

LISTE DES ABRÉVIATIONS

AAA : Archives of American Art
ACB : Ancienne collection Breton
BLJD : Bibliothèque littéraire Jacques-Doucet, Paris
BnF : Bibliothèque nationale de France
GRI : Getty Research Institute, Los Angeles
Mnam : Musée national d'Art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris
Moma : Museum of Modern Art, New York
O.C. : Œuvres Complètes
Rééd. : Réédition
VAB2003 : Vente A. Breton, avril 2003, Drouot-Richelieu, Paris (Calmels-Cohen)

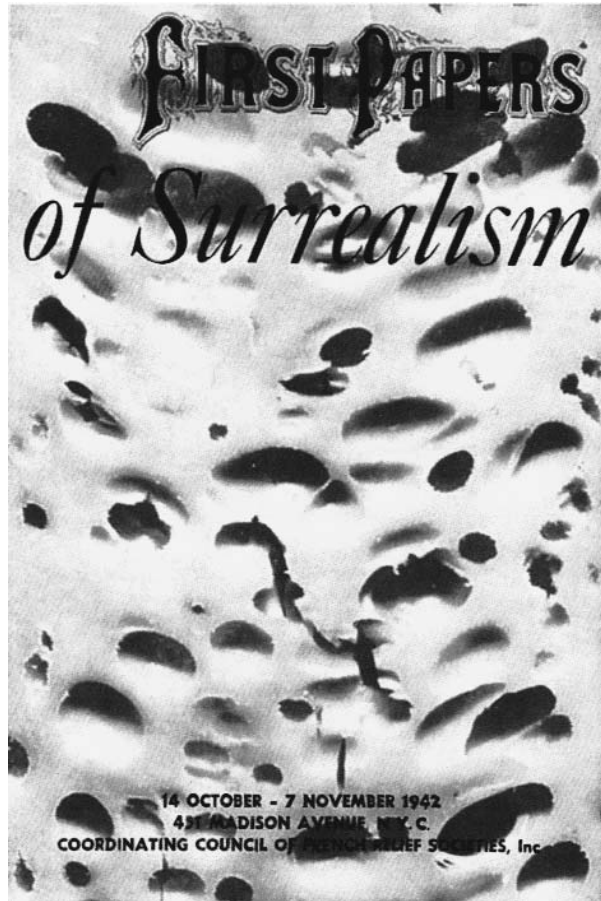
AVANT-PROPOS

Traiter des mutations du surréalisme aux États-Unis est une gageure tant la problématique recouvre d'innombrables acceptions et points d'ancrage. Les difficultés sont de plusieurs types. Tout d'abord, on ne trouve pratiquement aucune publication en français sur cette période. Seuls quelques ouvrages, essentiellement américains, existent, mais se contentent de démontrer l'influence du surréalisme sur l'École de New York. Quant aux sources, multiples, elles doivent être consultées tant à Washington et New York qu'en France.

La complexité du sujet tient également à la nécessité de parcourir les univers de nombreux protagonistes, peintres, poètes et sculpteurs, pour tenter d'en extraire une tendance, un ou plusieurs indices révélant un déplacement, un changement, une mutation du surréalisme. Les œuvres de Tanguy, Brauner, Duchamp, Masson, Breton, Matta, Seligmann, etc., sont des mondes fertiles et un temps incompressible s'impose pour les pénétrer et les interroger. Par ailleurs, le choix a été fait de ne pas traiter le cas Dalí dans la mesure où l'artiste avait déjà été exclu du mouvement et où la poursuite de son propre cheminement n'a pas eu d'incidence sur le groupe surréaliste après 1940 (l'héritage dalinien avait été intégré au cours de la décennie précédente).

Une autre difficulté consistait à retrouver les éléments de la culture américaine ayant conduit les acteurs surréalistes à transformer leur manière de voir et d'agir. Il était donc crucial de s'imprégner d'un contexte et d'une culture littéraire, poétique, cinématographique, scientifique, en vue de décrypter, ici ou là, avec une certaine acuité, des inférences propres à étayer le propos.

Cette recherche sur le surréalisme pendant l'exil américain ne saurait être définitive. Plusieurs points restent en friche et requerront une étude de fond : le surréalisme et l'Amérique centrale, sujet pour lequel Benjamin Péret et Wolfgang Paalen sont des acteurs importants ; le surréalisme et les Antilles avec la poésie d' Aimé Césaire, de Lucie Thésée, de René Ménil, etc. ; le surréalisme et le culte vaudou.



1. Marcel Duchamp, couverture du catalogue *First Papers of Surrealism. Exposition internationale du surréalisme*, Coordinating Council of French Relief Societies, Inc, New York, 1942. © ADAGP.

INTRODUCTION

À vouloir montrer les influences qu'ont pu recevoir tel peintre ou tel mouvement dans un contexte particulier, on s'engage dans une activité périlleuse et il devient difficile de ne pas éviter l'écueil qui nous fait face. Dire que l'exil des surréalistes aux États-Unis a eu une influence sur leur mouvement d'une part anticiperait sur la conclusion, d'autre part ferait penser à l'existence d'un lien purement causal, ce qui n'est pas le cas. Ainsi la question de savoir *pourquoi* le Nouveau Monde a eu une action sur le surréalisme allait-elle prendre de l'importance au détriment d'un certain nombre de rapprochements formels et iconographiques qui certes auraient validé l'hypothèse de départ, mais sans la fonder scientifiquement.

Nous avons donc évincé ce que l'acception d'influence a de « pervers », d'ambigu pour recourir à la notion de mutation qui permet de comprendre les raisons de ce changement. Lorsque certains surréalistes comme Matta, Ernst, Masson ou Brauner ont recours à l'ésotérisme, la kabbale, la physique quantique ou « l'écart absolu » de Charles Fourier, leur comportement est bel et bien motivé en réponse aux conditions du moment. De la même manière, lorsqu'André Breton décide de faire tel ou tel choix parmi l'ensemble des possibilités que lui offre l'immersion dans le monde américain, il donne au surréalisme un rôle actif dans l'appropriation d'éléments qui lui sont extérieurs.

Notre postulat de départ était donc d'émettre l'idée qu'il existe forcément des causes qui expliquent pourquoi Breton, Matta, Ernst – ou le surréalisme dans son entier – se réfèrent à ce qu'ils trouvent dans le Nouveau Monde, mais également qu'il y a une volonté active de la part des protagonistes de faire tel choix dans ce contexte culturel.

L'analyse critique de la notion d'incidence qu'aurait pu avoir le Nouveau Monde sur le surréalisme montre, non pas que le surréalisme se transforme docilement, mais qu'il s'approprie de nombreux éléments tout en transformant la lecture que l'on aura désormais de ces éléments. La totalité du champ historique s'en trouve modifiée :

les civilisations amérindiennes, la bande dessinée et la littérature américaine, la philosophie de Charles Fourier et les doctrines ésotériques ne seront plus jamais les mêmes après avoir transformé le surréalisme. La notion de mutation implique des interactions qui ne laissent pas indemnes les différentes parties.

Pour échapper à la construction d'un système de pensée qui verrait un flux actif transmuier un surréalisme passif, comme la notion d'influence semble le laisser croire, il faut renoncer à traiter le problème à distance et revenir au plus près des œuvres, aller à la source, et voir que tout est affaire de choix de la part des artistes. La peinture, la poésie et la pensée surréalistes seront questionnées par l'exemple plutôt que par un discours théorique d'ensemble.

C'est la raison pour laquelle la description des œuvres, bien que complexe et minutieuse, est privilégiée, de façon que l'explication et éventuellement la démonstration aient toujours pour point de départ l'observation. Aborder le travail du peintre ou les métamorphoses du surréalisme, c'est tenter de comprendre en quels termes se posait le problème auquel l'artiste voulait répondre et les conditions particulières qui l'ont amené à se le poser.

Si André Breton affirme l'importance de l'ésotérisme, de la civilisation amérindienne ou des théories de Charles Fourier, n'est-ce pas aussi parce que ces modèles empiriques lui fournissent des solutions susceptibles de l'aider à traiter certaines problématiques, telle que celle concernant la naissance du mythe? Transparaît alors l'action intentionnelle dans le regard que portent les protagonistes exilés sur les primitivismes amérindiens et leurs manifestations magiques. Ainsi, André Breton, Matta, Brauner, Duchamp, Tanguy, etc., donnent-ils une importance théorique et historique à des peuplades indiennes, à la philosophie fouriériste ou à l'ésotérisme, qu'on était loin de leur attribuer en 1941-1945. Même si le premier ne retient et ne voit que certains aspects du travail de Fourier, des occultistes, des auteurs américains ou des primitivismes, appliquant à ces matériaux de départ un traitement tout personnel, lié à son propre univers de représentation et au développement du mouvement surréaliste.

Les mutations, les transformations du surréalisme interrogeront donc la notion d'influence sans pour autant établir un lien uniquement causal. Une complexité

supplémentaire tient au fait que le surréalisme rassemble des acteurs aux sensibilités différentes, dont certains sont des nouvelles recrues. Le groupe, plus ou moins homogène, travaille néanmoins autour de sujets connexes et c'est *via* cette approche de la mutation des valeurs picturales ou poétiques que les investigations peuvent se concentrer sur la période américaine du surréalisme.

Ces différents types d'appropriation montrent en effet que c'est au cours de la période américaine, autour d'André Breton, que les surréalistes sont en mesure de construire une nouvelle architecture de leur pensée et de conduire une véritable recherche personnelle, celle qui consiste à faire des choix plastiques et poétiques.

L'analyse de la publication des revues *View*, *VVV* et de la programmation de l'exposition *First Papers of Surrealism*¹ est capitale pour pointer les artefacts concernés par cette recherche. Il est nécessaire de surcroît de procéder sans cesse à des retours en arrière, car les centres d'intérêt des années 1924-1939 participeront à l'élaboration du langage, de la pensée des concepts que les surréalistes expérimenteront aux États-Unis.

Il semblait pourtant acquis jusqu'à aujourd'hui que le surréalisme avait connu une sorte d'apogée, et que la guerre, puis l'exil avaient fini de le circonscrire sous la désignation d'une avant-garde de la première moitié du siècle. La révolution surréaliste avait été entérinée par les événements, et la publication de *l'Histoire du surréalisme* de Maurice Nadeau en 1945 enterrait toute possibilité d'agir, lui interdisant de jouer un rôle majeur après la Libération. Enfin, l'occultation profonde du surréalisme, telle que voulue à la fin du *Second Manifeste*, allait fournir les moyens de son ensevelissement.

Ainsi, le sentiment presque unanime était que le surréalisme avait eu une évolution de type linéaire, renouvelant ses peintres et ses auteurs, sans pour autant s'adapter à son époque, ni proposer une réelle perspective historique. Cette impression

1. *First Papers of Surrealism*, exposition internationale du surréalisme, du 14 octobre 1942 au 7 novembre 1942, organisée sous le patronage du Coordinating Council of French Relief Societies, Whitlaw Reid Mansion, New York, 1942.

