

## PRÉFACE

La coopération entre les institutions de recherche et les musées ne doit en aucun cas être considérée comme allant de soi. Leurs activités respectives tendent pour cela bien trop à s'autonomiser et déterminent des rapports à l'œuvre d'art de nature fort différente. Pourtant, c'est précisément lorsque ces champs de compétences spécifiques s'associent et se renforcent mutuellement qu'il devient possible d'asseoir véritablement la réflexion sur l'art sur des fondations solides. C'est une expérience que le musée d'Orsay et le Centre allemand d'histoire de l'art ont eu la chance de connaître à plusieurs reprises par le passé. Ainsi, le colloque « Le comte Harry Kessler – penser l'Europe à travers les arts », dont les actes paraîtront prochainement, s'est intéressé pour la première fois à l'action de cet important passeur d'art et de culture dans le contexte des arts visuels de son époque, adoptant pour cela la perspective interdisciplinaire de chercheurs européens et américains. Par la suite, le colloque international et la publication commune *Courbet à neuf!* (Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Passagen/Passages 28, Paris, 2010) ont rouvert le débat sur l'une des personnalités artistiques les plus marquantes du XIX<sup>e</sup> siècle, renouvelant en profondeur la réflexion sur le peintre à travers un regard contemporain. Le présent ouvrage découle lui aussi d'un colloque organisé en commun et met une fois de plus le XIX<sup>e</sup> à l'honneur, ce siècle qui semble se prolonger indéfiniment, ne pouvant se résoudre à être révolu tant que nous ne saurons pas enfin mieux le comprendre. Pour cela, ce livre apporte précisément des clés décisives. Si le point de vue adopté est nécessairement contemporain, le choix est ici d'aborder les multiples visages et paradoxes de cette époque hybride (et de sa capitale incontestée, Paris), aussi inquiétante que séduisante, à travers sa perception et sa réception par les surréalistes. Ainsi naissent des appariements surprenants : Duchamp et Mallarmé ou Herman Melville, Aragon et Balzac. Les penchants de Victor Hugo et Odilon Redon pour le fantastique du surréel sont mis en lumière ; la culture urbaine et le roman populaire sont identifiés comme leurs références centrales. Enfin, l'importance de Caspar David

Friedrich pour l'univers pictural surréaliste est interrogée – une démarche qui s'inscrit dans les tendances les plus récentes de la recherche et de la pratique muséale, lesquelles décèlent au début du XIX<sup>e</sup> siècle l'état originel de la modernité.

Par conséquent, ce n'est donc pas seulement le potentiel prospectif considérable du XIX<sup>e</sup> siècle qui nous apparaît sous un jour nouveau, mais tout autant la magistrale appropriation rétrospective d'un univers esthétique par les surréalistes, qui nous parvient ainsi comme rajeuni. La coopération entre historiens de l'art du milieu universitaire et muséal, ainsi que la contribution de chercheurs en littérature et la répartition entre auteurs français, allemands et espagnols, ont permis d'ouvrir une perspective à la fois pluridisciplinaire et transnationale sur deux moments décisifs de l'histoire de l'art et de la culture. Il y a fort à parier que cet effort de compréhension commune de ces moments charnières nous permettra de clarifier davantage notre actuelle perception de nous-mêmes ainsi que nos racines esthétiques.

Nous souhaitons remercier particulièrement les initiatrices de ce colloque, Julia Drost et Scarlett Reliquet, qui ont également dirigé la publication de ces actes. C'est grâce à leur vivacité intellectuelle et à leur opiniâtreté que ce sujet plus que novateur a pu être inscrit à l'ordre du jour et aboutir à un livre, qui donnera plus de portée encore à la fécondité des réflexions développées.

