionnaire abrégé du surréalisme* (janvier 1938), Yamanaka et Takiguchi sont mentionnés. Takiguchi y est considéré comme « Poète et écrivain surréaliste ».

Mais le Japon de ce temps-là se dirigeait vers un renforcement de l'opération militaire sur le continent et du contrôle idéologique. Au moment d'une affaire politique appelée « Jinmin sensen jiken » [L'Affaire du Front populaire], entre décembre 1937 et février 1938,

---

13. Il se réfère souvent à la revue *This Quarter*, n° 5, septembre 1932. De 1936 à 1938, il a présenté « La Conquête de l'irrationnel », « Métamorphose de Narcisse », etc.

un coup de filet fit arrêter presque cinq cent personnes, professeurs et critiques non-communistes compris. Takiguchi a publié tout de suite « Zen-ei geijutsu no shomondaï » [Quelques problèmes sur les arts d'avant-garde], *Mizué*, avril 1938) pour affirmer l'indépendance des arts d'avant-garde envers le politique<sup>14</sup>. Takiguchi essaie de retenir l'oppression de l'Administration, d'appeler les peintres d'avant-garde à agir avec prudence. Il a ainsi affirmé qu'il ne collaborerait pas au régime de mobilisation totale. Dans *Kindai geijutsu*, [*Les Arts modernes*, Mikasa shobô, septembre 1938], il éclaire d'une manière logique l'évolution des arts modernes afin d'édifier et d'encourager les artistes. Il a également publié des critiques sur les artistes. Dans « Picasso no hi » [Le Feu de Picasso, janvier 1938] paru au moment de l'oppression, il a reproduit des photos des *Cahiers d'Art* traçant le processus de la création de *Guernica* de Picasso (repris dans *Kindai geijutsu* avec la seule photo de l'œuvre achevée). S'il n'a pas écrit *Guernica* dans son titre, c'est peut-être qu'il voulait cacher son pacifisme et son anti-fascisme. Dans « Marcel Duchamp » (octobre 1938), il a traité *Le Grand Verre* en s'inspirant du *Phare de la Mariée* (1934) de Breton. *Miró* (Atelier sha, mars 1940) est connu pour être la toute première monographie sur ce peintre. Il a écrit également sur Dali et Magritte.

Plusieurs artistes ont quitté malheureusement le surréalisme en France à cette époque-là. Au moment de la déclaration de guerre, on a su que Breton lui-même, qui affirmait qu'on n'a pas besoin de patrie, a répondu à la mobilisation<sup>15</sup>. Cela a paru un retournement d'opinion à Takiguchi, de sorte que son idée sur le surréalisme s'est effondrée<sup>16</sup>. Juste après, en avril 1941, il est arrêté par la police politique comme instigateur adhérent à la Troisième Internationale. Toute poursuite cessant, il a été libéré au bout de sept mois de détention, mais placé sous surveillance<sup>17</sup>. Sa liberté était si limitée qu'il n'a pu publier que quelques poèmes<sup>18</sup>. Ayant perdu tous ses

---

14. On ne peut pas reprocher à cette opinion son recul politique si on suit l'évolution du surréalisme après son Second manifeste ; ce caractère non politique n'est pas un défaut du surréalisme japonais.

15. « Surréalisme jûnen no ki », *op. cit.*

16. « Jihitsu nenpu », *op. cit.*

17. Dans « Daïtôa sensô to bijutsu » [La Guerre de la Grande Asie orientale et les arts], février 1942, souvent critiqué, il y a des clichés qui justifient la guerre. Il est fort possible que ce texte ait été écrit non pas d'une manière spontanée, mais sous la pression et la menace du censeur.

18. « Haru to tomo ni » [Avec le printemps], octobre 1943, nous intéresse. Ce

livres, tous ses documents et tous ses biens lors de l'attaque aérienne de Tokyo, il fut obligé d'interrompre ses activités.

### Activités d'après-guerre et relance du surréalisme

Il a commencé ses activités d'après-guerre en publiant des articles (souvent sans signature) sur l'actualité des arts étrangers, ensuite il a repris sa participation aux revues par la critique d'art. Toujours méfiant à l'égard du surréalisme, il a douté, dans un article, de la capacité de Breton comme critique. Vers 1949, à Breton qui lui demandait, par écrit, de ses nouvelles, il rédigea une lettre qu'il n'a pas envoyée<sup>19</sup>. Par contre, à cette époque, il écrivit beaucoup sur Picasso. Son respect pour ce peintre a dû se fortifier lorsqu'il a su qu'il avait continué à peindre à Paris sous l'Occupation. Dans les années 1950, il a écrit un grand nombre de chroniques à la demande des journaux et revues. Il y traitait de plusieurs sujets tels que l'Exposition indépendante de Yomiuri, née en 1949, de jeunes artistes découverts à la Galerie Takemiya ouverte en 1951<sup>20</sup>. Ses articles de cette époque peuvent se ranger selon sept catégories : 1. Jeunes artistes japonais (qui lui faisaient confiance). 2. Grands artistes comme Picasso, Braque, Matisse (très souvent exposés). 3. Le surréalisme d'après-guerre : Brauner, Lam, Matta ... 4. Peintres calligraphes comme Miró, Klee, Michaux etc., informels, tachistes, expressionnistes abstraits. 5. Marcel Duchamp (petite biographie, présentation des Rotoreliefs). 6. Arts primitifs<sup>21</sup>, arts classiques japonais. 7. Photographie, cinéma, design, technologie, etc...

À propos de ses activités hors de la critique d'art, on ne peut oublier qu'il a géré la Galerie Takemiya, qu'il a donné des conseils à

---

poème commémoratif des morts de la guerre a été inséré dans *Tsuji sishû*, anthologie poétique faite pour aider financièrement la construction des navires de guerre. Ce poème nous semble sortir de ceux qui font virilement l'éloge de l'armada - Kitazono, Yamanaka, *et al.*

19. La lettre est conservée au Centre d'Art de l'Université Keio. Takiguchi explique la situation sociale sous la guerre et l'actualité. Il sollicite également l'envoi de documents.

20. Takemiya, magasin de matériaux de peinture, a offert gratuitement une partie de sa boutique. Takiguchi s'est chargé aussi gratuitement de la programmation et de la gestion des expositions temporaires à peu près pendant six ans (208 expositions). Beaucoup d'artistes, y compris Yayoi Kusama, On Kawara sont nés de là.

21. « L'Art primitif », *L'Atelier*, numéro supplémentaire, mai 1951.

un groupe général des arts nommé par lui-même « Jikken kôbô » [L'Atelier expérimental] et qu'il a écrit le scénario du film artistique : *Hokusai*, 1951. Il a occupé quelques postes officiels comme membre du comité de gestion du Musée National d'Art Moderne de Tokyo. Il a visité l'Europe en mai 1958 pour se charger du jury représentant le Japon à la Biennale de Venise. Il a apprécié Lucio Fontana ; seul il a voté pour lui dans la section de la peinture. Cela a fait plaisir à Fontana. Après la Biennale, il a visité plusieurs villes d'Europe jusqu'à l'automne. Il n'a pas pu voir Miró alors en vacances, mais il a vu beaucoup d'artistes comme Dali, Duchamp, Michaux, etc. Juste avant son retour, au début d'octobre, il est allé voir André Breton (auquel il avait écrit avant son départ). Il s'est entretenu avec lui pendant deux jours. Il qualifiera plus tard cette rencontre de « première retrouvaille »<sup>22</sup>. Elle a constitué une « récolte à vie<sup>23</sup> », selon son expression.

Après son retour au Japon, ses activités ont beaucoup changé dans les années 1960. Tandis qu'il écrit de moins en moins d'articles sur commande, il commence à offrir des poèmes et des préfaces sous forme de correspondance privée. Il se lance dans le dessin et l'aquarelle. Pendant trois ans, il s'essaie à des techniques variées comme la décalcomanie, le brûlage (« burnt drawing »), le « Roto-dessin »<sup>24</sup>. Il organise parfois ses expositions personnelles. Il a fait une série de travaux sur Duchamp (voir le prochain chapitre). Alors qu'il a démissionné de tous les postes officiels, il s'est fait spontanément l'avocat spécial des « 1000 yens satsu jiken » (« Affaire du billet de 1000 yens »)<sup>25</sup> pour sauvegarder « la liberté de l'art » en se confrontant au pouvoir. Ce changement nous semble provenir de sa « première retrouvaille » avec Breton. Ces activités peuvent donc être considérées comme la reprise du mouvement surréaliste. On ne sait pas dans quelle mesure la notion du surréalisme s'est entendue, mais les poèmes et les préfaces envoyés en express ont continué d'encourager des artistes. La

---

22. « Chô genjitsushugi to watasi no siteki taïken », *op. cit.*

23. « Jihitsu nenpu », *op. cit.*

24. Il a joué des qualités du matériau, du support et de l'action du feu et de l'eau pour apporter des différences. Dans le système des différences, des œuvres interfèrent réciproquement pour créer la poésie ou une histoire. Ainsi a-t-il peut-être pratiqué la fixation des images visuelles déjà citées.

25. L'artiste Genpei Akasegawa créait depuis 1963 une série de Maquettes de billets de 1000 yens. Akasegawa et son imprimeur ont été arrêtés et poursuivis en 1964 pour falsification. Mis en jugement, ils ont été déclarés coupables en 1970.

présence de Takiguchi elle-même les a soutenus moralement. Cela correspond à l'esprit du mouvement surréaliste. Il a offert d'autre part à Miró, à Sam Francis, à Tapiès et à d'autres des poèmes et des « proverbes à la main » et, avec eux, il a créé des recueils de poèmes et dessins. Il a tellement sympathisé avec Miró venu au Japon pour son exposition qu'il a publié deux beaux poèmes-objets *Tezukuri kotowaza (Les Proverbes à la main, Ediciones Polígrafa, 1970)* et *Miró no hosi to tomoni (En compagnie des étoiles de Miró, Heibonsha, 1978)*.

### Conception du « Magasin des objets » et travail autour de Duchamp

Depuis les années 1960, Takiguchi a investi son temps et son énergie dans son travail sur Marcel Duchamp ainsi que dans la création plastique. Dali qu'il connaît depuis les années 1930 lui a présenté par hasard Duchamp et sa femme à Cadaquès lors de sa visite de l'Europe. Après son retour au Japon, Takiguchi et Duchamp se sont écrit et se sont offert leurs livres. Duchamp l'a accompagné jusqu'au dernier moment de sa vie. Vers 1963, il a ainsi conçu « le Magasin des objets ». Au début de l'année suivante, il a demandé à Duchamp de lui donner le nom du magasin (tel Rose Sélavy sur l'exemple de Gradiva) et la signature qu'il copierait sur l'enseigne. Duchamp lui a donné sans hésitation Rose Sélavy comme nom et lui a envoyé sa signature sur un papier (de 28 cm de large). On ne sait pas si Takiguchi a vraiment ouvert ce magasin, mais il a fait faire une plaque en cuivre (de 42 cm de large) à partir de cette signature et il l'a placée, sa vie durant, sur le mur du petit atelier qu'il se fit construire en 1953. Pour le remercier d'avoir donné le nom, il a offert à Duchamp un Roto-dessin (à l'aide d'un moteur, le dessin sur papier fait tourner des cercles concentriques et des spirales d'une grande minutie) et plus tard, il a publié *To and From Rose Sélavy* (Rose Sélavy Tokyo, 1968)<sup>26</sup>.

Ce n'est pas sans raison qu'il a conçu son magasin. L'« objet » qu'il tâchait de diffuser depuis les années 1930, s'est généralisé et s'est banalisé à cette époque-là. De plus, le système établi de

---

26. Le livre grand format a recueilli la traduction des textes comme « Le Marchand du sel » de Duchamp. Dans 50 exemplaires de l'édition spéciale (et 10 de l'édition réservée), ont été insérées des œuvres multiples (notamment *Rose Sélavy in the Wilson-Lincoln System*, signé par Duchamp, son ultime silhouette de profil).

l'exposition et de la circulation des œuvres d'art avait atteint sa limite. Par exemple en 1957, la gratuité pour une exposition temporaire a rendu la Galerie Takemiya suspecte de dissimulation de revenus et l'a forcé de l'arrêter. L'Exposition indépendante de Yomiuri qui acceptait des œuvres sans examen a marché de moins en moins avec le néo-dada et l'« anti-art », elle a fini en 1963. C'est pour combattre cette actualité des arts que Takiguchi a essayé d'innover avec l'idée de l'objet et de construire un nouveau système d'exposition et de circulation des œuvres. En tenant compte d'un passage de « L'Introduction sur le peu de réalité » de Breton concernant le moyen de circuler des objets, il a ainsi essayé de réaliser « l'idée insolente de faire circuler des choses sans valeur de circulation uniquement pour répondre à une demande intérieure »<sup>27</sup>. L'atelier de Takiguchi était plein d'œuvres et d'objets offerts par des artistes et acceptés sans examen par lui, avec lesquels il dialoguait tous les jours pour en tirer une nouvelle définition. La conception du « magasin d'objets » est radicale dans le sens qu'il a essayé d'élargir ce comportement en dehors de l'atelier et de diffuser cette « idée insolente ».

Takiguchi a tiré aussi cette idée des « ready-made » et des « objets électifs » de Duchamp. Cependant que Duchamp a affirmé que les choses sélectionnées et exposées par les artistes sont des créations d'une nouvelle idée de sorte qu'elles peuvent être de l'art, même si elles ne sont pas faites par des artistes, Takiguchi voulait changer le cadre lui-même pour que même des choses non sélectionnées par des artistes puissent être de l'art une fois placées dans ce cadre. Peut-être a-t-il ainsi présenté l'idée de « l'art sans distinction » en développant l'idée des « objets électifs ». Cette idée fonde la base des arts d'après-guerre au Japon. Elle peut être également une idée pionnière de l'art conceptuel depuis la seconde moitié des années 1960.

---

27. « Butsubutsu hikaé », *Bijutsu techô*, numéro spécial « les jouets », Bijutsu Shuppansha, avril 1965.

Takiguchi a ainsi continué son travail sur Duchamp<sup>28</sup>. Inspiré par ses jeux de mots, il a inventé des proverbes : il a offert au danseur Tatsumi Hijikata, *Jizai kotowaza shô*, [*Anthologie des proverbes faits à ma guise*], novembre 1968, avec Miró il a créé ses *Proverbes à la main*, recueils de poèmes et dessins. Et tout comme Duchamp qui a présenté son *Green Box* chez Rose Sélavy, Takiguchi a publié, chez Rose Sélavy Tokyo, des œuvres multiples, par exemple *To and From Rose Sélavy* déjà cité, *Témoins Oculistes* (60 exemplaires, 1977) avec l'artiste Kazuo Okazaki. Quand il décéda en 1979 d'une crise cardiaque, sa femme Ayako érigea son tombeau à Toyama, sa ville natale. Sur la pierre tombale, sont gravés « Takiguchi Shûzô » en caractères japonais ainsi que « Rose Sélavy Tokyo ». Jusqu'en disparaissant, il affirme son idée d'ouvrir son « magasin d'objets » pour dénier le cadre établi.

*DIRECTEUR DE KANRAN (OLIVE), BULLETIN DE L'ASSOCIATION  
DE RECHERCHE SUR SHUZO TAKIGUCHI  
TRADUCTION ATSUKO NAGAI*

---

28. Il a participé au catalogue de l'Exposition Marcel Duchamp en 1973 (Musée d'art de Philadelphie, Musée Métropolitain d'Art moderne de New York). Invité à l'inauguration de l'exposition, il y a revu Teeny Duchamp. À l'exposition en 1978, au Centre Georges Pompidou, son nom a été cité comme l'un de 23 « Témoins Oculistes ». À la demande de Teeny Duchamp, il a dirigé la création de la troisième réplique au monde, la version Tokyo du Grand Verre, réalisée par l'Université de Tokyo et l'École des beaux-arts de Tama.



## LA VIE ET LA POESIE DE TIROUX YAMANAKA

Yoshiteru KUROSAWA

Tiroux Yamanaka, poète (1905-1977) est un pionnier dans l'introduction du surréalisme au Japon. Dans les années 1930, il a correspondu avec André Breton, Paul Éluard et a présenté avec enthousiasme leurs activités et leurs textes. Il a également contribué aux échanges internationaux avec l'organisation de l'Exposition internationale du surréalisme au Japon en 1937 en collaboration avec Shuzo Takiguchi (1903-1979), poète et critique d'art. Dans *Le Dictionnaire abrégé du surréalisme* dirigé par Breton et Eluard, avec Takiguchi, Yamanaka est cité avec la mention : « Poète et écrivain surréaliste, promoteur de ce Mouvement au Japon ». Yamanaka a été longtemps oublié, mais on s'est rappelé de son nom et de son travail dans les années 1990 au fur et à mesure des recherches approfondies sur le surréalisme au Japon.

Tandis que ces activités représentaient son aspect « officiel », la création poétique qui se rapportait à sa vie personnelle continuait à chaque instant.

C'est Éluard qui se trouve à la charnière des deux aspects de Yamanaka ; c'est pourquoi la découverte d'Éluard lui a été décisive. Charmé par ses poèmes, il lui a demandé, par correspondance, la permission de les traduire. Dès lors, ils ont fréquemment correspondu pendant quelques années, jusqu'à la déclaration de la seconde guerre mondiale. Cet échange a laissé des traces évidentes sur sa création poétique. Elle lui a permis également de développer ses relations amicales avec des surréalistes étrangers.

Toutefois, il va sans dire que la poésie de Yamanaka ne s'explique pas seulement à travers son rapport avec le surréalisme ; la création poétique avait commencé beaucoup plus tôt. Les poèmes de Yamanaka contiennent à la fois sa conscience particulière sur le langage et son regard très aigu sur la société contemporaine. Sa poésie est plus complexe que son apparence, et son originalité vient de là.

## Premiers poèmes

Toshiyuki Yamanaka, alias Tiroux Yamanaka, est né à Nagoya en 1905. Il n'écrit rien sur son pays natal, ni sa famille, ni son enfance.

Quand Yamanaka commence ses activités littéraires, il est au collège à Nagoya. En 1920, il fonde une revue littéraire avec d'autres collégiens. Ses premiers poèmes (1922) sont teintés de fraîcheur, de mélancolie et d'hésitation devant la vie.

En 1923, il entre à l'École supérieure de commerce de Nagoya. Les poèmes qu'il publie à cette époque dans un bulletin de l'école manifestent d'une grande influence reçue de Baudelaire et de Sakutarô Hagiwara, un des poètes modernes du Japon.

En 1926, sorti de l'école, il obtient un emploi à la station radiodiffusion japonaise NHK (Nippon Hôshô Kyôkai), à Nagoya. Le bureau où il travaille se trouve dans Hirokôji, un des boulevards principaux de la ville ; il va y rencontrer ses camarades de la revue *Ciné*.

## La revue *Ciné*

En 1929, Yamanaka fonde une revue de poésie et de cinéma, *Ciné*, qu'il édite et dirige. Autour d'elle se réunissent des amateurs du septième art.

Le premier numéro reflète l'ambiance de la ville de Nagoya qui, dans cette décennie 1920, se modernise rapidement. Yamanaka et Tokusaburô Nishiwaki, son co-traducteur, ont publié dans les troisième (mai 1929) et quatrième (juillet 1929) numéros de la revue des extraits de la traduction des *Champs magnétique* de Breton et Soupault. Yamanaka eut comme professeur Nishiwaki qui enseignait le français à son École. A cette époque-là, la revue poétique *Ishô no taiyô* [*Le Soleil en costume*], qui se déclarait de « l'évolution surréaliste », était publiée à Tokyo (6 numéros, de novembre 1928 à juillet 1929). Seiichi Fujiwara, son éditeur, offrit la revue à Yamanaka qui se tourna tout de suite vers le surréalisme. Avec la participation des membres d'« *Ishô no taiyô* », la revue *Ciné* se transforme en un lieu pionnier de la réception du surréalisme.

À cette époque-là, le surréalisme est pour Yamanaka avant tout une nouvelle expérience autour du langage. Il est influencé par plusieurs sources, y compris des poèmes de Péret, de Soupault et d'Éluard.

Il publie dans le numéro 8 de *Ciné* (avril 1930) un long poème : *Manon l'Amour la Poésie*, l'un des plus importants de cette période. Ce poème imposant qui compte plus de cent vers, commence ainsi : « Un ange téméraire se lève d'un bidon de pétrole. D'une brèche du chapeau qui fait jaillir de la fumée, des fleurs et des œufs de Tristan Tzara manifestent leur visage grossier avec préméditation. » Dans ce déluge de mots, se jettent plusieurs sources qui influencent alors Yamanaka.

Dans le numéro 9 de *Ciné* (juin 1930), Yamanaka publie pour la première fois des poèmes de *Capitale de la douleur* (1926) d'Éluard, traduits par lui-même. De plus, il imite Éluard en titrant d'un nom de peintre ses trois poèmes dont « À H.A ». Ce sont les initiales de Hans Arp.

*J'enfonce un bâton de plâtre dans la nuit. Il devient facteur au matin. Bonjour ! Les passagers sont effrayés. J'ai la diarrhée si je fais semblant de l'ignorer. Ensuite je crie en tenant des copeaux à la main. Des bois ont coulé sur le fleuve ! Mais des bois ne coulent pas sur le fleuve. Des bruits se cachent dans une carte postale. Une goutte d'encre, ensuite la sieste<sup>1</sup>.*

*Ciné* n'eut que 9 numéros. On ignore la raison pour laquelle cette revue prit fin. Mais Yamanaka a sans doute voulu avancer vers une nouvelle étape faite d'échanges avec les poètes de Tokyo.

## Jouer au feu<sup>2</sup>

Après *Ciné*, Yamanaka commence à traduire et à présenter la littérature étrangère de son temps dans des revues publiées à Tokyo. Le mouvement de « l'esprit nouveau » est à son apogée à cette époque et une somme d'informations sur la poésie et les littératures étrangères s'offre, souvent à travers leur traduction. Les premiers travaux de Yamanaka : *Baudelaire ron* (*Sur Baudelaire*, 1932) et *Radiguet Iboku* (*L'Écrit posthume de Radiguet*, 1933) sont des traductions.

---

1. Tiroux Yamanaka, « H.A ni » (« À H.A », *Ciné*, n° 9, Nagoya, Ciné kankôjo, juin 1930), *Collection Toshi modernisme shisi Dai 3 kan, Surréalisme [Collection des revues de poésie moderne des villes, Tome 3, le Surréalisme]*, dirigée par Yoshihisa Tsuruoka, Tokyo, Yumani Shobô, 2009. p. 483. Les textes de Yamanaka qui figurent dans cet article sont traduits par Atsuko Nagai.

2. C'est Yamanaka lui-même qui a donné ce titre en français à son premier recueil de poèmes.

Yamanaka a participé à plusieurs revues dont la plus importante pour lui était *Etoile de Mer* (février 1932 - novembre 1937, 24 n°). Il a donné à cette revue non seulement des poèmes, des traductions, mais aussi des documents visuels, des images pour les couvertures. Un livre intitulé *Hommage à Paul Éluard*, publié en août 1934 sous la direction spéciale de Yamanaka, forme le numéro 14 de la revue. Il y fait paraître la traduction française de ses trois poèmes.

Son admiration pour Éluard est devenue décisive quand celui-ci a publié en 1930 son recueil *À toute épreuve*. Il écrit, dans son essai sur ce poète : « Éluard a découvert une nouvelle méthode qui est d'« aimer » comme un nouveau sentiment de la solitude de l'homme. » Voici deux autres passages qui nous semblent surtout impressionnants dans cet essai.

*À toute épreuve est un livre de solitude sans secours. [...] On sent avec plus d'évidence chez Eluard l'espace sans Dieu qui était jadis tout au milieu pour servir de principe de conduite. Dans son « Univers - Solitude », des mots faits de détonations latentes et imposantes deviennent des étincelles sous un ciel ténébreux et silencieux en montrant leur profondeur fatale. L'amour devenant la poésie est au moins pour lui un amour qui lie en même temps qu'il éloigne. Cet amour, qui est un désir de s'unir en corps et en âme, se brûle dans les ténèbres chaotiques. Mais il est d'autant plus faux qu'il est authentique. La poésie d'Eluard montre cette souffrance corporelle que l'amour n'arrive pas à imaginer. Eluard, à la fin de son voyage de silence, devra arriver, à l'aide du « droit absolu » appelé l'amour, la poésie, à un domaine dans lequel l'innocence de Dieu est sans doute soudainement découverte et on remarque que l'esprit de l'univers-solitude se trouve partout<sup>3</sup>.*

Yamanaka publie en juin 1935 son premier recueil de poèmes : *Jouer au feu* (Librairie Bon). Ce recueil est rempli d'humour, de réactivité et de vivacité des mots. Yamanaka y adopte comme

---

3. Tiroux Yamanaka, « Paul Éluard no shōsoku » [Des nouvelles de Paul Éluard], *Bungaku* [Littérature], n° 1, Tokyo, Kouseikaku syoten, mars 1932, p. 200, p. 204 ; Collection Nihon Surréalisme Dai 6 kan, Tiroux Yamanaka 1930 nendai no organizer, (Collection Le Surréalisme du Japon, t. 6 : Tiroux Yamanaka, organisateur des années 1930), éditée par Yoshiteru Kurosawa, Tokyo, Hon no tomo sha, décembre 1999, p. 324, p. 327-328.

moyens d'expression l'usage des mots courants ou vulgaires, l'expression contrastée, la répétition et le décalage, le changement du rythme et de vitesse, des expressions intentionnellement ambiguës, des compositions verbales variées et originales, etc.

Ce recueil consiste en quatre chapitres et l'influence d'Éluard est la plus évidente dans le dernier. Du dernier poème du recueil : « *Enkô* » (« *La Lumière ronde* »), coule comme des gouttes l'intériorité de Yamanaka qui réagit à l'amour-la poésie d'un Éluard.

*Les ailes de l'amour sont plus grandes que le vent  
Ayant tiré la bâcle des enfants se précipitent tout d'un coup  
C'est un murmure de l'amour qui s'ouvre tout seul  
et qui dure autant  
On ne peut pas reconnaître le chemin de l'amour  
Comme le drapeau national qui n'aurait pas de pays comme  
le jeu de cerceau  
Tout est lassé de l'amour  
Nul ne peut plus parler<sup>4</sup>*

### ***Le Jet d'eau de la nuit ou le rêve et la réalité***

Les échanges avec des étrangers, démarrés par la correspondance avec Éluard se sont davantage accélérés dans la dernière moitié des années 1930, en corrélation avec le développement international du mouvement surréalisme. *L'Échange surréaliste* (La Librairie Bon, Tokyo) a été publié en octobre 1936, et *Album Surréaliste*, numéro spécial de la revue d'art *Mizué*, sous la co-direction de Yamanaka et de Takiguchi en mai 1937. De juin à juillet de la même année, l'Exposition internationale du surréalisme fait la tournée des quatre villes : Tokyo, Kyoto, Osaka et Nagoya<sup>5</sup>.

Il nous semble que Yamanaka projetait à cette époque de publier son deuxième recueil de poèmes : *Yoru no funsui* (*Le Jet d'eau de la nuit*). Mais la présentation du surréalisme l'absorbe tant qu'il n'a pas pu réaliser ce projet.

En novembre 1938, Kansuké Yamamoto, poète et photographe, fonde à Nagoya une revue poétique surréaliste « *Yoru no funsui* » à laquelle Yamanaka participe sans réserve. Il ne reste aucun

---

4. Tiroux Yamanaka, « *Enkô* » [La Lumière ronde], *Jouer au feu*, Tokyo, Librairie Bon, juin 1935, p. 51, Collection 6, *op. cit.*, p. 141.

5. Le titre japonais de l'exposition était : *kaigai chōgenjitsushugi sakuhin-ten* (Exposition d'œuvres surréalistes étrangères).

document qui explique l'origine de ce titre, mais il doit être alors un mot-clé de Yamanaka.

A propos du charme de la nuit, de même que les photos de *Paris la nuit* prises par Brassai ont fasciné les surréalistes, l'expression « le jet d'eau de la nuit » apporte une image mystérieuse et fantastique. Dans des poèmes de Yamanaka de ce temps, il y a de belles images du jet d'eau. Il est possible qu'il ait là une signification symbolique. Le jet d'eau blanche et lumineuse qui se détache des ténèbres peut être un symbole de la poésie impérissable dans le Japon moderne qui se dirige vers la guerre.

Yamanaka montre à cette époque un grand intérêt, presque une aspiration pour des recueils surréalistes de poèmes et d'images. Il présente de nombreux recueils étrangers dans des revues en rêvant d'en avoir de pareils au Japon. L'idée de son deuxième recueil est venue aussi de ce rêve qui n'a jamais eu l'occasion de se réaliser.

Après *Jouer au feu*, la poésie de Yamanaka connaît un changement. S'il y a une certaine continuité du vocabulaire, des expressions, l'humour, la légèreté des jeux de mots sont eux remplacés par l'immédiateté, l'inquiétude et l'ambiance bizarre qui apparaissent à la surface de ses poèmes :

*La fleur carnivore gigantesque a une étamine folle  
Elle se hérissé et renverse le jour  
Je retiens mon souffle  
Je m'erfle  
Sans m'endormir  
Je ne me réveille pas<sup>6</sup>*

Les poèmes de Yamanaka de ce temps stimulent l'ouïe, le toucher, et quelquefois même le goût. Un cheval fou qui roule, des cris d'oiseaux monstrueux, l'espace qui se déchire avec fracas, un globe gigantesque qui tombe perpendiculairement. Des bruits, quelque chose dans l'air, une impression tactile. « Dans mon sommeil léger, je ne peux pas reconnaître clairement ce qui se passe. » Les impressions qu'il perçoit par son corps entier se superposent avec la conscience de la crise du temps.

---

6. Tiroux Yamanaka, « 1 » de « Jyôjôteki na natsu no tameno kôzu » (« La Structure pour l'été lyrique »), *Bunguei hanron (Revue générale de littérature)*, n° 9, t. 8, Tokyo, Bunguei hanron sha, septembre 1938, p. 35, *Collection 6, op. cit.*, p. 286.

Le 1<sup>er</sup> septembre 1939, c'est la déclaration de la guerre. Dès lors, la communication avec les surréalistes étrangers, y compris Eluard, est interrompue.

### **Pendant la seconde guerre mondiale**

Comment vit la poésie dans l'espace fermé du langage ? Voilà la question que Yamanaka a partagée avec beaucoup d'autres poètes pendant la guerre. Quantité de poèmes patriotiques et de poèmes collaborant à la guerre ont été créés pour exalter le pouvoir du pays ; il y eut beaucoup de recueils ainsi que d'émissions de radio, de lecture de ce genre de poèmes.

Les poèmes de Yamanaka de cette période se caractérisent par des mots fermes ayant une relation tendue avec le monde réel, des mots maîtrisés par l'intellectualité. Les vingt poèmes de « *Ressha Sishû* » (*Le Recueil des poèmes du train*) publiés dans une anthologie : *Gendaishi 4 gô* (*La Poésie moderne numéro 4*) (éditée par Gendai shi kai, décembre 1942) en sont de bons exemples. Leur expression est à la fois immédiate autant qu'abstraite, voire teintée d'humour, de saveur affective. S'y mélangent également des impressions cinématographiques, par exemple, « La tête éblouissante du chef de gare est tombée de côté » (« Tokkyû tsûka », « Le Passage de l'express »).

Yoshihiko Okada a écrit dans *Yamanaka Tiroux Shikô* (« Réflexions personnelles sur Tiroux Yamanaka », *Fou*, n° 6, Yawata, *Fou Club*, mai 1946) : « Tiroux Yamanaka, poète, distille de l'émotion par son intelligence sans jamais se laisser emporter uniquement par la passion ».

Yamanaka est à Tokyo au moment de la fin de la guerre en 1945. Après il se déplace entre plusieurs postes émetteurs régionaux. Cela l'empêche de participer sur place aux activités artistiques d'avant-garde à Tokyo. Mais il recommence bientôt à publier des poèmes.

À propos de ces poèmes qu'il n'apprécie pas, il dit qu'« une sensation de prostration les traverse. » En donnant de ses nouvelles à une revue proche de son travail au poste émetteur de Sapporo, il écrit :

*[...] l'usage continuel des métaphores et des néologismes, usage magique des mots, a été commun dans le surréalisme.*

*Mais je ne peux plus utiliser ces mots ridés, tant la réalité est rude et elle s'apprête à envahir mon corps*<sup>7</sup>.

Une appréciation positive de Yoshihiko Okada de cette époque attire notre attention dans le sens que la poésie de Yamanaka témoigne d'un processus par lequel elle atteint un domaine privilégié de la poésie d'après-guerre.

Okada a écrit dans le numéro 2 de la revue poétique *Fou* (décembre 1945) : « l'œuvre qui est comprise par n'importe qui et qui se vante de la pureté de l'activité spirituelle »<sup>8</sup> n'est pas seulement l'idéal des poètes modernes, mais celui de tous les poètes. » Il publie ensuite dans le numéro 6 « Réflexions personnelles sur Tiroux Yamanaka » déjà cité. De plus, en citant dans le numéro 9 de la même revue (décembre 1946) un passage du poème de Yamanaka, « Dangaï » (« Falaise », *Kindaishien (Cercle des poèmes modernes)*, avril 1946), il se demande comment le poète affronte la réalité déserte. Enfin, le poème de Yamanaka : « Nikutai » (« Le Corps ») est publié dans *Fou*. « Sur un lit de faïence / le corps nu d'une femme est allongé » : voilà le début du poème en quatre versets dont les deux derniers sont :

*Le réveil sonne quelque part  
Non pas pour quelqu'un  
Dans la nuit sans remède  
Pour que le temps s'absorbe  
Le rêve s'est déjà écrasé*

*De l'eau montée à hauteur du lit  
Du corps de la femme amolli  
Seul son squelette transparait clairement  
Comme la machine à coudre sur une table de dissection  
Il commence à faire tic tic*<sup>9</sup>

---

7. Tiroux Yamanaka, « Sapporo tsushin » [Des Nouvelles de Sapporo], *Cendre*, n° 2, Tokyo, Fou Club, mai 1948, p. 39.

8. Réponse de Yamanaka à une enquête, publiée dans la revue *Shinryôdo*, [Le Nouveau territoire], février 1941.

9. Tiroux Yamanaka, « Nikutai » (« Le Corps »), *Fou*, n° 14, Yawata, Fou Club, décembre 1947, p. 11-12.

## *Tasogare no hito* [L'Homme du crépuscule]

Le mouvement poétique d'après-guerre avait l'intention dès son début d'hériter non sans réserve de la modernité d'avant-guerre. Après la revue *Fou*, Yamanada manifeste de plus en plus sa solidarité avec les ouvriers et son intention de la révolution sociale. L'appréciation donnée par « *Fou* » à Yamanaka montre une convergence intéressante entre l'histoire de la poésie de l'après-guerre japonais et le parcours poétique de Yamanaka lui-même.

*Tasogare no hito* (*L'Homme du crépuscule*), son deuxième recueil publié en janvier 1956, rassemble des poèmes écrits pendant la première décennie du retour à la paix. Placés chronologiquement, ils montrent un processus de reprise de la stabilité poétique. Le décès d'Eluard, à la fin de l'année 1952, marque pour Yamanaka la fin de la jeunesse du surréalisme. Dans *Tasogare no hito*, est recueilli un poème dédié commémorant cet ami poète : « Europe no dokoka de » (« Quelque part en Europe »).

### Après *Tasogare no hito*

Après *Tasogare no hito* paraissent deux recueils de poèmes.

*Yoru no funsui* (*Le Jet d'eau de la nuit*) (Presse bibliomane, 1963) est un recueil au petit format élégant rassemblant dix-huit poèmes en quatrains. Le titre a été inventé plus tôt dans la dernière moitié des années 1930. Saburô Kuroda explique le charme de ce recueil :

*[...] les poèmes cités sont clairs comme les images momentanément arrêtées d'un film qui coule. Et on pourrait ici remplacer l'image par la psychologie. Cette clarté est celle de la psychologie qui est fluide, mais momentanément et adroitement saisie et fixée, me semble-t-il. C'est une scène féérique. Et ce moment est mystérieusement viv<sup>fi</sup>.*

Voici les trois poèmes de Yamanaka cités par Kuroda :

*S'incline sur moi  
Seule une joue lisse  
Se dégage bizarrement  
Un souvenir mystérieux de la nuit*

---

10. Saburô Kuroda, « Yoru no funsui - Doujidai no shi 3 - » (« Le Jet d'eau de la nuit - la Poésie contemporaine 3 - »), *Shi to Hihyô*, (La Poésie et la Critique), n° 19, Tokyo, Shôsin sha, juillet 1966, p. 52-54.

*S'appuie  
S'appuie sur un petit vent  
S'appuie sur une ambiance vague  
Une personne si douce*

*D'une personne qui se lève sur la pointe des pieds  
Glisse un négligé  
Un tourbillon des lumières  
Mais vous n'êtes nulle part*

La critique de Kuroda met en relief le cœur de ce recueil. Il nous semble que son caractère visuel vient des réminiscences des films d'avant-garde français d'avant-guerre comme *L'Etoile de mer* de Man Ray et *La Coquille et le clergyman* de Dulac passés au Japon en 1933 que Yamanaka a sûrement vus.

Pensons à la vive impression que faisait le mot « image ». Ce mot devait être profondément lié à « poésie ». Et tout cela avait coulé en temps de guerre et d'après-guerre comme une eau souterraine pour donner le beau fruit de ce recueil. Ce poème dut être en même temps pour lui le fruit d'un souvenir, notamment de ses relations amicales avec Éluard.

Ces poèmes sont liés à une série publiée de 1954 à 1955, intitulée *La Femme 100 corps*. Le titre rappelle *La Femme 100 têtes*, roman-collage de Max Ernst, et le texte parle « des états variés d'une seule femme », image qui se transforme diversement.

Son dernier recueil paru de son vivant : *Suna no gakki* (*L'Instrument du sable*, Kokubunsha, 1967) rassemble son œuvre poétique. Des poèmes d'avant-guerre constituent la première partie et ceux d'après, notamment après *Tasogare no hito* occupent la dernière moitié. Ses derniers poèmes, décrivent des paysages intérieurs dominés par une impression de désert vaguement teintée de violet ou de mauve. On entend quelque part des chants venus d'une voix douce. Ce sont des hymnes.

Déjà dans des poèmes d'avant-guerre, apparaissent des messes et des hymnes. Et ces chants qui continuent doucement ensuite semblent venir d'un de ses souvenirs lointains. Le collège d'où Yamanaka est sorti était une école missionnaire.

Le poète s'est appliqué dans ses dernières années à mettre en ordre des documents amicalement envoyés par des surréalistes étrangers. Ce travail a été pour lui une confirmation de sa jeunesse. *Surréalisme siryou to kaisô* (*Le Surréalisme : documents et*

*souvenirs*, Bijutsu Syuppansha, 1971) en résulte. Ensuite, Yamanaka a continué ce travail en publiant *Dada ronkô* (*Sur Dada*, Kokubunsha, 1975), et tout à la fin de sa vie, une série d'articles intitulée « Surréalisme zakkô » (« Réflexions sur le surréalisme »)<sup>11</sup>. Et sans achever cette série, il décède d'une leucémie le 11 septembre 1977.