était confortée par le fait que les surréalistes reprennent après 1945 des idées et des schèmes développés dans la période de l'entre-deux-guerres.

En fait, il ne s'agit pas pour eux de trouver de nouvelles sources d'inspiration, ni de renier d'anciennes muses, mais de réactiver plus fortement encore et peut-être de façon plus mature les grandes découvertes des années 1930. Cette étude se propose donc de montrer que les mutations du surréalisme, loin de correspondre à un changement de ses fondements théoriques, sont une étape nécessaire au développement du mouvement. Par ailleurs, nous verrons que ces nouveaux traitements de l'image et des concepts trouvent le moyen de s'inscrire dans une stratégie d'appropriation par le surréalisme de la modernité du Paris des années 1950-1960, alors qu'il n'en est pas le catalyseur essentiel.

Qui plus est, le basculement des valeurs du surréalisme pèse sur le devenir du mouvement lui-même dans les années qui suivent le retour en France. Cette incidence est particulièrement passionnante : elle témoigne d'une sorte d'héritage culturel de l'exil agissant sur la peinture et la poésie surréalistes des années 1950-1960. Car comment comprendre la présence des peintres Hyppolite, Crépin, Laloy, Le Toumelin, Degottex, Riopelle aux côtés des surréalistes de la première heure, si ce n'est par une affirmation radicale de la quête surréaliste. Étudier les mutations du surréalisme implique donc de préciser les territoires d'investigation des surréalistes à New York, et de découvrir à quel moment précis ils s'épanouissent.

C'est pourquoi cet ouvrage s'attarde essentiellement à décrypter les mutations du surréalisme de 1941, date du départ d'André Breton vers les États-Unis, à 1965, celle de la dernière *Exposition internationale* placée sous le signe de l'« écart absolu » de Charles Fourier.

Certes, des recherches ultérieures seront nécessaires. D'autres aires géographiques notamment apparaissent en filigrane : des artistes disséminés un peu partout par l'exil, au Mexique, aux Antilles, dans les déserts et les jungles, auront une grande importance. Pierre Mabilille, Benjamin Péret, Wolfgang Paalen, etc., sont des acteurs par procuration de la transformation du surréalisme. La distance qui les sépare des surréalistes résidant à New York n'empêche pas les échanges d'idées. C'est ce que révèle la correspondance qui lie les protagonistes, une correspondance importante à

la fois par sa quantité et sa qualité. Les hommes s'écrivent et s'interrogent. Leurs lettres circulent presque exclusivement sur le continent américain et à destination de la Grande Bretagne. Les limites géographiques – les États-Unis en l'occurrence – définissant l'axe de recherche n'empêchent pas que l'on s'intéresse à ces sources extérieures (Mexique, Antilles), qui témoignent de la richesse du sujet.

L'année 1941 est une année charnière au cours de laquelle de nombreux surréalistes émigrent outre-Atlantique et où s'organisent les structures surréalistes clandestines en France occupée. André Breton et sa famille embarquent sur le *Capitaine-Paul-Lemerle* à Marseille², en compagnie de Claude Lévi-Strauss³, Wifredo Lam et Victor Serge. Quelques jours après, c'est le départ d'André Masson à destination de la Martinique.

Le 16 mai 1941, Breton, Masson et Lam quittent la Martinique à bord du *Presidente-Trujillo* à destination de New York⁴ où ils arrivent en juillet. Wifredo Lam, lui, a quitté le navire lors d'une escale à Saint-Domingue pour aller à Cuba, son île natale. Dès Août 1941, on peut lire dans *View*, à New York, l'interview d'André Breton par Charles-Henri Ford.

Pierre Mabilille, bien qu'ayant quitté Marseille dès le 28 septembre 1940 pour la Martinique *via* une escale par Casablanca, poursuit son voyage pour la Guadeloupe,

2. André Breton embarque le 24 mars sur l'un des derniers bateaux de la Compagnie des transports maritimes à vapeur. Au quatrième jour, il fait escale à Oran, puis à Nemours; le 31 mars, enfin, après une ultime escale à Casablanca, le bateau traverse l'Atlantique et arrive à Fort-de-France le 24 avril 1941. Deux catalogues d'exposition importants fournissent une chronologie des départs et voyages des surréalistes. Cependant, étant donné le nombre important des protagonistes, il a été nécessaire d'avoir recours à de multiples sources et de croiser les informations afin d'établir au mieux les circonstances et les détails de l'exil. Voir Martica Sawin, *Surrealism in Exile and the Beginning of the New York School*, Cambridge, MIT Press, 1995 et *Les Surréalistes en exil et les débuts de l'École de New York. De Tanguy à Pollock*, Strasbourg, musée d'Art moderne et contemporain, 2000.

3. Claude Lévi-Strauss décrit dans *Tristes Tropiques* le voyage à bord du *Capitaine-Paul-Lemerle*. Lui-même partira pour San Juan à Puerto Rico à bord d'un bananier suédois et rejoindra New York un peu plus tard. Voir Claude Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques* (1955), Paris, Plon, 1984, p. 16-34.

4. Quinze jours après le départ de Fort-de-France, ils font escale à Pointe-à-Pitre où ils rencontrent Pierre Mabilille, puis séjournent quelques jours à Saint-Domingue en République dominicaine, où Breton s'entretiendra avec E. F. Granell.

puis Haïti où il arrive en juillet 1941⁵. Partent également pour les Etats-Unis Kurt et Arlette Seligmann (le 9 septembre 1939), suivis en octobre par Yves Tanguy et Roberto Matta, puis par Gordon Onslow-Ford et Stanley William Hayter en juin 1940.

Après avoir été emprisonné dans plusieurs camps de concentration en France, Max Ernst se retrouve à Lisbonne, d'où il s'envole pour New York en compagnie de sa future femme, Peggy Guggenheim, le 14 juillet 1941⁶.

En juillet 1941, Benjamin Péret et Remedios Varo arrivent à Mexico, venant de Casablanca, et s'installent dans une maison qu'ils partageront avec Leonora Carrington et Esteban Francès.

Enfin, Marcel Duchamp embarque sur l'un des derniers bateaux à avoir pu quitter Marseille, au printemps 1942, et arrive en juin à New York.

L'été 1941 est aussi, en négatif, le début d'une longue et contraignante clandestinité⁷ pour de nombreux surréalistes qui n'ont pu bénéficier de l'obtention d'un visa par le comité américain de secours aux intellectuels français dirigé par Varian Fry⁸, assisté de Daniel Bénédicte⁹. En 1941, Hans Bellmer fait la connaissance de Marcelle Sutter, une Alsacienne de Colmar, qu'il épouse le 15 mai 1942. Leur

relation est un échec¹⁰, mais ce mariage lui permet néanmoins de survivre clandestinement et de résider à Castres jusqu'à la fin de la guerre¹¹.

Victor Brauner n'obtiendra jamais de visa. « *Je souhaite que Brauner, écrit Pierre Mabilly à Péret, ait pu s'échapper lors de l'arrivée des Allemands; comme je vous l'avais câblé, il m'a été impossible d'avoir à temps son visa. Il serait lamentable qu'après avoir tant souffert ce pauvre trouve la mort dans un camp de concentration allemand*¹². » Fin 1941 – début 1942, Victor Brauner trouve refuge aux Celliers-de-Rousset, puis à Espinasses, près de Gap, dans les Hautes-Alpes¹³, dans un terrible isolement et une désolation totale¹⁴. C'est néanmoins durant cette période qu'il expérimente le dessin à la bougie et la peinture à la cire.

Par ailleurs, au printemps 1941, les anciens des *Réverbères* rentrent à Paris et se réunissent. Parmi les participants, citons Noël Arnaud, Jean-François Chabrun, Gérard de Sède, Henri Bernard, Simone Bry, Jacques Bureau, Marc Patin, Aline Gagnaire, Olga Luchaire, Michel Tapié, Gérard Vulliamy, Jean Lucas. En mai, paraît dans l'anonymat le plus complet, une plaquette sous le titre *La Main à plume*. C'est le début d'une intense activité surréaliste sur les bases théoriques laissées par Breton avant son départ. Les plaquettes suivantes porteront d'autres titres afin de ne pas être assimilées à une publication périodique, soumise à censure¹⁵.

À New York, les exilés doivent rapidement trouver les moyens de leur subsistance malgré les garants qui s'étaient engagés à les aider financièrement. Trouver un

5. Sur les voyages de Pierre Mabilly, voir Rémy Laville, *Pierre Mabilly : un compagnon du surréalisme*, Clermont-Ferrand, faculté des lettres et sciences humaines de l'université de Clermont-Ferrand-II, nouvelle série, fascicule n° 16, 1983, p. 38-43.

6. Voir Dorothea Tanning, *La Vie partagée*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 2002, p. 135-142, et *Les Surréalistes en exil et les débuts de l'École de New York. De Tanguy à Pollock*, 12 mai-27 août 2000, Strasbourg, musée d'Art moderne et contemporain, 2000, p. 341.

7. Voir Laurence Bertrand-Dorléac, *L'Art de la défaite : 1940-1944*, Paris, Seuil, 1993 et Laurence Bertrand-Dorléac, « L'Art en France pendant l'Occupation : les artistes dans la tourmente », in *Beaux-Arts magazine*, n° 133, avril 1995, p. 98-107.

8. Varian Fry est arrêté par la police française en août 1943 et expulsé de France.

9. Sur cet épisode, voir Daniel Bénédicte, *La Filère marseillaise : un chemin vers la liberté sous l'Occupation*, avec une préface de David Rousset, Paris, Clancier-Guénéaud, 1984. Voir également Varian Fry, *La Liste noire*, traduit de l'anglais par Edith Ochs, Paris, Plon, 1999; Varian Fry, *Surrender on Demand* (1945), avec une préface de Warren Christopher, Boulder, Johnson Books, 1997, p. 113-122 et *Varian Fry, du refuge à l'exil*, actes du colloque du 19 mars 1999, Marseille, Actes Sud, 2000.

10. Lettre de Hans Bellmer à André Breton datée du 14 mai 1945 (Castres vers New York), BLJD, BRTC.109. « *Ma femme est l'incarnation de ce que vous tous vous considérez comme l'ennemi : la bassesse. Il me fallait être dans un état d'extrême décomposition pour arriver à cela. Voilà ma façon d'être victime de guerre. Je ne vois pas de solution.* »

11. Voir Pierre Dourthe, *Bellmer, le principe de perversion*, Paris, Jean-Pierre Faur éditeur, 1999, p. 114-118.

12. Lettre dactylographiée de Pierre Mabilly à Benjamin Péret datée du 10 janvier 1943 (Pétionville, Haïti), BLJD, Ms. 34 678.