Andreas Beyer, ancien directeur du  
Centre allemand d'histoire de l'art de Paris

Guy Cogeval, président des musées d'Orsay et de l'Orangerie

### *Le Splendide XIX<sup>e</sup> siècle des surréalistes – héritages et détournements*

JULIA DROST ET SCARLETT RELIQUET

Hériter et se détourner du XIX<sup>e</sup> siècle et de la culture qui en est issue suppose que celle-ci ait formé un tout, une entité cohérente. Or, il n'en est rien : entre celle des années de l'Empire et celle de la III<sup>e</sup> République en France, il existe un abîme. Quelle que soit la décennie dont on parle, des voix « dissidentes » se sont élevées, aussi bien parmi les artistes, les écrivains que les scientifiques : Victor Hugo et son *Hernani* (1830) déclenche la bataille du même nom qui bouleverse le paysage dramatique et divise les « classiques », partisans d'une hiérarchisation stricte des genres théâtraux, et la nouvelle génération des « romantiques » ; Baudelaire et sa première édition des *Fleurs du Mal* (1857) fait scandale et est condamné pour outrage aux bonnes mœurs ; Charles Darwin et son *Origine des espèces* (1859) élabore une théorie de la sélection naturelle qualifiée d'« hérétique » et remettant en cause le principe de la création divine ; Édouard Manet et son *Olympia* exposée au premier Salon des refusés (1863) choque la critique qui voit à juste titre dans cette Vénus moderne, une prostituée défiant de son regard le spectateur ; quant à Edgar Degas et sa *Petite Danseuse de quatorze ans* (1881), il lui est reproché d'avoir posé sur cette fillette un regard de naturaliste et d'anthropologue. Autant de personnalités, autant de révolutions internes amorcées. « Le XIX<sup>e</sup> siècle est un monstre, un hybride », nous dit Alain Corbin : « Il essaye de faire tenir ensemble des éléments éparpillés qui le constituent et dont la contiguïté anarchique fonde la monstruosité<sup>1</sup>. »

<sup>1</sup> Alain Corbin, « Le XIX<sup>e</sup> siècle ou la nécessité de l'assemblage » in *L'Invention du XIX<sup>e</sup> siècle. Le XIX<sup>e</sup> siècle par lui-même*, Paris, Klincksieck, Bibliothèque du XIX<sup>e</sup> siècle, Presses Sorbonne Nouvelle, 1999, p. 155-156.

Quant au statut de l'artiste, à cette époque il est aussi multiple que divers, puisque celui-ci peut appartenir à l'élite (William Bouguereau, Alexandre Cabanel et Jean-Léon Gérôme sont à l'Académie des beaux-arts) ou stagner dans les marges (Van Gogh, Gauguin, Cézanne vivent comme des parias ou presque). Le processus d'autonomisation de la profession d'artiste est en marche et ne s'arrêtera pas. De même, sur le plan stylistique, aucune unité ne se dessine, alors que l'emportent l'historicisme et l'éclectisme dans toutes les disciplines artistiques. Le XIX<sup>e</sup> siècle, règne du composite, de l'éclectisme, de l'éparpillement des références et des emprunts, de la recomposition et de la richesse de la sédimentation, a séduit les surréalistes qui ont produit de la beauté par l'assemblage, à la faveur du « hasard objectif ». La rencontre fortuite des images et des objets, et le statut d'équivalence sur le plan esthétique qui en a découlé, est le produit du bouleversement que représente le capitalisme. Dans un siècle où tout se vend parce que tout s'achète, la marchandise est devenue une œuvre d'art et inversement. Précédées par les expositions d'art et de l'industrie, les expositions universelles ont joué un rôle éminent dans ce processus, intronisant la marchandise devenue créatrice de fantasmagorie<sup>2</sup>.

Par rapport aux siècles qui l'ont précédé, il a comme caractéristique de s'être posé en inventeur de lui-même, s'étant perçu comme singulier, neuf et original. Cette dialectique de l'« invention » travaille les esprits, de Balzac à Freud, et est allègrement reprise par les surréalistes connus pour leur haute puissance de dégagement et de contestation.