\*\*\*

Yamanaka écrit dans son article « Cyôgenjitsu shi ni tuite » [Sur la poésie surréaliste] :

*Quelqu'un a dit qu'«une beauté excellente comporte en elle quelque chose de bizarre», cela veut dire quelque chose qui brise un équilibre ou une harmonie banal. Les mots eux-mêmes n'appartiennent qu'à la mort. La beauté de l'image produite par des mots doit être découverte dans une nouvelle relation entre les mots, d'où viennent un équilibre et une harmonie tout neufs c'est-à-dire d'où viennent par exemple une image dans laquelle la mer est blanche alors que le soleil est bleu. [...] Je peux y trouver une nouvelle réalité de la poésie<sup>12</sup>.*

La poésie de Yamanaka ne comporte ni idéologie ni histoire. Il ne la crée pas non plus en se basant sur une théorie ou un sujet. Il s'intéresse toujours au caractère et à la fonction du langage poétique. Il en est de même, cela va sans dire, de son intérêt pour le surréalisme.

Mais en suivant ses activités poétiques, on ressent que ses mots s'enracinent dans la réalité. La poésie de Yamanaka ne traite pas de la réalité elle-même, mais elle ne l'interrompt pas non plus pour s'enfermer en elle-même. Ce qui est important, c'est que le langage poétique existe dans la distance avec le réel et que cette distance assure un équilibre entre la réalité et le poète lui-même.

Yamanaka a été fidèle à la manière d'être de sa poésie jusqu'à la fin de sa vie. C'était aussi sa manière de vivre. C'est son honnêteté qui permet à sa poésie de nous en transmettre la pureté.

---

11. Tiroux Yamanaka, « Surréalisme zakkô » (« Réflexions sur le surréalisme »), 1-10, *Furusawa Iwami Bijutsukan gakkpô* (*Bulletin mensuel du Musée d'Iwami Furusawa*), n° 18-28, Furusawa Iwami Bijutsukan, janvier 1976 - septembre 1977.

12. Tiroux Yamanaka, « Cyôgenjitsu shi ni tuite » (Sur la poésie surréaliste), *Gendaisi nyûmon* (Introduction à la Poésie moderne), édité par Sinkô shuppansha henshûbu, Tokyo, Shinkô shuppansha, 1957, p. 118.

*TRADUCTION : ATSUKO NAGAI*

## HAÏKAÏ, JAPONISME : LE JAPON VU PAR LES SURREALISTES

Misao HARADA

L'introduction du surréalisme au Japon se fit relativement tôt malgré la distance géographique et culturelle qui le sépare de la France<sup>1</sup> : dès 1925, certains poèmes surréalistes se diffusèrent dans l'archipel ; la même année, le poète et universitaire Junzaburô Nishiwaki exposa, à son retour d'Europe, les tendances récentes de la littérature française et européenne, dont le « surréalisme » qui déclencha un intérêt certain pour ce mouvement parisien auprès des artistes et étudiants ; différents groupes se formèrent dès 1927 et commencèrent à déployer leurs activités, chacun interprétant à sa manière les pensées du mouvement dirigé par Breton. Dans le domaine des arts plastiques également, apparurent en 1929, en retard de quelques années par rapport à la poésie, les premiers tableaux japonais revendiquant l'étiquette « surréaliste ».

Le mouvement, ou plutôt l'ensemble des mouvements surréalistes ou surréalisants au Japon, continua jusqu'à l'engagement définitif du pays dans la guerre dans les années 30, déclenchant une censure dont le poète et critique d'art Shûzô Takiguchi, entre tous, fut victime<sup>2</sup>.

Ce n'est qu'après la fin de la Seconde Guerre mondiale que l'histoire du surréalisme reprendra son cours au Japon.

Un des intérêts du développement du surréalisme japonais consiste en la richesse et la diversité avec lesquelles les pensées de Breton et de ses amis ont été interprétées par différents groupes et courants d'artistes, tous fermement désireux de renouveler le

---

1. Éluard remercie Yamanaka, son correspondant, de « réduire [...] la distance qui [les] sépar[ait] si arbitrairement ». Lettre d'Éluard à Tiroux Yamanaka, datée du 17 avril 1935. Breton se plaint aussi de la distance dans une de ses lettres au poète japonais. *Collection Yamanaka* [Divers documents dont 58 lettres et 3 cartes postales, de 1933 à 1950], Université Keio.

2. Takiguchi fut arrêté en 1941, avec le peintre Ichirô Fukuzawa, pour avoir violé la « Chian iji hou » [Lois de préservation de la paix] et incarcéré pendant plusieurs mois.

paysage artistique japonais. Nous laissons ce terrain fertile aux travaux déjà effectués et à venir, au Japon, en France et ailleurs<sup>3</sup>.

En revanche, aucune étude n'existe encore, à notre connaissance, sur ce qu'a pu représenter pour les surréalistes français cette « internationalisation » de leur mouvement hors des frontières européennes. L'arrivée du Japon vers 1930, de la première lettre écrites en français, manifestant l'adhésion à leurs idées et les assurant d'une communauté d'intérêt tant littéraire que plastique, en aurait surpris plus d'un.

Nous souhaiterions donc en apporter les premiers repères en essayant de voir, principalement à travers les textes d'André Breton et de Paul Éluard, ce que le Japon a pu représenter pour les surréalistes français, dans les années 1920 et 1930. Les deux surréalistes étaient non seulement au cœur du mouvement mais encore les principaux correspondants épistolaires de Shûzô Takiguchi, disciple de Nishiwaki et traducteur du *Surréalisme et la peinture* de Breton, et de Tiroux Yamanaka, poète, traducteur d'Éluard ; tous deux étaient déjà au courant des activités du groupe parisien quand ils les contactèrent.

De cette correspondance imprévue naîtra une série de travaux conjoints, dont notamment la publication de *L'Échange surréaliste*<sup>4</sup> en 1936 et la tenue, dans plusieurs grandes villes du Japon, de l'Exposition surréaliste de 1937, apogée de la diffusion du mouvement au Japon.

Pour comprendre ce que le Japon de l'avant-guerre a pu signifier pour les surréalistes français, nous allons d'abord examiner sa place dans la notion fantasmatique et versatile d'Orient chez Breton et les autres surréalistes. Vive autour de 1925, elle disparaîtra dans les années 1930 au profit de références plus précises à des pays comme la Chine et la Russie, dès l'instant où les surréalistes, désormais membres du Parti Communiste et engagés ainsi plus activement pour leur idéal révolutionnaire, seront confrontés à la réalité politique mondiale. Le Japon tombe alors en dehors de la nouvelle grille idéologique des surréalistes, et n'attirera plus l'attention que dans le contexte des tourments historiques généraux qui l'entraînent vers la Seconde Guerre mondiale.

---

3. Voir par exemple, en japonais : *Korekushon nihon shûrûrearisumu* [Collection : le surréalisme japonais], 15 tomes, Hon no tomo sha ; en français : Linhartová Věra, *Dada et surréalisme au Japon*, Publications Orientalistes de France, 1987.

4. Édité par Tiroux Yamanaka, Tokyo, Librairie Bon, 1936.

Néanmoins le Japon n'était pas seulement un pays de l'(Extrême-)Orient mythique : il était surtout le pays du « japonisme » dont l'aura était loin d'être éteinte. Aussi nous attacherons-nous dans la deuxième partie à estimer cet antécédent culturel dans la perception du Japon par les surréalistes ; notamment par Éluard, qui pratiquait le « haïkai », forme poétique concise d'origine japonaise, introduite en France au début du XX<sup>e</sup> siècle.

Les années 20 et 30 gardaient encore l'influence de ce « japonisme » et nous allons examiner dans notre dernière partie l'image du Japon centrée sur l'art et l'esthétisme, héritée du siècle précédent mais qui prend chez Breton un sens plus actuel.

C'est donc une certaine bienveillance de départ qui aurait déterminé l'accueil des surréalistes français quand Takiguchi et Yamanaka les contactèrent au début des années 1930. Le préjugé favorable, non entaché d'hostilité patriotique malgré les circonstances historiques de l'époque, et aidé par l'ouverture d'esprit des surréalistes, a permis le dialogue et l'échange avec les partisans de leurs idées en Asie.

## L'ORIENT ET LES SURREALISTES

Le concept d'« Orient » a connu, autour de l'année 1925, une vogue extraordinaire chez les surréalistes qui participaient au débat de l'époque sur la crise de la conscience européenne (mené par exemple par Valéry et Spengler) dans les années 1919-1925<sup>5</sup>. Il portait sur une dichotomie entre Orient et Occident où s'affrontaient des valeurs antagonistes aussi diverses que la gauche et la droite, le classicisme et le romantisme, le christianisme et les pensées religieuses orientales, la raison et l'émotion ou l'imagination.

Marguerite Bonnet a montré que l'Orient était pour les surréalistes un « mythe » : antidote des maux de la civilisation occidentale, l'Orient était porteur d'un espoir de renouvellement. Il devint pour ces jeunes artistes emblème de révolte face à l'« establishment » littéraire. Selon la critique, le contenu

---

5. Dans cette partie, nous allons suivre les arguments des travaux suivants : Marguerite Bonnet, « L'Orient dans le surréalisme : mythe et réel », *Revue de littérature comparée*, Tome LIV, n° 4, oct.-déc. 1980, p. 411-424 ; Viviane Barry-Couillard, « L'Image de l'Orient, antidote de l'image de l'Europe », *Mélusine*, XIV, 1994, p. 63-72.

fantasmagorique de ce « mythe » non seulement évoquait les « souvenirs poétiques » de Rimbaud ou de Nerval, précurseurs et références presque obligatoires des surréalistes, mais encore cristallisait les « vieux archétypes » (p. 414) à connotations positives, tels la lumière ou le levant.

Auréolé du prestige de cet Orient merveilleux, le Japon nous semble éveiller l'intérêt de Breton et de ses amis, ne fût-ce que par sa localisation. Les surréalistes s'attaquent en effet dans un tract à « M. Paul Claudel, Ambassadeur de France au Japon » et fustigent « cette civilisation occidentale dont [il] [défend] jusqu'en Orient la vermine <sup>6</sup> ».

L'« Orient » est en réalité un lieu abstrait, siège de tout ce qui n'est pas cet Occident honni. L'acception géographique du terme était versatile, au point de s'étendre du Moyen-Orient à la Russie et la Chine, en passant par l'Inde ou le Tibet. Il signifiait parfois même l'Allemagne, dans la mesure où celle-ci s'opposait au monde de la culture « gréco-romaine », donc française : « on est toujours l'Occidental ou l'Oriental de quelqu'un. <sup>7</sup> ».

Aussi faut-il relativiser cet envol lyrique d'André Breton à propos du vocable :

*Orient, Orient vainqueur, toi qui n'as qu'une valeur de symbole, dispose de moi, Orient de colère et de perles ! [...] accorde-moi de reconnaître tes moyens dans les prochaines Révolutions. Toi qui es l'image rayonnante de ma dépossession, Orient, bel oiseau de proie et d'innocence, je t'implore du fond du royaume des ombres ! Inspire-moi, que je sois celui qui n'a plus d'ombre<sup>8</sup>.*

En effet, un an après, conscient de la vacuité et de la valeur polémique de la notion, Breton en fait le bilan dans « Légitime défense » : il s'agit selon lui d'un de ces « *mots-tampons* », qui jouent sur « un sens propre et plusieurs sens figurés, et naturellement aussi sur divers contresens » (OC II, p. 293).

Le concept multivalent d'Orient tombe alors en désuétude et disparaît presque totalement des écrits surréalistes. Et si Breton

---

6. « Lettre ouverte à M. Paul Claudel, Ambassadeur de France au Japon » in Paul Éluard, OC II, Gallimard, 1968, p. 991.

7. Bonnet, *op. cit.*, p. 414.

9. *Introduction au discours sur le peu de réalité* (1924) in André Breton, OC II, 1992, Gallimard, p. 280.

l'emploie à nouveau dans *Les Vases communicants* en 1932, c'est pour le tourner en (auto-)dérision : en évoquant des films russes, il parle ironiquement de « cette terre toujours jeune, là-bas, vers l'Orient, [...] cette terre où tout se doit d'être si différent, si supérieur à ce qu'on attend, à perte de vue » (OC II, p. 191). Démasquée comme instrument de propagande, cette notion caricaturale d'Orient devient l'image même du doute de l'auteur désenchanté. Elle sera remplacée dans les textes surréalistes par les mentions plus précises de pays et de régions, ainsi que le montrent les tracts surréalistes anticolonialistes comme celui de 1931 qui dénonce les « massacres d'Annam, du Liban, du Maroc et de l'Afrique centrale<sup>9</sup> ».

C'est sans doute dans ce contexte que doit être interprétée l'absence du Japon de la « Cartographie surréaliste » de 1929, où la Chine et la Russie s'imposent de tout leur poids révolutionnaire à l'est, écrasant l'Europe<sup>10</sup>.

Puisque le Japon ne tombait dans aucune des catégories défendues par les surréalistes, ni colonie française ni modèle révolutionnaire, le pays ne pouvait trouver sa place dans leur représentation imaginaire du monde politique et social. S'il commençait à marcher sur les pas de ses prédécesseurs impérialistes, il s'en distinguait, géographiquement et culturellement<sup>11</sup>. Grâce à cette ambiguïté de statut, le Japon ne fut pas la cible du discours idéologique, anticolonialiste, des surréalistes des années 30.

Il est fort probable qu'à cette époque du début du surréalisme en France, le Japon incorporé à l'image extensible et versatile de l'Orient ait bénéficié d'un préjugé favorable — sans que celui-ci fût fondé sur des connaissances précises<sup>12</sup>.

---

9. « Ne visitez pas l'Exposition coloniale », 1931 in Paul Éluard, *op. cit.*, p. 1015.

10. « Le Monde au temps des surréalistes » in *Le Surréalisme en 1929 (Variétés, numéro hors série)*, Bruxelles, 1929, p. 26-27.

11. Chris Reyns-Chikuma fait remarquer, exemples à l'appui, que le Japon qui « se militarise et [qui] se rapproche d'un système "fasciste" [...] produira des réactions diverses mais toujours ambiguës de l'Occident ». Chris Reyns-Chikuma, *Images du Japon en France et ailleurs*, L'Harmattan, 2005, p. 31.

12. Bonnet soupçonne que l'exaltation de l'Orient, malgré la citation du Dalaï-lama et du bouddhisme (les tracts « Adresse au Dalaï-Lama », « Lettres aux Écoles de Bouddha »), n'était pas fondée à cette époque sur de véritables connaissances des pensées orientales, et ceci même chez Antonin Artaud qui pourtant s'y intéressera plus tard (*op. cit.*, p. 416).

Mais si l'emploi du vocable *Orient* disparaît, sa valeur positive subsiste. Dans « un réalisme parfois brutal » que les surréalistes adopteront, son image « va se régénérer et puiser une valeur symbolique nouvelle, celle de l'innocence persécutée » (Barry-Couillard, *op. cit.*, p. 69).

Bonnet a montré que l'Orient a fonctionné comme catalyseur d'une transformation de nature pour le surréalisme : ce concept, lié aux débuts de la guerre du Maroc, a entraîné le mouvement « du domaine du mythe sur un terrain nouveau, le terrain politique » (*Op. cit.*, p. 422-423). Abandonnant le concept d'Orient, le mouvement de Breton s'est en effet rapproché du groupe *Clarté* et a adhéré au Parti Communiste Français ; au lieu de se bercer dans un vague rêve révolutionnaire, les surréalistes ont donc cherché les moyens de changer leur propre réalité, celle de leur destin. À notre sens, ce « réalisme » des surréalistes français, joint au préjugé favorable tenace sur l'Orient, a influencé les relations à venir avec leurs homologues japonais.

## ÉLUARD ET LE « HAÏKAÏ »

Nous devons remarquer que tous les surréalistes ne se satisfaisaient pas au « mythe » de l'Orient. L'un d'entre eux voulut le découvrir de ses propres yeux : il s'agit de Paul Éluard.

En 1924, las de son ménage à trois avec Gala et Max Ernst, le poète partit précipitamment à bord du paquebot *Antinoüs*, vers Tahiti, l'Australie et cette partie de l'Asie appelée Indochine. A-t-il relié le Japon au climat et à l'ambiance des villes où il débarqua — Saïgon, Singapour ou Sumatra —, ou évoqué sa pratique, cinq ans auparavant, du « haïkaï », poésie d'origine japonaise, hérité du « japonisme » ?

Le souvenir du « japonisme », cette vogue de l'art japonais, au siècle précédent, restait vif. Il a bien déterminé la représentation du Japon en France. Chris Reyns-Chikuma appelle « post-japonisme » la représentation du Japon en France et en Europe pendant la période allant de 1905 — année de la guerre russo-japonaise, l'autre repère essentiel<sup>13</sup> — jusqu'aux années 30. Selon le critique, ce « post-japonisme » est un phénomène plus intellectuel et

---

13. Reyns-Chikuma, *op. cit.*, p. 24.

artistique que le « japonisme » du XIX<sup>e</sup> siècle ; aussi l'intérêt s'y déplaça-t-il de la peinture et des objets d'art — domaine privilégié du siècle précédent — vers la littérature.

C'est ainsi que le début du XX<sup>e</sup> siècle connut une seconde vogue de japonisme : celui de Claudel ou de Proust, mais également de Paul-Louis Couchoud avec le « haïkaï », forme poétique d'origine japonaise, qu'il introduit en France en 1906<sup>14</sup>. Il est à noter que Couchoud aurait préféré le mot japonais « haïkaï » à celui de « haïku », à l'acception plus exacte en l'occurrence mais dont la prononciation à la française aurait pu amuser.

Paul Éluard, à ses débuts littéraires, pratiqua cette poésie dans l'entourage de Couchoud. Jean Paulhan invita le jeune poète, rencontré un peu plus tôt et avec qui il nouera une longue amitié, à contribuer au numéro spécial de la *Nouvelle Revue Française* consacré au haïkaï et à rejoindre le cercle des « haïjin<sup>15</sup> », ces compositeurs de haïkaï réunis autour de Couchoud<sup>16</sup>. Éluard s'y est donc initié avec une certaine assiduité<sup>17</sup>, nous semble-t-il, à un moment de sa jeunesse, même si cette vogue n'a pas soulevé le même intérêt dans le groupe Dada à Paris. Ainsi Aragon se montre sarcastique : « Les Haï-kaïs m'enchantent : en deçà de toute littérature. [...] la vieilleries poétique qui revient au galop : les néo-impressionnistes, comme on dit les néo-malthusiens. Il y a l'idée qu'on se fait de la poésie (cette petite chose avec les larmes aux yeux).<sup>18</sup> » Quant à Breton, il s'enflamme contre « la préciosité pour rien, la binteloterie, la candeur qui ne va pas<sup>19</sup> » de ces poèmes

---

14. Né en 1879, normalien, agrégé de philosophie et docteur en médecine, ayant fait plusieurs séjours au Japon. Paul-Louis Couchoud, « Les Haïkaï (Épigrammes poétiques du Japon) », *Les Lettres*, n° 3 (avril), 4 et 5 (juin), 6 (juillet), 7 (août), 1906 (recueillies dans son : *Sages et poètes de l'Asie*, Calmann-Lévy, 1916).

15. [Lettres de Paulhan à Éluard, février 1919 et mars 1919] in Paul Éluard et Jean Paulhan, *Correspondance 1919-1944*, Éditions Claire Paulhan, 2003, p. 31 et p. 48.

16. Dont René Maublanc, Julien Vocance et le sculpteur Albert Poncin. Sur la vogue du haïkaï en France, voir : Yoriko Shibata, *Haiku no japonisumu kou : Couchoud to nichifutu bunka kôryû* (Le japonisme du Haiku : P.-L. Couchoud et les échanges culturels franco-japonais), Kadokawa Shoten, 2010, 331 p.

17. Il semble même que Couchoud ait assisté à une soirée dada sur son invitation. [Lettre d'Éluard à Paulhan, début février 1920] in Paulhan et Éluard, *op. cit.*, p. 78.

18. [Lettre à Paulhan du 6 septembre 1920] in Louis Aragon, Jean Paulhan, Elsa Triolet, *Le Temps traversé*, Gallimard, 1994, p. 29.

19. [Lettre à Simone Breton du 2 septembre 1920] citée dans : Marguerite Bonnet, *André Breton*, José Corti, 1975, p. 230.

japonisants publiés par la *N.R.F.*

Éluard seul semble donc avoir su tirer profit de cette forme succincte, vraisemblablement adaptée à sa poésie<sup>20</sup>.

Après un succès dans les tranchées de la Grande Guerre, la vogue du haïkaï s'essouffle en 1925, bien que des recueils de poésie japonaise continuent à paraître dans les années 30. Éluard lui-même aurait délaissé le milieu des « haïjin ». Étiemble semble voir dans cet abandon la raison du déclin du haïku à la française : « Ne serait-il pas que l'action révulsive de l'esthétique surréaliste en détourne les poètes de qualité, ceux mêmes comme Éluard qui s'y était adonné ?<sup>21</sup> » Nous nous étonnons aussi de ne trouver aucune allusion au haïkaï dans les lettres d'Éluard adressées au poète japonais Yamanaka entre 1933 et 1938<sup>22</sup>. Faut-il mettre — à l'instar d'Étiemble — ce silence sur le compte des activités du groupe surréaliste, très accaparantes dans les années 30 ou bien de préoccupations plus personnelles comme la récurrence de la tuberculose du poète ?

Tout se passe en effet comme si les origines japonaises du haïkaï s'étaient complètement évanouies de son esprit, une fois éteints la vogue et le rôle social de cette forme poétique. Il est possible que le futur poète surréaliste ait perçu le haïkaï plus comme un moyen expérimental dans (et contre) la poésie française, que comme un genre poétique étranger à sa culture : le haïkaï se présente comme un procédé nouveau mais parfaitement accessible au public français. Paulhan, autre promoteur du haïkaï en France, le définit de la manière suivante :

*Les haï-kais sont des poèmes japonais de trois vers, le premier vers a cinq pieds, le second sept, le troisième cinq. Il est difficile d'écrire plus court ; l'on dira : moins oratoire. La poésie japonaise de treize siècles tient, à peu près, dans ces miettes.*

*Basil Hall Chamberlain les appelle épigrammes lyriques.*

---

20. Sur l'influence du haïkaï sur la poésie d'Éluard, on consultera par exemple : Mitsuko Kaneko, « Haiku, haikai, erylûru — hikaku shihou he no kokoromi » [Haïku, haïkaï, Éluard — essai d'une poésie comparée] in *Kouza hikaku bungaku* 3, Tokyo Daigaku Shuppankai, 1973, pp. 337-364. Mais nous n'adhérons pas au parallèle proposé par l'auteure entre le haïku et l'écriture automatique du point de vue de la rupture syntaxique, trait que l'on peut attribuer difficilement à cette dernière.

21. Étiemble, *Du Haïku*, Éditions Kwok On, 1995, p. 88.

22. [Neuf lettres et une carte postale d'Éluard à Yamanaka], *Collection Yamanaka*.

*« Lucarne ouverte un instant », dit-il, ou « soupir interrompu avant qu'on l'entende ». De toute manière, ce sont des poésies sans explication<sup>23</sup>.*

Cette présentation de Paulhan témoigne d'une volonté de situer les « haï-kais » dans le prolongement de la tradition poétique en France, en le qualifiant, à l'instar de Chamberlain<sup>24</sup>, d'« épigrammes lyriques » et de « poésies sans explication ». La concision de « ces miettes » s'inscrit dans la tradition oratoire française par son opposition même à celle-ci. Cet effort d'intégration a pu réussir au point que l'origine étrangère de l'élément importé se serait estompée, perdant ainsi son altérité.

Si, pour Éluard, le « haïkaï » a pu fonctionner un moment comme élément d'avant-garde de la poésie française, cette situation illustrerait assez bien l'« appropriation » dont parle Reyns-Chikuma, qui cite à l'appui les remarques suivantes de l'historien d'art Shigemi Inaga :

*Ce n'est pas par accident que l'avant-garde est apparue pendant la période coloniale. L'appropriation de l'Autre par l'Europe occidentale, espérant dès lors régénérer ses propres traditions, atteint à ce point sa manifestation ultime, et apporte avec elle une inévitable crise d'identité à l'intérieur de l'Europe même. Ce qui est considéré comme traditionnel dans le contexte non occidental devient avant-garde quand il est intégré au contexte occidental<sup>25</sup>.*

La transposition d'un élément traditionnel d'un pays en élément novateur dans un autre est parfaitement illustrée par le haïkaï, considéré au Japon comme une sorte d'arrière-garde de la culture japonaise dont se plaint Shûzô Takiguchi, l'autre instigateur du surréalisme au Japon :

*Le pire c'est qu'on ne reconnaît dans le domaine de la poésie que (le poème) fabriqué par les (poètes-spécialistes) qui sont les descendants dégénérés des maîtres de Haï-kai et Waka,*

---

23. « Haï-kai », *Nouvelle Revue Française*, n° 84, 1<sup>er</sup> sept. 1920, p. 329.

24. Japonologue anglais, Basil Hall Chamberlain (1850-1935) est l'auteur de « Bashô and the Japanese Poetical Epigram », *Transactions of the Asiatic Society of Japan*, vol. 30, Part 2, 1902.

25. Shigemi Inaga (« L'impossible avant-garde du Japon », *Actes du colloque "Connaissances et réciprocité"*, Presses Universitaires de Louvain, 1988, p. 197-208) cité par Reyns-Chikuma, *op. cit.*, p. 28.

*et ils n'ont fait que pousser à l'extrême le côté purement formel de cette poésie. La poésie japonaise vit donc encore dans un château féodal<sup>26</sup>.*

Si la vogue du haïkaï représente un cas d'« appropriation », le futur poète surréaliste ne semble pas y avoir participé, puisque visiblement le haïkaï était pour lui plus une question de poétique que d'exotisme.

Mais on peut penser qu'Éluard, après les échanges épistolaires avec les Japonais, a eu des occasions de rencontre avec cette culture autre, en redécouvrant le haïkaï. En effet en 1938, il demande à Paulhan deux exemplaires du numéro spécial de la *N.R.F* portant sur la poésie japonaise<sup>27</sup>. Et à partir de 1941, il reprend régulièrement la totalité ou une partie de ses « Onze haïkaï » de 1920 pour ses recueils<sup>28</sup>, comme pour reconnaître qu'il est redevable à cette forme poétique.

## **BRETON ET LE « POST-JAPONISME »**

Proche de la culture japonaise avec les haïkaïs mais en même temps très peu conscient de cet Autre qu'était le Japon, Éluard était semblable aux autres surréalistes de son époque pour qui, malgré l'enthousiasme voué à l'Orient, le Japon ne semblait pas évoquer une image précise ; sans doute à cause de son statut ambigu, évoqué plus haut, entre moderne et traditionnel, agresseur et victime, en pleine transformation économique et politique.

Dans ce flottement revient la réminiscence estompée mais encore persistante du « japonisme » du siècle précédent. Nous allons donc voir que la vision du Japon chez Breton et les surréalistes est essentiellement celle du « japonisme », toujours en vigueur dans cette période de « post-japonisme » qui lui est immédiatement adjacente.

Le Japon apparaît d'abord sous une représentation à la fois féminisée et érotisée<sup>29</sup>, peut-être celle des estampes, enveloppée

---

26. Shûzô Takiguchi, « Au Japon », *Cahiers d'art*, 10<sup>e</sup> année, n° 5-6, 1935, p. 132.

27. [Lettre d'Éluard à Paulhan] in Éluard et Paulhan, *op. cit.*, p. 131.

28. *Choix de poèmes* (1941), *Deux poètes d'aujourd'hui* (1947), *Corps mémorables* (1948), *Le Bestiaire* (1948) et *Premières poèmes* (1948).

29. On reconnaît ici, avec Reyns-Chikuma, « l'un des principes de l'orientalisme idéologique [qui] était de féminiser et/ou d'érotiser l'Autre oriental », définis par

d'un voile de mystère : Georges Malkine parle ainsi de « [faire] l'amour sans discontinuer, à l'instar de Paracelse et des cavaliers japonais<sup>30</sup> ». Pour Benjamin Péret, le pays évoque des êtres fantasmatiques<sup>31</sup>.

Chez Breton, quand il n'évoque pas la « bimmeloterie » (comme la « fleur japonaise<sup>32</sup> »), le Japon apparaît dans des images composites de l'Asie à l'atmosphère hédoniste :

*Voyez l'étamine de mes mains dans laquelle il y a une ville de l'extrême-orient*

*Les myosotis géantes les pousse-pousse d'amour [...] (Clair de terre, OC I, p. 185)*

*C'est le style japonais des rosiers de la lune*

*La tente du cirque est tirée aux cent coins par un canard mandarin*

*Tandis que l'aimable prostituée à tête de coup de feu*

*Fait son entrée dans le souterrain [...] (Inédit), OC II, p. 624)*

Cet exotisme stéréotypé — où transparaît aussi, nous semble-t-il, une certaine méfiance pour un pays en cours de militarisation (« cavaliers », « coup de feu ») — indique surtout à notre sens la survivance du « japonisme » du XIX<sup>e</sup> siècle chez Breton. Dans le texte suivant, l'art japonais de « la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle » est cité parmi les courants artistiques non-européens ayant eu le plus d'impacts sur l'art français et européen :

*Si l'art asiatique a perdu le rayonnement qu'il connut au temps de la fondation de la Compagnie des Indes, puis à nouveau dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, l'art africain l'intérêt tout particulier que les peintres lui portèrent au début*

---

Edward Saïd., *op. cit.*, p. 20.

30. Georges Malkine, « Textes surréalistes », *La Révolution surréaliste*, n° 1, 1<sup>er</sup> déc. 1924, p. 11.

31. « J'ai rencontré une petite Japonaise qui portait des griffes au bout des seins [...] » (Benjamin Péret, « Les Parasites voyagent », *La Révolution surréaliste*, n° 4, 15 juil. 1925, p. 14). Péret érotise encore le Japon dans le passage suivant : « l'inexistence du Japon /qu'on dit perché quelque part sur un arbre mort /d'où le matin sortent de belles formes blanches /des femmes nues qui disparaissent ensuite /dans la respiration des dormeurs » (« S'ennuyer », *Le Surréalisme au service de la révolution*, n° 2, oct. 1930, p. 25).

32. *L'Immaculée conception*, OC I, p. 845. Cette fleur artificielle qui s'ouvre dans un récipient rempli d'eau est encore évoquée dans *Martinique charmeuse de serpent* (OC III, p. 384).

*du XX<sup>e</sup>, l'art américain d'avant la conquête est, avec l'art océanien, celui dont l'influence s'exerce électivement sur les artistes d'aujourd'hui.* (« Mexique », OC II, p. 1236)

Elza Adamowicz remarque que l'attitude bretonienne envers l'art non-européen est caractéristique du discours sur le « relativisme culturel » de la fin des années 1920 où « l'objet non-européen se voit intégré à la notion d'une culture universelle<sup>33</sup> » ; la juxtaposition d'œuvres d'art contemporaines et d'objets ethnographiques en était le moyen adopté par les surréalistes, non seulement dans plusieurs expositions, mais aussi dans les pages de la revue *Cahiers d'Art* à laquelle ils participaient. Favorisant une confrontation libre et une compréhension croisée entre les objets venus d'horizons les plus divers, la juxtaposition crée ainsi un « espace d'échanges provoquant la désorientation ou le dépaysement littéral et émotionnel du spectateur » (p. 122).

Il nous semble que cette volonté de dialogues et d'échanges n'empêche pas Breton de saisir, dans le texte ci-dessus, la nature essentiellement sociale, et donc passagère, de ces engouements. L'art japonais y est ainsi envisagé au même titre que les arts asiatique, africain, océanien et mexicain, dans l'aspect temporaire de ses influences sur la culture française. L'Occidental qu'est l'auteur ne cache pas que ces mondes d'art sont pour lui autant d'extériorités ou d'altérités.

Dans « Océanie », l'auteur confirme en 1948 le face-à-face fugace de sa culture avec l'Autre :

*D'une période à l'autre un très observable virement du goût nous entraîne à nous représenter l'art des différentes contrées et époques comme inscrit sur une sphère en continue rotation [...]. [...] l'écrivain et l'artiste, dans le dernier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle subissent électivement l'influence de l'art japonais alors que le début du XX<sup>e</sup> les trouve tournés vers l'interrogation de l'art africain.* (« Océanie », OC III, p. 835)

Dans un parallèle semblable au précédent, l'art japonais et l'art africain sont considérés comme des phénomènes épisodiques, tour à tour mis en vedette par « un très observable virement du goût » voire par un « mouvement tournant [qui] obéit au déroulement de

---

33. Elza Adamowicz, *Ceci n'est pas un tableau : Les écrits surréalistes sur l'art, L'Âge d'homme*, 2004, p. 123.

certaines cycles plus vastes et répond [...] à tels besoins spécifiques » (*Ibid.*). Et ces « besoins » sont implicitement ceux des Français et des Européens.

De plus, l'emploi du mot « goût » nous semble révéler la connotation économique de l'art en question, puisque c'est le « goût » qui fixe la valeur d'échange et d'adjudication des œuvres d'art. On se rappelle à ce propos que Breton et Éluard ont constitué une collection des objets d'art « indigènes », africains ou océaniques dont la fonction était tant artistique que pécuniaire — puisqu'ils revendaient des éléments de cette collection<sup>34</sup>, et que le premier gérait à un moment une galerie marchande surréaliste *Gradiva*, rue de Seine.

La vision rétrograde du (post-)japonisme constituait à l'origine le fond de la perception du Japon par les surréalistes. Mais chez Breton, la survivance du « japonisme » du XIX<sup>e</sup> ne fait plus l'objet de l'exotisme, de la fuite vers une utopie ou une nostalgie : Breton avait une interprétation sociale et économique du « japonisme » du point de vue de ses influences sur la société et la culture française, comme phénomène passager.

Une telle analyse éminemment historique du « japonisme » n'est incompatible ni avec son « relativisme culturel », capacité d'analogie entre les cultures différentes, donc ouverture sur l'Autre culturel, ni avec la vision conventionnelle du Japon figé dans une représentation dissociée de la réalité contemporaine. Le premier a-t-il balayé la seconde, après le contact avec ceux qui vivent réellement au Japon ? Un examen exhaustif pourrait permettre de déterminer s'il s'agit d'une évolution ou d'une ambiguïté<sup>35</sup>.

Nous nous contentons de remarquer que ces aspects éclatés et contradictoires forment la perception du Japon chez le Breton de l'entre-deux-guerres.

\*\*\*

Shûzô Takiguchi et Tiroux Yamanaka sont les deux Japonais

---

34. Sophie Leclerc, « L'Appropriation surréaliste des objets d'art "indigènes" », *Arts & Societies*, 23 novembre 2006,

<http://www.artsetsocieties.org/f/f-leclercq.html>.

35. On sait que l'anticolonialisme virulent des surréalistes s'exprimait dans des tracts comme « Suppression de l'esclavage » (1925), « La Révolution d'abord et toujours » (1925) ou « Ne visitez pas l'Exposition Coloniale » (1931). Sophie Leclerc fait néanmoins remarquer que Breton et Éluard étaient conscients « du bénéfice qu'ils pourraient retirer » de la vente de leurs collections d'objets non-européens au moment de l'Exposition coloniale (*Ibid.*).

ayant eu le plus de contacts avec les surréalistes parisiens du XX<sup>e</sup> siècle, notamment grâce à des échanges épistolaires. Ils ont leur entrée dans *Dictionnaire abrégé du surréalisme* en 1938 et, en 1955 dans *Éphémérides surréalistes* (OCN, p. 36). Takiguchi a commencé à écrire à Breton vers 1930, et Yamanaka à Éluard en 1933 ; la première lettre de celui-ci demandait une autorisation de traduire des poèmes à laquelle Éluard répondit positivement.

L'arrivée de ces lettres du Japon pourrait n'avoir pas soulevé d'enthousiasme particulier chez les surréalistes : Éluard, par exemple, ne fait apparemment aucune allusion, dans sa correspondance avec Gala<sup>36</sup>, à cet échange de lettres qui devait pourtant devenir une des pistes de l'internationalisation du mouvement, à laquelle les surréalistes accordaient une importance croissante dans les années 30.

Les neuf lettres et la carte postale envoyées par le poète à Tiroux Yamanaka laissent deviner la nature de leur relation épistolaire<sup>37</sup>. La politesse du ton est essentiellement celle d'un rapport de travail puisque la préparation de l'Exposition au Japon se fit exclusivement par échange de courrier<sup>38</sup>. Nulle allusion à la situation contemporaine ; le rapport se limite strictement à leur collaboration — même si elle témoigne d'une sympathie croissante au fil des lettres<sup>39</sup>. Les lettres et cartes postales de Breton adressées à Yamanaka restent sur la même tonalité.

Nous sommes tentée de croire que la série d'échange avec les Japonais, démarrée sous l'influence de la bienveillance envers l'Orient évoquée plus haut, a amené Éluard et Breton à une connaissance plus précise de ce pays d'Extrême-Orient, dans différents domaines. Éluard a renoué avec le haïkaï. Quant à Breton, comme on le sait, il commence à manifester une curiosité plus marquée après la Seconde Guerre mondiale pour le bouddhisme et la pratique du Zen qu'il citait déjà dans *Dictionnaire abrégé du*

---

36. La correspondance avec Gala (Paul Éluard, *Lettres à Gala 1924-1948*, Gallimard, 1984) n'en garde pas trace.

37. Les lettres d'Éluard qui figurent dans la *Collection Yamanaka* ont pour dates : 2 et 5 juil. 1933 ; 22 sept. 1933 ; 17 avril 1935 ; 20 sept. 1935 ; 9 janv. 1937 ; 23 déc. 1936 ; 25 juil. 1938.

38. Georges Hugnet était chargé de la mise au point de l'exposition.

39. Le début des lettres évolue d'un « Monsieur » insipide à « Mon cher ami » plus chaleureux, en passant par « Cher Monsieur et ami » et « Cher ami ». Ce changement dans le ton mérite d'être retenu. On peut le constater également dans les lettres envoyées par d'autres membres du groupe surréaliste à Yamanaka.

*surréalisme.*

Le contact puis la confrontation avec l'inconnu constituent non seulement un sujet d'ethnologie mais encore de littérature. En ce qui concerne le Japon, les surréalistes français ont apparemment adopté différentes attitudes suivant l'objectif visé : une attitude tantôt ouverte, coopérative, pour l'objectif culturel de diffusion du surréalisme jusqu'à l'archipel, tantôt rétrograde, bardée de stéréotypes dix-neuviémistes qui enferment le Japon dans une image féminisée et érotique, mêlée aussi à celle de l'Orient, magnifique et mystérieux modèle à suivre, puis innocence bafouée et souffrance.

Mais ces visions se sont corrigées chez les surréalistes, au moins progressivement, une fois qu'ils ont été réellement en contact avec leurs homologues japonais. Breton et Éluard ont été amenés à connaître, selon le penchant de chacun, la culture du Japon. Ce qui, selon nous, leur a permis une telle évolution était leur universalisme, la capacité à trouver le plus grand dénominateur commun entre les éléments les plus éloignés — à l'aide du principe de l'analogie — joint à leur résolution de « changer le monde » où ils vivaient ; et non pas une fuite, réelle ou imaginaire, vers un paradis lointain.

Certains comme Artaud ont tenté d'approfondir leurs connaissances de l'ailleurs. D'autres, comme Bataille, n'hésitaient pas à regarder en face cette difformité de l'Autre comme *Unheimlich*, inassimilable.

Parmi la diversité d'approches, le « relativisme » surréaliste, notamment de Breton, apparaît parfois comme une appropriation, diminuant le propre de l'altérité<sup>40</sup> ; on ne peut pas nier que sous ce relativisme émerge un certain ethnocentrisme qui consiste à tout évaluer par rapport à sa propre culture considérée comme étalon universel de jugement.