13. Voir Sarane Alexandrian, *Victor Brauner*, Paris, Oxus, 2004, p. 7 et 34.

14. Stéphanie Laudicina, « Victor Brauner, la création dans la guerre : lettres à Henriette et André Gomes, décembre 1942 – mai 1944 », in *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, Paris, 1996, p. 279-306.

15. Sur l'histoire du surréalisme sous l'Occupation, voir Michel Fauré, *Histoire du surréalisme sous l'Occupation*, Paris, La Table Ronde, 1982, rééd. 2003, p. 53-113.

appartement, un travail, des repères, n'est pas une tâche facile alors que la ville accueille des milliers de réfugiés. Peggy Guggenheim offre un salaire de 200 dollars par mois à André Breton, qui conseille la jeune collectionneuse dans ses achats d'œuvres d'art.

Bien que cette collaboration avec Peggy Guggenheim soit de courte durée (André Breton sera *speaker* à l'O.W.I.), elle permet à de nombreux surréalistes de trouver un mécène et de constituer le fonds de l'exposition *Art of this Century*. Max Ernst sera pour un temps l'infortuné mari de la riche héritière tandis que Tanguy vivra aux côtés de Kay Sage. Les galeristes Pierre Matisse et Julien Levy joueront également un rôle capital pour la diffusion des œuvres surréalistes et permettront aux artistes de s'affranchir des contraintes matérielles.

C'est dans ce contexte particulier que les surréalistes, confrontés à de nouvelles stimulations artistiques, s'ouvrent à des enjeux mettant en ébullition tout un contexte historique et artistique. En 1942, André Breton entreprend – avec quelques difficultés – de reprendre la direction des « opérations surréalistes ». [fig. 1, p. 6] Ce sursaut s'explique par plusieurs paramètres concomitants comme la publication d'une revue rivale mexicaine à destination du milieu new-yorkais, *Dyn*, ou la volonté de mettre en place une stratégie pour que le groupe ne se délite pas. La Seconde Guerre mondiale apparaît à bien des égards comme une image miroir de la Grande Guerre, nourrissant un sentiment d'échec et d'impuissance. Il semble impératif de montrer d'une part que le surréalisme n'a pas démerité dans sa volonté de changer le monde et, d'autre part, qu'il est à même de fournir les clés d'une révolution de l'esprit qui emmènera l'humanité sur les voies de l'harmonie, au sens fouriériste du terme.

L'exil est donc un moment de réflexion et de maturation des moyens d'actions en vue de se réapproprier un avenir plus serein. Les axes de recherches sont de plusieurs types. Il y a d'abord une réaffirmation des grands principes surréalistes comme la rencontre, l'amour, l'humour, l'automatisme. Il y a aussi la volonté de recourir à des procédés analogiques dans la création poétique et d'explorer les voies ésotériques qui ont le mérite de conserver leur pouvoir poétique grâce au cryptage et au secret. L'indianité se trouve également au cœur du dispositif, car elle donne une place privilégiée à l'oralité comme source d'émerveillement, et à la magie comme source de transformation

du monde. Il y a enfin l'apport de Charles Fourier qui déstabilisera d'une façon définitive les formes systémiques, puisqu'il ne reconnaît comme système que celui de l'« écart absolu », qui se définit lui-même comme la contestation de tout système. À l'issue de la Seconde Guerre mondiale, une telle philosophie devait reflourir presque automatiquement sur les terres surréalistes, nourrissant sans relâche une révolution tournée vers l'avenir, l'indépendance et la liberté. De la même façon, le contexte américain, la culture et la littérature américaines, loin de rester en retrait d'une telle conception surréaliste du monde, portent un certain nombre de fruits qui, *via* la bande dessinée ou le fantastique, la poésie ou la peinture, repoussent les frontières (*non-limites*) du surréalisme. C'est Breton lui-même qui utilise cette expression paradoxale pour signifier que le surréalisme, vision du monde, ne se définit pas par des frontières clairement établies.

Cette mutation du surréalisme pose en outre la question des rapports qu'il va entretenir avec les réalismes et l'abstraction, l'art brut ou bien encore les primitivismes après 1945. Plutôt que d'adopter une position de repliement sur lui-même et de considérer les autres expressions comme rivales, il n'aura de cesse de s'approprier les nouveaux concepts dans un souci d'hégémonie et de stratégie. L'étude inédite du mur de l'atelier d'André Breton développée dans le dernier chapitre est sur ce point aussi démonstrative qu'un livre ouvert à destination du profane.

Quant à la date de 1965, qui constitue la seconde borne chronologique de l'ouvrage, elle trouve sa justification dans de multiples raisons, à commencer par l'hommage rendu (à la galerie L'Œil) au concept d'« écart absolu » de Charles Fourier. Ensuite, parce que l'influence qu'ont eu les mutations du surréalisme lors de l'exil s'est fait sentir jusqu'à la dernière *Exposition internationale* du surréalisme. Enfin, parce que c'est l'occasion d'interroger la peinture des années 1950 et 1960, et de montrer qu'elle n'a pu se développer que dans une relation étroite avec cette mythologie moderne élaborée au début des années 1940. L'exil des surréalistes aux États-Unis, loin d'annoncer la fin du surréalisme, correspond en réalité à un nouveau départ.

CHAPITRE 1

LES PLATES-FORMES DU SURRÉALISME COMME TERRAIN D'EXPÉRIENCES NOUVELLES

À son arrivée aux États-Unis, André Breton, toujours à la tête du mouvement, a pour première priorité de trouver un organe favorable aux publications du groupe¹. La revue *View* sera cette plate-forme éditoriale. Son directeur, Charles-Henri Ford, avait déjà fait connaissance avec les surréalistes à Paris et a de fortes affinités avec eux. Sa volonté de les aider est acquise en 1940 et on peut considérer que *View* fut la principale tribune offerte aux exilés dès leur arrivée. Il est donc important de mettre en lumière les contributions des surréalistes à cette revue entre 1940 et 1943, d'autant plus que la littérature spécialisée a souvent présenté *WV* comme étant la seule revue surréaliste aux États-Unis à cette période. Le nombre d'interventions « surréalistes » dans *View* constitue pourtant un forum important pour le surréalisme en Amérique. L'attention se portera principalement sur les contributions d'André Breton, de Max Ernst et d'Yves Tanguy, qui interviennent dans les numéros de *View* les plus symptomatiques².

1. Les illustrations ont été choisies parmi un matériel presque toujours inédit ou peu connu par la communauté des amateurs du surréalisme.

2. La presse de l'époque semble avoir retenu *View* comme une sorte de catalogue d'introduction à la visite des deux expositions Tanguy et Tchelitchev. Citons ici comme exemple l'article du *New York Times* du 22 avril 1942 : « [...] *with respect to the exhibitions of New York by Yves Tanguy and Pavel Tchelitchev, you can take them going or coming, just as you prefer, both have upside-down catalogues, or rather both are right-side-up, but not at the same time, since it is one and the same catalogue, and it depends at which end you start. This catalogue (which is another of those issues of the quarterly called View) reads in the usual way as far as the middle and then goes into reverse.* » [trad.] « Avec les expositions du nouveau travail d'Yves Tanguy et de Pavel Tchelitchev, vous pouvez aller et venir, comme vous le souhaitez, les deux artistes ont un catalogue recto verso ou, si vous préférez, sans dessus-dessous, mais pas à lire en même temps, car c'est un seul et même catalogue et tout dépend de quel côté vous commencez. Ce catalogue (qui est une des parutions du trimestriel *View*) se lit normalement jusqu'au milieu, puis il suffit de le retourner. »

Quant à l'exposition *First Papers of Surrealism*, c'est le second volet de notre approche, car il s'agit de la principale exposition des artistes exilés organisée par André Breton et Marcel Duchamp. Breton, qui connaissait à l'époque les *Mutus Liber* de Tollé et Barchusen³, s'en inspire probablement et conçoit le catalogue d'exposition comme un livre muet. C'est l'analyse iconographique de cet ouvrage qui donne les clés nécessaires pour comprendre la volonté surréaliste de fonder un ou des mythes à l'épreuve des temps nouveaux. Y sont également promulguées les nouvelles perspectives que se donne le surréalisme. [fig. 2]

Il convient enfin de s'attarder sur l'analyse de *VVV* qui va devenir l'organe surréaliste officiel et dont les couvertures seront confiées aux surréalistes les plus proches d'André Breton, ainsi que sur la revue *Dyn*, mais seulement lorsqu'elle entre en résonance ou en conflit avec les préoccupations des surréalistes à New York.

Dans un premier temps, il est nécessaire de revenir brièvement sur la naissance de *View* et la place qu'elle va ménager à Breton et ses amis. L'interview d'André Breton par Charles-Henri Ford⁴ en 1941 témoigne de la volonté du poète de faire une certaine mise au point. Parallèlement, c'est le travail de trois peintres nouvellement arrivés dans le surréalisme qui vient illustrer les articles de la série I; il s'agit de Matta avec le *Portrait de Garcia Lorca*, de Kurt Seligmann avec ses articles sur la guerre et de Leonora Carrington avec son *Portrait de Max Ernst* (cette dernière ne fera le



2. Jean-Conrad Barchusen, quatre planches symbolisant les différentes étapes de la transmutation alchimique de la matière en pierre philosophale.

Source : *Trésor hermétique, comprenant le Livre d'images sans paroles (« Mutus liber »), où toutes les opérations de la philosophie hermétique sont décrites et représentées, réédité avec une introduction philosophale, et le Traité symbolique de la pierre philosophale, en soixante-dix-huit figures, par Jean-Conrad Barchusen, notice de Paul Servant, Lyon, Paul Derain 1942.*

3. Jacob Tollé ou Saulat, (sieur Des Marez), *Mutus Liber, in Quo Tamen Tota Philosophia Hermetica, Figuris Hieroglyphicis Depingitur*, apud P. Savouret, Rupellae, 1677. Le privilège est au nom de Jacob Saulat, sieur Des Marez, auteur de l'ouvrage d'après Brunet. D'après Barbier, Altus serait le pseudonyme de Tollé, médecin de La Rochelle. Cette dernière attribution est rejetée par Paul Servant, dans l'édition du *Mutus liber* publiée en 1942 : *Trésor hermétique, comprenant le Livre d'images sans paroles (« Mutus Liber »), où toutes les opérations de la philosophie hermétique sont décrites et représentées, réédité avec une introduction par le docteur Marc Haven, et Le Traité symbolique de la pierre philosophale, en soixante-dix-huit figures, par Jean Conrad Barchusen, réédité pour la première fois avec une notice par Paul Servant, Lyon, Paul Derain, 1942.*

4. L'article est anonyme, mais Étienne-Alain Hubert, auteur des *Œuvres Complètes* confirme, dans une lettre datée du 16 mai 2003, que l'entretien a bien été réalisé par Charles-Henri Ford.

voyage aux États-Unis⁵ que plus tardivement). Leurs œuvres mettent en évidence l'intérêt pour la conciliation des contraires chère à André Breton, tout en ayant chacune un contenu intrinsèque propre. La monographie de Max Ernst parue dans *View*, la première de l'artiste aux États-Unis, mérite également une étude précise, de même que les collages de Joseph Cornell dans le numéro *Americana Fantastica*, qui ne seront pas sans incidence sur l'œuvre d'autres peintres surréalistes.