Mais de quoi l'« ombre portée » sur le début du XX<sup>e</sup> siècle des surréalistes s'est-elle constituée? On constate que c'est sur un dilemme fructueux que s'est construit leur rapport avec ce XIX<sup>e</sup> siècle, entre tentation de renouer avec un passé et de le tenir à distance, dénonciation du poids des codes moraux et sociaux toujours en vigueur, d'une part, et appétence voire fascination pour les images qui circulent, d'autre part. Car, en ce XIX<sup>e</sup> siècle, elles n'ont jamais été aussi nombreuses, grâce aux procédés de l'estampe et

<sup>2</sup> Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Allia, 2003, p. 21.

de la photographie et de leurs dérivés, dont les tirages sont parfois énormes, voire illimités. De même, la popularisation des Salons à Paris et en province voit la demande d'œuvres d'art exploser, dans un mouvement généralisé de démocratisation de l'art. Cette profusion d'images confère à la perception sensible un rôle prédominant, critère esthétique cher aux surréalistes qui ont fait du spectateur un regardeur. Werner Hofmann a estimé à juste titre que « les surréalistes stigmatisent l'aliénation que l'homme et les créations subissent par la force des facteurs économiques et, en même temps, ils font de cette aliénation la maxime esthétique de leur croisade contre les arts établis<sup>3</sup> ».

André Breton, dans son texte « Le merveilleux contre le mystère<sup>4</sup> », écrivait « Splendide XIX<sup>e</sup> siècle en deçà duquel il faut remonter d'un bond au quatorzième siècle pour fuser dans le même ciel redoutable en peau de chat-tigre », une manière sibylline et poétique de dire à la fois son adhésion, son besoin de métamorphose et d'émancipation par rapport à cette civilisation. Rappelons-nous aussi que les jeunes membres du mouvement surréaliste à sa création avaient tous entre vingt et trente ans, et qu'ils ont baigné dans cette culture politique, littéraire et visuelle qui a constitué pour eux un terreau idéal. Ne leur restait plus qu'à lancer leur machine de guerre contre la logique, la bienséance et la morale et à libérer l'art! D'ailleurs, le bouillonnement économique, politique et social de l'Europe du XIX<sup>e</sup> siècle, qui connaît les insurrections nationales, l'âge industriel, l'émergence du syndicalisme, du socialisme et les progrès de la médecine, avait tout pour séduire les surréalistes qui prônaient la révolte, entre incitation à la violence et imagination.

Dès le *Manifeste* de 1924, André Breton avait dressé la liste des qualités des poètes et romanciers dont le surréalisme se réclamait : Chateaubriand, Swift, Nerval, Poe, Mallarmé. Il n'a cessé de mentionner au cours de ses écrits l'importance de ses précurseurs, de ses « excitateurs » (Nadeau), nous

<sup>3</sup> Werner Hofmann, « Max Ernst et le XIX<sup>e</sup> siècle », *Ruptures et dialogues*, coll. Passagen/Passages 19, Paris, Centre allemand d'histoire de l'art, Maison des Sciences de l'Homme, 2008, p. 132.

<sup>4</sup> André Breton, « Le merveilleux contre le mystère », *La Clé des champs*, recueil qui rassemble des textes écrits entre 1936 et 1952, Paris, Sagittaire, 1953, André Breton *Œuvres complètes*, coll. Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1999, tome III, p. 653.

obligeant à reconsidérer d'un œil neuf ces auteurs. Pour la première fois en 1936, dans *Fantastic Art. Dada and Surrealism*, exposition historique organisée au MoMA de New York, Alfred Barr avait mis en rapport les œuvres des surréalistes avec celles de William Blake, de James Ensor, d'Eugène Delacroix, de Grandville, de Méryon, de Cole, de Victor Hugo et d'Odilon Redon, une façon d'officialiser cette paternité. André Breton lui-même, dans son livre culte *L'Art magique* (1957<sup>5</sup>), revisitait l'histoire de l'art à l'aune de son regard poétique, de Hieronymus Bosch aux surréalistes, en passant par Piero di Cosimo, Goya et Gustave Moreau. Dans la partie de cet ouvrage intitulée « La vision romantique et le monde intérieur », il célébrait la vision magique de la poésie âpre des peintres romantiques qui produisent un enchantement. Plusieurs expositions, dont *La Trajectoire du rêve du romantisme au surréalisme* organisée en 2003 au Pavillon des Arts ou encore *L'Ange du bizarre. Le romantisme noir de Goya à Max Ernst*, présentée récemment au musée d'Orsay, ont depuis souligné cette filiation essentielle.