Néanmoins, on peut estimer que les surréalistes français ont essayé d'incorporer ces éléments hétérogènes à l'intérieur de leur propre culture, afin d'apporter des innovations à celle-ci, mécontents du raisonnement manichéen Occident / non-Occident qui, somme toute, rejette ces éléments.

Ils se sont attaqués à ce face-à-face avec l'Autre, inscrit dans le

---

40. Adamowicz reconnaît qu'une telle acceptation des objets culturels étrangers risque de « banaliser leur altérité, désamorçant ce qu'ils ont de radicalement autre » (*op. cit.*, p. 126).

questionnement sur l'identité occidentale de l'époque, avec une certaine franchise et une authentique volonté de révolution. Cet aspect nous semble se refléter dans la construction chez Breton et Éluard d'une vision du Japon qui, quelque partielle et incohérente qu'elle fût, ne laissait plus ce pays dans un nuage merveilleux mais sans fondements.

*UNIVERSITE INTERNATIONALE KAÏCHI  
(KASHIWA, JAPON)*

## À LA RECHERCHE DE LA SURREALITE PAR LA PHOTOGRAPHIE : TROIS PHOTOGRAPHES JAPONAIS DANS LA LIGNEE SURREALISTE

Masachika TANI

Dans les années 1920, époque où allait naître le mouvement surréaliste, de nouvelles tendances commençaient à se faire connaître dans le domaine de la photographie. D'une part, une « photographie pure » ou plutôt une photographie directe - celle nommée *Straight photography* aux États-Unis. Il s'agit d'une pratique qui consiste à rechercher la netteté de la mise au point et à s'en tenir aux seuls paramètres du cadrage et du champ visuel de l'appareil. C'est pour mettre en valeur cette tendance opposée au pictorialisme, courant principal de la photographie artistique depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, que l'on utilise souvent l'expression « photographie moderne<sup>1</sup> ». Mais, d'autre part, certains photographes n'hésitaient pas à recourir à divers procédés, soit au moment de la prise de vue comme les surimpressions, soit au moment du développement comme les solarisations. À cela s'ajoutent des compositions plus délibérément manipulées comme les photomontages, les collages ou les photogrammes. Situées presque à l'opposé l'une de l'autre, la photographie directe et celle marquée par une certaine manipulation se rejoignent : la volonté de poursuivre les caractéristiques propres à l'expression photographique.

Au Japon aussi, à la même époque, tout en suivant les exemples occidentaux et pour cela avec un peu de retard, les photographes cherchaient une nouvelle voie de la photographie d'art. Jusque-là, on aimait les images proches du dessin au fusain, obtenues en particulier par les procédés à la gomme bichromatée et les encres grasses. Cependant, le pays du soleil levant était par ailleurs l'une des rares régions non européennes où le dadaïsme et le surréalisme furent vite importés et évoluèrent d'une façon originale. Les photographes japonais étaient donc disposés à assimiler

---

1. Herbert Molderings, *L'Évidence du possible*, Textuel, 2009, p. 9.

l'esprit nouveau et les formes d'avant-garde apportés de l'étranger. Un grand nombre de clubs photographiques se créèrent et plusieurs revues furent publiées dont « *Photo Times* » qui présentèrent, dans les années 1930, les théories et les œuvres des photographes d'avant-garde européens, tel que Moholy-Nagy, Lissitzky, Umbo ou Man Ray et utilisèrent l'appellation de Photographie Nouvelle (*Shinkô Shashin*) pour désigner le nouveau style.

Dans cet article, nous essaierons de tracer l'itinéraire de trois photographes japonais qui apportèrent de nouvelles expressions dans le langage photographique : Iwata Nakayama (1895-1949), Kansuke Yamamoto (1914-1987) et Kiyoji Ôtsuji (1923-2001). Trois photographes de générations différentes et de styles différents. Cependant un point commun : ils ont tous travaillé sous le signe de cette Photographie Nouvelle et, d'une certaine manière, dans la lignée surréaliste.

\*

Né dans la préfecture de Fukuoka, au sud du Japon, Iwata Nakayama fut l'un des premiers étudiants de la section photographique du Tokyo Bijutsu Gakko (École des Beaux-Arts de Tokyo). Diplômé de la même section, il ne tarda pas à partir aux États-Unis en 1918. Après avoir appris les techniques dans une université californienne, il se rendit à New York, où il travailla dans un studio dirigé par un photographe et homme d'affaires japonais, Tôyô Kikuchi. Mais il n'attendit pas longtemps pour créer son propre studio, « Laquan studio ». Gardant encore des traces du pictorialisme, ses photographies de paysage de cette époque se font remarquer par le dynamisme des angles de prises de vue et le choix de petites rues comme sujet. C'est sans doute à cause de ses activités professionnelles qu'il existe aussi et surtout de nombreux portraits assez particuliers parmi les clichés de sa période américaine. Bien sûr, ils restent, pour la plupart, dans le cadre normal de ce genre. Toutefois, certains percent l'intérieur du personnage photographié, tels les portraits de Sadakichi Hartmann. Bohémien né à Nagasaki d'un père allemand et d'une mère japonaise, Hartmann vivait aux États-Unis après avoir passé son enfance en Allemagne. Il était poète, journaliste, auteur de pièces de théâtre, critique. Parmi ses écrits se trouvent des articles sur la photographie publiés dans *Camera Notes* et *Camera Work*, l'une dirigée, l'autre créée par Alfred Stieglitz, de qui Nakayama fit

connaissance par la suite. Celui-ci se serait ainsi initié à l'idée de « Straight Photography » avancée sans doute par Hartmann et développée par Stieglitz.

À cette époque, Nakayama photographia également des danseuses. Cette expérience aurait fait s'épanouir « sa tendance esthétique et son intérêt pour la nouveauté et la modernité<sup>2</sup> ». Tout en suivant la voie de la photographie directe (*Straight photography*), ses photographies commençaient ainsi à s'approcher d'une image mêlant le réel et la théâtralité, au lieu de se cantonner à l'enregistrement de la réalité. C'est sans doute parce qu'elle avait deviné cette prédilection de Nakayama que l'un de ses modèles, Nioûta-In'nyoka, danseuse indienne, lui conseilla de partir pour Paris.

Lorsqu'il quitta ainsi New York en 1926, il y avait passé sept ans. Par contre, il ne resta qu'un peu plus d'un an à Paris, mais ses rencontres y furent encore plus fructueuses. Il fit la connaissance du peintre Tsuguharu Fujita, qui lui conseilla de poursuivre ses activités photographiques alors qu'il pensait encore à devenir peintre. Sans doute par l'intermédiaire de Nioûta-In'nyoka, il rencontra l'artiste futuriste Enrico Prampolini, ce qui lui donna l'occasion de photographier la représentation des *Trois moments*, une pantomime futuriste qui avait l'originalité de montrer certains personnages comme des appareils mécaniques (ventilateur, phonographe...) dans un décor et des costumes purement géométriques. Cette expérience aurait accentué son goût de poursuivre des images hybrides, à mi-chemin entre le théâtre et le réel. Par exemple, prenant de nouveau des danseurs en photo, il les soumit à un éclairage très fort pour créer des ombres inquiétantes. Ses photographies se rapprochaient ainsi d'une image onirique.

Entre-temps, Nakayama découvrit les œuvres photographiques de Man Ray et de László Moholy-Nagy. Un peu plus tard, juste après son retour au Japon, il s'en souviendra ainsi dans un article : « Alors j'ai su, pour la première fois, qu'il y avait quelqu'un qui pensait comme moi et cela m'a presque surpris<sup>3</sup>. » Il semble s'agir surtout de photogrammes réalisés par ces deux novateurs. En effet, à cette époque, Nakayama fit une œuvre intitulée *Une pipe et des*

---

2. Yuri Mitsuda, *Shashin, « Geijutsu » tono Kaimen ni* [La photographie, à la frontière de l'art], Tokyo, Seikyû-sha, 2006, p. 198.

3. Iwata Nakayama, « La photographie d'art pur », *Asahi Camera*, janvier 1928 ; repris in Iwata Nakayama : *Modern Photography*, Kyoto, Tanko-sha, 2003, p. 276.

*allumettes* qui combinait dans l'image le positif et le négatif. Les formes y constituent une image presque géométrique, ce qui la fait ressembler à celle obtenue par la technique du photogramme. Dans le même article, il parlait en fait de « photographie d'art pur ».

*Ainsi j'ai analysé le fond même de la beauté photographique, du charme photographique. Ensuite, j'ai réfléchi sur les particularités des matériaux et des appareils. Enfin, j'ai recherché ce que l'on ne peut faire que dans une photographie. Et tout cela m'a permis de composer des photographies artistiques pures dont je peux me vanter d'une certaine manière<sup>4</sup>.*

Quand il rentra au Japon après dix ans passés à l'étranger, il poursuivit donc cette voie découverte à Paris. Toutefois, trop en avance sur son époque, ses œuvres ne jouirent pas d'un grand prestige. Il quitta alors Tokyo pour s'installer à Kobe, près d'Osaka, qui était à ce moment-là le centre de la photographie d'avant-garde au Japon, et il y fonda l'Ashiya Camera Club dont l'un des mérites fut d'organiser deux expositions importantes, avec, notamment, plusieurs œuvres de Man Ray. Par ailleurs, Nakayama obtint en 1930 le premier prix de *l'Exposition de la photographie publicitaire* avec sa photo *Fukusuke*, l'un des premiers montages photographiques commerciaux japonais. Deux ans plus tard, il contribua avec Yasuzô Nojima et Iheyi Kimura au lancement de la revue *Kôga* [*Tableaux de lumière*] à Tokyo qui, malgré son existence éphémère d'un an et demi, réunit et condensa diverses activités de la Nouvelle Photographie. Les photos de Nakayama présentées dans cette revue nous montrent comment a évolué sa quête d'une nouvelle image. Par exemple, dans les photos composées comme *Règles et Clés* (vol.1, n° 1), *Pipe, verre et scène de théâtre* (vol. 1, n° 2), il met des êtres humains et des objets inanimés sur le même plan ; rendus en quelque sorte à des formes pures, les objets photographiés acquièrent une présence bien particulière et laissent entrevoir « un certain érotisme intérieur<sup>5</sup> » qui finit par être d'autant plus inquiétant qu'il interroge notre perception habituelle.

---

4. *Ibid.*, p. 277.

5. Kohtarô, Iizawa, *Shashin ni kaere* (Retour à la photographie), Tokyo, Heibon-sha, 1988, p. 180. Voir également l'article du même auteur : « Clubs et individualités », in *La Photographie japonaise de l'entre-deux guerres*, Ministère de la Culture, 1990, p. 13.

Au cours des années 1930, dos tourné aux épigones du mouvement d'avant-garde occidental et aux photographes de reportage appréciés par le régime de plus en plus militaire, Nakayama poursuit ses recherches sur un photomontage particulier. Dans un article intitulé « Une réflexion sur la photographie composée », il s'explique comme suit :

*Avec la réflexion et la technique avant la prise de vue, on peut mettre beaucoup d'émotion dans une photo. Mais pour lui faire exprimer plus de choses, ne serait-il pas plus juste et plus aisé de combiner deux ou plusieurs plaques originelles ? En tout cas, si on arrive à introduire du « temps » dans une photo, ce n'est possible que par la combinaison de plus de deux photos<sup>6</sup>.*

En effet, à défaut de la profondeur de l'espace qui leur manque désespérément, les photos de Nakayama nous donnent un certain sens du temps. Mais ce « temps », dont il parle lui-même dans son article, n'évolue pas comme le temps ordinaire. Il court plutôt en sens inverse et retourne à l'état primitif en se dégradant comme une lumière qui s'estompe. Ses œuvres *Adam* et *Ève*, réalisées en 1940, ne représentent plus que des formes géométriques sur un fond noir juste comme dans la peinture abstraite. Si on nous permet d'employer l'expression avancée par André Breton pour la peinture, nous pourrions parler pour cette sorte de composition d'un « modèle intérieur » propre à Nakayama. D'ailleurs, celui-ci a déclaré, tout en refusant d'imiter simplement le surréalisme né en Occident et en niant plutôt l'avenir du surréalisme proprement dit, qu'« il y aura de plus en plus d'œuvres surréalistes dans l'avenir ». Car il est sûr que « si un artiste reste très sérieux et fidèle à lui-même et qu'il poursuit son travail sans être influencé par le journalisme ni penser à gagner de quoi vivre, son œuvre ne manquera pas de devenir surréaliste<sup>7</sup>. »

\*

Même après que *Kôga* eut cessé de paraître à la fin de 1933, le mouvement de la Photographie Nouvelle se développa et vit une certaine effervescence. Certes, le renforcement du régime

---

6. Iwata Nakayama, « Une réflexion sur la photographie composée », *Photo Times*, février 1938 ; repris in Iwata Nakayama : *Modern Photography*, op. cit., p. 283.

7. Iwata Nakayama, « L'avenir du surréalisme », *Asahi Camera*, février 1940 ; repris in *ibid.*, p. 284.

autoritaire de l'époque obligea de plus en plus de photographes à s'occuper de journalisme conformiste. Mais il y en eut d'autres qui persévérèrent dans leurs tentatives d'expérimenter les nouvelles possibilités de la photographie. À l'époque où l'armée japonaise était en guerre contre la Chine et allait se heurter aux Soviétiques à Nomonhan en Mandchourie, plusieurs groupes photographiques radicaux apparurent : le groupe d'avant-garde Zôei Shûdan à Osaka en 1937, l'association de la photographie d'avant-garde à Tokyo en 1938, la société IRF à Fukuoka en 1939. Nagoya aussi, qui se trouve entre Tokyo et Osaka, donna le jour au *Nagoya Photo Avant-Garde* en 1939. Kansuke Yamamoto était l'un des principaux membres de ce groupe. Mais il avait été d'abord un poète d'avant-garde et il le sera toute sa vie, même après avoir entamé ses activités photographiques vers 1931. C'est d'ailleurs la découverte du surréalisme, faite par l'intermédiaire de revues telles que *Shi to shiron* (*Poésie et critique de la poésie*) et *Ciné* publiée par Tiroux Yamanaka, qui l'amènèrent à s'intéresser à la photographie : il devint photographe pour prolonger ses activités poétiques et pratiquer le surréalisme dans le domaine visuel. Voilà pourquoi il n'hésita pas à utiliser des photos comme matériaux pour le collage dès le début. Sur sa toute première œuvre, *Le développement de la pensée d'un homme : la brume et le lit* publiée dans *Dokuritsu* (Indépendant), revue officielle de la Dokuritsu Shashin Kenkyu Kai (Association indépendante de recherche photographique), on voit, derrière le papier photographique impressionné tout noir et déchiré au centre, deux fragments d'un journal et plusieurs photos découpées et collées dessus, représentant des bouches, un visage et une jambe féminins. Le journal en question annonce la conférence du désarmement tenue à Genève en 1932 et les conséquences de la crise économique provoquée par l'effondrement des cours de la Bourse à New York en 1929. Le jeune Yamamoto qui devait avoir dix-huit ans au moment de la réalisation de cette œuvre a osé y superposer des images sensuelles. Comment ne pas remarquer son esprit critique<sup>8</sup> ?

---

8. Cf. Ryuichi Kaneko, « La position de Kansuke Yamamoto », in Yamamoto Kansuke : *Conveyor of the Impossible*, Tokyo, Shuko-sha ; East Japan Railway Culture Foundation, 2001, p. 9. Et en ce qui concerne les influences du surréalisme sur Yamamoto, voir l'article d'Amanda Maddox, « Disobedient Spirit : Kansuke Yamamoto and his engagement with surrealism », *Japan's Modern Divide*, Los Angeles, Getty Publications, 2013.

Après cette œuvre, Yamamoto se consacra à l'utilisation de tirages négatifs, au photogramme, au photomontage, aux surimpressions et aux autres techniques. Même quand il prend une photo directe (*Straight photography*), il ne se contente pas de choisir un sujet ordinaire : il photographie un *shoji*, porte coulissante à lattes tendu de papier blanc et pourtant déchiré étrangement, des gants en cuir laissés sur le tatami, des futons pliés sur une prairie, un chapeau de feutre piqué au sommet par une aiguille effilée, etc. Il n'est pas difficile d'y voir un effet semblable au dépaysement cher aux surréalistes. Autant de photos, autant de quêtes d'irrationnel. Destinée à enregistrer le réel à l'origine, la photographie devient alors un instrument du rêve et de l'inconscient.

L'un des rares chercheurs travaillant sur ce photographe surréaliste, John Solt fait remarquer le caractère très japonais de certains objets photographiés : *shoji*, tatami, futons, etc.<sup>9</sup>. Cela accentue en fait le sentiment d'étrangeté provoqué par la réalité pour ainsi dire convulsée et la coexistence improbable des éléments triviaux par eux-mêmes. Car Yamamoto préfère d'autre part présenter souvent un « paysage archétype<sup>10</sup> », dans le sens jungien, avec une dune ou la mer. En regardant ses œuvres, nous faisons donc face non seulement à un rapprochement d'éléments éloignés, mais aussi à celui de cultures tout à fait différentes.

John Solt souligne par ailleurs que Yamamoto contrarie notre attente par l'introduction de la dimension dénaturée. L'exemple cité par le critique et poète américain est la photo représentant le coin d'une pièce où la ligne verticale qui normalement devrait se composer de deux murs manque mystérieusement, alors que le plancher constitue nettement un angle. C'est sans doute un cas typique, mais on trouve chez Yamamoto d'autres tentatives de torturer l'espace. Par exemple, une perspective qui paraît exagérée à cause de la présence d'un tout petit personnage situé au loin. Ou bien le vide laissé exprès autour d'un corps photographique mis à peu près au milieu. Voilà pourquoi Solt prend Yamamoto pour un « ephemeralist<sup>11</sup> », c'est-à-dire quelqu'un qui s'intéresse à des choses fugaces et inconsistantes. Nous sommes bien sûr entièrement d'accord avec Solt. Mais là où il voit l'influence de l'esthétique traditionnelle japonaise, nous préférons discerner la

---

9. John Solt, « Perception misperception nonperception », *op. cit.*, p. 34 et p. 35.

10. *Ibid.*

11. *Ibid.*, p. 59.

tendance propre au photographe de faire éclater le réel par intermittence. Par exemple, il introduit des sortes de fissures sur certaines de ses photos ou il divise l'espace intérieur de l'extérieur en mettant un téléphone ou même une partie de ville dans une cage. Il ne faut pas oublier le traitement qu'il fait subir aux corps féminins : soit ils sont cloués en plusieurs endroits, à moins d'être déchirés au milieu pour faire apparaître des fleurs, soit ils sont réduits à quelques pièces pour se transformer en une sorte de chaise ou en une partie de paysage, soit s'y superposent des images de pavé ou de lac avec quelques bateaux dessus. Rendant le réel morcelé, Yamamoto renforce ainsi l'espacement que, selon Rosalind Krauss, les photographes surréalistes intercalent dans le corps de la photographie<sup>12</sup> : il s'agit du « signal d'une brisure dans l'expérience instantanée du réel, une rupture qui produit une séquence<sup>13</sup> ». Ce qu'on voit alors dans les photos, ce n'est plus une simple nature, une réalité familière ; on se trouve ramené à « une perception de la réalité transformée en représentation<sup>14</sup> ».

Tandis qu'il poursuivait ses activités photographiques, Yamamoto ne cessait d'être poète. En 1938, il fonda une revue surréaliste de poésie intitulée *Yoru no Funsui* [*Jet d'eau de la nuit*], dont quatre numéros seulement virent le jour. L'année suivante, au nom des lois de préservation de la paix, il fut convoqué par la police et interrogé : « Cette ligne de ton poème, qu'est-ce qu'elle signifie ? », « De quelle manière ta photographie surréaliste servira-t-elle à la guerre que notre pays mène en ce moment ? », etc. Il fut libéré à condition d'interrompre la publication de la revue. C'était l'époque où le simple fait d'être surréaliste était considéré comme une conduite suspecte. Cependant, la pression des autorités ne l'intimida pas. La même année, il participa au groupe des poètes d'avant-garde *VOU Club* dirigé par Katsue Kitazono et en restera membre jusqu'à sa dissolution en 1978. Il publia dans la revue officielle du groupe nombre de photos et de poèmes. Voici deux œuvres poétiques titrées chacune en français :

---

12. Rosalind Krauss, *Le Photographique : pour une théorie des écarts* (Traduction par Marc Bloch et Jean Kempf), Macula, 1990, p. 114.

13. *Ibid.*, p. 119.

14. *Ibid.*, p. 117.

## Profond aujourd'hui

*un verre  
extrêmement  
imperceptible  
et une cravate  
flottante  
en diagonale  
de vent  
frémissant  
de fleurs  
mettant la main là-dessus  
un petit moment  
le rire  
sec  
sans bruit  
dans  
la pipe  
fatiguée  
et le piano  
simple  
d'une seule feuille  
et maladroit  
dans  
la corbeille  
où tombe  
un bloc chaud<sup>15</sup>*

## Pouls d'aujourd'hui

*Mais  
il était sympa  
oublié  
galop  
certainement  
il ne reviendra  
plus  
entre un banc dur  
et un autre*

---

15. *VOU*, n° 64, 1958 ; repris in John Solt, *op. cit.*, p. 40.

déjà  
la fumée  
s'élève  
marchant au fil du temps  
XYZ  
cette  
affection  
secrète  
et le PH480  
d'une lassitude de voyage  
sans interstice  
un Cessna  
en chute  
à travers  
l'espace  
soudainement en verre  
au-delà de cette  
fenêtre  
gazeuse<sup>16</sup>

En lisant ces poèmes, il n'est pas difficile d'y sentir une étincelle produite par le rapprochement de réalités au départ tout à fait éloignées. D'autre part, ce genre de texte fait penser aux séquences photographiques propres à Yamamoto. En effet, il lui est arrivé de juxtaposer verticalement ou horizontalement quelques photos en série pour constituer une histoire : *La personne oubliée* (1957) est faite de cinq photos dans lesquelles une femme nue au visage graffité disparaît petit à petit, d'abord mise dans une spirale et transformée en une sorte de ressort, ensuite métamorphosée en clou avec une feuille au milieu, et à la fin ne laissant que cette feuille-là sur le fond tout blanc. Kitazono aimait ce genre de séquences photographiques remplies d'un esprit très poétique.

Par ailleurs, il existe des œuvres où Yamamoto fait se rencontrer une photo et un poème. Par exemple, sur une photo qui montre le dos féminin nu ombré de feuilles courent en diagonale des lignes poétiques :

*Marchant  
dans le désert de cobalt  
dur*

---

16. *VOU*, n° 67, 1969 ; repris *in ibid.* p. 42.

*cramponné aux épaules  
du sommeil  
Le crépuscule  
déjà  
dissous dans de l'iridium  
debout à l'ombre  
du rocher désagrégé  
par hasard  
fredonnant  
l'histoire du balcon  
au lointain  
suscitant les pensées de Scapin  
les clignotements  
légers  
le corps tortillé  
sans bruit  
le soleil se couche  
tombant de la falaise<sup>17</sup>*

En fin de compte, la poésie et la photographie ne faisait qu'un pour Yamamoto. Il écrivait un poème en photographiant et il photographiait en écrivant un poème. Et cela lui a permis d'être surréaliste à sa manière.

\*

En 1957, Yamamoto contribua à un pamphlet, *Atarashii Shashin* [*Une nouvelle photographie*]. Il s'agissait d'un numéro de la revue *L'Atelier*, édité spécialement sur les activités déployées par l'association de la photographie subjective japonaise où se réunissaient les photographes à la recherche de l'expression d'avant-garde à l'instar d'Otto Steinert. Parmi les collaborateurs de ce numéro se trouvait un jeune photographe, Kiyoji Ôtsuji.

Né dans un quartier populaire de Tokyo, Ôtsuji s'intéressa dès son enfance à la science et prenait des photos avec un appareil simple que son père lui avait acheté. Adolescent, il utilisait un tout nouvel appareil, avec son père, en en étudiant le fonctionnement dans des livres sur les arts photographiques. D'autre part, il se passionnait pour la réalisation de courts métrages avec une caméra

---

17. Yamamoto Kansuke : *Conveyor of the Impossible*, op. cit., p. 164.

qu'il s'était procurée. Mais jusque-là, ce n'était que le prolongement d'un jeu d'enfant. Vers 1940, il trouva de vieux numéros de *Photo Times* chez un bouquiniste et ce fut un tournant décisif dans sa vie. La revue lui fit découvrir des photographes occidentaux tels que Munkácsi, Blumenfeld, Man Ray, Moholy-Nagy, Brassai, Atget, etc. De plus, on pouvait y lire des articles de Shûzô Takiguchi sur la photographie d'avant-garde. L'artiste Yoshiyumi Abe (plus tard, il utilisera comme pseudonyme Nobuya Abe) s'y montrait également très actif avec ses photos et ses propos concernant le développement du surréalisme dans le domaine de la photographie. Tout cela le fascina d'un seul coup et l'affermi dans sa résolution de devenir photographe. Il fut surtout séduit par l'appréhension surréaliste de l'objet. C'est d'ailleurs pour cela qu'il pratiquera toujours les photos directes sans manipulation, à l'opposé des photographes d'avant-garde de la génération précédente tels Nakayama et Yamoto, qui préféraient plutôt chercher de nouvelles possibilités dans diverses manipulations. Ôtsuji n'hésitera pas à affirmer des années plus tard, dans un article intitulé « La pensée des yeux », que « la photographie est dès l'origine surréaliste, telle quelle, en tant que directe et sans manipulations<sup>18</sup> ». Dans le même article, il précise que « la photographie surréaliste ne doit pas consister à créer des scènes fantastiques par des artifices ou projeter la reproduction de rêves complexes ». Car cela finirait par « supprimer l'essence même de la photographie et la réduire à la fonction mimique ». Rien d'étonnant alors à ce qu'il prenne ainsi pour cible de ses critiques la photographie surréaliste japonaise d'avant-guerre en la considérant comme une tentative de suivre l'exemple de la peinture surréaliste. Et il explique les rapports possibles entre le surréalisme et la photographie :

*On commence à accepter généralement l'idée que l'univers n'est pas assurément harmonieux. Le surréalisme a joué lui aussi un rôle en dévoilant ce fait. Par la simple réorganisation de sa structure, mettre au clair combien l'univers est indéterminé, et par l'étonnement ainsi produit, faire jaillir une « étincelle poétique », voilà une des méthodes surréalistes. La photographie est apte à enregistrer sans heurt et en un instant*

---

18. Kiyoji Ôtsuji, « La pensée des yeux », *Surréalisme Dokuhon* (Le Livre de lecture du surréalisme) 3 : *Surréalisme no shisô* (La Pensée surréaliste), Tokyo, Shichôsha, 1981, p. 170.

*ce genre de phénomènes. C'était le cas des photos d'Atget. Tous ceux qui s'attachent à regarder ainsi les choses à la manière documentaliste sont amenés à la photographie surréaliste<sup>19</sup>.*

Loin de prendre appui sur l'imaginaire, Ôtsuji s'accroche au réel et photographie d'une façon brute et objective des choses ordinaires pour aboutir au merveilleux. Ce fut sa ligne de conduite depuis le début jusqu'à la fin. Mais au cours de sa vie, il a fait subir plusieurs modifications à son attitude vis à vis du monde.

Vers la fin de la guerre, il fut mobilisé alors qu'il était encore étudiant à l'école professionnelle de photographie. Il n'eut pas le temps de connaître le vrai combat avant la défaite du Japon en août 1945, mais il eut l'occasion de constater de ses propres yeux le désastre d'Hiroshima quelques jours après le lancement de la bombe atomique. En 1949, dans une mansarde près de la gare de Shinjuku, il réalisa trois œuvres photographiques dont le titre, *Objets pitoyables*, vient d'un ami artiste Shigeyoshi Saitô. L'une d'elles représente sur fond noir du blanc d'œuf piqué de plusieurs aiguilles et tombant de la coque cassée. L'intérêt pour la qualité plastique saute aux yeux et l'ensemble paraît abstrait. Le critique Kinichi Obinata y voit « les sens de la vie et de la mort se heurter ostensiblement<sup>20</sup> » et cite le propos du photographe : « Mon rêve concernant la photographie, c'était de chercher à voir, à travers l'interstice de la réalité compacte, une autre réalité<sup>21</sup>. »

Cependant, la vie difficile d'après-guerre lui fit affronter la réalité de tous les jours. Pendant un moment, il dut gagner sa vie en vendant des nouilles faites par lui-même. Il ne pouvait plus se concentrer sur cette autre réalité en quelque sorte abstraite. Alors il commença à prendre des photos de la rue. En 1952, il organisa avec un autre photographe une exposition à la galerie Takemiya à Tokyo. Il y présenta une série de dix photos intitulée « Le temps que le soleil ne connaît pas » dont trois seront choisies et baptisées à nouveau « Shinjuku-la nuit » : en effet, elles représentent un paysage nocturne de rue déserte à Shinjuku où le pavé, la pancarte ou la devanture d'un tout petit magasin émettent une lumière

---

19. *Ibid.*, p. 172.

20. Kinichi Obinata, « Le photographe Kiyoji Ôtsuji : le jeune âge et le départ », in Ôtsuji Kiyoji : *Photographs as Collaborations*, Tokyo, Film Art, 2007, p. 222.

21. Kiyoji Ôtsuji, « Les photos que je voudrais prendre », *Shashin Note* (Cahiers de la photographie), 1989 ; cité par K. Obinata, *ibid.*

inquiétante. Ces photos nous rappellent les remarques faites par Walter Benjamin sur Atget : « La ville, sur ces images, est inhabitée comme un appartement qui n'aurait pas encore trouvé de nouveau locataire. C'est dans des réalisations comme celles-là que la photo surréaliste prépare le mouvement salutaire qui rendra l'homme et son environnement étrangers l'un à l'autre. Elle ouvre la voie au regard politiquement éduqué, qui renonce à toute intimité au profit de l'éclatement des détails<sup>22</sup>. »

À cette occasion, il s'expliqua dans une lettre adressée à Shuzo Takiguchi dont il venait de faire la connaissance. Il lui avoua qu'il avait considéré la photographie comme « une simple feuille sale par rapport à la "chose" qui existe<sup>23</sup> ». C'est une sorte de déclaration de défaite en tant que photographe. Toutefois, cela fut un nouveau départ pour lui. Car il prendra désormais délibérément le parti pris des choses ainsi que Francis Ponge l'a essayé dans ses poèmes. Mais cela ne veut pas dire qu'il est resté en deçà de la réalité. Comme le montrent les photos qu'il prit après cette exposition en choisissant des sujets assez curieux tels que de la glace ou un avion, il lui fallait aller au-delà de la réalité courante, même s'il respecte le réel et refuse toute sorte d'artifice. Il suffit d'ailleurs de jeter un coup d'œil sur ses photos pour y discerner son insistance sur le sens plastique et son envie de percer le mystère des objets. Dans un article, il cite un célèbre passage du *Petit Prince* : « Voici mon secret. Il est très simple : on ne voit bien qu'avec le cœur. L'essentiel est invisible pour les yeux<sup>24</sup>. » Or le photographe, au lieu de voir avec le cœur, essaie de montrer l'invisible sur une photo. Il ne s'agit pas de l'invisible des contes de fées. C'est quelque chose de plus réel que la réalité. Une surréalité en quelque sorte. Et cela par le simple acte d'enregistrer le monde extérieur avec son appareil. Une tentative bien difficile, et même presque impossible. Voilà pourquoi, observant sa propre démarche, il est attentif, comme un scientifique dans son laboratoire, à tout petit signe de dérèglement apparaissant dans les photos.

---

22. Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie », *Œuvres II*, Gallimard, « Folio », 2000, p. 312.

23. Kiyoji Ôtsuji, « Le brouillon de la lettre adressée à Shuzo Takiguchi, 1952 », in *Otsuji Kiyoji : Photographs as Collaborations, op. cit.*, p. 33.

24. Cité par Kiyoji Ôtsuji, « La chose vraie », *Camera Mainichi*, Mainichi-Shinbunsha, 1965 ; repris *in ibid.*, p. 39.

En 1975, il publia une série d'articles intitulée *Le laboratoire de Kiyoji Ôtsuji*, dans laquelle le théoricien Ôtsuji observe et critique les travaux exécutés par le photographe Ôtsuji. Par exemple, il pratique un automatisme surréaliste : il prend des photos sans réfléchir en flânant dans la rue. Et par la suite, il examine les photos prises par lui-même. Il s'aperçoit alors que les choses s'y trouvent privées de sens plus que d'habitude. Par contre, elles sont saisies dans leurs rapports profonds et mutuels pour faire surgir un autre sens qui concerne son subconscient. Selon Ôtsuji, s'il y a une différence entre l'acte de voir de ses propres yeux et celui de voir à travers les photos, elle représente « le décalage entre le monde extérieur et l'intérieur<sup>25</sup> ». Photographier, c'est donc l'opération d'extérioriser ce décalage.

D'ailleurs, à cette époque, il commença à jeter son regard sur les êtres, les choses, les lieux qui se trouvaient autour de lui. Il réalisa même une série « Le voisinage » pour montrer les scènes quotidiennes de son quartier. Mais il ne s'agit pas d'un simple retour à la réalité courante. La preuve : en 1977, il organisa une exposition personnelle « Le passé dans une boîte » qui consistait à présenter d'abord une boîte de gâteaux, ensuite une série de vieilles photos entassées dans ce contenant, soit en positif, soit en négatif, soit encore dans une enveloppe de magasin de photographie, en tout cas presque toutes abîmées, et enfin une photo représentant une accumulation de papier photographiques presque noirs, sauf quelques rares exceptions qui font à peine surgir une vague image. Par l'introduction du facteur temporel, il réussit à mettre en relief un décalage qui existe entre celui qui prend des photos et celui qui les regarde. Et ce décalage devient d'autant plus frappant que les objets photographiés sont familiers au photographe-spectateur.

Dans un article publié en 1989, Ôtsuji présente une discussion menée avec Toru Takemitsu au sujet de « Ma » c'est-à-dire d'une sorte de marge. Selon ce compositeur mondialement connu, s'il y a un temps de silence dans la musique, l'auditeur sera attentif au bruit atmosphérique et ce sera là bien un « Ma ». Le problème pour un musicien moderne, c'est d'admettre ce « Ma » ou pas. Ôtsuji pense qu'il en va de même avec les photographes. Est-ce qu'on peut accepter dans la photographie un espace blanc en surplus,

---

25. Kiyoji Ôtsuji, « La pensée des yeux », *op. cit.*, p. 171.

comparable au bruit que le silence fait entendre ? Voilà la question. Et Ôtsuji déclare : « le monde n'est pas là comme on l'espère, mais il existe à son gré<sup>26</sup>. »

\*

En somme, l'espace dont Rosalind Krauss parle ne se trouve-t-il pas tout particulièrement entre le sujet et l'objet, entre la subjectivité et l'objectivité ? D'habitude, on se dit : « Je suis là et le monde est là. » Mais en fait, notre vision du monde nous reflète au moins en partie. Et si on agit selon cette vision du monde, elle nous influence d'une certaine manière. Et ainsi de suite. On ne peut pas vraiment sortir de ce cercle clos. Or, si un appareil photographique intervient, cela change tout. Comme l'écrit très justement Walter Benjamin, « la nature qui parle à l'appareil photographique est autre que celle qui parle à l'œil - autre, avant tout, en ce qu'à un espace consciemment travaillé par l'homme se substitue un espace élaboré de manière inconsciente<sup>27</sup> ». L'objectivité mécanique est susceptible de nous montrer un monde avec lequel notre subjectivité n'a aucun rapport. Ce qu'on voit sur une photo, c'est sans doute une réalité, mais ce n'est pas celle qu'on est habitué à voir tous les jours de nos propres yeux. C'est bien une autre réalité, ou pour reprendre l'heureuse formule de Benjamin, « un espace élaboré de manière inconsciente ». Et cette découverte ne nous laisse pas intacts. Nous ne sommes plus les mêmes. Car, si la photographie nous renseigne sur « cet inconscient visuel », c'est comme « la psychanalyse [qui] nous renseigne sur l'inconscient pulsionnel<sup>28</sup> ». Voilà ce qui peut se passer avec un appareil photographique. Il nous sera alors loisible d'y discerner un signe d'éclatement du réel par l'introduction d'un autre. Pris dans cette modification dynamique, le sujet est en quelque sorte dépossédé d'autant plus qu'il ne peut plus créer une vision de monde à sa guise. Ce détournement radical rend visible, dans une certaine mesure, les quêtes surréalistes dont l'objectif était la mutation : celle de la réalité et celle du « moi ». Bien entendu, le sujet et l'objet ne se rejoindront plus comme l'envers et l'endroit de la même chose pour garder une harmonie

---

26. Kiyoji Ôtsuji, « Accepter le monde », *Asahi Camera*, mars 1989 ; repris *in op. cit.*, p. 210.

27. Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie », *Œuvres*, vol. II, Gallimard, 2000, p. 300.

28. *Ibid.*, p. 301.

conservatrice. Toutefois, ce sera ce décalage, cet écart qui nous dévoilera un nouvel horizon.

Ôtsuji avait donc raison de déclarer que « la photographie est, dès l'origine, surréaliste, telle qu'elle est en tant que directe et sans manipulation ». Mais cela ne veut pas dire que les manipulations dénaturent la qualité typiquement photographique. Par le simple fait d'être objectif, un appareil photographique nous donne le moyen de métamorphoser la réalité d'une façon dont aucun être humain n'est capable. Sa pensée suivant plus ou moins le même itinéraire que Benjamin, André Bazin, critique de cinéma mais intéressé également par la photographie, constate que l'originalité de cette technologie visuelle réside, par rapport à la peinture par exemple, dans « son objectivité essentielle ». Il s'ensuit que « pour la première fois, une image du monde extérieur se forme automatiquement sans intervention créatrice de l'homme, selon un déterminisme rigoureux<sup>29</sup> ». Selon Bazin, le surréalisme n'était aucunement indifférent à cette particularité photographique « quand il faisait appel à la gélatine de la plaque sensible pour engendrer sa tétatologie plastique ». Et il poursuit ainsi :

*C'est que, pour le surréalisme, le but esthétique est inséparable de l'efficacité mécanique de l'image sur notre esprit. La distinction logique de l'imaginaire et du réel tend à s'abolir. Toute image doit être sentie comme objet et tout objet comme image. La photographie représentait donc une technique privilégiée de la création surréaliste puisqu'elle réalise une image participant de la nature : une hallucination vraie<sup>30</sup>.*

L'opposition que certains voudraient voir entre la photographie directe et celle manipulée est, dans le fond, sans grande importance. La manipulation n'est pas venue contredire l'objectivité de la photographie. Au contraire, le merveilleux n'est possible que par l'intermédiaire de l'objectivité irrésistible. Et une image en apparence réaliste cache derrière elle un présage de fantastique. C'est donc dans la mesure où l'on part de cette constatation que la photographie, manipulée ou pas, nous ouvre la voie vers la surréalité à laquelle André Breton aspirait tant : « Je crois à la résolution future de ces deux états, en apparence si

---

29. André Bazin, Qu'est-ce que le cinéma ? I : Ontologie et langage, Le Cerf, 1958, p. 15.

30. *Ibid.*, p. 18.

contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de surréalité, si l'on peut dire<sup>31</sup>. » Nakayama, Yamamoto et Ôtsuji ont ainsi poursuivi chacun à leur manière une nouvelle possibilité suggérée par la photographie surréaliste tout en l'adaptant au milieu japonais et introduisant de la sorte de nouveaux éléments. Nous pouvons sans doute y voir trois possibilités différentes de développement du mouvement d'avant-garde né en Europe.