Max Ernst introduit la femme comme lien, comme figure « luciférienne » douée de vision, et l'article de Breton dans *View* confirme ce thème⁶. Les sept étapes décrites par Breton sont autant de jalons nécessaires à la transformation de la pensée de Max Ernst et à la métamorphose de son œuvre entre 1920 et 1942. André Breton interprète *La Femme 100 tête* comme la métaphore du retour aux origines de la civilisation. Une sélection des œuvres de Max Ernst illustre la monographie qui lui est consacrée, de même que deux œuvres de Leonora Carrington, dont le portrait de Max Ernst [fig. 10, p. 59], que nous analyserons ci-après. Le texte de Leonora Carrington, *The Bird Superior, Max Ernst*⁷, qui accompagne les travaux de Max Ernst, est des plus intéressants, apportant des éléments pour comprendre les mythologies de l'artiste.

Ce sont des rapports de l'artiste avec le mythe celtique de la Mère originelle que traite le numéro consacré à Yves Tanguy. Les thèmes de Breton concernant la naissance d'un héros du nouveau monde, avec cette femme le guidant dans sa quête, vont s'affirmer et inaugureront de nouvelles perspectives pour le surréalisme. Comme le texte de Breton le signale, l'art d'Yves Tanguy se réfère aux origines des mythes celtiques.

L'étude approfondie des deux premières séries de *View* permet de se faire une idée des théories qui circulent dans le milieu intellectuel à New York au début des années 1940 et de saisir la complexité de la pensée de Charles-Henri Ford : prédilection

5. Sur la vie de Max Ernst et Leonora Carrington à Saint-Martin-d'Ardèche, voir Juliette Roche, *Max et Leonora, récit d'investigation*, Paris, Le Temps qu'il fait, 1997.

6. *View, Max Ernst Number*, série II, n° 1, avril 1942, p. 5-7, repris en français in André Breton, *Le Surréalisme et la peinture (1928-1965)*, Paris, Gallimard, 1979, p. 155-165.

7. Leonora Carrington, « The Bird Superior, Max Ernst », in *View, Max Ernst Number*, série II, n° 1, avril 1942, p. 13.

pour le fantastique, le primitif, le macabre et l'existentialisme. Cette dérive, pour autant qu'elle existe, va assez rapidement conforter André Breton dans son intention de fonder une revue véritablement surréaliste⁸, qui aura pour titre *VVV* afin de s'affranchir de la collaboration d'individus peu enclins à considérer le surréalisme comme il se doit.

Il n'en reste pas moins que *View* a malgré tout été un forum permettant de maintenir la ligne éditoriale des surréalistes durant leurs deux premières années d'exil. En se concentrant sur le passé, l'interview de Breton par Charles-Henri Ford est à ce sujet symptomatique de la tendance annoncée par le poète. Même si, ici ou là, une incompatibilité esthétique ou philosophique pouvait apparaître, il n'en demeure pas moins que, dans l'ensemble, œuvres et textes publiés présentaient une relative adhésion avec la pensée de Breton.

Ainsi, bien que *View* ne soit pas une revue surréaliste, elle publie néanmoins les principales œuvres du mouvement jusqu'en 1942. Son étude permet d'entrevoir les liens qui se tissent entre de nouveaux venus et des thèmes que les surréalistes allaient découvrir sur le sol américain.

***View* ou les prémices des nouvelles orientations du surréalisme**

Le poète Charles-Henri Ford⁹ publie le premier numéro de *View* en 1940, avec pour dessein de promouvoir les idées surréalistes de ceux qu'il avait connus en France. Le

8. André Breton le formule dès la fin 1941 dans une lettre reproduite dans *André Breton. La Beauté convulsive*, catalogue Mnam, du 26 avril au 26 août 1981, Paris, éditions du Centre Pompidou, 1991, p. 350. [7 novembre 1941] « Depuis mon arrivée ici, il y a cinq mois, je n'ai cessé de réclamer la publication d'une revue qui nous exprime tous et je compte absolument qu'elle va se faire [...] quand je dis : nous, j'entends Max Ernst, Masson, Tanguy, Calas, Matta, Seligmann et moi (à New York), Paalen, Onslow-Ford (à Mexico), Francès, Lam, Mary Low (à Cuba). (André Breton à Roland Penrose, 7 novembre, Archive Penrose). »

9. Les archives de *View* se trouvent dans la collection Charles-Henri Ford déposée à l'Université Yale (Beinecke Library). Dans ce fonds sont conservées les coupures de presse concernant les événements liés aux expositions, conférences, concerts, productions théâtrales ainsi que les numéros originaux de *View*. La correspondance concernant *View* est conservée dans le fonds Parker Tyler à The Humanities Research Center, Université du Texas, Austin.

parcours de Ford n'a rien à cette époque d'une improvisation. Adolescent, il s'était distingué en publiant une revue, *Blues Magazine*, entre 1929 et 1930, mais c'est comme éditeur américain du *London Bulletin*, d'avril 1938 à juin 1940¹⁰, qu'il allait se faire connaître. *View*, revue qu'il fonde en septembre 1940, pose la question de sa propre légitimité en ces termes : « *La poésie comme unique espoir dans le drame, le drame comme unique espoir de la poésie*¹¹. » Les deux premiers numéros se vendent 10 cents pièce¹², mais jusqu'en 1943 existe la possibilité d'une souscription d'un an pour la modique somme de un dollar. De 1943 jusqu'à son dernier numéro en 1947, le coût varie de 50 cents à un dollar le numéro, en fonction du format et du contenu. Les souscriptions mises à part, la revue peut compter sur d'autres sources de revenus¹³. Charles-Henri Ford négocie au prix de 100 dollars la part de capital auprès d'amis et de mécènes¹⁴. Et, à partir de 1943, *View* propose à la vente des espaces publicitaires à des galeries d'avant-garde comme Sidney Janis, Julien Levy et *Art of this Century* de Peggy Guggenheim. Les publicités en pleine page avec de larges reproductions apportent non seulement des revenus à la revue, mais permettent

aussi de donner une visibilité aux jeunes artistes abstraits que Ford n'aurait peut-être pas cautionnés s'il en avait eu le choix¹⁵. L'équipe de *View* travaille dans l'appartement de Charles-Henri Ford au 55th East Street jusqu'en 1943, avant de louer des bureaux en haut d'un building situé 1 East 53rd Street.

Parker Tyler¹⁶ est l'éditeur associé responsable de la typographie et de la mise en pages, John Bernard Meyers, le rédacteur en chef. Tous deux resteront jusqu'au dernier numéro. La publication de *View* s'interrompt en 1947 du fait de l'important déficit qui empêche toute continuation¹⁷. Au cours des années où la revue est bien diffusée, c'est Charles-Henri Ford qui demande à un certain nombre d'artistes d'illustrer la couverture.

La seconde série de *View* se distingue par des numéros monographiques consacrés à un artiste ou à un thème. Après le premier numéro relatif à Max Ernst en avril 1942, un numéro spécial Tanguy-Tchelitchew est publié en mai 1942 ; puis, en janvier 1943, un numéro intitulé *Americana Fantastica* voit le jour. La politique de Charles-Henri Ford est de se tenir éloigné de toute polémique ou débat politique, en contraste avec la revue *Partisan Review* dont Nicolas Calas devait à plusieurs reprises critiquer le parti pris antisurréaliste¹⁸. Parmi les autres périodiques, on trouve également les

10. Voir Jacqueline Chénieux-Gendron, *Inventaire analytique de revues surréalistes ou apparentées : le surréalisme autour du monde, 1929-1947*, Paris, CNRS, 1994.

11. Titre de l'article de H. R. Hays, *View*, série I, n° 1, septembre 1940, p. 1.

12. Il faut distinguer plusieurs séries pour cette revue. La première série, publiée en simple papier journal de septembre 1940 à février-mars 1942 ; la deuxième série, publiée d'avril 1942 à avril 1943 et imprimée sur un papier de meilleure qualité, correspond aux numéros spéciaux Max Ernst, Pavel Tchelitchew, Yves Tanguy, Vertigo, *Americana Fantastica* ; la troisième série, d'avril 1943 à décembre 1943, mais Breton a alors déjà fondé *VVV* ; la quatrième série, de mars 1944 à décembre 1944 ; la cinquième série, de mars 1945 à janvier 1946 ; la sixième série, de février 1946 à mai 1946 ; la septième et dernière série, d'octobre 1946 à mars 1947. En tout, on compte trente-deux numéros.

13. Le 3 avril 1947, Charles-Henri Ford demande aux artistes de mettre aux enchères l'une de leurs œuvres au bénéfice de la revue. Voir la lettre que Charles-Henri Ford envoie à Joseph Cornell, *Joseph Cornell's Papers, General Correspondence, 1927-1973*, AAA, Washington D.C.

14. Dans une lettre que Charles-Henri Ford adresse à Joseph Cornell [décembre 1945 ?], on peut lire que Julien Levy est le trésorier de la corporation (*Joseph Cornell's Papers, General Correspondence, 1927-1973*, AAA, Washington D.C.) *We're selling shares of stock to raise the capital and if you know anyone that would like to invest the price is \$ 100 a share. Julien is Treasury of the corporation.* » [trad.] « Nous vendons des parts pour augmenter le capital et si vous connaissez quelqu'un qui voudrait bien investir, le prix est à 100 dollars la part. Julien est le trésorier de la corporation. »

15. Helena Rubenstein était aussi une généreuse donatrice. Voir Parker Tyler, *The Divine Comedy of Pavel Tchelitchew; A Biography*, New York, Fleet Pub Corp., 1967, p. 424.

16. Parker Tyler (1904-1974) ne deviendra salarié à temps plein de la revue qu'après 1945 ; auparavant, il travaille comme *book clerk* au Concord Bookshop 42nd Street, entre Broadway et la huitième avenue à New York. Voir la lettre de Charles-Henri Ford à Joseph Cornell [décembre 1945 ?], *Joseph Cornell's Papers, General Correspondence, 1927-1973*, AAA, Washington D.C.

17. *View* accumulait un déficit de 10 000 dollars, ce qui entraîna l'arrêt définitif de la revue. Voir Clive Philpot, Lyne Tillman, « An Interview with Charles-Henri Ford », in *Flue (Franklin Furnace)*, décembre 1980, p. 1-2, et John Bernard Meyers, « Inter-actions : a View of *View* » in *Art in America*, été 1981, p. 80-97.