Cette vision d'un siècle prolifique et effervescent en idées, en talents et en images est totalement contredite par celle, caricaturale et critique, que livre au même moment l'écrivain pamphlétaire, député antidreyfusard et monarchiste Léon Daudet. Dans son ouvrage *Le Stupide XIX<sup>e</sup> siècle, exposé des insanités meurtrières qui se sont abattues sur la France depuis 130 ans, 1789-1919*, il éreinte Renan, Flaubert, Hugo et bien d'autres encore, condamne les poncifs matérialistes, libéraux et révolutionnaires, propres à ce siècle précipité et rabougri, qui n'est pour lui ni de progrès, ni de science, ni de démocratie, ni d'égalité, ni de paix. Sa parution en 1922, en pleine éclosion du surréalisme, n'a peut-être pas échappé à André Breton...

L'idée du présent ouvrage est née d'un colloque qui s'est tenu les 25 et 26 juin 2009 à l'auditorium du musée d'Orsay, en marge de l'exposition *Max Ernst. Une semaine de bonté*, réalisée dans ce musée par Werner Spies

<sup>5</sup> André Breton, *L'Art magique* [1957], Paris, réédition Éditions Phébus, 1991.

<sup>6</sup> Exposition *L'Ange du bizarre. Le romantisme noir de Goya à Max Ernst*, Francfort-sur-le-Main, Städel Museum, 5 mars – 9 juin 2013, musée d'Orsay, Paris.

assisté par Julia Drost, responsable depuis 2004 du centre de ressources et de recherches sur Max Ernst au Centre allemand d'histoire de l'art à Paris. Celle-ci présentait pour la première fois en France l'ensemble des collages originaux éponymes de Max Ernst (1933), réalisés à partir des revues et des romans du XIX<sup>e</sup> siècle. Ainsi ce livre rassemble-t-il des communications, retravaillées pour l'occasion de la publication, et des articles commandés *a posteriori*, jugés manquants dans le programme : Victor Hugo et les surréalistes, les sources littéraires utilisées dans les romans-collages de Max Ernst ou encore la descendance d'Odilon Redon chez les artistes surréalistes de la deuxième génération. Nous avons choisi également de rediriger certaines contributions, notamment sur la connaissance de la peinture romantique allemande en France dans les années vingt et trente, ou sur l'héritage d'Herman Melville chez Marcel Duchamp. Nous proposons donc un ouvrage mêlant des articles qui examinent, à des titres divers, les principales sources littéraires, artistiques et scientifiques du XIX<sup>e</sup> siècle, et qui traitent de leur degré de pénétration, de la nature de leur incidence sur le développement du surréalisme et de la redoutable efficacité de leur (r)apport au mouvement.

Nous cherchons ici à élucider la relation ambiguë du surréalisme avec ce « splendide XIX<sup>e</sup> siècle » : celui de la psychiatrie naissante sondant la folie et ses abîmes ; celui de la découverte de l'inconscient et de la vague de rêves qui emporte chaque être dans son sommeil ; celui de la ville en mutation et ses hauts lieux, dessinant une *géo poétique* ; celui d'une « philosophie de la nature » (Hegel), à l'image d'un cryptogramme à déchiffrer ; celui du corps et du désir libérés de toute morale ; celui du développement industriel et du machinisme ; celui d'une forme d'engagement politique extrême ; celui du langage débarrassé de son sens commun ; celui de la religion vacillante, cible de l'humour et du jeu surréaliste.

Dans tous ces domaines, le mouvement surréaliste s'est illustré par sa haute puissance de dégagement, celle qui le caractérise le plus, en définitive. Les différentes contributions à cet ouvrage tentent d'examiner les voies et les stratégies du recours à la pluralité constitutive du XIX<sup>e</sup> siècle, entre réappropriation et rejet, entre fascination et profanation.