Illustrations : Masachika Tani, p. 187-203

- NAKAYAMA : "Eve" , 1940, correspond à la p. 191 du dossier

- YAMAMOTO : " Personne froide", 1956, p. 194 (... "corps féminin soit ils sont cloués en plusieurs endroits, ...")

- ÔTSUJI : "La Nuit tombe", 1975, p. 201 (photo réalisée dans le Laboratoire de Kiyo Ôtsuji)

---

31. André Breton, *Manifeste du surréalisme*, OC I, 1988, p. 319.

## L'ACCUEIL DU SURREALISME EN REGION – L'EXEMPLE DE NAGOYA

Hanako TAKAYAMA

### UNE « BASE » POUR LES ACTIVITES SURREALISTES ?

En suivant le développement du surréalisme au Japon, plusieurs auteurs soulignent le fait que l'essor de ce mouvement eut lieu non seulement à Tokyo et à Kyoto, mais aussi à Nagoya où le poète Tiroux Yamanaka (1905-1977), correspondant de Paul Eluard, André Breton, Tristan Tzara, Man Ray et d'autres, a participé à la diffusion et à la traduction d'œuvres surréalistes<sup>1</sup>. Cette ville, dont la population actuelle dépasse les deux millions d'habitants, est la capitale de la préfecture d'Aichi, située dans la région du Chûbu, à mi-chemin entre Tokyo et Kyoto, entre l'est et l'ouest de l'Archipel. Considérant ce fait, il nous faudra d'abord répondre à la question d'un épanouissement local du surréalisme au Japon et interroger la signification du « local » ainsi que l'idée d'une « base » d'implantation ou de réseau de diffusion du mouvement.

Nagoya est un centre historique connu, surtout à l'époque des samourais - la cité-château et les forts de la province d'Owari furent un haut lieu stratégique de l'Âge des Guerres féodales, au XVIème siècle, et jusqu'à l'ère Edo. Sa naissance comme ville advient sous la restauration de Meiji. Dans les années 1920, Nagoya connut un fort développement industriel, une explosion démographique et un aménagement urbain moderne : autant d'arrière-plans pour son développement culturel<sup>2</sup>. Son passé historique et sa modernisation rapide ne la réduisent pas à un épiphénomène local mais constituent des atouts pour affirmer la continuité de son rôle en tant

---

1. Satoshi Yamanaka, « Tiroux Yamanaka, Surréalisme, Nagoya », in « *Littérature japonaise : Interprétation et recherche de matériel pédagogique* », vol 48-5, Tokyo, Gakutôsha, avril 2003, p. 102-110.

2. Au milieu de l'ère Meiji, dans les années 1880, paraît déjà un journal grand public avec illustrations publié à Nagoya. Sur le développement des médias et revues là-bas : Nobuhiko Baba, *Le Modernisme au bord : collage de la ville moderne de Nagoya*, Nagoya, Ningensya, 1997, p. 187-210.

qu'intermédiaire au cœur de l'archipel. Le passage de la 40<sup>e</sup> station du Tokaido reliant Nagoya aux cinquante-trois autres<sup>3</sup>, étaye aussi cette fonction.

Pour réexaminer l'activité du surréalisme à Nagoya, il faut prendre en compte les éléments de la modernité culturelle sur place. Ce qui a limité l'étude de son rôle dans la réception du surréalisme au Japon c'est d'abord la rareté des matériaux, dans cette région qui a subi de grosses pertes dans les bombardements de 1945. A cette difficulté d'accès, s'ajoute un long temps d'absence de recherche plus générale sur l'introduction de la modernité et sur les avant-gardes en régions. Aujourd'hui la recherche sur la littérature progresse, menée par les associations littéraires et locales<sup>4</sup>. On a vu ainsi paraître, peu à peu, les republications récentes de revues devenues introuvables<sup>5</sup>. Quelle fut la caractéristique de la réception du surréalisme au Japon, à Nagoya ? Quelle a été la place de ce mouvement au sein des activités culturelles propres à ce lieu ? Peut-on parler d'un réseau de réception et de diffusion, d'une « base » au sens stratégique d'implantation et d'influence ? La présence de Yamanaka à Nagoya et l'impact qu'y ont laissé les tournées d'expositions d'œuvres surréalistes<sup>6</sup> semblent constituer le couple de référence symbolique. Nous évoquerons deux sujets : l'un concerne les revues poétiques paraissant alors à Nagoya, la question des échanges entre elles et celle de leur indépendance. L'autre est la considération d'un climat propice au commerce des idées, à un réseau de sociabilité favorable

---

3. La « Route de la Mer de l'Est » fut l'un des cinq axes commerciaux partant d'Edo (Tokyo en 1868), ordonnés par le shogunat des Tokugawa au début du XVII<sup>e</sup> siècle afin de développer les échanges entre la capitale. Elle reliait Edo à Kyoto, Osaka et Kobé. 53 relais équipés, situés dans des sites pittoresques jalonnaient la voie tous les deux kilomètres. Owari constituait la 40<sup>e</sup> station de cette route. Cet axe de communication remplacé aujourd'hui par une autoroute et deux lignes ferroviaires est le plus actif du pays.

4. Par exemple, l'association de littérature moderne, à Nagoya, depuis 1970. <http://www.geocities.jp/nkbk1970/>

5. Il existe d'une part, une republication des matériaux du surréalisme au Japon composée par les quinze volumes édités sous la direction de Hirofumi Wada, publiés entre 1999-2001. Et d'un autre côté, la collection de revues poétiques locales comptant 23 volumes, sous la direction des mêmes chercheurs, qui se poursuit depuis 2009.

6. En juin 1937, l'exposition des œuvres surréalistes venues en partie d'Europe eut lieu à Tokyo, Kyoto, Osaka, Nagoya et Fukui. *Peintures fantastiques au Japon 1935-1945*, catalogue, Tokyo, Musée national des arts modernes, 2003, p. 139.

aux rencontres entre artistes et écrivains ainsi qu'au mélange des genres. Nous nous attacherons à la situation d'un photographe, Yoshio Shimozato (1907-1981), qui a témoigné d'une attitude ambiguë vis à vis de la situation régionale.

## REVUES POETIQUES PREEXISTANTES – UNE INTERCOMMUNICATION

L'événement le plus marquant fut la fondation de la revue *Ciné*, publiée à Tokyo, par Yamanaka, qui n'eut que neuf numéros, de février 1929 à juin 1930. On y trouve des traductions de textes surréalistes - *Les Champs magnétiques* de Breton et Soupault et des extraits de *Capitale de la Douleur* d'Eluard - mais aussi des créations de poètes japonais<sup>7</sup> : non seulement Toshio Ueda (1900-1982), Kitazono Katsue (1902-1978), mais aussi des camarades de Nagoya : Yukio Haruyama (1902-1994), Iwao Kameyama (1907-1989) et al. Ils trouvent là un banc d'essai en résonance avec le surgissement d'une littérature nouvelle. En dehors de Yamanaka, généralement tenu pour l'« organisateur »<sup>8</sup>, il y eut aussi des réalisations et un groupe s'est formé autour de cet homme de rôle ; Yoshiteru Kuroki a déjà remarqué l'effet des deux premiers poètes cités sur la poésie même de Yamanaka<sup>9</sup>. La signification passablement obscure de cet organisateur au sein des revues locales pourrait se révéler si l'on rapportait son activité à celle de ses contemporains qui partageaient cette cohabitation. Pour cela, il faut considérer la présence de plusieurs revues publiées dans les années 1920 à Nagoya, avant *Ciné*. Cet arrière-plan devrait éclairer l'apparition de *Ciné*, comme lieu de réception du surréalisme en sa phase initiale. *Ciné* doit être comparée avec la prospérité des revues de l'époque, qu'il faut étudier ensemble quant à l'introduction de la théorie, et aux traductions faites par Yamanaka. La clef se trouve dans la participation des écrivains à la vie de ces revues, surtout à *Seikishi*, [*Le Cavalier Bleu*], vivante de septembre 1922 à juin 1924.

Dans un essai accompagnant la republication des revues

---

7. Le sixième volume de la série « *Surréalisme au Japon* » est : *Tiroux Yamanaka, organisateur des années 1930*, édité par Yoshiteru Kurosawa, Tokyo, Honnotomosya, 1999, il contient la republication de *Ciné*.

8. Voir la note 6.

9. *Ibid.*, p. 457.

*Seikishi*, *Kikaiza* et *Ultra*, Aya Ihara indique plusieurs points particuliers. Dans un discours qui prend davantage en compte l'aspect commercial et entrepreneurial que le rôle culturel propre de Nagoya au début des années 1920, l'auteure affirme à nouveau une tendance symbolique plus que celle d'une modernité littéraire dans les revues poétiques locales<sup>10</sup>. Quelques mois avant *Seikishi*, a été fondée à Nagoya une association pour la poésie parlée où l'on se rencontre et dit des poèmes ensemble ; elle réunit déjà les cinq premiers membres de la future revue. Ihara montre que bien que ses fondateurs affirment l'indépendance de *Seikishi*, issue de cette association, l'éditorial laisse un doute à cet égard<sup>11</sup>. Mieux vaut donc comprendre qu'il existe un lien certain, ténu mais compliqué, entre cette association et les membres fondateurs de *Seikishi* puis de *Ciné*. D'un côté, on échange des poèmes à Nagoya, à l'occasion de rapports interpersonnels. De l'autre, existe dans chaque revue une direction forte décidée dès le lancement. Rien n'est simple ni linéaire.

Fondée par Yamanaka, *Ciné* est souvent mentionnée et discutée à part des autres revues. Cependant, nous devons souligner qu'à partir de Haruyama, plusieurs participants de *Seikishi* sont devenus ceux de *Ciné*. Le fait de savoir que Yamanaka a écrit dans *Seikishi* sur l'invitation d'un ancien camarade de lycée<sup>12</sup> nous indique un déplacement imparfait des auteurs au sein des revues. Le fait qu'elle ait été publiée aux petites éditions « Bon » situées à Tokyo, montre que tout un jeu de permutations, entre non seulement des personnes, mais aussi des places, a eu lieu. A la suite de *Seikishi* plusieurs revues éphémères apparaissent. Après sa disparition, des auteurs sont partis à Tokyo mener leur activité poétique, comme Haruyama qui y a fondé plusieurs titres. Ainsi les ferments d'un renouveau littéraire existaient à Nagoya, et ses auteurs, ses publications y accueilleraient le surréalisme. La région parvenait à vivre à l'heure de Tokyo et de ses écrivains, les suivant dans leurs déplacements mêmes. Ce sont ces échanges et la circulation qui nous font saisir la particularité du rôle organisateur poétique de Nagoya conformément à une tendance organisationnelle locale préexistante. A Nagoya, il était fréquent qu'un changement

---

10. Aya Ihara éd., *Modernisation de Nagoya*, Tokyo, Yumani shobô, 2012, p. 775-787.

11. *Ibid.*, p. 788-789.

12. Kurosawa éd., *op. cit.*, p. 470.

progressif, aussi bien à l'intérieur des groupes que dans l'expression et la composition même des poèmes, engendrât un nouveau mouvement. On continuait ensemble jusqu'à la prochaine permutation. C'est ainsi que la base s'est construite peu à peu avec des gens qui en ont déjà fondé d'autres, pour leur faire rencontrer d'autres courants féconds en tissages humains comme en combinaisons textuelles. Alors, comment trouver la particularité de Nagoya concernant la réception du surréalisme, en ce temps-là, surtout après les avancées théoriques accélérées par Takiguchi ?

## UNE CIRCULATION MULTIDIRECTIONNELLE

Avec les aspects littéraires, il existe des activités picturales et photographiques d'avant-garde à Nagoya. L'exposition itinérante des œuvres surréalistes de 1937 et la formation d'un groupe d'avant-garde apportent des éléments susceptibles d'expliquer la chance de Nagoya de compter parmi les lieux d'activités surréalistes. S'il est un homme qui semble bien avoir reçu l'influence créatrice à ce moment-là, et qui est souvent traité de surréaliste, c'est bien Yoshio Shimosato, photographe. En 1940, il a publié un album photo intitulé *Mésem zoku* - raccourci de *Mesemhryanthemum*<sup>13</sup> - dont le sous-titre est « album photo surréaliste ». Shimosato a traité de cactus, de plantes grasses, en tant qu'éléments naturels<sup>14</sup> selon une approche persistante d'objets sensuels et voluptueux. Parmi ses collaborateurs de Nagoya, nous trouvons au sein de la photographie la même tendance synthétique que dans les revues. Avant cette publication, ce photographe avait publié quelques articles ; dans l'un d'eux, intitulé « Le développement de l'expressionnisme abstrait : sur sa communication avec le surréalisme », en février 1936, il s'identifie en tant que membre du groupe surréaliste dans le domaine littéraire ; Takiguchi et Yamanaka l'ayant amené à choisir entre l'abstraction ou le surréalisme<sup>15</sup>. Tous deux étaient donc déjà attirés par les artistes, en cette phase où ils tentaient d'éviter la confusion des mots. C'est ainsi que dans le cadre d'interviews de revues

---

13. Satoshi Yamada éd., *Eikyu, Yoshio Shimosato : L'avant-garde de la lentille*, Tokyo, Honnotomosya, 2001, p. 226.

14. *Ibid.*, p. 201-252. L'original a été publié à compte privé en 1940 à Nagoya.

15. *Ibid.*, p. 257-258. L'original est repris dans *Mizue*, vol. 375, Nihon Bijutsu Shuppan-sya, mai 1936.

photographiques - de *Cameraman* en février 1939 - a été publié un entretien de Yamanaka avec Shimozato et Minoru Sakata, un photographe de Nagoya<sup>16</sup>. Du moins, à ce moment-là, la discussion sur la théorie était-elle possible. D'un côté, Yamanaka présente son interprétation et son savoir théorique - il éclaire, en citant des séquences de films d'avant-garde, la différence décisive entre l'art abstrait et l'art surréaliste en France<sup>17</sup>. De son côté, Shimozato préserve son idée originale - il confirme même la coexistence dans ses propres œuvres de la pneumatique ou du psychologique avec l'abstraction<sup>18</sup>. Pour l'approche technique particulière de Shimozato, cet accueil porta ses fruits, tels l'investigation des *Mesem zoku*.

Satoshi Yamada, conservateur au musée de Nagoya, a transcrit plusieurs cahiers de Shimozato des années 1930<sup>19</sup>. Ces matériaux font revivre des communications humaines et artistiques autour de Nagoya. Ils révèlent la richesse des contacts concrets entre tous ces artistes. Ils nous éclairent sur les champs d'application du surréalisme dans la création. On suit l'influence exercée sur la transmission de plusieurs genres littéraires et artistiques ainsi que le rôle tenu là par les revues. Le journal de Shimozato nous retrace le film de sa vie dans une approche concrète de son temps. Bien que les matériaux consultables soient limités, le cahier des années 1936 à 1937 montre que l'auteur tergiverse. Curieusement, plusieurs fois le retard culturel de Nagoya est décrié. Ce point est souligné notamment dans ses remarques sur les échanges avec Tokyo. Selon ce journal, en janvier 1936, à l'occasion de son exposition indépendante à Tokyo, il eut la chance d'être invité par l'Association de néoplasticisme qui prétendait être le surréalisme au Japon. En retour, cela l'a amusé d'exposer cette association à Nagoya. Le journal exprime ce va-et-vient du moins jusqu'en 1937 ; il évite toutefois d'opposer selon un schéma simpliste la capitale comme centre à la ville locale retardée. Sa rencontre avec le surréalisme lors de l'exposition à Nagoya en 1933 est décrite comme un

---

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 267-279.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 268.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 271.

<sup>19</sup> Satoshi Yamada, « La vie d'un artiste d'avant-garde à Nagoya : à partir du journal de Yoshio Shimozato », *Bulletin du musée de la Ville de Nagoya*, vol. 1, p. 18-58 ; et suite : vol. 4, mars 1995, p. 45-70.

changement<sup>20</sup> - ce qui montre que les tournées d'expositions jouèrent un grand rôle. Et les nombreux noms réputés de Tokyo présents dans son journal réfèrent à des personnes concernées par son activité plutôt qu'à leur qualité propre de tokyoïtes. C'est la personne qui importe pour lui. Enfin, bien qu'ils soient le plus souvent à Tokyo, artistes et critiques viennent fréquemment à Nagoya. Une communication interurbaine est attestée. Quant à l'accueil des idées surréalistes à Nagoya – malgré Nobuhiko Baba qui nie l'importation de la modernité littéraire de Tokyo en régions<sup>21</sup> -, les échanges ne se font pas à sens unique.

\*

La naissance d'un processus urbain et les conditions d'un développement culturel ont pu ainsi avoir lieu grâce à la circulation entre plusieurs régions. Un réseau dense d'échanges a transmis le nouveau et a brassé la dynamique des arts. S'appuyant sur des fondements antécédents et suscitant des mélanges, la fonction d'un réseau du surréalisme à Nagoya fut avant tout celle d'intermédiaire, d'interface. Nous pouvons conclure que l'essence du surréalisme lui-même accompagne la modernisation de la ville et du transport. Du moins, autour de Nagoya, où il reste tant à chercher. Cela ne veut pas dire qu'il reste encore des trésors injustement recouverts, mais pointe plutôt la révélation d'un Merveilleux dont l'accueil par des inconnus relatifs fut perçu comme vraie richesse : c'est seulement à ce niveau que Nagoya nous tend une chance pour penser le phénomène explosif du surréalisme arrivant dans une ville, comme précipitant le hasard d'une rencontre.

*UNIVERSITE DE TOKYO*

---

<sup>20</sup> Yamada, *op. cit.*, 1994, p. 18-19.

<sup>21</sup> Baba, *op. cit.*, p. 219.



## POLITIQUE DE LA META-ESTHETIQUE : SURREALISME, JAPON ET COLONIALISME

Satoru HASHIMOTO

Le surréalisme fut un mouvement international. Pas seulement parce que des écrivains ou des artistes multiethniques y prirent part à Paris, mais parce qu'il essaima également d'Afrique en Amérique du nord, d'Amérique latine en Asie. De fait, le surréalisme incarna l'internationale de la modernité littéraire et artistique qui prospéra au début du XX<sup>e</sup> siècle. Ce fut dans le cadre de cette circulation transnationale d'un capital culturel que le surréalisme atteignit les côtes du Japon au début des années 20. L'influence qu'il exerça dans les champs littéraire et artistique japonais fut énorme, à tel point qu'André Breton, selon les dires de John Solt, déclara avoir été frappé d'apprendre de la part d'un artiste japonais à Paris, qu'au Japon quelque 500 poètes et peintres se considéraient comme surréalistes... Solt soutint même que, rétrospectivement, le surréalisme eut un impact plus grand au Japon que nulle part ailleurs, « y compris dans son propre pays de naissance ». Dans les années 20 et 30 au Japon, de nombreux artistes et écrivains se réclamaient ainsi du surréalisme, de même un grand nombre de revues surréalistes étaient publiées, et l'art surréaliste s'exposait régulièrement dans les galeries. Les artistes de l'après-guerre se référèrent aux styles, vocabulaire et idées du surréalisme pour produire les arts d'une nouvelle génération. Le surréalisme franchit même les frontières entre la basse et la haute culture en introduisant dans la langue de tous les jours, le terme « shūru シュール », un adjectif dérivé du préfixe *-sur* du mot surréalisme, et qui désigne, de façon familière, quelque chose de bizarre, d'étrange, ou d'irréel en général.

Le surréalisme, bien entendu, a sa place d'origine, dans le Paris de 1919, quand André Breton et Philippe Soupault expérimentèrent *l'écriture automatique* dont certains résultats furent publiés dans *Les Champs magnétiques* (1920). Mais l'étendue et la variété de sa réception au Japon amènera à considérer le surréalisme japonais comme un phénomène unique relativement indépendant du

contexte français, et qui pourrait bien être symptomatique de certaines questions propres à l'histoire culturelle moderne du Japon. En se penchant sur le surréalisme et le Japon, nous nous devons d'aborder le problème dit de la « transculturation ». En se substituant à l'approche réductrice qui considérerait la transmission culturelle depuis le centre (Paris) vers la périphérie (le Japon), en termes d'introduction purement unilatérale, le concept de transculturation se concentre sur les complexités d'agencement du côté du récepteur, ou « comment des groupes subordonnés ou marginaux se saisissent ou inventent à partir des matériaux qui leur est transmis par une structure dominante ou métropolitaine ». Dans cette perspective, nous ne devons pas seulement examiner les surréalismes japonais et français dans leurs similarités et différences mais bien plutôt explorer le surréalisme japonais en raison de son importance « performative ». Que signifiait adapter des pratiques surréalistes dans le contexte de la modernité culturelle japonaise ? Que *firent* donc écrivains et artistes japonais avec le surréalisme ?

Un des aspects fondamentaux du surréalisme dans le contexte japonais, ainsi que nous le verrons dans ce qui suit, était la fonction qu'il remplit en tant que *méta-esthétique*. Pour certains écrivains et artistes, le surréalisme n'était pas une simple école d'esthétique parmi d'autres, telles que celle du classicisme, du romantisme ou du futurisme, ça n'était pas particulièrement non plus une école esthétique française, voire occidentale. Le surréalisme, au lieu de cela, était considéré par eux comme une certaine esthétique d'ordre universel devant permettre aux écrivains japonais de créer une littérature moderne *per se*, au-delà des particularités culturelles ou nationales.

Au lieu de se contenter d'imiter ou d'adapter simplement les œuvres françaises ou bien de produire des œuvres purement nationales, les écrivains japonais pratiquèrent le surréalisme d'une façon qui leur permettait de mettre entre parenthèses les différences existant entre le Japon et la France comme entre l'Ouest et l'Est, et de créer ainsi une littérature moderne au sens plein du terme, c'est-à-dire universelle. En conséquence, pour beaucoup d'intellectuels japonais, le surréalisme incarna la condition même de l'esthétique moderne, ainsi que le formula Michel Foucault « [la littérature] devient pure et simple manifestation d'un langage qui n'a pour loi que d'affirmer — contre tous les

autres discours — son existence escarpée.» Au nom du surréalisme, les écrivains japonais pratiquèrent en toute conscience, et précisément, une littérature qui « cherche à ressaisir, dans le mouvement qui la fait naître, l'essence de toute littérature ; et ainsi tous ses fils convergent vers la pointe la plus fine — singulière, instantanée, et pourtant absolument universelle — vers le simple acte d'écrire. » En dépit de l'éloignement avec Paris, la capitale « de la République mondiale des lettres », les écrivains japonais parvinrent de se positionner, à travers « le simple acte d'écrire », à la pointe de la littérature dans une démarche et un effort purement universels.

Si les écrivains japonais ont introduit le surréalisme en tant qu'esthétique d'ordre universel, comment peut-on considérer les pratiques des surréalistes au Japon par rapport à celles de leurs prédécesseurs français ? Comment peut-on conceptualiser la relation entre surréalistes japonais et surréaliste français ?

Ces deux questions doivent être par ailleurs posées concernant la réception du surréalisme par les colonies japonaises. Dans les années 20 et 30, les écrivains, dans la Corée et Taiwan, étaient de même exposés à la modernité littéraire et artistique européenne, souvent au travers des interprétations et des traductions japonaises. La popularité phénoménale du surréalisme dans la métropole contribua à en diffuser le discours dans tout l'Empire du Japon. Tandis que les écrivains japonais embrassaient le surréalisme comme une esthétique universelle, les auteurs de la Corée coloniale, par exemple, introduisirent dans le surréalisme la même force de libération que celle qui y avait été observée dans le contexte japonais. Pour les écrivains japonais, le surréalisme incarnait l'exemple d'une esthétique qui pouvait les sevrer et les libérer de la dichotomie structurelle qui faisait de la modernité japonaise, quelque chose de secondaire ou d'à la traîne, et leur permettait de pratiquer une littérature universelle. De même pour les écrivains coloniaux, les poètes surréalistes incarnaient les potentialités radicales de l'esthétique moderne, en tant que régime autonome, indépendant de la politique et de l'économie, y compris la dynamique du pouvoir colonial. Cet idéal fit de leur engagement à l'égard des réalités coloniales quelque chose de bien plus complexe que la simple dichotomie entre la résistance et la résignation.

J'assure en conséquence que la question du surréalisme au Japon de même que dans ses colonies, constitue un cas unique pour explorer le phénomène de transculturation de la modernité littéraire et artistique dans les débuts du XX<sup>e</sup> siècle. Examiner ce processus nous pressera de déconstruire les dichotomies de hiérarchie telles que centre/ périphérie, original/ copie, et universel/ particulier ainsi que de chercher à inventer les concepts pour comprendre la relation entre les littératures modernes, chacune d'entre elles étant d'une part, un effort universel absolu, et d'autre part, une forme particulière eu égard au contexte socio-politique.

C'est à partir de ce point de vue théorique, que cet article se donne pour but d'examiner la question du surréalisme et du Japon. Dans cette optique-là, il se penchera sur le cas de Takiguchi Shūzō (1903-79), sans doute un des plus éminents critique/poète du surréalisme japonais, et Yi Sang (1910-37), un célèbre poète de la Corée coloniale, connu pour sa poésie graphique énigmatique. Le surréalisme a inspiré Takiguchi Shūzō qui en a conçu de nouvelles pratiques poétiques, transcendant la dichotomie Est/Ouest, tandis que les œuvres des surréalistes japonais influencèrent la poésie géométrique de Yi Sang à travers laquelle il créa un nouveau terrain d'ordre universel pour la poésie coréenne. En dépit de sa rhétorique universelle, le surréalisme des œuvres des deux poètes évoque cependant le discours colonial : l'avant-gardisme surréaliste de Takiguchi revêtit des connotations impérialistes dans les années 40, tandis que les nouvelles de Yi Sang dénotaient l'inexorable autodestruction de l'esthétique moderne en situation de colonisation. L'évocation de discours politiques que le surréalisme tentait de surmonter indique une implication politique unique de cette méta-esthétique en Asie de l'Est au XX<sup>e</sup> siècle.

\*\*\*

Si on se réfère à ses origines, on peut voir qu'André Breton lui-même concevait le surréalisme comme une méta-esthétique. Breton a conçu le surréalisme non pas simplement comme une des autres formes esthétiques, mais plutôt relevant d'une esthétique définitive qui s'est établie comme la source même de l'imagination poétique. Breton, dans *Manifeste du surréalisme* (1924), déclara : « Adieu les sélections absurdes, les rêves de gouffre, les rivalités, les longues patiences, la fuite des saisons, l'ordre artificiel des idées, la rampe du danger, le temps pour tout ! Qu'on se donne seulement la peine de *pratiquer* la poésie. ... Il s'agissait de

remonter aux sources de l'imagination poétique, et, qui plus est, de s'y tenir. » Le « voyage » vers ces « régions reculées » de la poésie, pour lequel le surréalisme est un guide, est une perpétuelle bataille contre les contingences extérieures à la littérature. Le surréalisme est donc une pratique « ... en l'absence de tout contrôle exercée par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale ». En cela, le surréalisme délimite un espace propre à la littérature où l'essence de la *littérature en son entier* s'exprime — un espace où non seulement convergent et résonnent les voix des écrivains d'Aragon à Vitrac, de Swift à Roussel, mais également celles de « Cumes, Dodone et Delphes ».

Ainsi que l'affirme William Gardner, le contact du Japon avec l'Europe au début du XX<sup>e</sup> siècle tait visiblement « multicouches » : divers mouvements littéraire, artistique, cinématographique ou théâtral coexistaient en mutuelle interaction, rendant impossible toute démarcation d'un territoire défini, en propre, pour chaque école d'esthétique. Le surréalisme, en fait, était un courant parmi d'autres au sein d'un flot de matériaux hétérogènes simultanément importés depuis l'Europe, de l'expressionnisme allemand au futurisme italien, de l'anglo-modernisme au constructivisme russe. Par exemple, parmi les nombreux magazines littéraires, outils d'introduction du surréalisme au Japon, *Shi to shiron* (*Poésie et poétique*, 1928-33), offrait de fait un lieu ouvert pour la poésie moderne dans sa globalité, avec pour vedettes Breton en compagnie de Valéry et Gide, aussi bien que Joyce et T.S. Eliot.

Ce fut contre une telle toile de fond multiforme que Takiguchi Shūzō, un des principaux contributeurs à *Shi to shiron*, s'engagea avec le surréalisme. En dépit de la nature hétérogène de son introduction au Japon, Takiguchi laissa intact le cœur du surréalisme tel que conçu par Breton. A l'instar de Breton, Takiguchi attendait du surréalisme qu'il soit précisément une esthétique absolue. Il articule ainsi la nature du royaume de la pureté poétique du surréalisme, cherche en termes de « néant » ; comme il affirme, en 1931, dans son fameux essai *Shi to jitsuzai* (*Poésie et existence*) :

*C'est vrai que la poésie provient d'un néant [mu 無] unique, ou de ce qui peut être dénommé, non pas nécessairement d'un point de vue dichotomique, mais d'un point de vue logique, non-poétique. Laissez-moi le définir pour moi-même : le néant possède toujours un esprit au-delà du sens et de*

*l'existence. Alors que tout le monde a toujours été accoutumé à croire que la poésie était juste une forme littéraire parmi d'autres, dans le même temps, j'ai été persuadé, sans doute aucun, que la poésie était la non-existence. (Je ne vois pas ici de nécessité particulière à traiter la distinction entre l'esprit de la Grèce et celui de l'Orient).*

En vertu de cette qualification de la poésie comme « un néant unique », Takiguchi universalise cette dernière, qui n'est donc pas une forme littéraire parmi d'autres mais bien plutôt une pratique esthétique, absolue et privilégiée.

En tant que telle, la poésie se définit elle-même, à l'intérieur d'un espace autonome, au-delà d'aucune limitation de l'extérieur, incluant la distinction historique entre le Grèce et l'Orient. Takiguchi croyait donc que la poésie, en tant qu'effort universel, réconcilierait et résoudrait les distinctions profondément enracinées au sujet desquelles la modernité japonaise était obsédée. Le surréalisme incarna en effet une universalité esthétique de cette sorte. Discutant de l'importance contemporaine du surréalisme, Takiguchi revendiquait : « Ce qui est en jeu, c'est l'unification de la tradition de l'imaginaire de la peinture japonaise et de celle occidentale. Ceci, de façon certaine, est un drame définitif que nous devrions conclure au plus vite ». C'est le surréalisme qui contribuerait à achever « ce dépassement de la plus haute importance », prévoyait Takiguchi. L'esthétique surréaliste, donc, donnerait aux artistes japonais l'agencement crucial de leur propre position sur le plan universel de l'art, un lieu où ils transcenderaient toutes les différences externes et pourraient pratiquer l'art pour lui-même.

L'engagement de la Corée coloniale avec la modernité artistique et littéraire occidentale a été un processus aussi complexe que celui du Japon. Pas seulement parce que la transculturation se faisait souvent à travers l'addition supplémentaire de la médiation de matériaux japonais, mais artistes et écrivains durent batailler avec la dynamique du pouvoir colonial. L'œuvre du poète Yi Sang incarna la complexité de la modernité de la Corée coloniale. A travers la lecture expansive, Yi Sang se positionna lui-même dans un champ imaginaire et culturel global, connecté avec tout ce qui provenait aussi bien de la philosophie chinoise ancienne que de l'idéalisme allemand, de la peinture moderne française que de la nouvelle fiction japonaise. « Art ultime, fit valoir Yi Sang, sans limite aucune, à l'instar de l'humanité ». La conception universelle de la littérature

et de l'art de Yi Sang se manifeste dans ses œuvres poétiques. Inspiré par deux poètes japonais, associés au dadaïsme et au surréalisme, les dénommés Hagiwara Kyojiro (1899-1938) et Kitasono Katsue (1902-78), Yi Sang produisit un certain nombre de poèmes graphiques qui étaient constitués de l'usage récurrent de formes géométriques et de symboles mathématiques. Un exemple notable est une série poétique intitulée *O gam do* (*Crow's-eye view*, 1934) ; le quatrième poème de cette série est particulièrement symbolique (Figure 1).

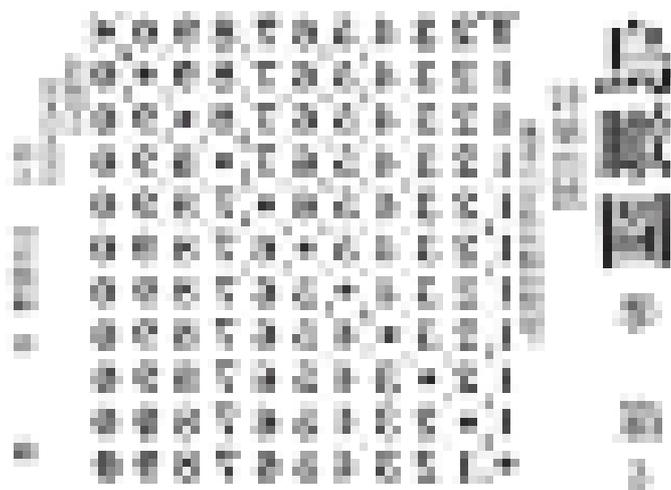


Figure 1. "Poème No. 4" dans la série poétique *Crow's-Eye View* (1934)

*Le quatrième poème  
Un problème au regard des conditions d'un patient  
[matrice]*

*Diagnostic 0 :1  
26•10•1931  
Le ci-dessus nommé physicien en charge Yi Sang*

Dans le poème, figurent en place centrale des nombres à l'envers, disposés en diagonale avec une ligne de points noirs, également en diagonale, ce qui produit un effet de réfraction. La matrice prise dans son ensemble est supposée être une observation médicale menant au « Diagnostic 0-1 » cryptique effectué par le « docteur en

charge », qui porte le même nom que le poète, « Yi Sang ». Si les nombres et les formes géométriques sont des blocs essentiels dans le langage scientifique, le fait qu'ils soient inversés et produisent un effet de réfraction, dénote la singularité du propre point de vue du poète. Ce que le poète projette est l'expression unique, idiosyncrasique « de la façon de voir du corbeau », opposée à celle omnisciente, objective perçue par une perspective scientifique (« bird's-eye view »). Ainsi donc, dans ce poème, en vertu de la dislocation même du langage scientifique, la poésie se définit elle-même en termes universels : « Poème No.4 » est un méta-poème, c'est-à-dire un poème au sujet de la poésie *per se*.

En tant que poète moderne convaincu, l'œuvre de Yi Sang témoigne du désir de créer une poésie universelle, et ainsi de matérialiser une autonomie esthétique dans la Corée coloniale. Dans l'acte de création poétique universelle lui-même, Yi Sang dût s'engager avec ce qui était extérieur au régime de l'esthétique, ce qui nous amène à lire ses poèmes « en contexte ». En effet, si nous comparons « Poème No.4 » à sa version première japonaise, intitulée « Shindan 0:1 » (« Diagnostic 0:1 », 1932), nous pouvons voir les contextes distincts linguistiques et matériels produire des formes poétiques différentes

◇ 診 斷 0 : 1

或る患者の容態に關する問題。

1 2 3 4 5 6 7 8 9 0 .

1 2 3 4 5 6 7 8 9 . 0

1 2 3 4 5 6 7 8 . 9 0

1 2 3 4 5 6 7 . 8 9 0

1 2 3 4 5 6 . 7 8 9 0

1 2 3 4 5 . 6 7 8 9 0

1 2 3 4 . 5 6 7 8 9 0

1 2 3 . 4 5 6 7 8 9 0

1 2 . 3 4 5 6 7 8 9 0

1 . 2 3 4 5 6 7 8 9 0

. 1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

診斷 0:1

2 6 . 1 0 . 1 9 3 1

以上 責任醫師 李箱

).

Figure 2. Yi Sang, « Diagnostic 0:1 » (1932)

◇ *Diagnostic 0:1*

*Un problème au regard des conditions d'un certain patient*  
[matrice]

*Diagnostic 0:1*

*26•10•1931*

*Le ci-dessus nommé physicien en charge Yi Sang*

Plus notablement, en traduisant son œuvre, le poète a inversé la matrice des nombres le long d'un axe vertical. Si nous imaginons le regard du poète-en-tant-que-docteur écrivant son « diagnostic » poétique, ce regard est ainsi tourné à 180 degrés dans le processus de traduction. Les versions japonaise et coréenne du poème, donc, évoquent un gouffre ineffaçable coupant en deux le regard de Yi sang, le rendant ainsi incapable de donner une perspective synthétique et unifiée dans le contexte d'un bilinguisme colonial et, plus important, dans celui de l'« ordre manichéen » colonial.

La méta-poésie de Yi Sang, donc, se sape d'elle-même. Bien qu'écrivant dans la capitale des belles lettres, Yi Sang voulait établir une poésie universelle : cependant dans la capitale coloniale de Kyöngsöng, un tel espoir et une telle ambition ne furent jamais qu'un rêve. Sur le toit du plus grand magasin de Kyöngsöng, le protagoniste de la nouvelle de Yi Sang intitulée *Nalgae* (*Les Ailes*, 1936) s'exclame à la fin de l'histoire :

*Je sens soudain des démangeaisons sous les bras. Ah, ce sont là les cicatrices de mes ailes artificielles de quand elles poussaient. Aujourd'hui, ces ailes n'existent pas. Dans ma tête, les pages dans lesquelles les mots espoir et ambition ont été effacés, vacillaient, comme si je feuilletais un dictionnaire.*

*Je voulais retenir mes pas et m'exclamer, juste une fois :  
Poussez, mes ailes, encore une fois.  
Volons. Volons. Volons. Laissez-nous encore voler une fois.  
Juste une fois de plus, laissez-nous voler.*

Souffrant d'inertie, le protagoniste de l'histoire vit une existence recluse. Il est confiné dans une pièce en arrière-salle et est complètement dépendant de sa femme pour sa survie, femme qui se prostitue dans la pièce du devant, gagnant ainsi l'argent pour faire vivre le couple. Mais le protagoniste est dans l'ignorance aussi bien de ce que fait sa femme comme travail que de la valeur de l'argent, étant de fait complètement coupé de la réalité économique. Il se contente de dormir, de rêvasser en journée, de méditer et de faire des balades occasionnelles en ville ou de demeurer au café ; il est cependant pathétiquement improductif et misérablement impuissant. L'image triste, et même comique de la personnalité du protagoniste dessine un portrait mordant et sarcastique d'un style de vie bohème dans des conditions coloniales. Si l'asociabilité et le vagabondage étaient d'importantes signatures pour le poète en matière de distanciation, de vie esthétique, les attitudes identiques exprimées dans ce poème ne sont jamais ici qu'une dépendance vis-à-vis de la prostitution de l'épouse. Vu sous un éclairage d'ordre satirique, *Les Ailes* décrit ainsi les conséquences d'une corruption sociale à vivre dans un régime purement esthétique, et donne à voir une réalité coloniale où les conditions sociales pour réaliser l'idéal esthétique moderne font désespérément défaut, se limitant donc à une arrière-salle délabrée, totalement séparée du monde extérieur.

En adoptant le surréalisme, Yi Sang s'est efforcé d'écrire une poésie universelle : mais par l'acte même de démarquer du réel le régime de la pureté esthétique, il jette, en corollaire, la lumière sur la distance existant entre la réalité et l'idéal esthétique, qui consistait en une nouvelle façon de vivre, conformément à ce projet qu'avait l'esthétique moderne avec sa pratique absolue de la liberté d'esprit. Aussi, dans des conditions sociales défavorables, l'idéal de la méta-esthétique devait être nécessairement affirmé et réaffirmé sans cesse, ainsi que le démontre de façon allégorique l'exclamation du protagoniste à la fin des *Ailes*. Ces actes poétiques à poursuivre « *la plus grande liberté d'esprit* », revêtent inmanquablement une signification politique, en envisageant avec une imagination utopique, une société qui peut résoudre les « questions fondamentales de la vie ».