18. Dans deux articles, Nicolas Calas critiqua *Partisan Review* pour les propos antisurréalistes de Clement Greenberg et l'esprit réactionnaire de Philip Rahv. Voir *View*, série I, n° 2, octobre 1940, p. 1-5 et *View*, série I, n° 6, juin 1941, p. 3. Dans *View*, série I, n° 4-5, décembre 1940-janvier 1941, p. 1, un commentaire sur l'affaire Calas-Greenberg est symptomatique : « *Clement Greenberg, the critic whose self-styled amateur painting you attacked in View, says that you apparently want him to slap your face in front of the Dome, but, be vows, he will not give you that pleasure.* » [trad.] « Clement Greenberg, le critique de la prétendue peinture d'amateur que vous avez attaqué dans *View*, déclare que vous voulez apparemment qu'il vous gifle, mais, après réflexion, il ne vous donnera pas ce plaisir. »

revues littéraires *Horizon* et *Kenyon Review* consacrées à la philosophie et à la critique. *View* apparaît donc comme une revue d'esprit plutôt français, combinant littérature, art, illustration et cinéma, dont la politique vise à l'éclectisme le plus large.

À compter de 1943, s'éloignant ainsi progressivement du surréalisme¹⁹, la revue s'ouvre à l'art abstrait et à d'autres sensibilités : Fernand Léger, Leon Kelly, Esteban Francès, Man Ray, Georgia O'Keeffe et Alexander Calder. En mars 1945, Charles-Henri Ford publie la première monographie sur Marcel Duchamp²⁰. Au sein de la revue, la tendance est surtout à la critique du déterminisme américain : Parker Tyler dénonce les films commerciaux, tandis que William Carlos Williams et Édouard Roditi fustigent les conservatismes de tous bords et que Brion Bysin s'attache à relater la déshumanisation de New York. Tous font référence à ce qu'ils considèrent comme témoignant du déclin de la culture américaine²¹. Par contraste, on peut dire que la peinture naïve, le fantastique, le macabre, s'imposent comme une sorte de paradigme du subconscient poétique profondément ancré dans cette culture américaine. Troy Garrison, dans son texte *Plaza of the Psychopathic Angels*, décrit ainsi comment le chant et les girations sexuelles des « *free lance messiahs* » ont manipulé des foules envoûtées²². Le rôle de Nicolas Calas est aussi de tout premier plan, non seulement pour ses articles contre *Partisan Review* en octobre 1940, puis en juin 1941, mais aussi pour son article du même mois attaquant directement Salvador Dalí²³.

Dans l'entretien de 1941 de Charles-Henri Ford avec Breton, la spontanéité des questions posées, associée à l'effet de première page, dote l'article d'une accroche certaine. Quand Charles-Henri Ford lui demande : « *Avez-vous déjà rêvé de Hitler?* », Breton répond par la négative, expliquant qu'Hitler ne fait partie ni de sa mythologie, ni de son monde intérieur et réaffirmant l'importance de l'irrationnel et de l'inconscient pour comprendre comment Hitler a pu autant manipuler les masses. À la question : « *Que pensez-vous des environs de New York?* », Breton évoque certaines espèces de plantes et « *la lumière unique d'apparition*²⁴ », qu'il croit reconnaître dans les poèmes d'Edgar Allan Poe. Il surenchérit un an plus tard dans *Art of this Century* à propos des peintures d'Yves Tanguy : « *Si, à New York par exemple, au moment où j'ai la révélation du superbe phénomène connu sous le nom des 'Lumières du Nord', tout se passe pour moi comme si se déroulaient à une allure vertigineuse les ciels de Tanguy, qui n'a pas plus que moi perçu ces lumières auparavant, cela signifie que l'esprit de Tanguy se tient en communication permanente avec le magnétisme terrestre*²⁵. » Son répertoire s'enrichit ainsi de la fougère à cornes d'élan²⁶ et du papillon-lune²⁷, et de bien d'autres termes encore : pas moins de cent cinquante références sont citées parmi les plantes, animaux, oiseaux, et particulièrement les insectes, dont la célèbre mante religieuse.

Plus loin, Charles-Henri Ford demande : « *En fonction des événements qui se déroulent aujourd'hui, pensez-vous qu'en art, il puisse y avoir quelque chose de changé?* »

19. La notion d'éloignement par rapport aux surréalistes est toute relative et n'est compréhensible que parce qu'André Breton crée sa propre revue *VVV*.

20. La couverture de *View* de mars 1945 réalisée par Duchamp montre une bouteille en « orbite » d'où s'échappe des gaz formant une sorte de voie lactée. En guise d'étiquette, la bouteille arbore le livret militaire de Marcel Duchamp.

21. Voir *View*, série I, n° 4-5, septembre-novembre 1940; décembre 1940 – janvier 1941.

22. Voir *View*, série I, n° 6, juin 1941.

23. L'article paraît dans *View*, série I, n° 6, juin 1941, p. 1 et 3 sous le titre *Antisurrealist Dalí*. On peut y lire entre autres : « *The Technicolor effect of his painting results from the fact that he does not know how to compose his colors. The realism he creates is entirely superficial.* » [trad.] « L'effet Technicolor de sa peinture résulte du fait qu'il ne sait pas comment composer ses couleurs. Le réalisme qu'il crée est entièrement superficiel. »

24. André Breton, *O.C.*, t. III, *op. cit.*, p. 578.

25. André Breton, « Genèse et perspective du surréalisme », in *Art of this Century*, New York, 1942, p. 22; rééd. in *Le Surréalisme et la peinture, op. cit.*, p. 70-71.

26. Elle se rencontre dans les forêts tropicales humides de l'Australie, de Nouvelle-Guinée, de Nouvelle-Calédonie et d'Indonésie. Des régions de prédilection pour les surréalistes en ce qui concerne les productions d'objets d'art.

27. (Classe : Insecta, ordre : Lepidoptera, famille : Saturniidae, nom latin : *Actias luna* (Linné), nom français : papillon lune.) Le papillon-lune est endémique du Québec, il émerge dès la mi-mai pour entreprendre ses vols nuptiaux aux petites heures du matin. Comme plusieurs saturnidés, ces papillons ne se nourrissent pas. Ils vivent sur leurs réserves accumulées à l'état larvaire. Voir Louis Handfield, *Le Guide des papillons du Québec*, avec la collaboration de J. Donald Lafontaine [et alii.], préface de J. Donald Lafontaine, avant-propos de Georges Brossard, photographies de Bernard Venne et Pierre Chapleau, Boucherville, éditions Broquet, 1999 et Jean-Paul Laplante, *Papillons et chenilles du Québec et de l'est du Canada*, Montréal, Les éditions de l'Homme, 1998.

Breton invoque alors la théorie selon laquelle les crises engendrent des génies²⁸ et cite la guerre de 1870 et Lewis Carroll, Lautréamont et Rimbaud ; la guerre de 1914 et De Chirico et Picasso, Duchamp et Apollinaire, Roussel et Freud. Cette réponse témoigne de sa volonté de relativiser le contexte tragique de la guerre et de « *savoir lire et regarder par les yeux d'Éros – Éros à qui incombe de rétablir, dans le temps qui vient, l'équilibre rompu au profit de la mort*²⁹ ». Pour André Breton, deux artistes américains incarnent cette vision : Edward Hopper avec sa toile *New York Movie* de 1939³⁰, conservée au Metropolitan Museum de New York et *Nude at the Window*³¹ de Morris Hirshfield³². Il déclare : « *La très belle jeune femme perdue dans son rêve à l'écart de ce qui se déroule de grisant pour les autres, la lourde colonne mythique, les trois lampes de New York Movie apparaissent chargées d'une signification symbolique qui cherche une issue dans l'escalier à rideaux*³³. » Morris Hirshfield est pour Breton « *le premier grand peintre purement médianimique*³⁴ ». Entièrement autodidacte, Hirshfield peint des femmes, des fleurs et des oiseaux dans un style naïf. En 1939, Sidney Janis présente deux de ses tableaux à l'exposition *Unknown Americans*, au Museum of Modern Art de New York, puis quatre autres, dont le *Nude at the Window* dans l'exposition *hey Taught Themselves, American Primitive Painters of the 20th Century* à la Marie Harriman Gallery de New York, du 9 février au 7 mars 1942. Si, en 1941, on peut encore relever le terme « médianimique » dans les écrits de Breton, il tendra à disparaître

28. La réponse demeure curieusement très proche du texte d'André Breton, « Crise de l'objet » (1936), in *Le Surréalisme et la peinture, op. cit.*, p. 275.

29. André Breton, *O.C.*, t. III, *op. cit.*, p. 579.

30. Edward Hopper, *New York Movie*, huile sur toile, 75 x 100 cm, 1939, Moma, New York.

31. On peut voir une reproduction d'un tableau du peintre sous le titre *American Beauty* et datée de 1942 dans André Breton, « Autodidactes dits naïfs », in *Le Surréalisme et la peinture, op. cit.*, p. 292. L'huile sur toile dont parle André Breton est *Nude at the Window* de 1941 (137 x 76 cm). Elle est reproduite dans *View*, série I, n° 7-8, octobre-novembre 1941, p. 7. Le tableau se trouve dans l'appartement de Max Ernst en 1942.

32. Morris Hirshfield est né le 10 avril 1872. À dix-huit ans, il émigre aux États-Unis où il poursuit une carrière dans l'industrie textile. Il commence à peindre en 1937 après un arrêt de travail forcé pour cause de maladie. Hirshfield meurt à New York le 28 juillet 1946. Cet artiste fera la couverture du *View*, série V, n° 3, octobre 1945.

33. André Breton, *O.C.*, t. III, *op. cit.*, p. 579.

34. *Ibid.*

par la suite, ne correspondant plus tout à fait au concept de transparence développé par Matta et Duchamp dans le prolongement des notions liées à la quatrième dimension et dont l'acception s'affranchira totalement de la tentation spirite.

Chez Hirshfield et Hopper, on perçoit une confrontation entre passé et présent, entre mythe et réalité, portée à son paroxysme avec le rideau comme frontière des inconciliables. Le rideau est considéré comme un voile, soit une métaphore de l'occultation et du secret. Depuis le *Cerveau de l'enfant*, de Giorgio de Chirico, jusqu'à ces années américaines, Breton n'a cessé de rechercher le secret au sens magique du terme. C'est dans le secret que se développe le merveilleux. Ce motif apparaît donc dès son arrivée à New York comme important et il deviendra presque l'allégorie du surréalisme après 1945. [fig. 3]

Dans le numéro 2 de la revue *View*, Matta, avec son tableau *Portrait automatique de Federico Garcia Lorca*³⁵, est le premier peintre surréaliste à être invité. Ce choix s'explique aisément, Matta étant un ami de Lorca, qu'il avait rencontré à Cordoue en 1936, et de Gordon Onslow-Ford³⁶, lequel collaborait déjà à la revue. Le *Portrait automatique de Federico Garcia Lorca* est construit comme une carte topographique où viennent se surimposer les joues, les oreilles du poète espagnol. Cette composition, qui utilise avec prédilection les courbes de niveau, n'est pas unique dans la peinture de Matta. Bien au contraire, il semble qu'elle soit le point de départ d'une transformation radicale de son travail aux États-Unis.