Les images qui constituent l'arrière-plan mental des surréalistes s'appa-

rentent pour Étienne-Alain Hubert, grand connaisseur de l'œuvre d'André Breton, à un *entrepôt infini*. Chacun avec ses moyens, André Breton et Max Ernst ont puisé sans relâche dans la revue *La Nature* et, en général, dans les illustrations du XIX<sup>e</sup> siècle, témoignant au passage leur attachement à un siècle qu'ils aimaient jusque dans ses plus modestes productions réalistes, dues à des graveurs souvent oubliés.

Autre spécialiste de la littérature française et auteur notamment de l'*Album Breton*, dans la Bibliothèque de la Pléiade (Gallimard, 2008), Robert Kopp a choisi d'approcher le spectre de la ville, pour lui symbolisée par ses passages architecturaux. Construits dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle puis supprimés au Second Empire, ils ont été thématiques par les écrivains, de Balzac à Walter Benjamin et à Louis Aragon, qui les ont caractérisés comme les lieux du transitoire et de l'équivoque, devenant un emblème du surréalisme.

Si Victor Hugo n'est pas accepté de manière unanime par tous les surréalistes, tous ont pourtant reconnu de nombreuses affinités avec lui. Vincent Gille, commissaire d'une exposition *La Cime du rêve. Les surréalistes et Victor Hugo* (17 octobre 2013-16 février 2014) à la Maison de Victor Hugo à Paris, a mis en avant la façon dont certaines caractéristiques esthétiques et formelles de son œuvre plastique ou littéraire – l'informe, le nocturne, le spectral, le fantastique – se sont retrouvées chez les écrivains et artistes surréalistes qui ont participé au travail général de réévaluation du grand écrivain national.

Henri Bordes nous propose un regard d'artiste et de fin observateur, notamment sur le troisième recueil *Une semaine de bonté* (1934) de Max Ernst, puisant dans une littérature entièrement produite sur une période assez restreinte, a priori vouée à l'oubli et pas toujours « recommandable ». Ces gravures démodées paraissent étrangement familières au spectateur, extraites des lectures d'enfance ou encore des « romans de femmes de chambre » (Aragon). Il rapproche le recueil de Max Ernst, sous-titré « Roman », des intrigues feuilletonesques qui le nourrissent et remarque des similitudes dans leur mode de publication en cinq livraisons.

Daniel Compère, qui a dirigé un *Dictionnaire du roman populaire francophone* (Nouveau monde éditions, 2007) et est fin connaisseur de la littérature

française du XIX<sup>e</sup> siècle, le rejoint dans sa recherche. Il désigne plus largement les surréalistes comme de grands lecteurs de romans populaires : Louis Aragon, Philippe Soupault, Paul Eluard, André Breton, Robert Desnos se repaissent des *Mystères de Paris* (1842-1843) d'Eugène Sue, des *Trois Mousquetaires* (1844) ou du *Comte de Monte-Cristo* (1844) d'Alexandre Dumas. Moins fameux, mais pas moins lus, d'autres auteurs du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle comme Gustave Aimard, Jules Mary, Louis Bousenard, Gaston Leroux ou Ponson du Terrail, sans oublier le cas exceptionnel de Pierre Souvestre et Marcel Allain (1911-1913) et de leur *Fantômas*, ont les faveurs des surréalistes. Ils sont comme des « chercheur(s) de trésors, ayant la bouffée de plaisir et la sensation délicieuse que les fées enfin s'occupent des grandes personnes » (Desnos<sup>7</sup>).

Plus novatrice et aussi plus hermétique, l'écriture de Mallarmé a séduit Marcel Duchamp, pour lequel les pères en littérature sont plus nombreux qu'en art. Thierry Davila, conservateur au musée d'Art moderne et contemporain de Genève, et auteur en 2008 d'un ouvrage sur la notion d'*inframine*, établit un lien entre l'œuvre *Igitur* et le *Grand Verre* (1915-1923), l'*opus magnum* de Marcel Duchamp, basé sur l'économie de moyens, l'art de la réduction à l'essentiel, la taille comptée du poème, l'action restreinte les unissant. L'auteur souligne leur commune intention : « dans quatre pages [de] tout dire, dans quatre pages [d'expliquer] le monde ».