Breton lui-même a été confronté au problème des « limites » du surréalisme. Bien de ses écrits sont des témoignages captivants de ses tentatives répétées à diriger, limiter et transformer son mouvement esthétique afin d'affirmer son poids vis-à-vis de la réalité, quand bien même l'esthétique surréaliste était, bien entendu, dans ses fondements en totale défiance des préoccupations extérieures. Un paradoxe fut atteint dans ses questionnements lorsqu'en 1927, Breton décida que le mouvement devait rejoindre le parti communiste, et expulsa du cercle, Artaud et Soupault. Il affirma alors « Pour chacun de nous il importait de conditionner, vraiment de conditionner, l'action surréaliste, conscience prise unanimement de son but révolutionnaire, et pour cela d'assigner à cette action les limites exactes qu'elle comporte, limites qui, révolutionnairement parlant, ne sont pas imaginaires mais réelles. » Breton critiqua ainsi « [le] jeu qui n'en vaut pas la chandelle », tel considérait-il ce qu'était devenu le mouvement pour son « irresponsabilité », et il limita ainsi le groupe à ceux qui étaient des surréalistes communistes. Une telle action était très certainement contradictoire, et de fait, de l'ordre à trahir « le premier surréalisme, le pur surréalisme », ainsi qu'Artaud le dénonça légitimement. Mais le geste de Breton à exhorter le surréalisme à sans cesse dépasser sa forme du moment et à se redéfinir, incarna le paradoxe, pour ce néanmoins irréductible mouvement avant-gardiste, à affirmer sa pertinence sociale en tant que « l'anticipation esthétique de l'avenir », comme son potentiel concernant « les applications du surréalisme à l'action ».

À l'instar d'Artaud, Takiguchi Shūzō se montra également critique à l'égard de la décision de Breton de rejoindre le parti communiste. Takiguchi revendiquait le fait que l'on devait garantir « la liberté des applications du surréalisme à la réalité », plutôt que d'imposer une idéologie politique au mouvement. Mais dans le même temps, Takiguchi soutint que « les politiques nationales sont le sujet premier du politique ; aussi les beaux-arts doivent-ils leur répondre étroitement, tout en conservant leurs propres motivations ». Le fait de devoir « étroitement répondre » aux « politiques nationales », brade-t-il ainsi l'idéal moderne qui l'a tant inspiré, cet idéal de la liberté absolue des arts ? Comment Takiguchi pourrait-il critiquer la politisation du surréalisme, tout en soumettant la conformité générale de l'art « aux politiques nationales » ? Le discours de Takiguchi perd le sens de la distance critique entre art et politique, distance que la poésie de Yi Sang a illustrée à travers son auto-translation, et que Breton a sans cesse manipulée dans sa définition du mouvement. De plus, dans les critiques de Takiguchi des années 40, l'art avant-gardiste était utilisé en une sorte de métaphore de la vie politique de la nation. Outre son soutien exprimé à l'agression impérialiste du Japon, Takiguchi considérait la formation de la ci-nommée « sphère de coprosperité de la grande Asie de l'Est », comme un moment opportun pour l'art japonais lui-même. Par le fait que, selon son point de vue, le projet impérialiste devrait libérer la nation du joug de la civilisation occidentale ainsi que des coutumes nationales dépassées, tout en ouvrant l'art japonais directement à « une plus grande Asie de l'Est aussi bien qu'au monde entier ». Dans cette nouvelle ère, poursuivait-il, l'art japonais « pourrait avoir une créativité rafraîchie et un leadership fondé sur l'autonomie de la Nation et devrait revêtir une dignité universelle ». Dans ce discours, l'auto-proclamée « position historique mondiale » de l'Empire japonais, ne devient pas seulement analogue à la position subjective de l'esthétique universelle, mais donne également les conditions réelles pour son ultime réalisation.

Alors qu'il abandonnait la distance critique entre art et politique, Takiguchi, qui avait reçu le surréalisme comme la quintessence de la manifestation de l'esthétique moderne, incarna son ultime et ironique conséquence, l'esthétisation du politique. Tous deux, Takiguchi et Yi Sang adoptèrent le surréalisme comme un discours de la libération fondamentale de l'Homme, ce qui constitue

également le cœur du manifeste de Breton. Loin de l'épicentre du capital de la culture moderne, le surréalisme a donné à ces écrivains de l'Est asiatique, une occasion de créer, en s'en retournant « aux sources de l'imaginaire poétique », une littérature d'une valeur universelle. En temps de guerre au Japon, cependant, ce pouvoir radical et universalisant de l'esthétique moderne, devait devenir une allégorie politique de la mission impérialiste.

\*\*\*

Ainsi que Walter Benjamin l'a explicité, un des moyens pour les artistes modernes de résister à l'esthétisation du politique était la politisation de l'esthétique. La poésie de Yi Sang, hors de toute allégeance idéologique, incarna, je le soutiens, la promesse paradoxale du surréalisme, que Breton lui-même mit en avant et pratiqua tout le long de sa vie. Les essais pour historiciser, au-delà de la simple adaptation ou influence, la transculturation du surréalisme du début du XX<sup>e</sup> siècle au Japon et dans l'Asie de l'Est, doivent considérer cette dialectique inconciliable existant entre esthétique et politique.

UNIVERSITE DE CHICAGO  
TRADUIT DE L'ANGLAIS PAR CHRISTINE PAPON

## Bibliographie

- Antonin Artaud, *Œuvres complètes*, Gallimard, 1956-.
- Walter Benjamin, *Illuminations*, trad. by Harry Zohn, New York, Schocken Books, 1968.
- André Breton, *Œuvres complètes*, T. 1, Gallimard (« La Pléiade »), 1988.
- Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres*, Paris, Le Seuil, 1999.
- Chōsen to kenchiku* 朝鮮と建築 (*La Corée et l'architecture*)
- Chosŏn chung'ang ilbo* 조선중앙일보 (*Korea Central Daily*)
- Foucault Michel, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1990.
- Gardner William O., *Advertising Tower: Japanese Modernism and Modernity in the 1920s*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 2006.
- John Kim, *The Poetics of Diagram*, Ph.D. Diss., Harvard University, 2014.
- Kōyama Iwao, et. al., eds., *Sekaishi teki tachiba to Nihon* 世界史的立場と日本 (*Position historique mondiale et le Japon*), Tokyo, Chūō kōron sha, 1943.
- Marie Louise Pratt, *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*

New York, Routledge, 2008.

Jacques Rancière, *Le Partage du sensible : esthétique et politique*, La Fabrique Éd. 2000.

Sawa Masahiro ; Hirofumi Wada, eds, *Nihon no shūrurearisumu* 日本のシュールレアリスム (*Surréalisme au Japon*), Kyoto, Sekai shisōsha, 1995.

John Solt, *Shedding the Tapestry of Meaning : The Poetry and Poetics of Kitano no Katsue*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 2011.

Shūzō Takiguchi, *Korekushon Takiguchi Shūzō* コレクション瀧口修造 (*Collection Takiguchi Shūzō*), Tokyo, Misuzu shobō, 1991-1998.

Alan Tansman, *The Aesthetics of Japanese Fascism*, Berkeley, University of California Press, 2009.

Karen Thornber, *Empire of Texts in Motion : Chinese, Korean, and Taiwanese Transculturations of Japanese Literature* Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 2009.

Yi Sang, *Yi Sang munhak chōnjip* 이상문학전집 [Œuvres littéraires complètes de Yi Sang], Seoul, Munhak sasang sa, 1991.

## SURREALISME ET MODERNITE OCCIDENTALE DE LA TRADITION JAPONAISE SELON OCTAVIO PAZ

Hervé Pierre LAMBERT

La relation d'Octavio Paz à la culture japonaise est liée aux hasards d'une odyssee administrative de douze mois. En poste à Paris depuis 1946, il reçoit en novembre 1951, avec surprise et amertume, l'annonce d'une nomination en Inde. Il y séjourne dans des conditions qu'il décrit comme difficiles de décembre 1951 à mai 1952. À cette date il apprend à sa grande surprise encore, mais cette fois avec plaisir, sa nomination immédiate au Japon où il arrive le 5 juin 1952. Le séjour ne dure que six mois, écourté par la maladie de son épouse nécessitant un rapatriement en Suisse. Paz n'aura choisi ni d'aller au Japon ni de le quitter aussi vite. En novembre 1953, il peut enfin, comme il le souhaitait, revenir au Mexique après neuf ans d'absence. Il avait quitté son pays en 1944, à l'âge de vingt-neuf ans. « La personne qui revint au Mexique en 1953 était un autre poète, un autre écrivain<sup>1</sup>. » Durant cette décennie, Octavio Paz avait fréquenté par l'entremise de Benjamin Péret le milieu surréaliste parisien de l'après-guerre et l'esthétique surréaliste imprègne ses textes poétiques qui vont paraître dans *Liberté sur parole*.

En 1945, à New York Octavio Paz avait découvert l'œuvre de Tablada, l'année même de la mort en exil de ce poète qui fut le fondateur de l'école mexicaine de haïkus. « Ma première révélation de l'Orient fut la lecture de ce poète mexicain, José Juan Tablada, qui fut l'introducteur du haïku en langue espagnole<sup>2</sup>. » Malgré sa brièveté, le séjour japonais a des conséquences déterminantes

---

1. Octavio Paz, « *Tiempos lugares, encuentros* », OC 15, F.C.E, Mexico, 2005, p. 341. Ma traduction : TpN.

2. *Id.*, *ibid.*, « Solo a dos veces », p. 699. TpN.

avec la découverte de la littérature classique japonaise, essentiellement le Nô et les haïkus de Bashô, et avec la rencontre du japonologue américain Donald Keene qui va devenir son mentor pour la culture japonaise : « J'ai eu la chance de vivre une saison au Japon et dans mes vagabondages à travers l'art et la littérature de ce pays, j'ai découvert le théâtre Nô, particulièrement les pièces de Zéami. Ce fut une véritable révélation<sup>3</sup>. » Malgré son rôle d'intermédiaire entre les cultures mexicaine et japonaise, jamais l'auteur ne semble s'être intéressé au surréalisme japonais, alors que dans ses revues littéraires *Plural* puis *Vuelta*, de nombreux articles étaient consacrés à la littérature nipponne<sup>4</sup>.

Au Mexique, Paz publie en 1954 son premier texte sur la littérature japonaise, « Tres momentos de la literatura japonesa ». Cette étude initiale est reprise et amplifiée en 1956, pour constituer le prologue intitulé « La poesía de Basho » de sa traduction, la première faite en espagnol, du plus célèbre des journaux de voyage de Bashô, *Oku no hosomichi*, qu'il intitule *Sendas de Oku*. L'auteur réécrivit la traduction littérale faite par Eikichi Hayashiya, un diplomate japonais en poste à Mexico, en s'aidant aussi de la traduction en anglais de Donald Keene. *L'Arc et la lyre*, publié entre *Tres Momentos* et *Sendas de Oku*, contient de nombreuses références à la culture japonaise. Une seconde version des journaux de voyage de Bashô, - entre temps traduite en français par René Sieffert sous le nom de *La Sente étroite du Bout-du-Monde* -, est publiée en 1970, précédée d'un nouveau prologue, « La tradición del haikú ». Le premier texte de 1954 constituait à la fois une réécriture -adaptation et résumé - pour le public mexicain, du livre de Donald Keene, *Japanese Literature. An Introduction for Western Readers* de 1953, et une première réflexion personnelle. Soulignant les affinités entre le renga et le surréalisme, Paz inaugurerait un thème qu'il allait approfondir jusqu'à son propre *Renga*. Dès 1954, l'auteur soulignait une double analogie entre la culture traditionnelle japonaise et le surréalisme, avec l'affinité tout d'abord concernant le rôle du hasard dans la création : « Ecrire de la poésie se transforma en un jeu semblable au "cadavre exquis" »

---

3. O. Paz, « Prologue », t. I, *op. cit.*, p. 18. TPN.

4. Voir H.-P. Lambert, « Paz et les relations culturelles entre le Mexique et le Japon » in: *Octavio Paz et l'Orient*, Classiques Garnier, « Perspectives comparatistes », 2014.

des surréalistes<sup>5</sup>. » D'autre part, la pratique du renga par Bashô avec ses disciples et amis, avançait aussi « la prophétie de Lautréamont et une des tentatives du surréalisme : la création poétique collective » (*ibid.*). Paz décrivait le principe de création du renga, « séries de poèmes en chaînes » (*ibid.*), qu'il appliquera lors de l'expérience de création collective d'avril 1969 à Paris et développera dans la préface de *Renga, Centro Móvil*, en 1971.

Le séjour au Japon a pour conséquence également de provoquer sur la sensibilité pazienne un éloignement de l'influence surréaliste. Eliot Weinberger, traducteur de Paz en anglais, traducteur également de poésie chinoise et co-auteur, avec Paz, d'une seconde tentative de renga, *AirBorn. Hijos del aire*, considère que la date de 1955 marque un tournant dans l'œuvre du poète mexicain. « Celui-ci est à la fois en train d'adapter Bashô et d'écrire les poèmes courts de *Pierres éparses*. Le poème *Pierre de soleil*, de 1957, indique un nouveau style poétique, où la précision japonaise l'aurait emporté sur la luxuriance surréaliste<sup>6</sup> ».

En effet, Paz déclara plus tard que deux éléments de l'esthétique traditionnelle japonaise eurent une influence directe sur lui. Il reprend tout d'abord à Donald Keene l'idée que la perfection par l'inachèvement serait l'une des constantes de l'art japonais et l'auteur prolonge dans sa « Tradition du haïku » l'opposition de Keene entre le jardin de Ryoanji et la Chapelle Sixtine par une citation d'Yves Bonnefoy : « l'imperfection est la cîme » d'*Hier régnant désert*. En revanche, parce qu'il n'entrait pas dans son imaginaire esthétique personnel, Paz écarte un autre élément de l'esthétique japonaise, lié au zen, le refus de la symétrie, pourtant longuement décrit par Keene et dont Umberto Eco souligna l'importance : « Une caractéristique fondamentale aussi bien de l'art que de la non-logique zen est le refus de la symétrie.<sup>7</sup> »

Octavio Paz avait introduit, dès le texte de 1954, l'autre élément d'esthétique, qu'il signalait, à la suite de Ronald Keene, comme caractéristique de la poésie japonaise : « Malgré l'influence des classiques chinois, la poésie ne perdit jamais, même dans les moments de majeure prostration, ses caractéristiques : brièveté,

---

5. O. Paz, « Tres momentos de la literatura japonesa », *Las peras del olmo*, Mexico, UNAM, 1957, p. 126. TpN.

6. Eliot Weinberger, « Un cosmopolita en Asia », *Anthropos*, 1992, n° 14, p. 150. TpN.

7. Umberto Eco, « Le zen et l'Occident », *Revue d'esthétique*, n° 44, 2003, p. 53.

clarté du dessin, condensation magique qui la situent, précisément à l'extrémité opposée de la chinoise...<sup>8</sup> ». L'idée de concentration verbale, de concision nipponne dont le haïku est le modèle présente sur l'auteur une influence particulière qui va justement contribuer à son éloignement de l'esthétique surréaliste. « La concentration est avant tout quelque chose de très matériel. Un poème japonais dit avec très peu d'éléments quelque chose qui a une grande intensité. Cela m'a beaucoup intéressé parce que cela va précisément contre la tradition latine, spécialement espagnole qui se complaît dans l'amplification...<sup>9</sup> ». L'auteur aime à souligner l'influence du modèle japonais sur son travail personnel : « Les poètes japonais m'enseignèrent la concision, l'économie verbale, l'art de la réticence et le silence. Ce fut une grande leçon. Parmi mes maîtres figurèrent quelques poètes japonais<sup>10</sup> ».

Plus de vingt-cinq ans après le premier texte de 1954, le prologue *Centro móvil* du livre *Renga*, dédié à André Breton, synthétise l'ensemble des analogies entre le surréalisme et la culture traditionnelle japonaise. Elles reposent sur le rôle du collectif, le rôle du hasard, éléments soulignés dès son texte initial, auxquels il avait ajouté le contexte psychologique de l'inspiration avec l'écriture automatique et le rôle transgressif de la pratique. Les pratiques ludiques surréalistes seraient des instruments de libération, – la libération des codes littéraires et des attitudes egocentrées en Occident – comme de l'autre versant, la pratique poétique serait « une manière d'atténuer le poids de la hiérarchie » (*Ibid.*) au Japon, le mot même étant un écho à l'*Homo hierarchicus* de Louis Dumont et à l'idée de société holiste.

Le prologue reprenait une analogie apparue dans *L'Arc et la lyre* et développée dans l'article écrit à la disparition d'André Breton en 1966, *André Breton ou la recherche du commencement*. Cette nouvelle analogie entre le surréalisme et la culture japonaise bouddhiste était liée à des considérations sur l'écriture automatique. Dans *L'Arc et la lyre*, Paz reliait ce qu'il décrivait comme l'état psychologique d'émergence de l'inspiration poétique avec les états modifiés de conscience provoqués ou entretenus dans d'autres traditions, mystique chrétienne de Jean de la Croix, sagesses orientales, bouddhisme et taoïsme : « Rappelons-nous la

---

8. O. Paz, « Tres momentos de la literatura japonesa », *op. cit.*, p. 328. TpN

9. *Id.*, « Oriente, imagen, eros », OC I, *op. cit.*, p. 200. TpN.

10. *Id.*, « En el filo del viento », OC 8, *op. cit.*, p. 459. TpN.

“musique muette” de saint Jean de la Croix ou le “vide est plénitude” de Lao-tseu. Les états passifs ne sont pas seulement des expériences du silence et du vide, ils sont aussi celles de moments positifs et pleins<sup>11</sup> ». « Activité psychique capable de provoquer la passivité propice à l'apparition des images » (*Ibid.*, p. 43), « activité passive », « état d'absolue réceptivité » (*Ibid.*, p. 42), ces termes vont désigner à la fois l'état modifié de conscience dans l'inspiration poétique, à la fois l'état psychologique paradoxal de la méditation orientale, mais aussi l'état psychologique lié à l'écriture automatique. Celle-ci requiert une « volonté de non intervention » (*ibid.*, p. 332) contraire à la morale courante de « la valeur de l'effort » (*ibid.*), pour atteindre un « état d'activité passive » (*ibid.*), ce qui l'équivaut à une pratique méditative bouddhique, comme l'écrit Paz dans son texte d'hommage à André Breton en 1966 :

*Je fais mention du bouddhisme parce que je crois que l'« écriture automatique » est une sorte d'équivalent moderne de la méditation bouddhiste, je ne pense pas que ce soit une méthode pour écrire des poèmes, non plus qu'une recette rhétorique: c'est un exercice psychique, une convocation et une invocation destinées à ouvrir les écluses du courant verbal<sup>12</sup>.*

Dans ce même article, Paz regrettait que Breton ne se soit pas intéressé aux traditions orientales alors que « l'automatisme poétique, comme Breton lui-même l'a souligné maintes fois, est voisin de l'ascétisme ; il implique un état de difficile passivité qui, à son tour, exige l'abolition de toute critique et autocritique. » (*ibid.*) L'écriture automatique définie comme un « exercice psychique » qui exige l'abandon de l'activité habituelle du moi, est désignée encore comme « une voie purgative » (*ibid.*), une méthode apophasique pour faire apparaître une autre réalité, « l'apparition de la vraie réalité : le langage primordial » (*ibid.*), sur le modèle de la méditation qui a pour but de « faire le vide pour qu'affleure l'être » (*ibid.* p. 135).

La mise en avant de l'état de « passivité de la conscience critique » et « d'absolue distraction » pour le jeu surréaliste dans *Renga* est analogue à « l'état de difficile passivité qui, à son tour, exige l'abolition de toute critique et autocritique » décrite dans *Courant alternatif*. Le jeu surréaliste et le *renga* japonais sont des

---

11. O. Paz, *L'Arc et la lyre*, Gallimard, « Les essais », 1972, p. 65-66.

12. O. Paz, *Courant alternatif*, Gallimard, « Les essais », 1972, p. 73.

créations collectives, où le hasard joue un rôle créateur mais qui s'opposent dans une symétrie inverse<sup>13</sup>, forme privilégiée, voire obsédante, de la production du sens chez Paz : « Dans le jeu surréaliste : distraction qui attire la concentration maximale, *l'éclat fixe* de André Breton; dans le *renga* : concentration maximale qui produit la distraction libératoire, la rupture par laquelle jaillit le jet instantané de poésie<sup>14</sup>. »

Dans son premier texte sur Duchamp, *Marcel Duchamp ou le château de la pureté*, en 1967, Paz rapprochait la pratique du ready-made de la culture bouddhiste. L'auteur étendait alors l'équivalence énoncée entre l'état de conscience provoqué dans la mystique occidentale, les états atteints dans la méditation bouddhiste ou taoïste, l'état d'inspiration poétique et l'écriture automatique, à d'autres phénomènes, dont le ready-made duchampien, « un exercice ascétique, une voie cathartique<sup>15</sup>. » : « Ce n'est pas un acte artistique, mais bien l'invention d'un acte de libération intérieure » (*ibid.*), que Paz rapproche de l'état idéal proposé par la *Grande Sutra de la sagesse parfaite* et qu'il met en équivalence avec la « beauté d'indifférence » de Duchamp. Ce rapprochement pazien entre le bouddhisme de Nagarjuna et Duchamp diffère du rapprochement habituellement fait par le courant zen américain entre Duchamp et cette même religion japonaise.

Paz avait résolu de mettre en pratique le réseau d'affinités par l'expérience de l'écriture d'un *renga* avec trois autres poètes à Paris en 1969, Roubaud, Tomlinson, Sanguinetti. L'expérience reçue dans l'indifférence fut vécue comme un échec par son initiateur qui eut d'autant plus à cœur dans le prologue de la publication à réaffirmer son enjeu. *Renga* fut, selon Paz, la tentative de faire entrer dans le corpus et les pratiques littéraires occidentales cette forme poétique japonaise de création collective. Ce projet d'importation du *renga* – qui avait comme modèle lointain l'introduction du haïku dans la littérature occidentale – se présentait résolument comme partie intégrante de l'histoire de la modernité. Il était censé représenter non seulement l'importation d'une nouvelle forme, mais une rupture

---

13. Voir : H.-P. Lambert, « La symétrie inverse et la spirale », *Octavio Paz et l'Orient*, *op. cit.*

14. O. Paz, « Centro móvil », *El signo y el garabato*, p. 138.

15. O. Paz, *Deux Transparents : Marcel Duchamp et Claude Lévi-Strauss*, Gallimard, « Les essais », 1970, p. 6.

historique des traditions grâce à la pratique collective du poème. Paz rapprochait de nouveau le renga, de la croyance en la possibilité d'une poésie collective venue du romantisme et de Lautréamont, de la croyance surréaliste en la disparition de l'auteur. Eliot Weinberger résume ainsi *Renga* :

*Renga, l'expérience, c'est un idéogramme composé de beaucoup d'éléments essentiels de Paz. [...] Un poème collectif quadrilingue [...] L'adaptation occidentale d'une forme traditionnelle de l'Orient appliquant quelques unes de ses méthodes mais quelques rares de ses règles. Et néanmoins, le livre Renga, déçut. [...] Peut-être le problème réside -t-il dans le fait que Renga n'est pas un renga*<sup>16</sup>.

Weinberger dresse la liste des manquements au genre du renga dans l'expérience de *Renga*, observant surtout que ce projet de renga était d'une certaine manière déjà dépassé par d'autres expériences en 1969, comme, écrit-il, les haïkus collectifs des « Beats », pour lui exemple plus réussi en ce qui concerne la « vivacité », usage plutôt ironique d'un terme pazien. Le livre *Airborn / Hijos del aire* en 1979, né de l'insatisfaction de Paz face aux résultats de *Renga*, sans obtenir plus de succès, réduisait à un duo, Weinberger et lui, l'idée initiale de poème collectif.

L'idée de l'affinité entre la poésie japonaise classique et les pratiques surréalistes s'est transformée en une réflexion plus ample sur la relation entre la modernité occidentale et les traditions orientales, plus particulièrement celle du bouddhisme Mahayana. Dans un texte intitulé « El banquete y el ermitano » de *Courant alternatif*, ensemble écrit lors du second séjour indien, l'auteur précise ce qu'il entend par relation entre pensée bouddhiste et modernité occidentale. Il existerait, écrit Octavio Paz, une idée largement diffusée à laquelle il s'oppose, selon laquelle l'Occident est en train d'apprendre du bouddhisme un nouveau savoir, qu'il pourrait être influencé par cette religion orientale : « L'erreur serait de croire que nous cherchons dans le bouddhisme une parole étrangère à notre tradition: nous y cherchons une confirmation<sup>17</sup>. » Si l'Occident semble découvrir actuellement le bouddhisme, selon lui, c'est qu'il est parvenu aux solutions bouddhiques, de lui-même, de par sa propre histoire et non par la connaissance des doctrines

---

16. E. Weinberger, *op. cit.*, p. 51.

17. O. Paz, *Courant alternatif*, *op. cit.*, p. 127.

orientales. L'Occident s'intéresse au bouddhisme, parce qu'il y retrouve, mais avec des siècles d'avance, les thèmes de sa modernité récente, parce qu'il y voit ou y projette, pour reprendre l'expression pazienne, son propre espace intérieur.

Pour définir la relation entre la pensée occidentale contemporaine et le bouddhisme, l'auteur utilise le même procédé d'écriture que pour son commentaire sur Henri Michaux et l'expérience de la mescaline, celui de la confirmation paradoxale, quand il écrivait ainsi dans le même *Courant alternatif* : « Tout était en Michaux déjà, tout existait dans ses livres antérieurs. La mescaline fut une *confirmation*. Un témoignage. Le poète a vu son espace intérieur dans l'espace du dehors.<sup>18</sup> » L'idée peut s'appliquer tout autant à la propre relation d'Octavio Paz à l'Orient, confirmation de thèmes personnels obsédants et d'expériences intérieures qui préexistaient à la rencontre.

Cette confirmation est fondée sur l'analogie proposée entre la pensée du bouddhisme et ce qu'il désigne comme la pensée occidentale contemporaine, qu'il fait reposer sur une trilogie initiale, Wittgenstein, Heidegger et Lévi-Strauss, auxquels il joint Peirce et Mallarmé. Le rapprochement entre les deux premiers et les pensées orientales avaient été l'objet de nombreuses études, dans les années cinquante, dans la revue d'Hawaï, *Philosophy East and West*. Le fameux « Zen and the world of Wittgenstein » de Paul Wienphal (1958) est commenté sans ménagement par Umberto Eco dans son « Zen et l'Occident ». L'originalité pazienne réside davantage dans le rapprochement entre la pensée de Lévi-Strauss et le bouddhisme de Nagarjuna : « la ressemblance entre le bouddhisme et la pensée de Lévi-Strauss n'est pas accidentelle : elle est une nouvelle preuve que l'Occident, par ses propres moyens et par la logique même de son histoire, aboutit aujourd'hui à des conclusions fondamentalement identiques à celles auxquelles étaient parvenus le Bouddha et ses disciples.<sup>19</sup> »

Le constat d'une modernité de la tradition japonaise en comparaison avec ce qui caractérise la modernité occidentale avait été souvent revendiqué, dans les années cinquante, par un artiste japonais de renom, Saburo Hasegawa, peintre abstrait ayant vécu en Europe puis souvent invité aux États-Unis après la Seconde Guerre Mondiale. Un an après la disparition de ce peintre japonais,

---

18. *Ibid.*, p. 104.

19. O. Paz, *Deux Transparents*, *op. cit.*, p. 188.

dans une conférence de 1958 intitulée « Traditions japonaises et art américain », Mark Tobey, l'un des grands peintres américains influencés par les cultures extrême-orientales – il avait vécu en 1934 à Kyoto – citait cet artiste japonais : « Il me semble qu'en général, l'ancien Japon était plus moderne que l'Occident.<sup>20</sup> »

Dès la fin des années trente aux États-Unis, était apparue l'idée d'une affinité entre surréalisme et bouddhisme japonais zen, réduit, il est vrai, à la version que propageait alors Suzuki et qui n'est plus acceptée aujourd'hui. Dans l'introduction de son livre *Silence*, John Cage rappelait : « L'une des conférences les plus vivantes que j'aie jamais entendues a été faite par Nancy Wilson Rod à la Cornish School à Seattle. Elle était intitulée "Le bouddhisme zen et Dada". Il est possible de rattacher les deux, mais ni Dada ni Zen ne sont tangibles et fixes. Ils changent et de manière très différente, à des moments et à des endroits différents, ils donnent de la vie à l'action<sup>21</sup>. » La personnalité et l'œuvre de John Cage incarnent par excellence cette affinité, ce jeu d'analogies entre le surréalisme et le zen. « Les critiques crient souvent "Dada" après avoir assisté à l'un de mes concerts ou entendu l'une de mes causeries. D'autres déplorent mon intérêt pour le Zen. » Octavio Paz qui rencontra John Cage lui dédia un poème de *Versant est* « En lisant John Cage », qui utilise la logique bouddhiste du tétralemmes.

Si le courant zen, voire la mode zen internationale des années cinquante, a aujourd'hui perdu de son influence culturelle, l'idée d'une affinité entre surréalisme et zen a non seulement perduré mais s'est amplifiée. En témoigne par exemple ce titre même, *Zen Master : Duchamp : a biography* par Calvin Tomkins en 1996. La rétrospective du Guggenheim Museum en 2009 consacrée à l'influence de l'Asie sur l'art américain entre 1860-1989, montrait le caractère central du travail de Mark Tobey dans la relation artistique entre les USA et l'Extrême-Orient. Il est remarquable d'observer que dans le catalogue, le critique Bert Winther-Tamaki, décrivant l'une des grandes œuvres de Tobey, *Universal Field* (1949), ajoute à cette œuvre liée à la calligraphie extrême-orientale et l'art abstrait américain de l'après-guerre une affinité surréaliste : la célèbre composition serait « générée par un dessin ressemblant à une écriture qui est produite d'une manière rappelant l'automatisme

---

20. Mark Tobey, *Traditions japonaises et art américain*, L'Echappée, 1995, p. 15.

21. John Cage, *Silence conférences et écrits*, trad. Monique Fong, Denoël, « Extrême », 2004, p. 12-13.

surréaliste, une méthode destinée à enregistrer les impulsions du subconscient par ses lignes et ses tracés spontanés<sup>22</sup> ».

Les études qui visent à prouver un lien entre le dadaïsme, le surréalisme et le bouddhisme zen ont fait florès, ainsi "Fire Down Below and Watering, That's Life : A Buddhist Reader's Response to Marcel Duchamp", de See Tosi Lee, dans *Buddha Mind in Contemporary Art*, dirigé par Jacquelyn Baas et Mary Jane Jacob en 2004. Cet article accomplit le tour de force d'interpréter l'ensemble de l'œuvre de Duchamp, en termes d'influence bouddhiste, alors même que Duchamp s'est défendu de toute relation au zen et au bouddhisme.

Non sans ironie, Umberto Eco allait théoriser en la radicalisant cette relation ambiguë entre surréalisme et bouddhisme zen. Dans son article « Le zen et l'Occident » en 1959, Umberto Eco se demandait après avoir remarqué que « la vague zen n'a pas laissé de traces remarquables dans la production artistique hors d'Amérique<sup>23</sup> », qu'elles étaient les « raisons de la fortune du zen en Occident » (*Ibid*). Pour lui, cette fascination occidentale du zen réside dans l'« attitude fondamentalement anti-intellectuelle directe et résolue de la vie dans son immédiateté » (*Ibid*). Le surréalisme aurait ainsi constitué une propédeutique au zen, expliquant ainsi la facilité de son succès, ce qui vient *confirmer* à sa manière la pensée d'Octavio Paz, de la projection de l'espace intérieur :

*Il faut se demander si l'une des raisons pour lesquelles le zen s'est révélé avoir des affinités avec l'Occident ne tient pas au fait que les structures imaginatives de l'homme occidental ont été assouplies par la gymnastique surréaliste et par les célébrations de l'automatisme. Y a-t-il une grande différence entre ce dialogue: « Qu'est-ce que Bouddha ? – Trois livres de lin », et cet autre : « Qu'est-ce que le violet ? – Une double mouche » ? Sous l'aspect formel, non. (Ibid)*

Les idées d'Octavio Paz sur les relations entre tradition japonaise et surréalisme, entre modernité occidentale et modernité de la

---

22. Bert Winther-Tamaki, « The Asian dimensions of Postwar Abstract Art : calligraphy and metaphysics », dans Alexandra Munroe, dir., *The Third Man : Americans artists contemplate Asia, 1860-1989*, Guggenheim Museum Publications, 2009, p. 148.

23. Umberto Eco, *op. cit.*, p 56.

tradition orientale, s'inscrivent dans le contexte de l'expansion, à partir des années cinquante, des études comparatives Est-Ouest, sur les différentes esthétiques, les différences philosophiques. La singularité pazienne semble dans ce domaine avoir résidé dans l'étude précise de l'affinité entre surréalisme et esthétique traditionnelle japonaise et dans la volonté de restaurer le genre du renga au nom d'une modernité qui ne correspondait plus déjà à l'esprit du temps, d'où l'indifférence de sa réception. Une autre originalité de Paz est d'avoir introduit des acteurs nouveaux dans le grand jeu des analogies, avant tout Mallarmé et Lévi-Strauss, mais dans ce domaine, la pratique des rapprochements fait référence non plus au bouddhisme zen mais au bouddhisme du Mahayana et à Nagarjuna.

*CENTRE DE RECHERCHES LITTÉRAIRE  
ET POÉTIQUE COMPAREES  
UNIVERSITÉ PARIS X NANTERRE*



## LE SURREALISME ET LE ZEN : LA DECOUVERTE DES REFERENCES AU ZEN CHEZ ANDRE BRETON

Ikumi WATANABE

André Breton mentionne le zen dans des textes sur Francis Picabia et sur Yahne Le Toumelin qui font partie du *Surréalisme et la Peinture* (1928-1965)<sup>1</sup>. Breton indique lui-même les sources auxquelles il s'est référé pour les écrire. Toutefois il avait déjà évoqué le zen dans quelques-uns de ses textes antérieurs sans en préciser la source. Nous allons donc essayer de l'identifier. Lisons d'abord un de ses amis, André Masson, qui dit aussi son intérêt pour cette pensée. Puis, nous présenterons un de ceux qui a transmis le zen à Masson. Enfin, nous réfléchirons sur la position qu'il occupe chez Breton. Nous trouverons par là qu'un apologue zen ou des haïkaï sur la libellule dans « Signe ascendant » (1947) proviennent aussi de la même source.

### Masson et le Zen

André Masson présente dans *La Mémoire du monde* (1974) ses « procédés inspirés par la doctrine zen<sup>2</sup> ». Il y exprime ses réflexions sur cette pensée. D'après lui, la conquête du zen est l'abolition de toute séparation (*ibid.* p. 140). On peut aboutir par là au vide qui n'est pas une fuite hors du temps, mais l'éveil, la présence, le plein, la plénitude de l'être débarrassée de toute déviation mentale, et l'illumination (*ibid.*, p. 141-142). Mais qu'est-ce qui lui a donné cette conception du zen ? Il se rappelle :

*L'intensité du danger, par exemple un pilonnage d'artillerie sur la tranchée, peut opérer la métamorphose de la victime*

---

1. D'après Francis Picabia, Breton a lu en 1952 : *Le Non-Mental dans la pensée Zen* (strictement parlant, le titre correct est *Le Non-Mental selon la pensée Zen*, 1952), et d'après Yahne Le Toumelin, en 1957, *Essais sur le Bouddhisme Zen* (1943).

2. André Masson, *La Mémoire du monde*, Genève, A. Skira, « Les sentiers de la création », 1974, p. 143-144.

*possible ou probable : l'angoisse se change en exaltation. [...] L'intensité du tir est à son comble. C'est alors que je fus envahi par un sentiment de calme inconnu. Il n'y avait plus rien : ni passé, ni avenir, seul le présent, c'était ce calme pur. Ce vide était plénitude. Comme si je venais de naître dans un univers parfait. Quand, bien des années après, je fis part à un ami japonais de cette expérience intérieure : c'était, me dit-il, ce que dans la doctrine Zen, on appelle un satori. (Ibid., p. 74-75)*

Il dit aussi : « Je ne prétends avoir été initié au Zen. [...] la révélation de cette « manière d'être » par un ami japonais, en 1930, fit son chemin dans mon esprit » (*Ibid.*, p.139). D'après Michel Leiris, cet « ami japonais » est Kuninosuke Matsuo (appelé Kuni Matsuo en France).

*À cette période, que son caractère assez généralement érotique ou cruel peut inciter à baptiser «sadique», succède, à très peu d'intervalle, celle que Masson appelle lui-même sa « période de recherches esthétiques », période des « idéogrammes » à laquelle correspond son exposition d'octobre 1932 à la Galerie Paul Rosenberg. Durant un temps, il restera en effet surtout préoccupé par des problèmes formels et se dirigera plus ou moins, par le truchement de son art, dans une voie d'ordre contemplatif, en accord avec la philosophie bouddhique de la secte zen (dont il aura eu connaissance grâce à l'écrivain japonais Kuni Matsuo).<sup>3</sup>*

C'est Kuni Matsuo qui servit de trait d'union entre le zen et Masson, et plus tard entre le zen et Breton.

## **Kuni Matsuo**

Kuni Matsuo, né en 1899, se rendit en France en 1922, et vécut en Europe jusqu'en 1946, excepté un bref retour au Japon pour aller voir son père à l'agonie. Il se montra actif dans les échanges culturels franco-japonais comme journaliste, critique, traducteur et interprète. Il fonda des revues françaises, par exemple *Revue Franco-nipponne* et *France-Japon*<sup>4</sup>, pour présenter le Japon en

---

3. Michel Leiris, *Écrits sur l'art*, éd. établie, présentée et annotée par Pierre Vilar, CNRS, 2011, p. 99.

4. Grâce aux travaux de Sekiko Matsuzaki, Keiko Wada et Hirofumi Wada, ces

France. Il eut beaucoup d'entretiens et écrivit des articles et des critiques sur l'art, la littérature, la politique et les questions sociales dans des revues et des journaux en japonais ou en français. Il a traduit de nombreux livres en japonais ou en français. Il fit d'importants travaux dans divers domaines, mais puisque notre sujet est le surréalisme et le zen, nous nous bornerons à traiter une partie de ses travaux, c'est-à-dire l'organisation d'une exposition de l'avant-garde au Japon et l'introduction du haikai et du bouddhisme en français.

Jetons nos regards sur l'Exposition de la Confédération des artistes d'avant-garde Paris-Tokio (« Paris Shinkō-Bijutsu-Ten »), à laquelle Matsuo a participé, et qui a eu lieu au Japon de 1932 à 1933, à l'initiative d'un peintre japonais, Giichi Minegishi. Ce dernier s'est rendu en France en 1929 et a conçu le plan de l'exposition en collaboration avec André Salmon, Pablo Picasso, Kuni Matsuo, etc. A l'occasion de son retour au Japon, en 1930, « un thé » s'est tenu en soirée à l'Hôtel Lutétia. Matsuo et Masson y étaient présents<sup>5</sup>. Matsuo rappelle cette rencontre deux ans plus tard (22, 24-26 mai 1932)<sup>6</sup> dans un article faisant partie de la série intitulée « Entretiens avec André Breton, André Masson - Où va le surréalisme ? ». Selon l'article du 22 mai, Breton a dit à Matsuo qu'il n'avait aucune relation avec les Japonais et qu'il était heureux de les contacter par son intermédiaire. Et il lui montra une revue japonaise que Man Ray lui avait donnée (*Ibid.*, 22 mai 1932, p. 344). Dans un autre article, Matsuo rapporte qu'après une longue discussion, il a choisi avec Breton et Salmon des participants pour l'exposition « Paris Shinkō-Bijutsu-Ten » (*Ibid.*, 18 août 1932, p. 354). Bien qu'elle n'ait pas été exclusivement consacrée au surréalisme, la coopération avec Breton a élevé la proportion des œuvres surréalistes. Shuzo Takiguchi ou Tiroux Yamanaka, par exemple, ont témoigné plus

---

revues importantes pour connaître Kuni Matsuo viennent d'être republiées en fac-similé. Parallèlement à cette republication, les études sur lui et autour de lui sont en cours.