Dans le tableau, une sorte de crevasse s'ouvre sur un œil cyclopéen, grotesque, aux contours irréguliers. L'œil, motif pictural très répandu parmi les surréalistes, subit ici une distorsion telle que seule la présence du visage permet de l'identifier. Gordon

35. Matta, *Portrait automatique de Federico Garcia Lorca*, dessin, in *View*, série I, n° 2, New York, octobre 1940, p. 2.

36. Sur Gordon Onslow-Ford (1912-2003), voir la rétrospective de ses œuvres dans *Gordon Onslow-Ford, Retrospective Exhibition*, 22 mars-29 mai 1977, Oakland, The Oakland Museum, 1980. Après avoir fréquenté les surréalistes à Paris en 1938-1939, il partagera leur quotidien aux États-Unis entre 1940 et 1944. Sa peinture sera largement influencée par Matta et Tanguy. Il s'intéressera à la quatrième dimension et étudiera *Tertium Organum* d'Ouspensky. Voir l'article d'Édouard Jaguer, « Gordon Onslow-Ford », in *Doccurr*, juin 2004, p. 2.



3. Roberto Matta, *Portrait automatique de Federico Garcia Lorca*, octobre 1940.
Source : *View*, vol. I, n° 11, octobre 1940, p. 2. © ADAGP.

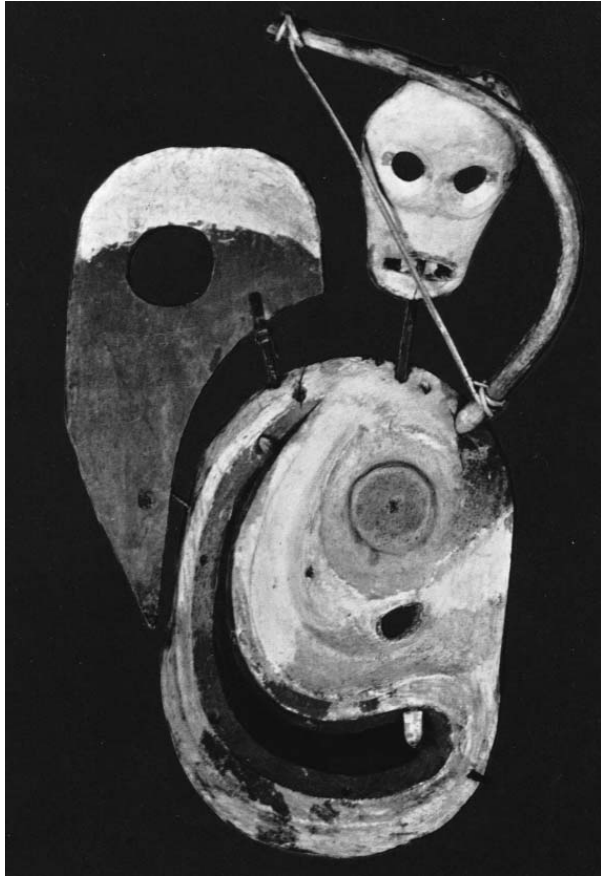
Onslow-Ford, qui était d'ailleurs assez préoccupé par cette notion de l'œil visionnaire et pinéal, écrit alors : « *Autrefois, j'aimais à penser mon monde comme un endroit que je peux visiter en clignant la lumière de l'œil cyclopéen positionné au centre du visage et regarder vers cet intérieur*³⁷. » Gordon Onslow-Ford est principalement inspiré par les théories morphologiques de Matta selon lesquelles les plantes, les animaux, toute existence a une part d'invisible. Pourtant, même s'il est vrai que la morphologie est un élément qui caractérise la peinture de Matta, elle ne suffit pas à construire une interprétation définitive de sa peinture.

André Breton et Roberto Matta investirent profondément le concept de morphologie pour esquisser une nouvelle représentation de la réalité qui inclura le temps comme paramètre principal. Dans son entretien avec Matta, Nancy Miller revient sur ce point : « *Breton était en train de mettre le doigt sur quelque chose de très important [...] : en représentant la réalité seule comme elle peut apparaître à l'œil nu, nous ne représentons pas la réalité dans son ensemble. [...] j'ai pensé que, comme il n'y avait pas d'outil pour la forme, il fallait utiliser la morphologie. La morphologie est utilisée en botanique, anatomie, zoologie et biologie pour suivre le développement de ces choses [...] toutes ces métamorphoses constituent l'histoire de la chose en question*³⁸. » Ce *Portrait automatique* témoigne également du grand intérêt que porte Matta aux mythes indiens. [fig. 4] En 1941, est inaugurée l'exposition *Indian Art of the United States*, au Museum of Modern Art³⁹ : c'est l'événement majeur de l'année pour ce qui concerne les traditions et les objets d'art amérindiens⁴⁰. L'exposition présente un

37. Gordon Onslow-Ford, « The Painter Looks within Himself », in *London Bulletin*, vol. XVIII XX, juin 1940, p. 30. « *Once I used to think of my world as a place I could visit by switching on the light of the cycloptic eye in the middle of the forehead and looking inwards.* »

38. Nancy Miller, « Interview with Matta », in *Matta : The First Decade*, Waltham, Rose Art Gallery-Museum, Brandeis University, mai-juin 1982, p. 11-12. « *Breton was putting his finger on a very important question [...] that in representing reality solely by the way it appears to the human eye, we are not representing the whole thing [...] I thought, since there is no use for forms, let's use morphology. Morphology is used in botany, anatomy, zoology and biology to follow the growth of things [...]. [...] all of these changes constitute the history of a thing.* »

39. *Indian Art of the United States*, avec un texte de Frederic H. Douglas et René d'Harnoncourt, New York, Moma, 21 janvier 1941 – 27 avril 1941. Le catalogue avait été acheté par André Breton. Voir ACB, VAB2003, lot 6033.



4. Masque eskimo, bois et polychromie, XIX^e siècle, Alaska (Yukon River south), University of California, Berkeley.

Source : Exposition *Indian Art of the United States*, Moma, New York, 1941. Reproduit p. 43 du catalogue.

important groupe de masques eskimos polychromes, dont l'un est reproduit dans le catalogue⁴¹. Le *Portrait automatique de Garcia Lorca* peut être rapproché d'une façon à la fois formelle et conceptuelle de ce type de masque, dans la mesure où il en reprend les lignes de forces et la structure, aussi bien que la polychromie symbolique⁴². Le masque représente les esprits vus par les « médecine men » lors des cérémonies, caractérisés par une extrême distorsion du visage. Les couleurs sont conventionnelles et l'on retrouve le bleu pour l'œil, le rose et le rouge pour la bouche, le blanc et le gris pour le reste du visage. Le masque permet le passage dans le monde invisible des Indiens. Un monde invisible peuplé par les guides, c'est-à-dire les ancêtres, gardiens de l'harmonie générale de l'univers.

Pour Matta, l'étrangeté et la force expressive de ces objets à fonctionnement symbolique constituent un répertoire où l'artiste puise des formes. La représentation de Garcia Lorca passe par une appropriation du masque chamannique. Les traits du visage se disloquent à mesure qu'est révélée l'autre dimension que seul le chaman explore. Matta confère à la représentation de Garcia Lorca, et donc au poète, ce don de vision qui appartient au chaman. Le poète regarde dans l'invisible et y décèle la source du merveilleux. Pour l'Indien, cette aventure en dehors du monde tangible permet à l'homme de reconstituer l'harmonie au-delà du déséquilibre afin de retrouver la paix

40. Plus de mille objets seront exposés pendant plus de trois mois avec des spectacles de danse, d'artisanat et des réalisations de peintures sur sable. Voir Edward Alden Jewell, « Modern Museum Shows Indian Art : Exhibition Organized by Arts and Crafts Board of the Interior Department », in *New York Times*, 22 janvier 1941, p. 16.

41. Masque en bois et polychromie eskimo, sud de l'Alaska, sud de Yukon River, péninsule Aléoute, 38 x 23 cm, reproduit dans *Indian Art of the United States*, op. cit., p. 43.

42. Bien que le *Portrait automatique de Federico Garcia Lorca* soit antérieur de trois mois environ à l'exposition *Indian Art of the United States*, il est manifeste que de nombreuses reproductions de ce type d'objets illustraient les journaux de l'époque. Des exemplaires étaient conservés à la Heye Foundation ainsi qu'au Museum of Natural History de New York. « *The exhibition of Indian art described as « the largest and most representative of its kind ever held » opened with a preview last evening at Moma, [...]. It is to continue until April 27.* » [trad.] L'exposition *Indian Art* est considérée comme « la plus importante et la plus représentative dans son genre ». Portes ouvertes hier en avant-première au musée d'Art moderne, [...]. L'exposition continue jusqu'au 27 avril ; et « to show sand paintings : Navaho Medicine Men to Give Demonstration in Museum », in *New York Times*, 27 mars 1941, p. 21.

et la sérénité dans l'univers quotidien. Cet attrait pour le don de double vue des Indiens se manifeste déjà dans les peintures et les dessins de Matta lorsqu'il arrive aux États-Unis. C'est aussi une aventure plastique qui entrera en vibration avec le développement du concept de transparence prôné par André Breton.