Et si Herman Melville avait secrètement inspiré Marcel Duchamp ? La discrétion, l'étrangeté et la mélancolie dandy de Bartleby, le copiste mutique de la nouvelle du même nom de Melville, pourraient fonctionner comme un modèle de vie inavoué pour l'artiste. Comme Bartleby était un copiste sans copie (« I prefer not to »), Marcel Duchamp se voulait peintre sans peinture. Scarlett Reliquet, coauteur de l'édition de la *Correspondance Marcel Duchamp – Henri-Pierre Roché*, s'interroge sur le processus inconscient, qui met Marcel Duchamp sur la piste d'un homme nouveau, sans

<sup>7</sup> Robert Desnos, « Aujourd'hui vous conseille de lire aujourd'hui : *Le Capitaine Pamphile*, par Dumas père », *Aujourd'hui*, 11 septembre 1940.

nom, sans qualité, sans référence – que l'on retrouve en filigrane de plusieurs œuvres romanesques de Melville. Il adopte ce modèle de l'antihéros qui a traversé toute la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle.

Dans le dessein de trouver une formulation politique pour son mouvement, André Breton s'est intéressé aux utopistes du XIX<sup>e</sup> siècle. Fabrice Flahutez, maître de conférences en histoire de l'art et habilité à diriger des recherches, à l'Université Paris-Ouest-Nanterre, dont les travaux concernent les rapports entre art et anthropologie, incluant notamment les transferts culturels, étudie ici comment la récupération de la pensée de Charles Fourier est intervenue alors que Breton était en exil aux États-Unis et qu'il tentait de fonder un nouveau « mythe », sur la base duquel il voulait apporter une cohésion durable à son mouvement. Il cherche à comprendre comment il a été séduit par son approche anticonformiste, voire délirante du monde, par sa générosité à l'égard de l'être humain qui devait trouver une émulation dans l'exercice des passions sur la base d'affinités électives entre les êtres.

Alain Bonnet, professeur d'histoire de l'art à l'université de Nantes, dont les travaux portent sur l'histoire de l'enseignement des arts, et des institutions artistiques, s'intéresse à la formation de l'image sociale des artistes dans l'art du XIX<sup>e</sup> siècle. Il propose ici de mêler aux interprétations déjà répertoriées du célèbre tableau de Max Ernst *Au rendez-vous des amis*, peint à la fin de l'année 1922, lors de sa rencontre avec le groupe Dada Paris, de nouvelles sources méconnues. Le langage des sourds-muets et celui, codé, de certaines cultures indiennes ont été mis en avant pour tenter d'expliquer le hiératisme énigmatique des personnages représentés. L'auteur ajoute à ces hypothèses la bonne connaissance par Max Ernst du genre du portrait de groupe du XIX<sup>e</sup> siècle français (Fantin-Latour, Courbet), issu de la tradition culturelle germanique de la célébration picturale de l'amitié.

On reparle de culture germanique dans la contribution de Julia Drost, qui a choisi d'entreprendre une lecture approfondie d'un article de Madeleine

<sup>8</sup> *L'Exposition internationale du Surréalisme, Paris 1938. Bluff und Täuschung – Die Ausstellung als Werk. Einflüsse aus dem 19. Jahrhundert unter dem Aspekt der Kohärenz*, Munich, Silke Schreiber, 2008.

Landsberg intitulé « Caspar David Friedrich, peintre de l'angoisse romantique » paru dans *Minotaure* en 1939. C'est le premier hommage rendu en France à l'artiste romantique allemand, qui restera longtemps ignoré dans ce pays – le Louvre n'acquérant son premier tableau de Friedrich qu'en 1975. De même, il faudra attendre l'après-guerre pour que soit établi et reconnu cet idéal commun à Caspar David Friedrich et Max Ernst de reconstituer dans leur peinture une réalité intérieure aussi vraie que la réalité extérieure, sinon plus.