5. Camille Morando, *André Masson (1896-1987)*: biographie, première partie 1896-1941, Vaumarcus, ArtAcatos, 2010. Toshiharu Omuka, « L'exposition du modernisme — autour de l'Exposition de l'Art Moderne de Paris », in *Le Franchissement de la frontière de la représentation* t. III, Jimbun Shoin (Japon), 2002, p. 127-128.

6. Kuni Matsuo, « Entretiens avec André Breton, André Masson — Où va le surréalisme ? », *Yomiuri Shimbun* (Japon), 26 mai 1932 (reprod. dans : Yoshihide Egawa (éd), *Œuvres choisies des critiques d'art — Kuninosuke Matsuo*, t. 8, Yumani Shobou, 2011, p. 347).

tard que cette exposition avait permis de présenter des œuvres surréalistes aux Japonais<sup>7</sup>. D'autre part, cette rencontre dut être l'occasion pour Matsuo d'offrir à Breton *Les Sectes bouddhiques japonaises* (1930)<sup>8</sup> - livre écrit et traduit par Kuni Matsuo et Steinilber-Oberlin<sup>9</sup>. C'est à ce livre que Breton se réfère pour écrire quelques-uns de ses textes principaux sur le zen<sup>10</sup>. Il contient, en plus de celle de la secte zen, l'explication d'autres sectes bouddhistes, telles les sectes tendai, shingon, jodo, shinshu, etc., mais Breton accorde de l'importance au chapitre sur le zen. Cela nous invite à comparer ce chapitre avec des textes de Breton.

## André Breton et le Zen

Breton mentionne le zen quelquefois. L'une des premières mentions se trouve dans un commentaire sur Rimbaud, qui fait partie de *l'Anthologie de l'humour noir* (1940) :

*Le trauma affectif offre ici à la sublimation des voies d'épanouissement si riches que d'un seul coup le monde extérieur en vient à ne pas occuper plus de place qu'aux yeux échelonnés de tous les zéloteurs de la secte Zen au Japon*<sup>11</sup>

Pour Breton, le zen est quelque chose qui fait le monde extérieur insignifiant. Mais cette phrase ne rend pas ce qu'il pense du zen, il nous faudra lire pour cela quelques autres passages du poète aussi

---

7. Toshiharu Omuka, *op. cit.*, p. 126.

8.. Le livre est répertorié dans le catalogue de la vente de l'atelier de Breton, *André Breton, 42, rue Fontaine*, Livres II, Calmels-Cohen, 2003, p. 222.

9. Romain Rolland se réfère aussi à ce livre. Il a écrit la préface du *Prêtre et ses disciples* (1932) de Hyakuzo Kurata, traduit en français par Kuni Matsuo et Steinilber-Oberlin. Romain Rolland y conseille aux lecteurs français *Les Sectes bouddhiques japonaises*. Ce livre a été traduit du français en anglais par Marc Logé en 1938. Il y a d'autres œuvres en leur collaboration : *Les Haïkai de Kikakou* (1927), *Les Notes de l'oreiller* (1928), *Le Livre des nô* (1929), *Drames d'amour* (1929), *Haïkai de Bashô et de ses disciples* (1936), *Anthologie des poètes japonais contemporains* (1939). Quant au haïkai, Paul Eluard y a pris un intérêt considérable vers 1920 et en a composé une dizaine. On peut trouver de nombreux articles sur le haïkai dans les revues de Matsuo mentionnées ci-dessus.

10. Le chapitre sur le zen contient des explications sur cette pensée données par des bonzes, moines et professeurs dont D. T. Suzuki. On y trouve aussi des connaissances acquises par leurs expériences au Japon, des traductions de sutras et des recueils de dialogues zen.

11. André Breton, *Anthologie de l'humour noir*, OC II, 1992, p. 1014.

bien que des pages des *Sectes bouddhiques japonaises* que Breton a dû lire.

Comparons les articles du *Dictionnaire abrégé du surréalisme* (1938) évoquant le zen<sup>12</sup> avec des passages des *Sectes bouddhiques japonaises*. Voici l'article « précieux » :

*Un bonze demanda un jour au bonze Sozan Daishi : « Qu'est-ce qui est le plus précieux au monde ? — N'importe quoi, une charogne, la tête d'un chat mort, répondit Sozan Daishi — Pourquoi ? — Parce qu'on ne peut l'évaluer. »*<sup>13</sup>

On peut trouver cet apologue dans *Les Sectes bouddhiques japonaises*. Il s'y accompagne d'un commentaire :

*Réflexion du commentateur : « Un diamant qui vaut 300.000 yen n'est jamais évalué qu'en monnaie humaine. On croit qu'il est précieux parce qu'il vaut humainement cher. Que sera le précieux en soi ?*<sup>14</sup>

Il s'agit ici d'annuler la valeur de convention. À propos de cet « inévaluable »<sup>15</sup>, on peut se rappeler l'article « zen » dans le *Dictionnaire abrégé*. Revenons-y :

*Ô vous, disciple, qui aspirez à la vérité, si vous désirez obtenir une connaissance orthodoxe de Zen, prenez garde de vous tromper vous-même. Ne tolérez aucun obstacle à la montée de votre esprit, ni extérieur ni intérieur. Si, sur votre chemin, vous rencontrez Bouddha, tuez-le ! Si vous rencontrez les Patriarches, tuez-les ! Si vous rencontrez les Saints, tuez-les tous ! Sans hésitation ! C'est la seule façon d'arriver au salut ! » (Rinzai.)*<sup>16</sup>

Ce passage s'accompagne également d'un commentaire dans *les Sectes bouddhiques japonaises* :

---

12. Fumi Yosano a déjà signalé les mentions du zen dans le *Dictionnaire abrégé* en indiquant un texte de D. T. Suzuki (Fumi Yosano, « Les Citations du zen dans le *Dictionnaire abrégé du surréalisme* », *La Portée du surréalisme*, Serka Shobou, Japon, 1998, p. 80-95).

13. André Breton, Paul Eluard, *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, OC II, p. 793.

14. E. Steinilber-Oberlin, K. Matsuo, *Les Sectes bouddhiques japonaises*, G. Crès, 1930, p. 186-187.

15. En citant par ailleurs ce même apologue dans un texte sur Simon Hantai, Breton le synthétise sous la notion de l'« inévaluable » (André Breton, *Le Surréalisme et la Peinture*, OC IV, 2008, p. 1332).

16. André Breton, Paul Eluard, *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, in OC II, p. 854.

*J'en compris, enfin, le sens : Que celui qui aspire à la lumière du Zen, a voulu dire Rinzai, secoue et rejette ses valeurs d'emprunts, formules scholastiques (sic), préjugés et modes dont il s'embarrasse et qui l'aveuglent, alors même qu'on les lui présenterait sous les traits de Bouddha. Tout ce que vous n'avez pas trouvé vous-même, au dedans de vous-même, par un acte personnel et intuitif, n'est qu'un vêtement d'hypocrisie, dont vous revêtez votre conscience. Ce n'est pas Bouddha. D'abord libérez votre esprit : ouvrez les yeux, ô taupes ! Bouddha est en vous<sup>17</sup> !*

Nous sommes ainsi invités à nous libérer des valeurs conventionnelles. Ce commentaire nous demande en plus d'ouvrir les yeux. Cependant cela nous semble contradictoire avec une autre référence au zen dans le *Dictionnaire abrégé* : la notice « bateau » :

*Regardant la mer sillonnée de bateaux, le bonze Kanguen demanda à son disciple Daïtchi : « Pourriez-vous arrêter de votre chambre la marche de ces bateaux ? » Le jeune disciple ferma le shoji<sup>18</sup>. Le maître dit alors : « Tout de même, vous n'auriez pu arrêter ce bateau si vous n'aviez pas de mains. » Le jeune disciple ferma les yeux<sup>19</sup>.*

Il n'y a d'explication plus détaillée ni dans ce *Dictionnaire* ni dans *Les Sectes bouddhiques japonaises*. Toutefois il y a un autre texte de Breton qui nous explique ce qu'il entend dans l'apologue du « bateau ». Il dit dans « Pont-Neuf » (1950) que « ce serait encore trop de fermer les yeux »<sup>20</sup> selon la méthode des philosophes zen. S'il mentionne cette phrase en tenant compte de l'apologue du « bateau », cela signifie qu'il ne considère pas la fermeture des yeux comme la dernière solution du problème. Il est nécessaire de les ouvrir davantage comme « celui qui aspire à la lumière du Zen » ou d'après l'expression de Breton, comme les « yeux échelonnés de tous les zéloteurs de la secte Zen au Japon ». Car on peut ainsi concilier dialectiquement les deux tendances de l'esprit, le monde intérieur et le monde extérieur, et aboutir à l'humour objectif comme

---

17. E. Steinilber-Oberlin, Kuni Matsuo, *Op. cit.*, p. 147-148.

18. Une porte coulissante en papier.

19. André Breton, Paul Eluard, *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, OC II, p. 793.

20. André Breton, *Le Surréalisme et la Peinture*, OC III, Gallimard, 1999, p. 891.

Breton le dit dans l'*Anthologie de l'humour noir* en citant Hegel<sup>21</sup>. Un autre passage [des Sectes bouddhiques japonaises](#) justifie cette interprétation de la fermeture des yeux :

*Pratiquement, cela [satori] signifie la révélation d'un monde nouveau, jusqu'ici inaperçu dans la confusion de notre esprit dualiste. Nous pouvons dire qu'avec le satori tout ce qui nous entoure est vu sous un angle de perception complètement inattendu. Le monde, pour ceux qui ont gagné un satori, n'est plus le vieux monde qu'il était d'ordinaire [...]. Logiquement, toutes ses oppositions et tous ses contrastes sont unis et mis en harmonie dans un tout consistant et organique.*<sup>22</sup>

Après la première phrase de cette citation, une note nous renvoie vers cet ouvrage, dont l'apologue du « bateau » et celui du « précieux ». Nous pouvons donc considérer le rapport entre la fermeture et l'ouverture des yeux comme la conciliation dialectique du monde intérieur et du monde extérieur ; (rappelons-nous l'expression « Ne tolérez aucun obstacle à la montée de votre esprit, ni extérieur ni intérieur »)<sup>23</sup>.

Nous devons ouvrir les yeux parce que la négation en forme d'yeux fermés ne peut devenir la solution définitive. Cette révolution de la vision exige la première négation comme condition nécessaire. Il en est de même de l'humour au sens où il profite d'une sorte

---

21. Breton soulignait déjà cette conciliation dialectique des deux termes contradictoires pour l'homme adulte : perception, représentation (« Le Message automatique », « Situation surréaliste de l'objet », etc.). Et plus tard, dans un entretien, en 1950, il considérera le zen comme une philosophie qui permet de franchir la barrière des antinomies (André Breton, *Entretiens 1913-1952*, OC III, p. 626).

22. E. Steinilber-Oberlin, K. Matsuo, *Op. cit.*, p. 158.

23. Nous pourrions encore relever quelques autres points communs entre Rimbaud, surtout celui des *Lettres du Voyant*, et le zen expliqué dans Les sectes bouddhiques japonaises, mais bornons-nous à prendre un exemple. « Il se fit en moi un réveil soudain et la signification de la phrase : « Qui porte votre corps sans vie ? », la question autrefois posée par mon vieux maître Kuozan, éclata lumineusement devant moi. Je ressentis une émotion extraordinaire. Il me sembla que l'espace sans limite lui-même était brisé en pièces et la terre immense tout ensemble nivelée. Je m'oubliai, j'oubliai le monde ; j'étais comme un miroir qui en aurait réfléchi un autre. » (p. 165). Ce passage qui rappelle « JE est un autre » nous donne une clé de la phrase de Breton dans l'*Anthologie de l'humour noir* « d'un seul coup le monde extérieur en vient à ne pas occuper plus de place qu'aux yeux échelonnés de tous les zélateurs de la secte Zen au Japon ».

d'adversité. Breton dit, dans l'*Anthologie de l'humour noir*, d'un caractère de l'humour en citant Freud :

*Il serait temps, dit Freud, de nous familiariser avec certaines caractéristiques de l'humour. L'humour a non seulement quelque chose de libérateur, analogue en cela à l'esprit et au comique, mais encore quelque chose de sublime et d'élevé, traits qui ne se retrouvent pas dans ces deux ordres d'acquisition du plaisir par une activité intellectuelle. Le sublime tient évidemment au triomphe du narcissisme, à l'invulnérabilité du moi qui s'affirme victorieusement. Le moi se refuse à se laisser entamer, à se laisser imposer la souffrance par les réalités extérieures, il se refuse à admettre que les traumatismes du monde extérieur puissent le toucher ; bien plus, il fait voir qu'ils peuvent même lui devenir occasions de plaisir<sup>24</sup>.*

Ici, le traumatisme psychique joue un rôle de ressort pour aboutir au plaisir. Cela correspond au « changement de signe » dans *Arcane 17* (1944).

*C'est là, à cette minute poignante où le poids des souffrances endurées semble devoir tout engloutir, que l'excès même de l'épreuve entraîne un changement de signe qui tend à faire passer l'indisponible humain de côté du disponible et à affecter ce dernier d'une grandeur qu'il n'eût pu se connaître sans cela, — c'est là que ces mots peuvent être pleinement entendus. Il faut être allé au fond de la douleur humaine, en avoir découvert les étranges capacités, pour pouvoir saluer du même don sans limites de soi-même ce qui vaut la peine de vivre<sup>25</sup>.*

En face de l'aspect nouveau de la crise de la condition humaine, le « changement de signe » prend de plus en plus d'importance<sup>26</sup>. Il faut que tout renaisse de ses cendres :

---

24. André Breton, *Anthologie de l'humour noir*, OC II, p. 871-872.

25. André Breton, *Arcane 17 enté d'AJours*, OC III, p. 87-88.

26. Maria Arima observe qu'après avoir connu la Seconde Guerre mondiale, Breton montre beaucoup plus d'intérêt pour le problème éthique et que le « mythe de la Résurrection » se conçoit au niveau éthique. (Maria Arima, « Du "mythe de la Résurrection" à la construction d'une philosophie sociale : l'évolution d'André Breton autour de la Seconde Guerre mondiale », *Kinki University Center for Liberal Arts and Foreign Language Education journal*, Foreign language edition, juillet

*L'homme voit trembler cette aile [du papillon] qui est, dans toutes les langues, la première grande lettre du mot Résurrection. Oui, les plus hautes pensées, les plus grands sentiments peuvent connaître un déclin collectif et aussi le cœur de l'être humain peut se briser et les livres peuvent vieillir et tout doit, extérieurement, mourir, mais une puissance qui n'est en rien surnaturelle fait de cette mort même la condition du renouveau. Elle assure au préalable tous les échanges qui veillent à ce que rien de précieux ne puisse intérieurement se perdre et à ce qu'à travers les obscures métamorphoses, de saison en saison le papillon reprenne ses couleurs exaltées.<sup>27</sup>*

Il est remarquable que l'aile soit un symbole de la « Résurrection ». Dans le passage suivant, la plume est la clé de l'essor d'une chute à une naissance de la liberté. En citant un parallèle établi par Auguste Viatte entre le *Testament de la liberté* de l'abbé Constant et *La Fin de Satan* de Hugo, Breton dit :

*L'ange Liberté, née d'une plume blanche échappée à Lucifer durant sa chute, pénètre dans les ténèbres ; l'étoile qu'elle porte à son front grandit, devient "météore d'abord, puis comète et fournaise". » On voit comme, en ce qu'elle pouvait encore avoir d'incertain, l'image se précise : c'est la révolte même, la révolte seule qui est créatrice de lumière. Et cette lumière ne peut se connaître que trois voies : la poésie, la liberté et l'amour [...]<sup>28</sup>.*

Breton présente ici ce parallèle parce que Hugo est l'un de ces grands poètes qui comprennent l'importance du « système de comparaison » dynamique dans l'ésotérisme.

*L'ésotérisme, toutes réserves faites sur son principe même, offre au moins l'immense intérêt de maintenir à l'état dynamique le système de comparaison, de champ illimité, dont dispose l'homme, qui lui livre les rapports susceptibles de relier les objets en apparence les plus éloignés et lui découvre partiellement la mécanique du symbolisme universel. Les grands poètes de ce dernier siècle l'ont*

---

2014, p. 37-53).

27. André Breton, *Arcane 17* enté d'Ajourns, op. cit., p. 79.

28. *Ibid.*, pp. 94-95.

*admirablement compris, depuis Hugo dont viennent d'être révélées les attaches très étroites avec l'école de Fabre d'Olivet [...].<sup>29</sup>*

Le déchiffrement du symbole de l'aile est basé sur le système de comparaison partagé par l'ésotérisme et la poésie<sup>30</sup>. Ainsi nous sommes conduits à fixer notre attention sur « Signe ascendant », le texte principal qui traite de l'analogie pendant la même période. Tout à la fin, l'analogie de l'aile y revient dans un apologue zen :

*La plus belle lueur sur le sens général, obligatoire, que doit prendre l'image digne de ce nom nous est fournie par cet apologue zen : « Par bonté bouddhique, Bashô modifia un jour, avec ingéniosité, un haïkaï cruel composé par son humoristique disciple, Kikakou. Celui-ci ayant dit : « Une libellule rouge — arrachez-lui les ailes — un piment », Bashô y substitua : « Un piment — mettez-lui des ailes — une libellule rouge<sup>31</sup>.*

Breton tire cet apologue zen des *Sectes bouddhiques japonaises*. Et dans la même page, un autre haïkaï attire notre attention : « Éveille-toi ! Éveille-toi ! — Je ferai de toi mon ami — petit papillon qui dors ! »<sup>32</sup>. Il est possible que la proximité entre le papillon et la libellule facilite le rappel à la « Résurrection » dans *Arcane 17*, de sorte que Breton doive citer l'apologue de la libellule à la fin du texte sur l'analogie poétique. Un autre passage des *Sectes bouddhiques japonaises* semble justifier notre vue :

*Mais l'éclosion d'un satori est une sorte de nouvelle vie, et le zéniste refait sa vie tout entière. Quand le satori est véritable [...], ses effets sur la vie morale et spirituelle provoquent en nous une révolution complète susceptible d'élever notre âme, de nous purifier, aussi bien que d'exiger moralement beaucoup de nous-même. (Ibid., p. 158)*

---

29. *Ibid.* p. 86.

30. Maria Arima formule dans son article pré-cité une hypothèse selon laquelle Breton essayait, dans les années 1940, de donner au « mythe de la Résurrection » l'occasion de se découvrir par l'analogie.

31. André Breton, *La Clé des champs*, OC III, p. 769. Ces haïkaï ont été traduits plusieurs fois en France et attribués à Bashô et Kikaku. On peut déjà les trouver dans *A Handbook of Colloquial Japanese* (1889) de Basil Hall Chamberlain. Mais en réalité, les vrais auteurs ne sont pas encore identifiés.

32. E. Steinilber-Oberlin, K. Matsuo, *Op. cit.*, p. 193.

## Conclusion

André Breton n'a mentionné les sources du zen que dans ses dernières années. À en juger seulement par les titres qu'il y indique, il apparaît qu'il n'a appris le zen qu'à travers D. T. Suzuki. Mais, strictement parlant, ce n'est pas correct. En réalité, dans quelques-uns de ses textes antérieurs, il a cité ou mentionné le zen d'après le texte que Kuni Matsuo et Steinilber-Oberlin ont écrit ou traduit en français. Tous deux ont présenté en France non seulement le zen ou le bouddhisme, mais aussi divers genres de la littérature japonaise, surtout le haïkaï. L'intérêt pour la littérature japonaise dont témoigne leur publication antérieure leur permet d'introduire dans le chapitre du zen quelques haïkaï et des apologues zen dans lesquels il a reconnu une valeur poétique. Certes, Breton a interprété des phrases de la source à sa manière et les a replacées dans son propre contexte. Mais sans ces citations qui enrichissent ce chapitre au niveau poétique, Breton ne se serait pas tant intéressé au zen. L'amitié entre Breton et Matsuo ne semble pas s'être développée, mais leur collaboration éphémère a laissé des traces quant à cet intérêt de Breton pour le zen et dans la présentation des œuvres surréalistes au Japon. Le fruit de leur rencontre nous semble plus riche qu'on ne l'a pensé.

*UNIVERSITE SOPHIA  
TOKYO*

# A LA RECHERCHE DE L'ORIGINE DE LA *TOUR DU SOLEIL* TARO OKAMOTO ET LE SURREALISME DES ANNEES 30

Fumi TSUKAHARA

## Avant-propos

Cette réflexion achevée un peu à la hâte a pour but de présenter une hypothèse quelque peu audacieuse pour éclaircir l'origine de la *Tour du Soleil* [*Taiyo no tō*], statue géante nommée ainsi, conçue et réalisée par Taro Okamoto (1911-1996) à l'occasion de L'Exposition universelle d'Osaka en 1970<sup>1</sup>. Ce monument qui symbolise le soleil en tant que *Symbol Tower* de l'Expo'70 se dresse aujourd'hui encore à son lieu initial, s'imposant comme une divinité colossale à la figure assez bizarre, semblable à une énorme quille de bowling dont la tête (le masque doré) est complètement séparée du corps.

Pourquoi notre artiste japonais de renommée internationale (« poète, romancier, essayiste, archéologue, historien, peintre, sculpteur, architecte, qui a conquis [...] toutes les reconnaissances » selon Patrick Waldberg, « l'un des artistes les plus marquants de l'école japonaise contemporaine » selon Pierre Klossowski)<sup>2</sup>, a-t-il choisi cette forme d'Acéphale pour célébrer la plus grande fête nationale de l'après-guerre du Pacifique et de la défaite nipponne de 1945 ? Cette question assez naïve nous amènera à interroger la jeunesse d'artiste

---

1. Pour les détails sur la *Tour du Soleil*, voir *Official Guidebook of the EXPO'70* [texte en japonais], Association japonaise de l'Exposition universelle, Tokyo, 1970, p. 30. Tous les documents publiés au Japon cités dans cet essai sont des textes en japonais que l'auteur de l'article a traduits en français.

2. Patrick Waldberg, *Taro Okamoto le baladin des antipodes*, La Différence, 1976, p. 11 ; préface de Pierre Klossowski à *l'Esthétique et le sacré* par Taro Okamoto, Seghers, 1976, p. 9.

précoce que Taro Okamoto vécut à Paris de 1929 à 1940, précédée d'un regard sur son histoire familiale (sa mère Kanoko était un écrivain célèbre et son père Ippei, un caricaturiste très populaire). De plus, on se rappellera que le jeune Taro a connu Picasso et Max Ernst dans les années 30 à Paris, et que, par l'intermédiaire de ce dernier, il s'est lié d'amitié avec Bataille, qui l'a introduit au Collège de sociologie du sacré et dans le groupe Acéphale. N'oublions pas qu'à cette époque, il était aussi auditeur de Marcel Mauss au Musée de l'Homme.

### **Dans la lignée du « japonisme intérieur » – histoire d'une famille**

Nous commencerons notre recherche sur l'origine de la *Tour du Soleil* en résumant l'histoire d'une famille d'intellectuels japonais des années 1910-1930 à Tokyo, qui conjugait deux côtés apparemment opposés : ouverts à l'Occident et fermés dans la vieille tradition du pays extrême-oriental. (ill. 1)

Taro Okamoto, fils unique de sa mère, Kanoko, et de son père, Ippei, est né le dimanche 26 février 1911, dans un petit village appelé Takatsu-mura<sup>3</sup>, dans la préfecture de Kanagawa, banlieue sud de Tokyo, qui s'étend au bord sud du fleuve Tamagawa qui se jette dans la Baie de Tokyo. L'auteur anonyme de la « Notice biographique » de *Okamoto*, livre édité par Pierre Courthion en 1937 (la seule publication sur Okamoto pendant son long séjour parisien)<sup>4</sup>, a écrit à tort, avec son accord sans aucun doute, qu'il est né à Tokyo, car pour le public européen de l'époque, le lieu de naissance exact de ce vagabond japonais d'alors 26 ans ayant peu d'importance, notre Taro a pu choisir la métropole du pays du Soleil Levant au lieu d'un trou inconnu. Pourtant, le fait qu'il n'est pas né à Tokyo mais à Kanagawa chez son grand-père maternel n'est pas une anecdote insignifiante, parce que son "pépé", Torakichi Onuki, était le propriétaire d'un vaste domaine dans le village de Takatsu-mura, et c'est avec cette fortune héritée par

---

3. Pour la biographie détaillée de Taro Okamoto, voir *The Painting of Taro Okamoto*, Musée d'art de Taro Okamoto de la ville de Kawasaki, 2009, p. 217-231. En principe, nous nous appuyons sur cette biographie rédigée par Takahiro Ando et Kaoru Kataoka.

4. Pierre Courthion, *Okamoto*, G. L. M., « Peintres d'aujourd'hui », 1937. Contient 16 planches en noir et blanc des tableaux de Taro exécutés de 1933 à 1937.

sa mère que Taro a pu passer sa vie sans essayer de gagner son pain pendant onze ans à Paris<sup>5</sup>.

Taro (on l'appellera désormais par son prénom) est donc né un an avant le décès de l'empereur Meiji (1852-1912) qui a introduit au Japon la civilisation occidentale tout en conservant la coutume traditionnelle presque féodale. Et cette dualité de la modernité japonaise se reflète clairement dans l'histoire de sa famille, et placera notre Taro dans la lignée du « japonisme intérieur » (qui signifie ici tout simplement le goût pour la culture traditionnelle de certains intellectuels japonais qui ont acquis des connaissances suffisantes de la civilisation occidentale)<sup>6</sup>.

Sa mère, Kanoko Okamoto (1889-1939, fille aînée de Torakichi Onuki) était très connue en tant qu'écrivain et poétesse qui décrivait minutieusement, dans un style tout à fait classique (pré-moderne), la vie des *geisha* survivant dans la société moderne avec cabarets, cinémas, tramways, etc., comme le montre le titre de son conte le plus célèbre, *Conte de la vie d'une vieille geisha (Rôghi-shô, 1939)*. Et son père, Ippei Okamoto (1886-1948, originaire de Hokkaïdo, cette grande île située tout au nord de l'archipel nippon), était issu d'une vieille famille pratiquant le confucianisme (son père, Katei Okamoto avait été un savant confucianiste donnant des cours au château du *daimyo* [seigneur féodal] avant Meiji).

Bien que Ippei eut reçu l'enseignement de la peinture moderne occidentale (*Yôga*, tandis que la peinture japonaise est appelée *Nihon-ga*) à l'École nationale des beaux arts de Tokyo, il a choisi le métier de caricaturiste du style Hokusai-manga, au lieu de devenir un peintre de tendance impressionniste ou cubiste, afin d'acquérir la gloire du caricaturiste le plus populaire des grands journaux (*Asahi Shimbun* en tête). Ippei était si habile à dessiner de façon acerbe des scènes scandaleuses de politiciens qu'il était très aimé des masses laborieuses jusqu'à leur faire dire : « on ne connaît pas le nom du premier ministre, mais on connaît Ippei ! ».

Et cette renommée du père a conduit le jeune Taro qui n'avait que dix-huit ans à voyager en Europe avec ses parents, puisque Ippei a été

---

5. Taro Okamoto, *Lettres à ma mère – souvenirs de ma mère Kanoko et mon père Ippei*, Chikuma-shûhan-sha, Tokyo, 1993.

6. Cette expression est plutôt l'invention de l'auteur de l'article.

nommé envoyé spécial officiel du *Asahi-Shimbun* à l'occasion de la Conférence mondiale pour le désarmement tenue à Londres en 1929-30, pour y faire des caricatures avec des commentaires satiriques des représentants des pays puissants, surtout ceux du Japon. C'est bien entendu ce voyage familial qui va entraîner le séjour prolongé de Taro dans la capitale de la France.

### Taro Okamoto, ami de Bataille et disciple de Mauss

Le 5 décembre 1929, Taro s'est donc embarqué au port de Kobé pour Marseille sur le paquebot, *Hakone-maru*, avec Kanoko et Ippei. En avril, continuant la carrière de son père, il s'était inscrit à l'École nationale des beaux arts, section de la peinture occidentale, mais il a dû quitter l'école subitement pour ce long voyage familial.

La famille d'artistes japonais est arrivée à Paris le 13 janvier 1930, et après y avoir passé quelques mois de vacances comme touristes, Ippei est parti pour Londres avec Kanoko sans se fixer à Paris avec leur fils. Le jeune Taro de 19 ans, laissé seul, a commencé tout d'abord à apprendre le français qu'il ne connaissait que très peu, en s'inscrivant en mars 1933 à la pension Franchot, à Choisy-le-Roi, pour rattraper les collégiens français beaucoup plus jeunes que lui<sup>7</sup>. Cette expérience de l'apprentissage de la langue fut si fructueuse qu'au bout de deux ans d'efforts remarquables il a pu acquérir une bonne maîtrise du français, comme en témoigne Waldberg en 1976<sup>8</sup> :

*Une nuit d'automne de 1933 [...], je vis pour la première fois Taro Okamoto, lequel, connaissant Bryen, était venu se joindre à nous. Je me souviens comme si c'était hier de ce Japonais affable et courtois, tiré à quatre épingles et qui s'exprimait en français avec une parfaite aisance.*

Ce contact amical lui a permis d'entrer dans le monde des artistes parisiens, où il allait exposer son tableau à la 5<sup>e</sup> exposition du Salon

---

7. Taro raconte sa vie de collégien passée à Choisy-le-Roi dans un essai « Précurseurs de la beauté », in *Incantations en couleurs primaires*, Bungei-shunjû, Tokyo, 1968, p. 32.

8. Patrick Waldberg, *Op. cit.*, p. 28,31.

des Surindépendants en 1932. Ceci dit, pendant deux ans, depuis son arrivée, il n'avait fait aucune peinture digne d'être exposée devant le public. C'est la rencontre d'un tableau de Picasso, peu avant ce Salon, qui lui a redonné la passion de peindre. En 1941, quelques mois après son retour définitif à Tokyo, Taro se souvient de sa vive émotion, un jour d'été 1932, quand il vit pour la première fois le tableau de Picasso exposé dans une petite salle au fond de la galerie Paul Rosenberg, 21, rue la Boétie. C'était *Pichet et coupe de fruits*, de 1931 : il avait tellement bouleversé ce garçon venu d'Extrême Orient qu'en rentrant dans son studio proche de Montparnasse, celui-ci n'a pu s'empêcher de pleurer de joie dans l'autobus n° 28<sup>9</sup>.

Après ce premier choc qui lui a ouvert les yeux vers la vraie création artistique, Taro commença donc sa vie active de jeune peintre ambitieux en présentant son tableau *Espace* (presque sa première peinture parisienne) au 5<sup>e</sup> Salon des Surindépendants appuyé par la bonne réputation d'un critique d'art célèbre, Maurice Raynal, qui avait remarqué dans *l'Intransigeant* le talent du jeune artiste japonais jusqu'alors inconnu<sup>10</sup>, et cette bonne nouvelle lui a ouvert en cette même année la porte de l'Association *Abstraction-Création*, fondée par Théo van Dœsburg et ses amis en février 1931, avec la participation des ex-membres de *Cercle et Carré* et de *l'Art concret* (Taro cite dans son mémoire de 1941 les noms de Arp, Brancusi, Delaunay, Kandinsky, Mondrian, Seligmann, etc.; c'était surtout Robert et Sonia Delaunay qui étaient les plus accueillants).

L'activité de Taro dans cette association – sise 44, rue de Wagram –, a duré quelques années, durant lesquelles il acquit une certaine célébrité parmi les artistes et les intellectuels parisiens. Dans les années 30, il a connu Picasso, rencontré André Friedmann (futur Robert Capa) au « Dôme » de Montparnasse et ce dernier a osé choisir son prénom, Taro (« short and punchy » selon Kershaw, auteur de la biographie de Capa) comme le surnom de sa petite amie, Gerda<sup>11</sup>. On se rappellera

---

9. Taro Okamoto, « Précurseurs de la beauté », in *Incantations en couleurs primaires*, *ibid.*, p. 32-34.

10. Taro Okamoto, « Capa, Mademoiselle Taro », *Livres de Okamoto Taro*, t. 5, Misuzushobo, Tokyo, 2000, p. 284.

11. Taro Okamoto, *ibid.*, p. 281-283 ; Alex Kershaw, *Blood and champagne, the life and the time of Robert Capa*, T. Dunne, 2003, p. 29

ici que ce qui lui permettait ce genre de vie mondaine dans la métropole de l'Europe, c'étaient les sommes considérables envoyées par ses parents depuis Tokyo.

Bien que le mouvement *Abstraction-Création* « émanait d'une minorité d'artistes qui cherchèrent une difficile synthèse avec certains aspects du surréalisme<sup>12</sup>, et « réunissait tous les différents courants non figuratifs de l'avant-garde »<sup>13</sup> de l'époque, le jeune Taro n'était pas naturellement sans sentir la forte influence d'André Breton. Et vers le milieu des années 30, tout en voulant dépasser ~~la~~ l'abstraction qu'il considérait comme une simple technique de *modern art*, il a exécuté une peinture à l'huile, intitulée *La Main douloureuse*.<sup>14</sup> (Ill. 2)

Ce tableau, achevé en août 1936, représentait un personnage obscur dont le visage (s'il y en avait un) était couvert par un gros ruban rouge et des longs cheveux noirs tombés sur le front, son bras nu trop durement enroulé d'une lanière de cuir, semble péniblement blessé comme par la torture. Ce n'était donc pas du tout abstrait. Selon les souvenirs de Taro, Sonia Delaunay, très fâchée quand il lui montra cette œuvre, lui dit : « pourquoi as-tu fait une telle chose si figurative ? ». Après cet incident, Taro a quitté le groupe des Delaunay afin d'exposer *La Main douloureuse* d'abord au salon des Surindépendants en 1937, ensuite à l'Exposition internationale du surréalisme de Paris, avec la recommandation d'André Breton (selon les souvenirs de Taro), l'année suivante.

C'était donc sa première consécration au sein du le surréalisme, mais Taro avait déjà rencontré un personnage important du mouvement, Max Ernst qui était son voisin (Ernst habitait Rue des Plantes, Taro rue

---

12. *Abstraction Création 1931-1936*, catalogue, exposition du Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1978, p. 15.

13. *Ibid.*, p. 11.

14. *La Main douloureuse*, peinture à l'huile sur toile qu'on peut voir aujourd'hui au Musée d'art de Taro Okamoto de la Ville de Kawasaki, est la reproduction par l'artiste lui-même de celle exécutée d'octobre 1935 à août 1936 (d'après « la Table des planches » dans *Okamoto* de Courthion). Comme les tableaux de Taro faits pendant son séjour à Paris et conservés dans sa maison à Aoyama, au centre de Tokyo, ont tous été brûlés par les bombardements américains durant la guerre du Pacifique, il n'existe que cette reproduction dont les dimensions diffèrent un peu de celles de 1936. Selon Okamoto, l'original était de 162 x 114 cm, tandis que la reproduction (le second original par Taro) mesure 162,2 x 111,8 cm.

Hyppolite Maindron, dans le 14<sup>e</sup> arrondissement)<sup>15</sup> et les deux artistes étrangers (ce n'est qu'en 1958 que Ernst a obtenu la nationalité française) se voyaient souvent aux cafés alentour. Au mois de janvier 1936, l'année du Front populaire, quand ils se sont retrouvés au Dôme, Ernst lui a proposé d'assister avec lui au meeting de *Contre-Attaque*. Il s'agissait de la réunion du 21 janvier, « anniversaire de l'exécution capitale de Louis XVI », commencée à 21 heures au Grenier des Grands-Augustins, dont le but était la condamnation en public des « 200 familles » (dans le tract, distribué à Taro par Ernst, était dessinée une grosse tête de veau sur un plateau) et c'est cette nuit-là que le jeune Taro (24 ans) a fait la connaissance de Georges Bataille – auquel il dédiera en 1957 un hommage intitulé « Mon ami, Georges Bataille » en guise de préface à la traduction japonaise de *L'Abbé C*<sup>16</sup>.

Dans ce court texte de quatre pages, il raconte d'abord ses premières impressions sur Bataille, lors de la réunion de 1936, il a été attiré surtout par « les dents canines qui lui font penser à celles de poissons cannibales », ensuite il se souvient des activités du Collège de sociologie du sacré et de la revue *Acéphale* auxquelles il a collaboré avec Bataille, Klossowski, Caillois, etc. Taro a participé avec eux à des rites sacrificiels nocturnes dans la forêt de Saint-Germain-en-Laye. Après la guerre, il peindra *La Nuit*, le tableau représente la scène symbolique d'une de ces cérémonies avec l'image d'une jeune femme tenant un couteau derrière le dos à deux mains, qui nous fait penser à Colette Peignot (la Laure de Bataille), morte en novembre 1938 à Saint-Germain-en-Laye, à l'âge de 35 ans<sup>17</sup>.

En même temps, Taro a fréquenté les cours sur la philosophie de Hegel donnés par Alexandre Kojève à l'École Pratique des Hautes

---

15. Les adresses parisiennes de Taro connues à ce jour sont : 31 rue Saint-Amand, 15 (1932-33), 18 rue Ernest-Cresson, 14 (1938-39), rue Hyppolite-Maindron, 14 (vers 1935 selon les souvenirs de Taro). Les deux premières adresses ont été confirmées par les registres officiels de l'Université de Paris. Voir Aki Kusumoto, «The Registration Sheet of Taro Okamoto at the University of Paris », *Bulletin of Taro Okamoto Museum of Art*, Kawasaki, 2007, p. 1-5.

16. Taro Okamoto, « Mon ami, Georges Bataille », in *Incantations en couleurs primaires*, *Op. cit.*, p. 36-39.

17. *La Nuit*, peinture à l'huile sur toile, 1947 (130,7 x 194,5cm), Musée d'art de Taro Okamoto de la Ville de Kawasaki.

Etudes, et de 1938 à 1940 ; il a assisté assidûment aux cours d'ethnologie de Marcel Mauss au Musée de l'Homme en s'inscrivant à la Sorbonne (certificat d'études supérieures de philosophie). Malgré sa vie mondaine passée au Dôme, à Montparnasse, Taro était un vrai étudiant cherchant une idée-force qui puisse transformer sa vision du monde et sa peinture.

En juin 1940, quelques jours avant la débacle et l'entrée des troupes allemandes à Paris, lorsque Taro rendit sa dernière visite à Bataille, à la Bibliothèque nationale, son vieil ami lui serra les mains très fort en lui disant : « Nous ne nous perdrons jamais. Un jour, nos volontés convergeront et la chaudière de nos passions explosera ! ». Et le 13 du même mois, Taro embarqua à Marseille pour Kobé sur le *Hakusan-maru*, le dernier bateau reliant la France et le Japon durant la seconde guerre mondiale<sup>18</sup>.