Dans les *Cycloptomania* de Gordon Onslow-Ford, l'influence de Matta, après qu'il eut transposé la vision intérieure en théories morphologiques, semble très claire. La structure formelle du *Portrait automatique de Federico Garcia Lorca* peut faire penser à une affirmation, *via* couleurs et formes, de la présence physique, mais la totalité de la représentation y est subordonnée à des accidents plastiques, à des lignes de force, semblables à de véritables failles tectoniques. À ce sujet, Matta déclare : « *Quand je suis arrivé aux États-Unis, j'ai commencé à parler de la terre [...], je n'ai pas essayé de montrer des paysages [...] mais la terre comme quelque chose de terrible, en ébullition, changeant, poussant, se transformant [...] une des peintures est appelée The Earth Is a Man*⁴³. »

Peinte après un séjour à Mexico, *The Earth Is a Man*⁴⁴ est une explosion : c'est la représentation d'un paysage primordial qui se rapproche, à première vue, du *Portrait automatique de Federico Garcia Lorca*. À plusieurs niveaux, le tableau vibre sous l'influence de tonalités fluorescentes et divergentes, créant l'impression d'une multiplicité des dimensions. Matta réutilisera ce procédé totalement nouveau dans un certain nombre de toiles. Julien Levy relate dans l'un de ses ouvrages comment « *Matta a découvert une boutique qui vendait des peintures minérales et fluorescentes, achetées avec une lampe spéciale pour activer la combustion et avec de la lumière noire pour activer les couleurs des pigments minéraux, et a commencé une série de peintures utilisant ces couleurs fluorescentes*⁴⁵. »

43. Nancy Miller, *op. cit.*, p. 12. « *When I arrived in the United States, I started talking about the earth [...] I tried to show not landscape [...] but the earth as something terrific, burning, changing, growing, transforming [...] one of the paintings is called [...] The Earth Is a Man.* »

44. Ce tableau est une huile sur toile datant de 1942 (83 x 239 cm), coll. Joseph R. Shapiro, à Chicago. Il est reproduit dans le catalogue *Matta*, Paris, Mnam, 3 octobre-16 décembre 1985, 1985, p. 120, et dans *First Papers of Surrealism*, *op. cit.*

45. Julien Levy, *Memoir of an Art Gallery*, New York, G. P. Putnam son's, 1977, p. 250.

Alors que l'œil vibratile du *Portrait automatique de Federico Garcia Lorca* signifiait la vue intérieure, ou seconde vue, la vibration fluorescente va plus loin en proposant une sorte d'après-vision. *The Earth Is a Man* sera analysé par William Rubin en tant que « *métaphore poétique du paysage comme projection de la psyché*⁴⁶ ». On remarque dans le coin supérieur gauche de la toile une version embryonnaire de ce que Matta appellera « *des créatures mécano-morphiques* », avec notamment un volume ressemblant à un large œil. Dans le coin inférieur gauche, une forme oculaire rivalise avec une forme florale blanche. Enfin, la forme circulaire « *explosante fixe* » peut être identifiée à un soleil partiellement éclipsé ou en pleine désintégration *versus* une supernova de couleur rouge. Un astre en mutation qui est aussi un visage avec un œil fermé, en résonance avec les masques de cérémonies aztèques, notamment ceux conservés à Paris, au musée de l'Homme du Trocadéro, et que Matta devait connaître. Un astre qui renvoie aussi, dans un autre registre, à la philosophie de Paracelse assimilant les étoiles et les planètes à des corps et des organes. Cette double ascendance n'est pas fortuite, puisqu'elle constituera une sorte de manifeste pictural souhaitant rapprocher des univers que tout devait, *a priori*, tenir éloignés.

Pour revenir à André Breton et à sa définition du surréalisme, l'artiste qui possède ce pouvoir visionnaire doit le relier avec le physique, sauf à le perdre. L'homme et son environnement deviennent alors interchangeables. Breton fait appel à d'autres artistes également, tel Kurt Seligmann, et c'est par le prisme de ces différentes contributions que se profilent peu à peu les profonds changements qui vont s'opérer dans le répertoire des formes et des idées du mouvement surréaliste.

Plusieurs gravures de Seligmann sont publiées dans la première série de *View*, ce qui montre bien la relative précipitation des événements qui voient collaborer des artistes qui n'avaient pas pour habitude de travailler ensemble à Paris. Ainsi, c'est entre autres grâce à *View* que l'on peut se faire une idée des amitiés et partenariats

46. William Rubin, *Dada and Surrealist Art*, New York, Harry N. Abrams, 1964, p. 348. « *A poetic metaphor of the landscape as a projection of the psyche.* »

qui se créent à New York dans ces années-là et qui vont plus ou moins perdurer jusqu'au retour en Europe.

André Breton précise l'intérêt qu'il portera jusqu'en 1944 à la collaboration de Seligmann. « Pour Seligmann, écrit Breton à Donati, je continuerai à prévoir son association avec des objets magiques si l'on peut en découvrir et celle de Lam avec des objets primitifs⁴⁷. » Les estampes de Seligmann rappellent autant l'héraldique médiévale que les aphorismes de ses artistes suisses favoris du XVI^e siècle – Urs Graf⁴⁸ et Niklaus Manuel Deutsch⁴⁹ – le tout imbriqué dans des propositions mécanisées. Une série intitulée *The Golem*, en couverture de *View* de décembre 1940-janvier 1941⁵⁰, en donne un bon aperçu. Seligmann décrit lui-même ses formes cycloniques⁵¹ comme étant inspirées par les paysages américains aux aspects multiples et aux concrétions géologiques tourmentées. « *Le passé a donné une physionomie aux paysages européens [...]. En Amérique, la nature n'est pas redevable de l'empreinte de l'homme. Vous pouvez voyager de nombreux kilomètres dans des paysages non dessinés, inchangés par la jeune civilisation [...]. Pour l'Européen, tout cela est nouveau et captivant, mais pour moi, c'est l'expression d'une série de scènes géologiques ou cycloniques*⁵². »

47. Lettre d'André Breton à Enrico Donati, datée du 23 janvier 1944. GRI, n° 940120, Enrico Donati Papers.

48. Urs Graf (1485-1527), graveur suisse. Kurt Seligmann (1900-1962) illustre un article sur Urs Graf dès 1935, voir Pierre Courthion, « Le Sadisme d'Urs Graf », in *Minotaure*, n° 6, Paris, 1935, p. 35-37.

49. Niklaus Manuel Deutsch (1484-1530), peintre et graveur suisse. Voir à ce sujet James Johnson Sweeney, *Kurt Seligmann : his Graphic Work*, New York, La Boetie, Helen Serger, mars-avril, 1973.

50. *View*, série I, n° 4-5, décembre 1940 – janvier 1941, p. 1.

51. Concernant les tableaux à formes cycloniques, voici trois exemples : *Memnon and the Butterflies*, 1942 ; *Mélusine*, 1943 et *Les Grands Transparents*, 1943. Voir aussi *Kurt Seligmann*, catalogue d'exposition, New York, D'Arcy Galleries, 1964, p.10-11 et « Kurt Seligmann », in *Museum Art Bulletin*, vol. XIII, n° 4, New York, 1946, p. 11. « *My 'cyclonic forms' I do not know how else to describe them.* » La couverture de *View* d'avril 1943 sera consacrée aux formes cycloniques de Seligmann.

52. James Johnson Sweeney, « Eleven Europeans in America », in *Moma Bulletin*, vol. XIII, n° 4-5, 1946, p. 11-12. « *The past has given a physiognomy to the European landscape [...]. In America nature does not bear man's imprint. You may travel many miles through unsettled land, unchanged by the young civilization [...]. For the European this is a novelty and an attraction, which in my case found its expression in a series of geological or 'cyclonic' scenes.* »

Si les forces cycloniques se trouvent dans la nature, elles sont également reproduites par la machine. Des systèmes utilisant l'air comprimé comme la première pompe à air de Boyle sont souvent présentés dans la presse scientifique et intéressent beaucoup Kurt Seligmann et Max Ernst. La circularité de la force énergétique autorégénérée par l'air pressurisé est similaire, tout du moins en esprit, aux énergies circulaires des images intitulées *The Golem*. Dans son *Histoire de la magie*⁵³, Kurt Seligmann décrit comment le *Golem*, littéralement la « matière informe », était supposé fonctionner, en tout cas dans la kabbale du XVI^e siècle : en plaçant le mot « vérité⁵⁴ » sur le devant de l'objet encore informe et sans vie. Gustav Meyrink quant à lui mélange des thèmes fantastiques – comme les légendes des ghettos juifs d'Europe de l'Est, la kabbale, la franc-maçonnerie, l'alchimie – non seulement avec des thèmes spirituels comme la religion, la quête d'identité, le rêve, la folie, l'inconscient, les hallucinations, mais aussi avec des thèmes visibles comme l'argent, le meurtre, l'adultère, l'amour.

Dans la tradition kabbalistique, les grands maîtres de la doctrine secrète étaient censés posséder l'art d'insuffler à un être de terre glaise une sorte de vie végétative par le seul pouvoir de la parole. Cet être mythique symbolise la matière qu'on anime de façon artificielle ; le *Golem* aurait donc été créé par la seule vertu d'une incantation particulière⁵⁵. Certes, le rapprochement opéré par Kurt Seligmann entre les événements de 1941 et les vieux mythes n'a rien de fortuit⁵⁶ ; cependant, l'influence des

53. Kurt Seligmann, *The History of Magic*, New York, Pantheon Books, 1948, p. 346. (Rééd. Kurt Seligmann, *Le Miroir de la magie, histoire de la magie dans le monde occidental*, traduit de l'anglais par Jean-Marie Daillet, avec 250 illustrations et une postface de Robert Amadou, Paris, Fasquelle éditeurs, 1956.)

54. *Emeth* signifie « vie » ou « vérité » tandis que *meth* signifie « mort ». Le titre *Golem* apparaît dans *VVV*, n° 4, 1944, p. 56, sous le tableau de David Hare.

55. Un ouvrage de Gustav Meyrink (1868-1932) était très populaire dans les années 1920 et fut même adapté au cinéma dans les années 1930. Gustav Meyrink, *Le Golem* (1912), traduit de l'allemand par Denise Meunier, Paris, éditions Stock, 1998. Sur le mythe du *Golem* et sur Meyrink, voir Arnold L. Goldsmith, *The Golem Remembered, 1909-1980, Variations of a Jewish Legend*, Detroit, Wayne State University Press, 1981 et *Gustave Meyrink*, cahier dirigé par Yvonne Caroutch, *Cabiers de l'Herne*, Paris, éditions de l'Herne, 1976.

56. Meyer Shapiro, *Kurt Seligmann, the Early Years*, New York, D'Arcy Galleries, 1964. « *His art then was an authentic reaction to the state of the world which he lived in feeling and imagination.* » [trad.] « Son art était une authentique réaction à l'état du monde dans lequel il vivait avec sensibilité et imagination. »

symboles de la magie est tout autant revendiquée. Kurt Seligmann est alors l'un des rares surréalistes à posséder une érudition et une bibliothèque sur l'ésotérisme⁵⁷, qu'il constitue dès son arrivée aux États-Unis. Lorsqu'André Breton amorce « *l'occultation profonde du surréalisme*⁵⁸ » et focalise son attention sur l'ésotérisme, que ce soit l'alchimie, la kabbale ou la magie, c'est Kurt Seligmann qu'il consulte et son immense bibliothèque lui permet d'accéder à des ouvrages illustrés rares et à des concepts qui se passent souvent de traduction. Kurt Seligmann est, depuis le milieu des années 1930, à la recherche du merveilleux dans le savoir livresque des anciens alchimistes et occultistes. Il illustre un article de Pierre Courthion dans la revue *Minotaure* dès 1935⁵⁹. Et, dans un entretien pour le *Modern Art Bulletin*, il accorde à la philosophie magique une vision unitaire de l'univers, selon laquelle « *les phénomènes dans le monde de la matière ou des idées obéissent à une seule loi qui organise le tout*⁶⁰ ».

L'incidence des concepts ésotériques sur les textes d'André Breton, qu'ils traitent de peinture ou du surréalisme en général, sera systématique. L'exemple de la gravure *The Beggars*⁶¹ (*Les Mendians*), originellement imprimée pour illustrer le poème de Clark Mills⁶², se situe dans la tradition animiste du poète dans laquelle l'homme et les règnes animal, végétal et minéral s'interpénètrent. Or l'abolition des règnes, permettant une affirmation de l'analogie, est l'une des facettes de l'alchimie. C'est la raison pour laquelle Kurt Seligmann imagine des ponts entre les motifs animaux,

floraux ou anthropomorphes de façon à encourager « *les associations libres et les interprétations*⁶³ ».