André Breton a fait allusion à plusieurs reprises aux récits de Léon d'Hervey de Saint-Denys, pionnier de l'oniologie autour de 1850, et il a découvert dès 1917 les analyses de Sigmund Freud à travers les ouvrages des Français Emmanuel Régis et Angelo Hesnard. Stefanie Heraeus, historienne d'art à l'université de Francfort, nous montre comment ces révélations sur « la toute-puissance du rêve » (André Breton) ont indiqué la voie à suivre pour le mouvement surréaliste. À des degrés divers, ses représentants ont fait appel aux notions empruntées à cette science encore jeune : « association », « automatisme », « combinaison », « assemblage », « superposition » ou « incohérence de la perception ».

D'inconscient, il a été fortement question dans l'œuvre photographique éclair de Dora Maar (1907-1997), contaminée et éclipsée par la relation que celle-ci a entretenue avec Picasso entre 1936 et 1946. À travers l'analyse de trois photomontages – *Jeux interdits* (1935), *Onirique* (1935) et *Nu et chandelier* (1936) – Victoria Combalá, spécialiste de l'œuvre de Dora Maar dont elle prépare actuellement une biographie (Dora Maar, Barcelone, Editorial Circe), montre son fort degré de liberté et de violence poétique dans les emprunts qu'elle opère aux documents anciens, détournés de leur contexte iconographique d'origine.

Jeune chercheuse allemande, Marlen Schneider s'est intéressée aux voies de pénétration de l'œuvre de Redon, initialement empêchée par le préjugé défavorable de Breton pour lequel « le surréalisme avait tout à perdre à revendiquer Redon pour son principal annonceur<sup>9</sup> ». Elle montre comment, *a contrario*, le critique Roger-Marx et des artistes comme Marcel Duchamp et André Masson voient en Redon une figure centrale pour

l'esthétique fantastique du XX<sup>e</sup> siècle. Elle désigne en Louis Marcoussis, André Masson et Jean Fautrier des héritiers du symbolisme français et ajoute Gustave Moreau dans cette généalogie surréaliste.

André Breton dans son *Anthologie de l'humour noir* avait consacré un chapitre à Alphonse Allais. Annabelle Görge-Lammers s'empare de cet indice, et va plus loin en démontrant comment le « fumisme », courant philosophique issu du Montmartre de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, et les *Arts incohérents*, regroupement d'artistes issu d'un club littéraire, dont les chefs spirituels furent Alphonse Allais et Eugène Bataille (dit Sapeck), inspire surtout l'œuvre de Marcel Duchamp. Conservateur à la Hamburger Kunsthalle depuis 2004, elle est l'auteur d'un ouvrage de fond sur l'Exposition internationale du surréalisme de 1938<sup>9</sup> et elle signale dans son article que de nombreuses stratégies artistiques ready-made trouvent leurs devanciers dans *La Joconde qui fume* de Sapeck.

Pour clore l'ouvrage et en guise de « pas de côté », Dominique Païni, essayiste, critique de cinéma et commissaire de nombreuses expositions sur les liens entre arts plastiques et cinéma, convie le lecteur, suivant un *story board*, à une lecture des aventures de Max Ernst avec le septième art, à la fois en tant qu'acteur, auteur de scénario, figurant et inspirateur de films surréalistes.

Baudelaire tenait en mépris un art figé dans l'admiration des modèles classiques et voyait le progrès comme un « fanal obscur<sup>10</sup> » qui jette une lumière de ténèbres sur l'avenir, lui préférant la liberté qui émancipe les esprits. Sensibles à son éloge d'une subversive nouveauté, les surréalistes – et d'autres avant-gardes à leur tour – se sont inscrits dans une lignée de créateurs qui ont cherché à apprivoiser les monstres de la modernité du XIX<sup>e</sup> siècle plutôt qu'à les fuir.

## I. HÉRITAGES ET DÉTOURNEMENTS LITTÉRAIRES

<sup>9</sup> Lettre d'André Breton à Marc Eigeldinger du 28 novembre 1956, citée dans Marc Eigeldinger, *Suite pour Odilon Redon*, Neuchâtel, La Baconnière, 1983, p. 65-66.

<sup>10</sup> Charles Baudelaire, *Salon de 1846, Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1975-1976, t. II, p. 580.