### **Une hypothèse d'*Acéphale* sur l'origine de la *Tour du Soleil***

Jusqu'ici, nous avons suivi l'itinéraire de Taro Okamoto dans les années 30 à Paris et nous revoici devant la colossale *Tour du Soleil* à Osaka. La taille exacte de ce monument gigantesque est de 70 m de hauteur, 22 m de diamètre de base circulaire, la distance entre les bouts de deux parties saillantes (bras ou jambes au milieu du corps) est de 50 m. En réalité, la Tour comporte trois soleils (deux de face : au sommet et au centre, un au dos). Selon *Official Guide Book de l'EXPO'70*, ces trois soleils symbolisent chacun le futur (Soleil doré au sommet, séparé du corps), le présent (Soleil blanc au milieu, car le corps entier est peint en blanc avec les deux épais traits rouges en zigzag sur les côtés droit et gauche) et le passé (Soleil noir, en bas, au dos), les trois ensemble s'harmonisant avec le slogan principal de l'*EXPO'70* : *Progrès et Harmonie de l'Humanité*<sup>19</sup>. (ill. 3)

En 1970, Taro lui-même confirma officiellement cette explication en tant que maître d'œuvre de la fête nationale en proclamant qu'« il

---

18. « La Biographie de Taro Okamoto », in *The Painting of Taro Okamoto, Op. cit.*, p. 217-231.

19. *Official Guidebook of the EXPO'70* [texte en japonais], Tokyo, Association japonaise de l'Exposition universelle, 1970, p. 30.

voulait faire sentir *Progrès et Harmonie de l'Humanité* à tous les visiteurs venus du monde entier, non pas par les idées abstraites, mais par une explosion de la vie<sup>20</sup> ». Mais, quant à notre question initiale, « pourquoi a-t-il choisi cette forme d'Acéphale pour la *Symbol Tower* de l'EXPO'70 ? », il n'avait rien dit et il est resté taciturne jusqu'à ses dernières années (il est mort un quart de siècle après l'EXPO'70).

Pourtant, si faisant le tour on regarde de près, de face et de derrière ce monument, on ne manque pas d'en percevoir la forme décapitée ; vu de face, le premier Soleil qui occupe la position la plus haute n'est pas la tête, mais un masque métallique brillant jour et nuit (11 m de diamètre, éclairé par le vrai Soleil le jour et la lumière électrique la nuit dont l'énergie était fournie, pendant la fête, par la première centrale nucléaire au Japon), visiblement tranché du corps (rattaché tout simplement par un fil de fer). Le second Soleil (12 m de diamètre) au bas ventre est comme le visage d'un gros nouveau-né (les prunelles ne s'ouvrent pas encore). Et, vu de derrière, on trouve le troisième Soleil (8 m de diamètre), peint tout en noir, d'où émanent une dizaine de rayons verts.

Donc, si on s'éloigne de l'explication officielle et idéologique du temps de l'EXPO'70 pour reconsidérer la *Tour du Soleil* comme un grand corps féminin (il n'a pas de phallus), on en arrive à s'imaginer tout naturellement ce monument mystérieux comme la statue de la Mère en train d'accoucher d'un bébé, aidée de dos par le père. En superposant l'image de la famille de Taro sur la Tour et ses trois Soleils, on ne peut pas ne pas penser que le premier Soleil en haut, c'est la mère, Kanoko, le Soleil médian, le nouveau-né, Taro qui vient de sortir de l'utérus maternel, et le troisième Soleil au dos, le père, Ippei. Pendant et quelques années après l'Exposition universelle, il y avait même un quatrième petit Soleil au sous-sol de la Tour qui semblait attendre le moment de naître.

Dans ce cas, la *Tour du Soleil* de Taro Okamoto nous montrerait la figure cachée de la Mère sacrifiée par la décapitation symbolique et mythique, d'une part pour célébrer la plus grande fête nationale, d'autre part pour donner une seconde mort à sa propre mère,

---

20. *Ibid.*, p. 22. Ces mots ne sont pas signés Taro, mais par le comité de rédaction du *Guide Book* qui reflétait, selon le comité, l'idée de Taro.

Kanoko<sup>21</sup>. Elle est morte subitement d'hémorragie cérébrale, à Tokyo, le 28 février 1939, à l'âge de 49 ans, alors que Taro était à Paris. N'ayant pu rentrer pour ses funérailles, il envoya le lendemain un télégramme à son père dans lequel il écrivit tout simplement : « On n'est pas triste. On porte toujours sa mère qui vit en soi. » Mais, à vrai dire, le fils unique de Kanoko qui l'avait tant aimée était plongé dans un si profond chagrin qu'il a parcouru les rues de Montparnasse presque en délire sans autre but que de crier pour sa mère défunte<sup>22</sup>.

Donc, à l'occasion de la première Exposition universelle au Japon, Taro aurait voulu organiser secrètement, sous prétexte de *Progrès et Harmonie de l'Humanité*, la deuxième cérémonie d'adieu à sa mère (il était absent lors de la première), tout en souhaitant se donner à lui-même sa deuxième naissance (le visage du nouveau-né qui vient de sortir du corps de la statue-mère n'est autre que le sien).

Alors, pourquoi cette effigie de la Mère porte-t-elle un masque à la place du « cou coupé » ? Il n'est pas difficile de trouver la réponse, car dans ses souvenirs d'enfance, Taro a décrit le visage de sa mère comme un masque pâle :

*Dans la petite maison d'Aoyama d'un étage, ma mère s'appliquait péniblement à écrire des contes et des essais dans sa chambre au rez-de-chaussée fermée par les shoji (fenêtre en papier blanc, opaque) et dont le sol était couvert de tatami. Le visage souffrant de la jeune mère, à moitié caché par les cheveux noirs était pour moi un véritable masque bleu, presque pâle<sup>23</sup>.*

Nous pouvons ainsi avancer notre hypothèse de la mère sacrificielle avec une certaine pertinence. Puisque Taro a assisté aux cours de

---

21. Nous avons déjà publié une partie de cette hypothèse de la *Tour du Soleil* comme statue sacrificielle dans un livre en japonais : Fumi Tsukahara, *Comment l'humain peut-il devenir inhumain ?*, Tokyo, Chikuma shobô, 2000. Notre article est la nouvelle version augmentée, rédigée pour la première fois en français.

22. Dans une lettre à Taro de 1936, Kanoko écrit : « Quel adorable et quel respectable Taro ! Je me sens si heureuse d'avoir un fils unique comme toi, artiste admirable » (Taro Okamoto, *Lettres à ma mère – souvenirs de ma mère Kanoko et mon père Ippei*, *Op. cit.*, p. 181). Sur les circonstances de la mort de Kanako, voir le même livre, p. 199-291.

23. Taro Okamoto, *Les Livres d'Okamoto Taro*, t. 4, Tokyo, Misuzu-shobô, 1999, p. 92-93.

Marcel Mauss sur l'ethnologie et les religions vers 1938-1939, et que c'était justement à cette période que sa mère souffrait de la maladie du cerveau qui allait l'emporter, il a sans aucun doute appris de cet érudit quelque chose sur « la nature et la fonction du sacrifice » car, dans un article qui porte ce titre, publié par Mauss et Hubert en 1899, ce maître à penser du jeune étudiant-artiste japonais avait décrit concrètement les scènes du sacrifice animal dans plusieurs communautés anciennes comme suit :

*Dans certains pays, on la [la victime-animal] paraît, on la peignait, on la blanchissait, comme le bos cretatus [taureau blanc] des sacrifices romains. On lui dorait les cornes, on lui mettait une couronne [...]. Ces ornements lui communiquaient un caractère religieux. [...] Le plus généralement, la victime avait la nuque ou le cou tranché. [...] Le plus souvent, on voulait que la mort fut prompte; on brusquait le passage entre la vie terrestre de la victime et sa vie divine, afin de ne pas laisser aux influences mauvaises, le temps de vicier l'acte sacrificiel<sup>24</sup>.*

Cette description est pour nous déjà celle de la *Tour du Soleil* elle-même, tête tranchée, corps peint en blanc et orné de deux traits rouges zigzaguant sur les flancs (on pourrait les considérer comme motif du sang jaillissant du cou coupé). Georges Bataille n'a-t-il pas insisté en 1930 sur le thème de « la personnification acéphale du « soleil » avec la représentation du « culte du soleil » par « sang chaud » jaillissant de la nuque tranchée d'un taureau ?

*C'est ainsi que l'adoration d'un dieu à tête d'âne [...] me paraît susceptible encore aujourd'hui de prendre une valeur très capitale et que la tête d'âne tranchée de la personification acéphale du soleil représente sans doute, pour imparfaite qu'elle soit, l'une des plus virulentes manifestations du matérialisme.*

*Le culte mithriaque du soleil aboutissait à une pratique religieuse très répandue : on se mettait nu dans une sorte de fosse*

---

24. Henri Hubert, Marcel Mauss, « Essai sur la nature et la fonction du sacrifice », *L'Année sociologique*, 2, 1899 ; Marcel Mauss, *Œuvres*, 1, Minuit, 1968, p. 228, 235-236.

*couverte d'un clayonnage de bois sur lequel un prêtre égorgait un taureau : ainsi on recevait tout à coup une belle douche de sang chaud [...] : simple moyen de recueillir moralement les bienfaits du soleil aveuglant.*

Il va de soi, comme se le rappelle Klossowski en 1976, que « dans la personne de cet artiste effectivement se dissimulait un candidat à la sociologie » et ce camarade de Taro au temps de Collège de sociologie du sacré et de la revue *Acéphale* continue ainsi :

*[...] mieux vaudrait dire que le regard de l'élève de Mauss se juxtaposait à celui du peintre, déjà en plein essor vers la même époque. De cette juxtaposition rien évidemment ne transpire dans l'étonnante *Main douloureuse*, tableau daté de 1936 que le peintre allait accrocher à la première exposition surréaliste (1938).*

Certes, Taro n'avait rien dit, du moins directement, sur les relations entre ses expériences de la revue *Acéphale* et la forme bizarre de la *Tour du Soleil*. Mais, si on ajoute à ces textes de trois grands intellectuels français qui connaissaient notre jeune artiste dans les années 30 à Paris les mots impressionnants de Taro qu'on a trouvé dans une lettre à son père, datée du 6 avril 1939, notre hypothèse n'apparaîtrait pas si audacieuse :

*Ma mère s'était brûlée comme un feu sacré. C'était la belle mort. Pourquoi sa mort était-elle si belle ? La mort ordinaire n'est pas du tout belle. Sa mort était belle, parce qu'elle avait porté la croix sur le dos. Ma mère n'était qu'un sacrifice sacré. [...] Quand on veut la belle vie, on a envie de la belle mort. La belle mort, cela n'existe que comme sacrifice.*

En guise de conclusion provisoire, nous citerons les commentaires à notre hypothèse de Toshiko Okamoto (1926-2005), fille adoptive de Taro et de sa compagne pour la vie depuis la fin de la guerre du Pacifique, qui a connu Taro mieux que personne.

Un jour de novembre 2000, nous avons interviewé Toshiko dans sa maison d'Aoyama en lui présentant notre interprétation de la *Tour du Soleil* (comme statue de la Mère sacrifiée pour la grande fête, etc.).

Quelques jours après, nous avons reçu sa lettre datée du 8 novembre dans laquelle elle se dit très surprise et profondément émue, parce que personne n'avait osé proposer une telle explication des trois Soleils (et du quatrième au sous-sol), et elle avait été attirée par cette réflexion tout à fait imprévue.

À la fin de la lettre, elle nous parlait de son espoir de réfléchir encore une fois avec nous sur l'origine de la Tour, un de ces jours<sup>25</sup>. Cependant, comme Toshiko est décédée en avril 2005, à l'âge de 79 ans, ce jour n'est jamais arrivé.

*UNIVERSITE WASEDA  
TOKYO*



III. 1. Photo de la famille Okamoto : Ippei, Taro, Kanoko, le 1<sup>er</sup> janvier 1930 sur le paquebot *Hakone-maru*, avec l'aimable autorisation de **Taro Okamoto Memorial Museum Tokyo**, Japon.

---

25. Lettre de Toshiko Okamoto à Fumi Tsukahara, Tokyo, le 8 novembre 2000 (Collection privée), traduction en français par Fumi Tsukahara.

**OKAMOTO**



PAR PIERRE COURTHION

PEINTRES D'AUJOURD'HUI

G. L. M. 1937

III. 2. Page de titre : Pierre Courthion, *Okamoto*, Paris, G. L. M., 1937. Édition originale, collection privé de Fumi Tsukahara.



III. 3. *La Tour du Soleil*, 2007, © Fumi Tsukahara



# ANTHOLOGIE DE LA POESIE SURREALISTE JAPONAISE<sup>1</sup>

## I - KATSUE KITAZONO (1902-1978)

*L'Album de blanc*, 1929 – (extraits)

### SUR UN PAROISSIEN\*<sup>2</sup>

*Affolé par un siècle de roses grises, un chat qui n'est pas  
s'étonne  
L'empire du rêve  
Suspendue telle l'alouette une gracieuse princesse s'éveillant au  
jardin de cristal*

*Mon cosmos est de lune, miroir et nuage  
La sirène néante fait du bruit dans le ciel  
La prière de la solitude sur un arbre seul  
Du tapage des nuages  
Une tempête tortillée au sommet d'une chaîne de montagnes qui  
brise les esclaves du spleen réveille une danse titanesque des  
lacs.*

### LÉGENDE D'UN POÈTE

*Un poète rêvant de la nuit porte une bouée de sauvetage bleu  
pâle et s'assoit sur un banc aux pieds fins, mais ne sois pas  
distrain, il monte au ciel*

*Il pense que nous trouvons souvent dans un manuel de morale le  
mot : «réflexion», cela veut dire tomber brusquement avec son  
col à parure violette, Très cher ami, cette opération qui n'a pas  
besoin de chloroforme réveille notre campagne dorée, les chants*

---

1. Choisis par Atsuko Nagaï aidée par Yoshitêru Kurosawa, Masachika Tani, Nobuhiko Tsuchibuchi et Fumi Tsukahara et traduits par Atsuko Nagaï sauf « Baiser à l'Absolu » de Takiguchi, traduit par le poète lui-même.

2. Les titres marqués d'un astérisque sont écrits en français par les poètes.

*de notre alouette  
Il se lève comme un Milon de bronze sur le tapis aux rayures  
blanches, ensuite il se voit de nouveau enlevé et échangé contre  
l'ancre luxueuse du paradis, bordée de plantes d'or et de bijoux.*

## II. TOSHIO UÉDA (1900-1982)

Le Mouvement de l'hypothèse, 1929 - extraits

### FATIGUE DÉSESPOIR MÉLANCOLIE\*

*J'attrape, parmi les fleurs de colline, fleur aux lèvres, une sirène  
des bois avec  
un filet  
Je suis son ami, ouvrant son ombrelle elle suspend une princesse  
calme telle  
la sirène du bois  
Je suis un chasseur au sourcil élégant qui a le goût des  
sirènes*

### GUÉRIR OU TUER\*

*Femme aux hanches coquettes, vos gants au cou, lancez un  
chien de diamant !  
Avez-vous vu sourire une statue de plâtre à la moustache  
transparente ?*

### RIEN ou PRINCE DE LA TELEGRAPHIE SANS FIL\*

*Une daurade aux prunelles de danseuse passe près du drapeau  
de l'électricité de la nihilité du prince, prince agenouillé  
Pêchez la daurade, Prince ?  
33 amantes du prince dirigent-elles leur fusil sur le prince ? Les  
autres 33 détectives du prince sont beaux, dansez, Prince ?  
  
Regarde, le prince s'est jeté à l'eau, l'eau est belle comme*

*l'électricité du baiser d'une belle, nagez, Prince ?  
Regarde, le prince nage en remuant ses belles mains et jambes,  
regarde, il se retourne en tirant la langue comme la princesse,  
est-il beau comme la princesse ? Tous les mouvements parfaits  
sont-ils beaux ? La Beauté, Prince de la Beauté, l'Indolence  
élégante, Prince mou d'hypocrisie ? Regarde les mouvements  
mous du prince mou ? Un poisson mou d'électricité descend la  
vague molle, le prince, l'amante du prince et le détective du  
prince portant 333 parapluies électriques signifie que chacun  
porte 111 parapluies électriques, n'est-ce pas ? Le parapluie  
électrique ? Il s'agit du drapeau de la télégraphie sans fil  
Le prince de la télégraphie sans fil est celui qui transporte une  
forme de fumée, une forme de fumée d'orgueil*

### III. SEIICHI FUJIWARA (1908-1944)

extraits

#### LA FORMATION

*Wir suchen überall das Unbedingte und  
Finden  
Immer nur Dinge- Novalis*

*Dans l'utérus de la nuit  
J'étrangle un papillon insomniaque  
Sur ma paume ouverte  
Il ne reste qu'une fissure étoilée du sommeil*



*Le vent a brûlé tous les oiseaux  
Des fleurs rouillées étaient tourmentées parmi le gravier  
Le charbon a sauté  
Le vent était des mains folles sans nombre*

*Un noyé est passé sur la place  
Et quand la vie s'est laissé mettre un bâillon sur le toit  
La nuit toussa pour la dernière fois*



*Dans la tempête nocturne  
Il jette la ligne de plomb  
Et pêche l'ombre de sa solitude*

*La boue mange la boue  
La pierre écrase la pierre  
Le silence étrangle la gorge du silence  
Le malheur déverse le malheur  
Au petit matin, d'une cave, mon ombre sort  
Le visage entouré de pansements souillés de sang  
La prairie au vent pâle  
J'y coupe le coup du vent  
Ma joue a été abattue  
Je perds mon visage  
Autour du corps  
La mort est dure comme un mort*



*La boue pénètre les pieds boueux  
Des champignons applaudissent dans le mur  
Pendant longtemps  
Le corps est oublié sur le lit  
Le corps est toujours une terre aride  
Là dans la campagne des entrailles  
Coule une rivière de pissements de sang  
Après une longue avalanche de solitude  
Je regarde le miroir de la fatigue  
Avec un poignard j'incruste des sourires sur le visage*



*La chrysalide, c'est une formation  
Le papillon, c'est une découverte*

★

*Il y avait un silence de poudre*

*Mes lèvres ont été écrasée  
Et ma tête renversée  
A vu les mains devenues loques  
La jambe se tenait debout pour toujours  
Comme une hache enfoncée*

★

*Un rocher invisible dans la maison  
Je le heurte  
Je me blesse  
Je suis renversé  
Un rocher invisible dans la maison  
Je sais seulement  
qu'il est énorme*

*La Littérature, vol. 6, juin 1933*

## LOQUES

*Il y eut un cri triste  
La fenêtre affolée s'est brisée par terre  
Le réverbère échevelé courait dans la rue*

*Dans ma gorge  
La morsure du loup a ouvert une plaie, une mare  
D'où commença une nuit rouge*

*Mes yeux sont tombés à terre  
étoiles de solitude  
Je ne me cherche plus dans la cendre  
Je ne me rencontre plus  
Où je vais  
Partout s'élèvent des loques*



*Jadis il y eut un jardin sur les lèvres  
Il y eut un ordre de larmes sur la pierre  
Le rire au fond du puits tari  
L'ennui sur le toit  
Sur la place qui ne respirait pas  
Le chant du vent résonnait  
Le temps où j'étais  
Était toujours la nuit  
Le sommeil se figeait dans le mur  
Des étoiles sur la table*

*Én, n° 1, janvier 1934*

## LOQUES

*La cathédrale de La Déception  
Comme la bouche d'un mort  
Son écriture sainte de briques ne s'ouvre pas*

*Dans un paysage dont j'avalai le poison  
Sanglotait une pompe à air  
Dans un temps sanglant  
Je rouillais*



*Un grand arbre est tombé dans ma vertèbre*

*Sur l'orbite de ma cicatrice  
Le réverbère poursuit sa route ★  
La maison du néant  
Toutes ses fenêtres, des livres  
Toutes ses portes, des livres*

*La maison du néant  
Sur son toit  
Habite le maître du lycanthrope*

★

*La 319 lame sur mes lèvres est éteinte  
C'est feu le volcan*

*Un jour ce silence renversera la table*

*Én, n° 2, avril 1934*

## LOQUES

*Le plomb est plus mort que la mort  
Dans la solitude de cette matière étrange  
Montre qui ne peut désespérer  
Le philosophe pessimiste marche*

*L'amertume s'est rassise  
J'ai ouvert un livre  
Un livre lourd*

*Dans ce livre, blessée, une femme silencieuse*

★

*Mon visage que le rire a déchiré  
Sur ces horribles ruines de la solitude  
Vole un oiseau de tungstène  
Sa lumière d'oiseau illumine les lèvres toutes fissurées*

*Illumine des cheveux qui laissent des traces du supplice de la  
roue  
Illumine les yeux, passage des fauves*

*Maintenant quand le vent consulte mes entrailles  
J'expire bruyamment comme une cave*



*En pleine nuit de l'eau a ri  
Un verre s'est brisé  
Je me suis éveillé  
J'ai retiré le pendule  
Où je me suis pendu  
A l'envers*



*Le matin je me lève  
En laissant des traces de la tempête sur mon lit  
Mon image s'est pendue dans un miroir*



*Par une nuit pleine où s'est calmée la tempête  
Les oreilles enfoncées dans la tête  
J'écoutais  
Dans l'intérieur de mon corps  
Se couper tous les nerfs*



*Une amertume géante s'était posée sur la fenêtre  
Sur la table  
La vie exhalait son odeur forte*

*Én, n° 4, novembre 1934*

## LOQUES

*Il y a un visage à la porte clouée*

*Le mur garde la douleur de la prison de boue  
Le miroir aveugle de pluies millénaires*

*De vieux immeubles souffrent de gale  
Le silence se tourmente dans une sourcière  
Toutes les extractions de la déception ont démarré  
Mon ombre est un loup de solitude  
Je n'existe pas*



*Avant que la tempête ne vienne  
Je bois le poison du ciel  
Brisant mes bras  
Des fauves s'échappent à la campagne*



*Le dieu de midi est dans un arbre  
Le vent verra au crépuscule  
Son éjaculation mystérieuse d'être*



*Un oiseau a atteint ma tête  
L'oiseau sans ciel  
C'était une pierre*

*J'ai ôté le bras à la vie  
ur me rétracter*

*Én, n° 8, décembre 1935*

IV. Shuzô TAKIGUCHI (1903-1973)  
*L'Expérimentation poétique de Shuzô Takiguchi 1927-1937,*  
1967 (extraits)

## LINES

Dans une rue où des poissons aux écailles rouges se heurtent  
habilement

Je cache mon visage

À l'intérieur d'un essoufflement précis

Des fleurs sont lourdes

Un tigre s'éloigne

Le roseau

Se tourmente à la manière de la clarinette

Transformant l'averse crépusculaire consciente de l'huître  
perlière en pente

Une jeune fille creusée flotte rue du matin

Excitant des vitres violettes

Met le feu aux pétales des roses

Le souvenir de l'amour du garçon de Botticelli

Fait reculer le bouquet doré

Son grain de beauté est si bleu que se lève la brise

## BAISER À L'ABSOLU <sup>3</sup>

La femme de pure intuition qui envahit un salon ruisselant  
des poussières de la cascade à l'intérieur de mes ongles d'or.  
Peu m'importe si le diamant éclaté à son doigt est envahi par  
un chasseur inconnu, ou non. Ses mamelles, à la fois verticales  
et horizontales, sont couvertes du vêtement qui est également  
une balance. Qu'il soit une calamité au pays de cire, sa

---

<sup>3</sup> «BAISER A L'ABSOLU par Shuzo Takiguchi traduit par l'auteur », *Opus International*,  
n°19-20, 1970, pp.89-90.

moustache teintée de bleu impalpable le conte. Elle bouge en toute liberté autour de la lentille du rouge de ses lèvres qui ne cesse de brûler le temps. Secret de la personne. Sensation du temps. Oh! les traces du temps changent brusquement ma chambre hexaèdre, comme s'il neigeait. Le lit de lumière est né de la fourrure de martre qui glisse sur ses épaules. Elle s'évanouit et se change en œuf ! Le jeu de confondre la mer et la terre s'approchera par degrés à la fin. Les étoiles sèches gronderont dans les plats de mon petit déjeuner. L'élément marin envahira en secret les étagères de livres. Bientôt, la mer composée de trois lignes droites galopera dans le creux de ma main. L'entité de son corps se transforme à tout moment, comme des points de dés, du blanc au violet et du violet au blanc. Il suffit d'un clin d'œil pour qu'elle soit érodée comme une divinité géante au fond de la mer. Elle est chaleur dans la rafale ardente, ou plutôt acier même dans l'acier. En outre, elle chante un cantique, elle est une espèce d'oiseaux dans la cendre. Les étoiles de la mer coulent dans le flux d'une capitale à l'intérieur d'elle-même. Cette portion de grande courbe dans son corps, c'est un Léviathan. Son corps entier est une lettre écrite avec des flammes, dans laquelle une tombe de mercure est enfermée comme dans un champ vierge de différences. C'est un immense niveau d'eau, situé au grand jour, un grand jour qui existe parmi les cheveux d'Yin, comme parmi les nuages. Son orage. Sa légende. Sa nourriture. Ses bas de soie. Son évidence. Sa vision. Sa signification. Ses canines. L'appartition d'exemples innombrables joue à un jeu de hasard dans la vitrine immaculée qui descend du ciel. Les étincelles irisées des corned-beef. Le droit de propriété publique d'un miroir de fromage. La mort exquisite d'un chapeau de femme volant en étincelles. Un groupe de Panthéons dans le pain quotidien. Quand seront mortes les âmes tumultueuses, toutes

les matières partiront-elles en voyage, emportant des valises bondées ? Qui donc pourrait répondre ? Les étoiles pourpre de son sperme sont frappées d'insolubilité. Quand le vent saisit sa robe verte (je me souviendrai d'elle comme d'un vieux miracle, un jour), l'espace était rempli de fleurs vert sombre. Son raisonnement laissa les traces du temps clair sur mes lèvres. Pourquoi était-il amour ? Une innocence anonyme tira précipitamment mes doigts, lorsque le Chinois voisin en robe à col bleu a frappé à ma porte. Tout était inondé. Tout chantait. Une suprême joie luisait jusqu'aux noctiluques, sur des résidus de thé, abandonnés sur la terre jamais foulée. Sans date.

## LA CORBEILLE À FLEURS REMPLIE DE LA MORT DES HUMAINS

*La corbeille à fleurs ploie puisque s'y trouvent des humains. Elle ballotte. Elle explose. Exposée à ce soleil, elle tient une pipe transparente et souffle de la fumée. Sur l'horizon de mon doigt une belle déesse nage en exposant son nombril. Ô tourne-toi vers un prunier blanc que l'on nie et regarde ces lignes bleues des humains où bat un cœur à vif.*

*Étend les bras des raies solennelles jusqu'aux cascades du Niagara. Pêche des daurades sans compter par dessus dans un ciel lointain ! Une corbeille vide, décorée de cascades qui chutent, une autre plus belle que celle-ci. Je renverse le cou encore un peu, j'ouvre les yeux encore un peu. Regarde, la plus belle corbeille est celle que je prends.*

*Je viens de couper une Belle. Vois le sang, jaillissante lumière de lune. Regarde une machine à sa gorge. Or je m'endors. Un cygne qui se lance en position adverse en*

*poussant un cri de guerre, un cheval qui secoue la tête en une myriade d'étoiles, qu'est-ce ? Sont-elles les lunettes de la Belle.*

*Si c'est un arc de triomphe pour saines personnes, il expose aux rafales le Mont-Blanc des cuisses comme un moulin à vent. Essaie de faire un beau maquillage au visage clair des rafales.*

*Peut-on penser à d'autres objets de culte que des aubépines ? Quand l'étoile de mer vous éclaire toi seul et vous quatre, un épicier éclaire un ambassadeur encore fascinant. Son mouvement circulaire d'ambassadeur orange. Après avoir encouragé l'ambassadeur je bois une bière dorée. Ensuite j'atteins un poisson d'or défendu qui flotte dans l'air. Puis je me précipite craquant comme un cheval. Mais attend, un dieu de poésie refroidit.*

*Vêtu d'une locomotive abyssale qui se rue, je roule dans un couloir une Vénus bleu foncé. Profil au sol comme David qui ne connaît pas l'éléphant corail qui est derrière lui. Ce barbu demande de revenir à l'être humain. Contemple un prunier à fleurs rouges qui se reflète sur un périscope. David. Meurent les têtes des vagues innombrables.*

*Un innocent a joint sa main gauche à sa main droite sans raison. C'était un acte désintéressé. Ensuite, il flotta dans l'air pour décorer un soleil spécialement pur de pierres précieuses. Le moment où l'homme revenu à l'homme a rongé la réalité couleur d'hortensia de la vérité marqua l'univers d'un crocodile honorable. C'est le hurra du dépérissement. Les yeux du crocodile lavés au savon. Regarde de nouveau la nature pure dans la corbeille à fleurs. Plongeur original qui incruste des palmiers de diamants. Le corps de ton gratte-ciel ! Embrasse-moi ! Cerveau pur. Laisse passer le crocodile ! Des violettes envahies sont couchées sur l'océan comme un croiseur. Vois de même un canard envahi. Son dieu violet fait une chute. Quand ce dieu gracieux heurta une lyre à sept cordes, il disparut tel un morceau de chair du palais d'un lion. Regarde cet opéra. Regarde là la déesse de Beauté ravie. Dans la campagne*

*frissonnante d'enchantements d'étoiles le charbon convenait à l'inspiration des carpes. Spectre le plus cher, donne un visage original à l'inépuisable mine de cuivre sous une touffe du lespedeza. Tous les amours brillent à travers vous. Toutes les morts aussi brillent à travers vous. Jeune fille dans un tonnerre, crois aux dieux splendides et inattendus au bout des épis du champ de blé.*

### **LA DISTANCE DE LA FÉE**

*De belles dents ont chanté à l'ombre d'un arbre  
Des oreilles joliment formées ont été parmi les nuages  
Des ongles chatoyants se sont mêlés d'eau  
Des pierres enlevées  
Toutes choses comme des traces  
Y compris même la brise  
Ont été perdues dans une chaise bancale  
La porte s'affolant dans le champ de blé  
Un labyrinthe de l'air  
Là il n'y a nulle carte  
Là il n'y a aucun verre  
Comme un instrument du désir  
Transpercé d'un fil étrange  
Il avait à peine les traits d'un petit oiseau  
Il habitera comme une bouée de la mort  
Comme le vent du printemps  
Il ressemblait à peine à l'équilibre de l'oiselet*

**V. TIROUX YAMANAKA, 1905-1977**

### **CONCUPISCENCE D'OMBRE**

*Il y avait quelqu'un dans le miroir*

*Il ne reste que le sourire de ce quelqu'un  
Invisible  
Comme un mouchoir déteint par les lessives  
Soutenu par toutes les choses  
Dans un cadre  
Le sourire du miroir tend les rides du sourire  
Accordéon cassé  
Pas de chanson ouverte  
Pas de battements d'ailes non plus  
Le sourire du miroir muni d'infinis visages  
A affolé mille arbres et mille petits oiseaux  
J'ai vu un petit crépuscule des dieux tombant à la  
renverse  
Poursuivis par ce reflet étincelant  
Glissant avec un nuage*

*Bungéi Hanron, 6-6, 01.06.1936*

## **LE JET D'EAU DE LA NUIT**

1

*Des étoiles se ferment en même temps  
Dans vos yeux pénètre une nuit étrange  
Vous vous montrez câlin auprès de tout, vous refusez tout  
Des vagues sont douces comme le dos du zèbre  
Un petit navire oscille un peu, j'en suis ému  
Personne n'est plus là  
Je regarde votre dos las  
La mer gronde au loin !  
Mais je ne peux pas y résister*

2

*Comme vous êtes bavarde  
J'ai acheté aujourd'hui, à l'entrée du parc  
Un journal non daté  
En mémoire de la mort éternellement immortelle  
Vous subissez une mauvaise réputation échappant à la captivité  
Mais j'adore votre bavardage  
Qui pénètre mes yeux timides  
Qui me fait si mal ! Autant qu'une bête mignonne !*

*Bungéi Hanron, 6-9, 01.09.1936*

### **PRÉFACE DÉDIÉE AU JET D'EAU**

*Mes yeux sont maintenant frappés de lumière  
Sur mon avenir s'ouvre un couloir régi par un profond silence  
Mes oreilles émues  
Ma respiration dilatée  
Je ne peux plus me maîtriser  
Comme plusieurs nimbés rétrécis  
Un certain nombre de portes sont scellées dans ce couloir  
Pour rappeler un crépuscule infini  
Se cache là toute l'acoustique  
Où êtes-vous ?  
Seule une de ces portes s'entrouvre tel un destin douloureux  
D'où sort le cri strident d'un oiseau monstrueux  
Où êtes-vous ?  
Un écho me menace encore, par derrière  
  
Je tombe sur cette porte  
Mes yeux laissent déjà des traces de rêve  
Là il y a un jet d'eau coiffé d'un panache de plumes  
Qui laisse couler un semblant d'eau  
Comme une caresse*

*Bungéi Hanron, 8-1, 01.01.1938*

## EAU DORMANTE

*À travers le temps  
Vous êtes debout sans but  
Vous marquez les secondes  
Dans vos yeux*

*Ces yeux  
En roues de voiture  
Tournent sans fin*

*Sur des îles striées  
Seuls des oiseaux solitaires battent des ailes  
Ils deviennent transparents, vapeur*

*Eau dormante !  
Quand tout à coup, vous vous jetez à l'eau  
Aucun rond là*

*Juste un grincement  
Pendant un certain temps*

*Vos yeux cassés*

*Bungéi Hanron, 9-6, 01.06.1939*

## UN SIÈGE AMBIANT

*1*

*Câlinée à la brise  
Câlinée à son ombre ondulante  
Câlinée à son ambiance vague  
Femme si chère si douce*

2

*Le crépuscule continue  
Un banc blanc encore plus blanc  
Des gants blancs dessus ne bougent pas  
Du dedans vous appelez d'un signe de la main  
Soudain, le vent se lève*

3

*Pendu au trou de serrure  
Pendu au rideau  
Pendu à ma pipe  
Pendu à votre robe  
Pendu à une conversation bien minime  
Cela se perd dans la nuit*

4

*Mouillant l'intérieur de la chambre  
Mouillant jusqu'à la hauteur des yeux  
Mouillant même l'intérieur de la moëlle du cerveau comme du  
foin  
Dans cette eau transparente  
Fumait votre cigarette*

5

*En débrouillant la jupe des vagues d'avec les jambes  
En laissant filer les nuages  
Sur le bord sinueux de la mer  
Cela a marché tout droit*

*Bungéi Hanron, 9-6, 01.06.1939*

## VI. ICHIRO KUSUDA (1911-1938)

### CHANSON NOIRE I

*Déployant leurs ailes à la façon du paon  
Sous le pont  
Bouquets de fleurs jetés  
D'innombrables noyés se laissent couler  
Dans le ciel s'ouvrent des fleurs imaginaires  
Le rêve des anges et la tristesse des cartons  
Le soleil et l'anarchie des intellectuels  
Se dilatent comme des billets de mark  
Au temps de la Grande guerre mondiale  
Le Gris — — — la mort provoquait du plaisir  
Aux festivités du baigneur  
Se dissimulait une essence difficile à expliquer  
Des cadavres allongés  
Des tentes somnolaient à l'ombre  
Des oiseaux fusillés pourrissaient tels quels*

### DE MÊME

*En dormant — — — un oiseau a crié  
Dans une baignade embaumant un bel homme s'est suicidé  
Marchant à l'ombre de la forêt calme  
Enseveli sous un rêve comme le nuage  
Le monde éclatait de rire  
La mort regardant de haut qui dépasse toutes les choses  
Attendait  
Comme le soleil la nuit cachée dans un petit chemin  
Et quand sur un grand fleuve jaune  
Comme un drapeau sanglant, drapeau bleu au soleil blanc  
entouré de douze*

*rayons<sup>4</sup>*  
*La crépuscule a commencé à hurler — — — —*  
*Avec des jonques sales*  
*Là où un chant mélancolique disparaît*  
*Un feu éternel est agité par un vent destructeur*

## CHANSON NOIRE II

*Là où ce vent s'essouffle*  
*Le bas-fond des vallées sans air sans nuages*  
*Rongeant des épineuses de chardons*  
*Des cris d'animaux*  
*Comme une troupe de soldats violents*  
*Sont montés en courant vers le ciel décoloré*  
*Ô les hommes sont tués*  
*Tués*  
*Regarde cet arbre, écoute cette pierre*  
*À la fissure de la terre*  
*Des vies multiples se déroulaient*  
*Du sang varié jaillissait*  
*Comme le front gras des coolies*  
*Scintillait à la lumière blanche*  
*C'était la scève du monde*  
*Qui sentait la sueur, sanglante*  
*Et près du mur de terre éboulé*  
*Les épaules d'un homme haletaient obscènes*  
*Une femme nue était déjà morte*

## DE MÊME

*La rivière ensevelie*  
*Et le rêve disparu*  
*Le soleil a crevé la terre*

---

4. Le drapeau du Kuomintang de la République de Chine.

*La femme a appuyé sur la détente du revolver  
Le soldat a été adroitement fusillé  
Le monde s'est affolé  
La fleur qu'on disait belle  
A commencé à hurler dans le vent*

### **AUTREMENT**

*Là d'interminables vagues imaginaires  
Ont ouvert et fermé leurs fleurs  
Toujours l'irrégularité entre l'aube et le crépuscule  
Est plus nette qu'au désert arabe  
Ciselée sur la peau rude des montagnes  
C'est une avidité de mare  
La succion illimitée de la terre  
Ô comme la brume couverte d'un ombre vespérale  
Avec des chants d'extases  
L'Humanité fondante*

### **DE MÊME**

*Au fond du réseau d'égouts bouillonnants  
J'ai rêvé d'un ciel plombé  
Sur la tête oscillante des feuilles  
Retentit le bruit du canon  
La terre dérobée  
Le champ mort d'un déluge  
La main droite tout de suite écrasée  
La main gauche blessée  
Comme ce soldat qui a perdu son équilibre  
Ironiquement les yeux brouillés j'ai ri*

## VII. TARO OKAMOTO (1911-1996)

### LE SOLEIL NOIR (extrait)<sup>5</sup>

*Au jour  
Le soleil est un crabe géant  
Tout rouge  
Le matin, grésillant et frémissant  
Il se hisse d'un côté du ciel  
Nage et plonge dans un liquide transparent qui envahit le ciel  
En plein midi  
Il tend ses ongles sans nombre jusqu'à la limite et attaque  
Au bout d'un certain temps en répandant du sang frais et tout  
rouge  
Il tombe dans le ciel de l'ouest  
— — il remonte au milieu de la nuit noire*

*Le rouge énorme  
Le bleu de ciel incalculable  
L'entrecroisement de ces couleurs  
Et grésillante frémissante  
Étrange et complètement gaie, la musique  
Grave leurs images brûlantes sur mon cœur*

*Le soleil est le ventre de l'homme  
Son énergie excelle et excite  
Dans le ventre d'un homme vivant  
D'où s'accroît sa vivacité  
Et elle s'élève  
La race qu'est l'humanité est née et a grandi  
Comme la plante  
Comme le poisson*

---

<sup>5</sup> Okamoto commence son essai *Le Soleil noir*, 1956, par ce texte en vers.

*Comme l'animal  
Le temps qu'elle sévissait sur terre  
Le soleil brillait sur tout son corps  
Pas de doute que l'humanité a dû sa vie au soleil  
Le soleil a fécondé la première femme  
C'est pourquoi le soleil  
Est un homme éblouissant pour la femme  
Un corps maternel pour l'homme*

## VIII. KOICHI IJIMA (1930-2013)

### LE CIEL DES AUTRES

*Des oiseaux sont revenus.  
Ils ont picoré la fissure noire de la terre.  
Sur un toit étranger  
Ils sont montés et descendus.  
Ils avaient l'air désorientés.*

*Le soleil se prend la tête dans ses mains comme s'il mangeait  
une pierre.  
Il médite.  
Ne s'écoulant plus  
Le sang dans le ciel  
Circule comme les autres.*

*Le Ciel des autres (1953)*

## UN BAGAGE TROP CHARGÉ

À Ritsurô Namba<sup>6</sup>

*Il arrive un jour où être debout sur terre  
Me semble très étrange.  
Décrocher un cadre du mur  
Me vêtir me dévêtir  
Quelques gestes minimales.  
Un peu plus tard  
Il se tient à la poignée d'un train  
En se haussant sur la pointe des pieds.*

*Ensuite il descend aisément à sa destination.  
Sans y faire attention.*

*En rentrant  
Un long tunnel est creusé dans la maison du voisin.  
Demain ces ouvriers  
Où creuseront-ils ?*

*Le ciel est fatigué d'espoir.  
Un espoir pareil à un bagage trop chargé.  
Le pays où un doute excessif devient synonyme du mal.*

*Ma Voyelle, 1955*

## LE CIEL DÉTACHÉ

*Elle enferme  
Des cieux que je ne connais pas.  
Dans sa mémoire*

---

<sup>6</sup> 1923-. Poète.

*Quelques cieux détachés.*

*De temps en temps elle monte l'escalier  
Et d'une manière précieuse  
Elle m'en passe un à un.*

*Il y a un marécage  
Où  
Habitent plusieurs choses, dit-elle.*

*Où il y a une petite gare en bois  
Qu'on a passée juste une fois  
Où il arrive qu'un sac de chaussures à la main  
Un écolier  
Reste accroupi.*

*Ensuite elle a dit aussi  
Que vers un ciel perdu  
Il y en avait un autre qui était plus clair.*

*Ma Voyelle*



*VARIETE*



## CRAVAN AVANT CRAVAN

### LES PREMIERS TEXTES DE FABIAN LLOYD, COLLABORATEUR DU *COQ ARTISTIQUE ET LITTÉRAIRE* (1906-1908)

Thomas GUILLEMIN

On ne présente plus Arthur Cravan, autoproclamé « poète aux cheveux les plus courts du monde<sup>1</sup> ». Né à Lausanne en 1887, vraisemblablement mort noyé dans le golfe de Tehuantepec en 1918, neveu d'Oscar Wilde, il fut boxeur et créa *Maintenant*, revue qui assura sa renommée<sup>2</sup>. Cet article se propose de dévoiler un épisode inconnu de sa vie, alors qu'il n'était que le jeune Fabian Avenarius Lloyd. Une récente vente aux enchères a révélé sa collaboration – peut-être la première – à une revue : *Le Coq artistique et littéraire*, publication nivernaise dont le premier numéro paraît en février 1907. Le corpus à l'origine de cette découverte est un lot de lettres adressées par Lloyd au directeur de cette revue, Charles Brun, *alias* Raoul Toscan<sup>3</sup>. Si nous formons le vœu de voir ces lettres prochainement publiées dans leur intégralité, les transcriptions et reproductions du dossier figurant dans

---

1. Cravan, « Poète et boxeur », *Maintenant*, n° 5 (mars-avril 1915), *Œuvres*, p. 87.

2. De Cravan on lira : *Maintenant*, J.-M. Place, 1977 (reprint) ; *Œuvres*, Gérard Lebovici, 1987 ; « Lettres inédites », *Luna Park*, n° 6 (printemps 2011), p. 77-97 ; *Pas Maintenant*, Cent Pages, 2014. Sur Cravan on consultera : José Pierre, *Arthur Cravan le prophète*, Le Temps qu'il fait, 1992 ; M. L. Borrás, *Cravan, une stratégie du scandale*, J.-M. Place, 1996 ; *Arthur Cravan le neveu d'Oscar Wilde*, Musée de Strasbourg, 2005 ; « Salut à Arthur Cravan », *Nouvelle Revue française*, n° 587 oct. 2008 ; B. Lacarelle, *Arthur Cravan, précipité*, Grasset, 2010 ; « Arthur Cravan est vivant ! », *La règle du jeu*, n° 53, oct. 2013 ; B. Lacarelle, *Very Boxe*, Orbis Pictus Club, 2014.

3. Les lettres du directeur à l'auteur restent inconnues. Si nous ignorons tout de la transmission de ce dossier, nous savons par contre qu'une partie des archives de Toscan ont été détruites en 1944 (voir *Les auteurs nivernais de 1915 à 2005*, Bibliothèque municipale de Nevers, 2006, p. 84). Des lettres et manuscrits ont pu disparaître à cette date.

le catalogue<sup>4</sup> permettent d'ores et déjà d'aborder le détail de cet épisode et de révéler plusieurs textes inédits.

### **Le premier poème publié de Lloyd *alias* Jean Rubidini**

En 1906, Charles Brun (1884-1946) est encore anonyme<sup>5</sup>. Début 1907, il fonde, sous le pseudonyme de Raoul Toscan, *Le Coq artistique et littéraire* qui connaît au moins 14 numéros<sup>6</sup>. Quant à Fabian Lloyd, fin 1906, il est à peine âgé de 20 ans et a réalisé ses études en Suisse et en Angleterre. Les premières traces d'un travail d'écriture chez Lloyd remontent à un cahier de brouillon de la période 1903-1904 : il compose poèmes et prose<sup>7</sup>. Jusqu'à présent, son premier poème connu, *Solo de soir*, datait d'octobre 1908<sup>8</sup>. Le dossier Toscan permet de remonter presque deux ans en arrière<sup>9</sup>.

---

4. E. Daval, « De Bussy-Rabutin à Artbur Cravan » 50 manuscrits et livres choisis, vente du 11 avril 2015, Villefranche-sur-Saône, Guillaumot-Richard, 2015, lot n° 9.

5. Voir *Les Auteurs nivernais...*, p. 83-87.

6. Malgré nos recherches, nous n'avons pu consulter une collection complète du *Coq*. Nous ont échappé les numéros 4, 7, 8 et 9 (collections consultées A.D. Nièvre : 1907 n° 1 ; B.M. Nevers : 1907 n° 1, 2, 3, 5, 6 et 10 ; B.N.F. : 1907 n° 10, 11 et 1908 n° 1 à 3).

7. Voir « Le cahier de Worthing », *La règle du jeu*, p. 221-232.

8. Voir A. Cravan, *Œuvres*, p. 15.

9. Voir la chronologie de l'année 1907 à l'annexe, en fin d'article.



*Page de titre du premier numéro du Coq*

La première lettre de Lloyd à Toscan date du 30 novembre 1906 et, de toute évidence, est une réponse à une sollicitation spontanée du Nivernais :

*Aimable Monsieur, Je suis dans l'enchantement de votre carte. Je vous donnerai mon aide. Etes-vous en quête de nouveaux collaborateurs ? Fournissez-moi des détails relatifs au prix de publication, de son nombre de pages, parlez-moi du contenu [...] Voici quelques vers [...] [qu'il] vous est loisible de faire paraître sous le pseudonyme de Philippe Or.<sup>10</sup>*

---

10. Toutes les citations proviennent du catalogue de la vente et respectent fidèlement l'orthographe de Lloyd (lorsque les reproductions le permettaient, nous avons effectué des transcriptions et corrigé certaines de celles fautives dans la notice du catalogue).

Comment Toscan se tourne-t-il vers le jeune Lloyd ? Le Nivernais était jusqu'à présent inconnu des biographes de Cravan. La seule piste d'explication figure dans le numéro 3 du *Coq*, qui contient un article intitulé « L'oxycarburisme » signé « Docteur J.-M. Grandjean<sup>11</sup> ». S'agit-il d'un parent d'Henri Grandjean, le beau-père de Lloyd, lui-même médecin ? Nous n'avons pu établir ce lien de parenté mais si cette hypothèse s'avérait exacte, la collaboration du jeune Lausannois pourrait s'expliquer par ce lien de Toscan avec les Grandjean. Sinon, nous ignorons comment Lloyd a pu devenir collaborateur du *Coq*.

SOMMAIRE	
COQ.	— JULIEN FOUARD.
CHRONIQUE D'ACTUALITÉ :	Bigarrures. — ANDRÉ MAIRE.
POÈMES :	L'Heure grise. — JEANNE BARRÉ.
	Fin de Crépuscule. — CLAUDE VALERIE.
	Fin d'Été. — JULIEN BOYER.
LES MANIGANTS.	— HENRI BACHELÉ.
AQUARELLES BRETONNES :	La Mer. — ERNEST SOTTFA.
L'INCONNU.	— RAOUL TOSCAN.
SUPPLÉMENT POÉTIQUE DU COQ :	
La Bahéma.	— LOUIS BASTIEN.
Propos doux.	— JEAN RUBIDINI.
Les Ranges.	— ALBERT AUBREY.
Soleil de Novembre.	— CLAUDE VALERIE.
Les Roses du Vireuil.	— RAOUL TOSCAN.
Chrysanthème.	— RICHARD RICHARD.
Brentillard.	— A. MAILLARD.
Ma Chaire.	— NICETTE.

#### *Sommaire du premier numéro*

Si dès sa première lettre, Lloyd révèle un premier pseudonyme, sa carte du 9 décembre 1906 en annonce un second : « J'entends changer de pseudonyme. Je prendrai celui de Jean Rubidini. » « Rubidini » provient probablement du datif singulier de *rubido*, rouge en latin. Le 15 janvier 1907, il termine ainsi sa lettre : « Je suis très sensible à ce que vous publiez ma pièce dans votre premier numéro. »

Le premier numéro du *Coq* contient en effet *Propos doux*, poème signé Jean Rubidini et très vraisemblablement le premier publié de Lloyd.

---

11. L'hypothèse d'un emprunt par Lloyd du nom de son beau-père n'est pas convaincante. À aucun moment Lloyd ne signale ce choix à Toscan : or la question des pseudonymes est franchement abordée dans les lettres. De plus, l'article du docteur J.-M. Grandjean est des plus sérieux : nul doute qu'il est de la main d'un véritable médecin.

## PROPOS DOUX.

Belle, puisqu'aujourd'hui pour nous, c'est jour de fête,  
O laisse reposer les troubles de ma tête,  
Que ton bras arrondi et mol de femme ceint,  
Au tiède bercement rythmique de ton sein.  
Sous ton regard d'où sort une longue caresse,  
Aux chansons de ta voix, ô flûte enchanteresse,  
Qui, dans les rêves d'or, revit, vit et meurt parfois  
Sous la lune qui veille au milieu des grands bois.  
Alors à cette voix divinement câline,  
Croyant peut-être ouïr un air de mandoline,  
A la douce fraîcheur de tes souples cheveux,  
Et saisi d'un immense apaisement, je veux,  
Egaré dans tes yeux adoucis par des voiles,  
Faire un rêve ineffable en rêvant aux étoiles...

JEAN RUBIDINI

*Poème inédit de Fabian Lloyd dans le « Supplément poétique » du premier numéro du Coq*

Ce poème en alexandrins au thème galant rappelle ses poèmes de la fin de la décennie 1900<sup>12</sup>. S'il est éloigné du prosopoème théorisé par le fondateur de *Maintenant*<sup>13</sup>, les lettres de Lloyd à Toscan attestent néanmoins la gestation de Cravan dès cette période.

### Une collaboration chaotique : inédits refusés d'un Lloyd à la recherche de Cravan

Après la parution de « Propos doux », ni les pseudonymes de Lloyd ni les titres de ses textes adressés à Toscan n'apparaissent dans *Le Coq*<sup>14</sup>. Plusieurs numéros de la revue sont demeurés introuvables :

12. Voir A. Cravan, *Œuvres*, p. 15, 18-19.

13. Voir A. Cravan, « Oscar Wilde est vivant », *Œuvres*, p. 51.

14. Puisque nous n'avons pu accéder au dossier Toscan dans son intégralité, un autre pseudonyme de Lloyd aura pu nous échapper. Afin d'éliminer l'hypothèse d'un quatrième pseudonyme à partir des sources à notre disposition, nous avons examiné l'ensemble des noms des contributeurs du Coq. Dans les numéros disponibles, seul « C. Torca » (n° 11, janvier 1908) a retenu notre attention : excepté le « O », les autres

Rubidini y apparaît peut-être. Cependant, un élément fondamental explique selon nous cette disparition : l'opinion de Toscan sur les envois de Lloyd.

Pourtant, l'aventure semble avoir bien commencé. Après la prise de contact, avant même la parution du premier numéro, l'engagement de Lloyd en faveur du *Coq* est total. Le 2 décembre 1906, il écrit au Nivernais :

*J'espère vous envoyer sous peu un ou deux abonnements avec peut-être quelques adhésions. A qui dois-je adresser le montant de mon abonnement ? J'attends fébrilement l'apparition du premier numéro. J'espère vous lire bientôt.*

La carte du 9 décembre indique que l'échange entre les deux hommes se déroule parfaitement :

*Merci de votre lettre pleine de charme. J'attends avec impatience les prospectus à la réception desquelles je vous écrirai. J'agrée parfaitement tous les points de votre lettre.*

Dès le mois suivant, alors qu'il passe par Paris avant d'embarquer pour les États-Unis, Lloyd mobilise son clan :

*Je continuerai de m'occuper de votre revue. Ma mère s'occupera de la propagande à Lausanne. J'avais trouvé deux ou trois jeunes gens qui voulaient s'en occuper, mais ils attendent le premier numéro. Ecrivez à M. André Robichon<sup>15</sup>, 34 rue de Bourg, Lausanne [...]. Si je trouve des français en Amérique, je leur demanderai de s'abonner à votre journal. Je vous écrirai de Los Angeles.*

Le 15 mars 1907, arrivé aux États-Unis, il accuse réception du premier numéro de la revue au sommaire duquel il apparaît. Il est dithyrambique :

---

lettres apparaissent dans « Arthur Cravan ». Mais la contribution signée de ce pseudonyme ne peut être de Lloyd : il s'agit de la critique d'une pièce créée le 3 novembre 1907 (voir : [http://www.lesarchivesduspectacle.net/?IDX\\_Spectacle=31760](http://www.lesarchivesduspectacle.net/?IDX_Spectacle=31760)) : Lloyd est alors en Allemagne.

15. Future figure politique de Lausanne (voir *Le Nouvelliste du Rhône*, mercredi 9 juin 1965, p. 2).

*Cher confrère, J'ai reçu avec joie Le Coq véritablement merveilleux. J'en admire la couverture, le contenu. Soir de Novembre de Claude Valmanse est un émail des plus minutieusement ouvragés. Printemps triste a parfaitement la couleur effacée des pastels. La fin : C'est un soir de printemps... est une trouvaille. Le premier quatrain de Les nuages m'enchantent. Chrysanthème, L'heure grise et Fin d'été montrent de grands talents. Par leurs coupes vos Roses du vitrail donnent la juste impression : mes félicitations et celle aussi d'un ami pour L'Inconnu. Bref, je suis ravi, exalté.*

Il poursuit en indiquant : « Vous m'avez demandé la chronique suisse ». Puisqu'il séjourne alors aux États-Unis, il suggère de passer du thème helvétique à l'américain : « Je vous croquerai dans de courts dessins qui auront pour légende : l'Américaine, le cracheur américain, etc. » Le 3 mai 1907, Lloyd est à Corona. Il évoque alors ses travaux en cours et ses projets :

*J'ai la chronique américaine [...] l'Amérique intéresse à n'en pas douter, l'art y est peu de chose, je n'ai pas dans l'idée de faire beaucoup de propagande [...] Je commence une pièce en vers, en 5 actes. Une grande machine qui doit pétrifier l'univers de la béatitude. Gare, tenez vous bien !*

Tandis qu'il a déjà annoncé son intention d'écrire sur son voyage, il reste prudent : à cette date, il a probablement achevé une ou plusieurs de ses « Chroniques américaines » mais il n'en envoie aucune. Il cherche à savoir si ces textes non prévus par Toscan l'intéressent, car son objectif est clair : figurer de nouveau au sommaire de la revue :

*Dites moi je vous en prie si je peux vous envoyer un conte. Il sera prêt quand j'aurai votre réponse. Ce serait mon plus pur plaisir. Il ne sera peut-être pas convenable (le gros mot). Vous êtes jeune, par bonheur, et c'est mon espoir que vous choisissiez plutôt Musset<sup>16</sup> aux graves Messieurs de l'Académie. Rien de répugnant, à peine gaillard. J'attends donc une longue lettre et je vous en sais grâce mille et mille fois. Le conte pourra se publier*

---

16. Sur cette référence à Musset, voir *infra*.

*en une ou deux fois.*

C'est donc avec une certaine assurance que le Lausannois s'adresse au Nivernais. Les deux hommes ne se sont alors jamais rencontrés et le premier s'est probablement mépris sur le profil du second : leur jeunesse ne garantit pas nécessairement chez Toscan l'esprit novateur dont fait preuve le poète-voyageur. D'ailleurs, la lettre suivante en date du 21 juin indique que les propositions du mois de mai n'ont pas été retenues : « Cher Ami, J'ai votre lettre, elle était ravissante, vous m'avez causé franchement [...]. Je veux donc vous distraire s'il se peut. Vous parlez d'article à épate, l'Amérique est épateuse. »

Toscan entend publier des textes « distrayants » : il ne semble pas intéressé par les textes sur les États-Unis et, pire, a refusé le conte « à peine gaillard » – qu'il qualifie d'« ultra-polisson » dans une courte note manuscrite apposée à même la lettre.

Revenu à Lausanne, le 26 août, Lloyd propose à Toscan *La clochette*, poème dont la première strophe indique son adaptation aux attentes de son correspondant<sup>17</sup>. Le 31 août, il récidive. Une lettre du Nivernais reçue entre le 26 et le 31 permet cette salve épistolaire :

*Merci de vos trois numéros du Coq. Je le trouve très fort avec sa revue de livres, sa prose et sa poésie. Il est en grands progrès, bravo ! J'applaudis aussi à l'éreintage en ligne droite sur la personne de Monsieur Bonnefoy. J'adore ça non par méchanceté mais par esprit d'indépendance et puis, c'est jeune !*

Il félicite Toscan pour sa réponse à un auteur insatisfait de la critique de son ouvrage parue dans le numéro 5<sup>18</sup> : si la réplique du directeur du *Coq* est sans concession<sup>19</sup>, elle n'est cependant pas comparable aux assassinats de Cravan dans le numéro de *Maintenant* consacré au Salon des indépendants<sup>20</sup>. Cette approbation indique que la posture radicale de Cravan est sans doute seulement en gestation dans l'esprit du jeune poète, à moins qu'il ne se soit modéré afin de s'épargner une

---

17. « Quand par la brise elle est atteinte / Jamais personne ne l'entend ; / Par le zéphyr et par l'autant / La clochette se tait éteinte ».

18. *Le Coq*, n° 5, juin 1907, p. 55.

19. *Le Coq*, n° 6, juillet 1907, p. 68.

20. Voir A. CRAVAN, *Œuvres*, p. 67-79.

réaction négative du directeur du *Coq*. Quoiqu'il en soit, la dernière formule du Lausannois amène à se demander si une entente entre les deux correspondants aurait finalement pu être possible. En effet, dans le troisième numéro du *Coq*, la présentation de la revue révèle un point d'accord majeur :

*Le COQ est une Revue de jeunes qui, tout en évitant, sous prétexte de **neuf**, de tomber dans des erreurs de fond et de forme, désire favoriser, parmi la jeunesse éprise de Beauté, l'éclosion d'une littérature plus originale. A ce titre, nous devons avoir l'appui de tous les jeunes et de tous ceux qu'intéressent les tentatives de **jeunes**<sup>21</sup>.*

Malgré la revendication du pouvoir créateur de la jeunesse dont ils s'estiment être les porte-drapeaux, les deux hommes n'ont de toute évidence pas la même conception de la poésie. Après l'envoi de sa Clochette quelques jours auparavant, Lloyd confirme qu'il a bien pris conscience des attentes du directeur du *Coq*, auquel il adresse un nouveau poème baptisé Sérénade<sup>22</sup> :

*Sérénade*

*Je te murmurerai : Viens, nous allons au bois*

*Où le vent parfumé souffle dans un hautbois.*

*Viens par les sentiers verts où rosit l'églantine*

*M'égayer jusqu'au soir de ta grâce enfantine*

*Et quand fleurit au ciel la rose du couchant*

*Lorsque tout s'adoucit à la nuit s'approchant*

*Si tu soupires : Viens, partons, c'est préférable,*

*Malgré tout ton caprice et ta moue adorable*

*Je te dirai reste et tu ne diras pas non*

---

21. *Le Coq*, n° 3, avril 1907, n. p. , typographie respectée.

22. Reproduit dans le catalogue web de la vente : [http://www.guillaumot-richard.auction.fr/\\_fr/lot/correspondance-d-rsquo-arthur-cravan-adressée-a-charles-brun-raoul-toscan-directeur-de-7763339](http://www.guillaumot-richard.auction.fr/_fr/lot/correspondance-d-rsquo-arthur-cravan-adressée-a-charles-brun-raoul-toscan-directeur-de-7763339).

*Car je t'appellerai par ton tout petit nom*<sup>23</sup>

Comme *La Clochette*, cette Sérénade, au ton proche du *Propos doux*, montre l'adaptation du poète-voyageur aux requêtes de Toscan. Cette main tendue a-t-elle été suffisante pour figurer de nouveau au sommaire du *Coq*? Puisque les numéros de septembre et octobre où ce poème pourrait avoir été publié nous ont échappé, la prudence reste de mise : Rubidini figure peut-être à leur sommaire. Cependant, cette adaptation n'empêche pas l'attrait de Lloyd pour la modernité et sans doute escompte-t-il que la multiplication d'envois à Toscan persuadera ce dernier de le publier. Ainsi, malgré les réticences de ce dernier, le futur Cravan persiste et joint sa « Chronique américaine » annoncée dès le mois de mai :

*Caricature*

*Le Cracheur américain*

*Les Américains sont longs quand ils ne sont pas de petite taille; il en est d'efflanqués, de courtauds; de flasques et de squelettiques. Certains sont s'élançant d'autres s'apesantissent. Vous en remarquerez un de moustachu, de barbu ou de glabre. Ils chiquent tous ; ils crachent aussi.*

*Et d'un type : Il voyage assi sur la banquette d'un wagon, dans un coin. Il chique, il est muet. Son complet bleu foncé le grossit, trop flottant. Sur des épaules larges d'un mètre pivote sa grosse tête, maintenant il la tient obliquement. Son cou s'élève trop à l'aise d'un col droit et court. Une jambe repose sur l'autre; ses souliers brillent dans l'ombre. Il est arrogant.*

*De gros diamants rayonnent sur lui. Sa figure rouge, glabre, pointillée de noir fait la roue, son regard défie parti d'yeux ronds et bruns semblables à une cornaline. Immuable il crache pardessus vous d'un glissement brusque de la langue entre les*

---

23. Si Lloyd souligne « tout » dans son texte, il ne s'agit pas d'une indication typographique : il note en effet, en post-scriptum : « Zut ! Je trouve trois répétitions du mot tout dans ma sérénade, si elle vous plaisait, ne la publiez pas avant que je la corrige. »

*lèvres. Vous l'allez giffler, il renifle. Il a quitté du dos le siège, il fixe vos bottines, puisque le plancher ; après l'espace devant lui.<sup>24</sup>*

*Il remue son melon. Il crache encore sans bouger. La salive [?] file devant vous, humecte vos habits.*

*Il est admirable, vous l'imiterez.*

À la lecture de cette « Caricature », on pense aux ambiances des aventures de Martin Burney, le héros de O. Henry<sup>25</sup> ou aux contes de Dekobra. Le tropisme de Lloyd pour l'Amérique est évident : d'ailleurs, dans la lettre qui accompagne ce texte, il forge cette formule : « Les oreilles sont tympanisées du mot Dollar ». Le séjour outre-Atlantique apparaît ainsi comme un stimulant de l'invention scripturaire. Cette fascination pour l'Amérique était déjà attestée par « To be or not to be... american », texte que Lloyd publie sous son nom dans *L'Echo des sports* en 1909<sup>26</sup>. Il y évoque d'ailleurs la figure du cracheur et l'on peut se demander si ce texte n'est pas la reprise d'un précédent, initialement destiné au *Coq*. Mais les remarques de Lloyd sur les lettres de Toscan indiquent que celui-ci n'est pas fasciné par cette modernité. Si son refus de la « Sérénade » reste hypothétique, celui du « Cracheur américain » ne fait guère de doute. Dans l'espoir – naïf ? – de s'assurer la bienveillance de Toscan, Lloyd le flatte en achevant sa lettre : « Au revoir, cher Monsieur, sachez pour moi que c'est une joie pure de vous lire, que vous êtes de la dernière bonté pour moi. »

En septembre 1907, en Allemagne, Lloyd demande au directeur du *Coq* de continuer à lui envoyer la revue. Le 6 novembre, dans une lettre apparemment accompagnée d'aucun texte, il fait part de sa réflexion poétique :

*J'ose également : Or puisque tu es sourd, hiatus ridicule. Je trouve qu'il ne peut y avoir hiatus à l'hémistiche puisqu'il y a suspension et je l'autorise toujours ; je ne crois pas que ce cas se présente dans ma bouffonnerie, c'est simple profession de foi*

---

24. Quelques lignes manquent peut-être ici.

25. O. Henry, Martin Burney, boueux, boxeur et marchand d'oiseau, Edition Française Illustrée, 1919.

26. Voir A. Cravan, *Œuvres*, p. 121-124.

*esthétique.*

Il assume donc totalement le caractère fantasque de certains de ses poèmes. Ce que Toscan a pu prendre pour de l'extravagance apparaît comme l'une des réflexions qui conduit Lloyd vers son alter ego : en effet, chez Arthur Cravan, la bouffonnerie constitue précisément une profession de foi esthétique. Ces lignes n'ont pu que confirmer la faible estime du Nivernais envers le Lausannois, qui continue malgré tout son opération de séduction :

*Un mot de vous me disant si elle vous est agréable serait charmant. La plus grande perte c'est le temps pour la copie, le manuscrit étant illisible. Je travaille le jour entier maintenant, j'écris énormément, mais je n'avance guère. Il me faudrait un ami qui me dise que je fais pas trop mal car je rature et biffe et le soir il ne reste rien et je suis navré. [sic]*

Ces aveux de faiblesse, à la limite de la caricature, tranchent avec le ton général des lignes précédentes comme des lettres antérieures. La fin de cette missive le confirme. Parlant d'un texte en cours d'écriture, Lloyd note : « Si vous la publiez vous me ferez un plaisir sincère cela me prouvera que je ne fais pas seulement de petites crottes. [...] Je suis tout à vous et au *Coq*. »

Il s'agit là d'un moment charnière de l'échange Lloyd-Toscan : la lettre n'est accompagnée d'aucun texte ; le premier y dévoile ses réflexions sur la théorie poétique ; sa position vis-à-vis du second se modifie. Si le défaitisme domine, il semble feint. Derrière ce portrait de l'auteur dépressif, Lloyd change de stratégie : après l'assurance, la séduction et l'insistance sur la jeunesse, il tente d'instaurer un rapport maître-élève, demandant à demi-mot à Toscan (pourtant de trois ans seulement son aîné) de se placer sous son autorité littéraire. Sans doute espère-t-il ainsi justifier l'envoi de nombreux textes parmi lesquels le Nivernais pourra, enfin, trouver de quoi nourrir les sommaires du *Coq*. Le 25 novembre, le Lausannois adresse à son correspondant « un conte badin et un madrigal », dont on ignore le contenu comme le destin et fait part de ses multiples projets :

*Tenez vous bien, vous recevrez des paniérées de sonnets,*

*rondels, dizains célébrant la nouvelle saison du Blanc Manteau [...]. Il en tombera des flocons, Tudiou ! Je risquerai de me lancer dans le théâtre en 1908, je rime des folies pour m'assouplir la main*

Lloyd reste donc investi auprès du directeur du *Coq* et termine sa lettre en l'assurant de sa fidélité : « N'oubliez pas de m'envoyer le numéro de Novembre et de Décembre. Je serai le Coq à Paris, comptez sur moi. » Le futur Cravan réapparaît un an après cette lettre. Cette absence peut trouver deux explications : soit le dossier Toscan a été révélé de manière incomplète ; soit Lloyd a abandonné la partie après sa lettre du 25 novembre. Le ton de cette dernière et les nombreux textes promis portent à croire que quelques pièces manquent mais rien n'est sûr. Quoi qu'il en soit, en écrivant au Nivernais le 8 novembre 1908, la justification du Lausannois est pour le moins laconique :

*Cher Monsieur, Voilà, mon humeur vagabonde m'a poussé à voir l'Italie. A cette heure je me suis fixé à Florence [...]. Vous pourriez être vexé de mon silence prolongé [...] je n'excuse pas, il serait trop long de narrer mes ennuis.*

Le sort semble donc s'être acharné sur le pauvre poète : cependant, le manque d'informations concernant l'année 1908 empêche de préciser ses « ennuis » ou de déceler la mystification. Malgré ses difficultés matérielles, il persévère dans l'écriture :

*Je trime toujours et je me crois en progrès [...]. Je serai fier que vous m'imprimiez quand vous m'en jugerez digne et je besognerai pour cela.*

Ces lignes tendent à confirmer notre sentiment sur le refus systématique des nombreux textes évoqués en 1907. Malgré ses échecs, joignant les actes à la parole, Lloyd accompagne sa lettre d'une Sonate au clair de lune en 18 vers : si le catalogue n'en révèle pas le contenu, ce titre laisse entendre que Lloyd envoie un poème dans la lignée de « Propos doux » et « Sérénade ». Il précise plus loin qu'il « prendr[a] le pseudonyme de Numa Persan ». Des trois

pseudonymes révélés, seul « Jean Rubidini » semble avoir été utilisé<sup>27</sup> : nulle trace de Persan dans les numéros connus du *Coq*. La fin de la lettre indique que Lloyd espère réactiver son échange :

« Parlez moi un peu de tout et de vous-même, vous m'enchanterez. »

Le dossier s'arrête ici : on ignore si le Lausannois a jamais reçu de réponse à cette missive, d'autant que le dernier numéro actuellement connu du *Coq* remonte à mars 1908. Lorsque Toscan reçoit la lettre de Florence, sa revue n'existe peut-être déjà plus.

L'acharnement de Lloyd à soutenir *Le Coq* n'a pas suffi à lui assurer la bienveillance de son directeur. La dernière lettre du dossier indique que depuis « Propos doux », Jean Rubidini n'a sans doute vu aucun de ses textes paraître. En se reportant à ce premier numéro, le manifeste de la revue permet de comprendre l'échec de Lloyd :

*Le but étant, nous le répétons, de nous parfaire en l'art d'écrire suivant le programme indiqué, nous éviterons par des conseils mutuels, de tomber, sous prétexte de neuf, dans des erreurs de fond et de forme. Le Coq dédaigneux des vers amorphes et de l'incompréhensible, ne clamera donc que des chants de « bon aloi ». A ceux donc que séduira notre tentative, nous faisons un signe d'invite espérant en eux pour faire régner notre devise : Originalité, bon goût<sup>28</sup>.*

Assurément, Lloyd pouvait apporter une originalité au *Coq* mais en sacrifiant le « bon goût » et avec des textes faisant fi du « bon aloi ».

## De quelques mythes arthuriens

Enfin, le dossier Toscan lève le voile sur certains mythes d'Arthur Cravan. Le 3 mai 1907, Lloyd écrit :

*Vous êtes jeune, par bonheur, et c'est mon espoir que vous choisissiez plutôt Musset aux graves Messieurs de l'Académie.*

---

27. Nos investigations autour de ces différents noms via les sites d'archives n'ont pas été couronnées de succès.

28. *Le Coq*, n° 1, février 1907, n. p. , typographie respectée.

Dans la perspective de l'émergence de la figure de Cravan, ce passage est fort intéressant. Dans le « cahier de Worthing », Lloyd dresse une liste de classiques qu'il a lus : Musset n'y figure pas<sup>29</sup>. Mais dans *Notes*, dernier texte de Cravan, on lit :

*L'homme le plus vil ou le plus ivre, une fois assis sur un banc,  
devient juge  
Vous ne pouvez pas comprendre, je suis Musset, Beethoven,  
celui qui a fait le coup dans la ruelle des Reculettes  
Le prosateur au pas mesuré, le poète au pas d'ours*<sup>30</sup>

Or un an avant sa disparition, évoquant sa relation amoureuse avec Mina Loy, il écrit :

*Demande à Madame Meier qu'elle te prête la correspondance  
d'Alfred de Musset et George Sand. C'est mon histoire, sauf la  
trahison*<sup>31</sup>.

L'identification de Cravan à Musset semble donc être une constante, apparemment née en 1907. D'ailleurs, avec *Notes*, Cravan écrit les *Confessions d'un enfant du siècle* pour le xx<sup>e</sup>.

Du point de vue de la construction du mythe Cravan, la lettre la plus importante est celle 21 juin 1907 :

*L'Amérique est épateuse. Je n'y voyage pas par malchance  
asiatique. Savez vous que le jeune homme très dévoué qui vous  
écrit et qui par parenthèse et pour lui donner [mot illisible] titre au  
[mot illisible] n'a jamais failli à être le dernier de sa classe, fut  
entre cent métiers, garçon de café, cueilleur d'oranges, laitier,  
poseur de [mot illisible], bucheron, terrassier, valet de ferme et  
qu'à cette heure il charge de planches des wagons, s'étant sauvé  
d'un vaisseau anglais où il était chauffeur. Mais il est surtout  
chemineau, amoureux des étoiles, il a couché dans des lits, dans  
la paille, dans des trous et sur l'herbe. Cela vous épate-t-il ? Pas  
encore, Eh bien ! J'ai mesuré 1.93 mètre, je connais notre boule*

---

29. « Le cahier de Worthing », p. 224.

30. A. Cravan, *Notes*, *Œuvres*, p. 113. Nous suivons la mise en page rétablie par B. Lacarelle dans *Pas maintenant*.

31. 22 décembre 1917, A. Cravan à M. Loy, *Œuvres*, p. 169.

*parfaitement, la Chine, l'Inde, l'Australie. Je n'y suis pas allé, mais de si peu, c'est tout comme. [...] Vous voyez je suis blasé, et sans me poser en héros de Lord Byron, je dois dire que peu de choses m'exaltent. Je ne crois en rien et j'ai même quelques maximes qui [mot illisible] environner mon nom dans mille ans.*

Plusieurs éléments fondamentaux figurent ici. Le premier concerne le fameux séjour australien longtemps situé en 1906, mais récemment mis en doute<sup>32</sup>. Cette lettre renferme l'aveu, de la main même du futur Cravan, qu'il n'a jamais posé le pied sur le continent océanien, du moins en 1907. Or il semble peu probable qu'il s'y soit rendu, ni avant, ni après cette date : Le Lausannois n'a sans doute jamais visité la terre des kangourous. Le second élément important est la présentation que Lloyd donne de lui-même. On connaît la fameuse signature de « Clôture d'un incident » :

*Arthur CRAVAN / chevalier d'industrie / marin sur le Pacifique / muletier / cueilleur d'oranges en Californie / charmeur de serpents / rat d'hôtel / neveu d'Oscar Wilde / bûcheron dans les forêts géantes / ex-champion de France de boxe / petit-fils du chancelier de la reine / chauffeur d'automobile à Berlin / cambrioleur<sup>33</sup>*

La proximité avec la lettre de juin 1907 est frappante. Si à cette période, il n'a pas encore trouvé Cravan, nous savons que Lloyd le cherche : ses trois pseudonymes successifs l'attestent. S'il adopte Cravan seulement en 1911<sup>34</sup>, la construction du personnage est déjà en marche, quoiqu'hésitante : le voyage australien de 1907, présenté comme n'ayant jamais eu lieu par Lloyd, devient réel pour Cravan ; en outre, sans le voyage en Australie, on voit mal comment celui-ci put être « marin sur le Pacifique ». Au contraire, il a pu être « cueilleur d'orange en Californie » au cours de son séjour dans cet Etat, entre mars et juin 1907<sup>35</sup>. S'il est sacré champion de France de boxe

---

32. B. Van der Velden, « Chronologie », p. 66.

33. A. Cravan, « Clôture d'un incident », *Œuvres*, p. 84.

34. B. Van der Velden, « Chronologie », p. 77.

35. Voir annexe.

amateur en mars 1910<sup>36</sup>, un élément de la signature de 1914 aurait pu figurer dès 1907 : sa parenté avec Oscar Wilde, découverte durant l'été 1904<sup>37</sup>. Peut-être est-ce là un autre indice de la prudence de Lloyd : soit la figure de son oncle risquait, par son caractère sulfureux, de lui fermer la porte de sa première collaboration littéraire ; soit il craignait de ne pouvoir assumer une telle généalogie dans ses débuts d'écrivain. Enfin, la dernière phrase, bien qu'incomplète sur le catalogue, apparaît comme fondamentale. Lloyd y proclame le nihilisme caractéristique de Cravan et devine sa renommée future : il a bien conscience d'être sur le chemin d'un personnage nouveau. Cette lettre de 1907 est donc cruciale dans la genèse du poète-boxeur. D'ailleurs, elle s'achève par cette formule énigmatique :

*Je vous écrirai encore car je roule toujours de fantastiques projets à exécuter en France.*

Lloyd envisage-t-il déjà de fonder une revue ? Le premier numéro de *Maintenant* ne paraîtra que cinq ans après ces lignes, mais peut-être ce projet est-il déjà en germe dans l'esprit bouillonnant du futur Arthur Cravan.

UNIVERSITE D'ANGERS  
CENTRE DE RECHERCHES HISTORIQUES DE L'OUEST<sup>38</sup>

---

36. B. Van der Velden, « Chronologie », p. 74.

37. *Ibid.*, p. 66.

38. Je tiens à remercier Mesdames Aubry (A.D. Nièvre) et Liberman (B.N.F.) ainsi que Messieurs Guilhas et Lefébure (B.M. Nevers) pour leur aide apportée lors de mes recherches.

## Annexe

### Chronologie de l'année 1907 de Lloyd établie à partir du dossier Toscan<sup>39</sup>

Décembre 1906

Lausanne

autour du 15 janvier 1907

passage par Paris, annonce de son départ pour Los Angeles

*18 janvier 1907*

*Lloyd embarque à bord du SS Kaiser Wilhelm der Grosse à Cherbourg*

Février 1907

parution du premier numéro du *Coq*, avec un poème de Lloyd

Mars-Avril 1907

séjour à Los Angeles (Californie)

Mai 1907

séjour/excursion à Corona (est de Los Angeles, Californie)

Juin 1907

séjour à Scotia (extrême nord-ouest de la Californie)

Juillet 1907

retour sur le vieux continent, passage par Paris

Fin août 1907

retour à Lausanne, *où Lloyd aurait réalisé un cambriolage*

Septembre-novembre 1907

séjour à Nonnendamm (banlieue nord-ouest de Berlin)

Décembre 1907

retour à Lausanne

---

39. Figurent en italique les éléments connus avant la découverte du dossier Toscan. Puisqu'il débarque à New York, Lloyd a traversé les États-Unis d'est en ouest et a parcouru la Californie du sud au nord : si Corona se trouve à une cinquantaine de kilomètres à l'est de Los Angeles, plus de 960 kilomètres séparent cette dernière de Scotia, petite ville située à l'extrême nord-ouest de l'état.

**TABLE**