Ce rapprochement d'éléments hétérogènes trouve un écho dans le surréalisme, et *The Beggars*, esprits fantastiques d'un lointain passé, sont aussi une figure emblématique de l'analogie ésotérique⁶⁴. Parmi les sources nombreuses des *Mendians*, on trouve les gravures de Jacques Callot⁶⁵, dans lesquelles le costume et les masques sont une réminiscence de la Commedia dell'Arte⁶⁶, tandis que les postures renvoient à la danse et déclinent des déhanchés. De même, la figure de l'escargot⁶⁷ semble enclencher une dynamique dans l'image par la seule présence de la spirale qui façonne sa coquille, et rappelle les vrilles et torsades du *Golem*. Cette spirale sera d'ailleurs largement récupérée par André Breton au travers de son appropriation des *Constellations* de Miró.

L'éclectisme de *View* est un creuset particulièrement fertile et forge la volonté de Breton d'ancrer le mouvement dans la recherche d'un nouveau mythe. Ainsi, les contributions de Max Ernst et de Leonora Carrington, tout en ayant une certaine parenté avec l'œuvre de Seligmann, n'appartiennent toutefois pas au même registre.

57. L'influence de Benjamin Péret sur ce point est aussi à prendre en considération. Témoin cette lettre de Péret adressée à André Breton, datée du 5 février 1942 (Mexico), BLJD, BRT.C. 1356. « [...] *Accorde-moi encore quelques jours et je t'envoierai un article sur la sorcellerie au Mexique. J'ai de jolis documents. Je vais t'envoyer tout cela très vite par avion.* »

58. André Breton, « Second Manifeste du surréalisme », in *O.C.*, t. I, *op. cit.*, p. 821.

59. Pierre Courthion, « Le Sadisme d'Urs Graf », *op. cit.*, p. 35-37, (illustration de Kurt Seligmann). Le fonds Courthion est conservé au GRI.

60. Kurt Seligmann, *Museum Art Bulletin*, vol. XIII, n° 4, New York, 1946, p. 11.

61. *First Papers of Surrealism*, *op. cit.* Le mythe de « l'homme artificiel » est illustré par Kurt Seligmann avec la gravure *La Fin de l'automobile*.

62. Clark Mills, *The Migrants*, avec une introduction de Jules Romain, Prairie City, James Decker, 1941.

63. Kurt Seligmann, « My Mythology », in *Surrealism, Kurt Seligmann, Recent Paintings*, catalogue d'exposition, Fine Arts Associates, Otto M. Gerson, New York, 5 au 23 avril 1960. Source : Ruth White Gallery Papers, reel : N 69-41, AAA, Washington D.C. « *Myths and legends [...] lend themselves generously to free associations and interpretations.* »

64. Sur l'analogie entre escargot, mendiant et alchimiste, voir Jacques Van Lennep, *Alchimie, contribution à l'histoire de l'art alchimique*, 2^e édition, Crédit communal de Belgique, diffusion Dervy-Livres, 1985, p. 447-448.

65. Jacques Callot, graveur français, c.1592-1635. Il existe environ vingt-cinq gravures de mendians. Dans une lettre inédite datée du 23 juin 1941, de Ludgin Earle à Kurt Seligmann, microfilm 3822 p. 457, Ludgin Earle Papers, AAA, Washington D.C., l'auteur témoigne sa reconnaissance à Seligmann de lui avoir fait découvrir Piranèse (1720-1778) et Callot. Alberto Giacometti semble aussi avoir été fasciné par le graveur nancéen, dans les années 1940, pour son côté « entomologiste » dans le traitement des motifs de personnages dans l'espace de représentation. Voir Thierry Dufrène, *Alberto Giacometti, les dimensions de la réalité*, Genève, Skira, 1994, p. 45-46.

66. Brian O' Doherty, « Kurt Seligmann : Magic into Art », in *Object and Idea : an Art Critic's Journal 1961-1967*, Simon and Schuster, 1967, p. 32-34.

67. Il serait intéressant de réaliser une étude sur le motif de l'escargot, puisqu'il est présent à la fois chez Callot et chez Seligmann. La coquille de l'animal décrit une spirale qui fait référence à la naissance des formes dans la littérature occultiste. La spirale qui fera la couverture de *Dyn*.



5. Leonora Carrington, *Self-Portrait (The Inn of the Dawn Horse)* ou autre titre : *Home of the Neglected Dawn*, 1936-1937.

Huile sur toile, 65 x 81,2 cm. Moma, New York, The Pierre and Maria-Gaetana Matisse Collection (2002-456-1). © ADAGP.

[fig. 5] L'illustration de Leonora Carrington, *Home of the Neglected Dawn Horse*⁶⁸, qui accompagne l'interview d'André Breton dans le numéro de *View* de 1941, aborde un autre univers. Dans un espace intérieur confiné, un personnage androgyne est assis sur un fauteuil au centre de la pièce; un animal étrange, proche de la hyène, lui fait face. Un cheval à bascule semble bondir du mur en direction d'une fenêtre ou d'une porte dont le chambranle est orné de rideaux. Au loin, on distingue par l'ouverture un cheval blanc qui galope dans la nature. Cette œuvre, qui relève probablement d'un syncrétisme symptomatique des mutations du surréalisme à cette époque, est un hymne à l'intense capacité d'hallucination de Leonora Carrington. Si la qualité des détails et la clarté de composition de son travail l'ont souvent rapprochée des préraphaélites et de Pieter Brueghel⁶⁹, sa grande complicité avec Max Ernst, qu'elle avait rencontré à Londres en 1937, a manifestement eu une large influence. Tous deux ont vécu ensemble jusqu'à l'arrestation d'Ernst par les Français en 1940; elle-même, après sa fuite vers l'Espagne, allait être internée dans un hôpital psychiatrique pour troubles mentaux⁷⁰, avant de pouvoir rejoindre les États-Unis quelques années plus tard. Les principales préoccupations de Leonora Carrington se situent dans un continu dialogue avec le cheval, son *alter ego*. *Home of the Neglected Dawn Horse* est caractéristique de cette obsession : comme chez Max Ernst, l'animal semble tout désigné pour signifier les multiples facettes de l'esprit. Max Ernst a longuement décrit sa fascination pour les oiseaux, et a relaté le souvenir douloureux de la mort de l'un de ses volatiles. Ernst se crée une identité mystique et personnelle sous les traits de « Loplop, l'oiseau suprême⁷¹ ». Loplop devient la métaphore de l'artiste visionnaire et s'aventure sur les terres du chaman⁷².

68. Leonora Carrington, *Home of the Neglected Dawn Horse*, huile sur toile, 65 x 81,2 cm, Moma, New York, The Pierre and Maria-Gaetana Matisse Collection (2002-456-1). La datation de cette toile varie selon les sources entre 1936-1937 et 1940. Une variante du titre existe : *Self-Portrait (The Inn of the Dawn Horse)*.

69. Gustav Regler, « Four European Painters in Mexico », *Horizon*, vol. XVI, n° 90, juillet 1947, p. 96-97.

70. Voir Patrick Waldberg, *Max Ernst*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1958, p. 325-335.

71. « Max Ernst », in *The Arts Council of Great Britain*, septembre-octobre 1961, p. 8. « Loplop the superior of birds. »

72. Sur les rapports d'Ernst-Loplop avec le chamanisme, voir Evan Maurer, *In Quest of the Myth : an Investigation of the Relationships between Surrealist and Primitivism*, thèse de doctorat (PhD), University of Pennsylvania, États-Unis, 1974, p. 251-264.

Pour le chaman, l'oiseau est considéré comme le guide vers la connaissance. L'homme qui se transforme en oiseau apparaît aussi bien dans certains contes celtiques⁷³ que dans la mythologie des Indiens d'Amérique du Nord. L'étrange hyène présente dans le tableau de Leonora Carrington renvoie sans doute à sa nouvelle, *La Débutante*, publiée dans *La Dame ovale* en 1939⁷⁴. Ernst et Carrington indexent ainsi leur propre identité sur celle d'un animal choisi dans un bestiaire hautement symbolique : l'oiseau pour le premier, le cheval ou la hyène pour la seconde. Cette « parenté souhaitée » entre aussi en résonance avec la façon dont se considère l'Indien du Nouveau Monde dans la nature.

Une contradiction est toutefois à l'œuvre dans le tableau de Leonora Carrington : la hyène, figure menaçante, arbore des mamelles, symbole nourricier. Pierre Mabille développe cet aspect dans le numéro de *View* de décembre 1941 – janvier 1942 : « *Présence constante de la nuit, peuplée de juments noires sans lesquelles la lumière ne serait pas. Dialectique intoxicante de l'être et du non-être, qui fait remonter tout à la conscience et crée cette inquiétude sans laquelle la vie serait sans valeur*⁷⁵. » Pour Mabille, « *la peur qui intervient dans le développement de l'enfant reste présente jusque dans nos vies affectives*⁷⁶ ».

Dans *Home of the Neglected Dawn Horse* une confrontation se devine qui oppose la jument noire de la peur, le cheval blanc qui galope dans la nature, manifeste sa liberté et la hyène qui symbolise l'ambivalence du sentiment peur-liberté. Une liberté qui est niée par ailleurs, par la présence du cheval à bascule au-dessus de la tête du

personnage. Le cheval à bascule est un élément récurrent dans l'œuvre de Leonora Carrington : on le retrouve dans la pièce intitulée *Pénélope ou le Héros*⁷⁷, où il est une incarnation inanimée du « poulain blanc », l'androgynie primordial. Ici encore, l'androgynie primordial, figure emblématique de l'alchimie, renvoie à l'idée de renaissance de la femme dans une nouvelle essence⁷⁸. Il est par ailleurs une figure récurrente dans les mythes indiens et celtiques, dans lesquels la mère des dieux était incarnée par une jument blanche (comme les déesses Rhiannon⁷⁹ et Epona⁸⁰). La figure androgynie répond aux fondements de cette science occulte qui placent l'être primordial et hermaphrodite au sommet de l'élaboration du Grand Œuvre. Dans un tout autre registre, on comprendra aisément la fascination de Breton pour les Uli de Nouvelle-Irlande interprétées comme des figures hermaphrodites conciliant l'univers primitif océanien et l'ésotérisme occidental.

Avec la publication de la seconde série de *View* en avril 1942, Charles-Henri Ford décide de donner à sa revue un format magazine. Les quatre numéros sont donc plus petits⁸¹ et le choix de publier des couvertures en couleurs dénote sa volonté de mettre une véritable tribune au service des peintres. Elle révèle également un profond intérêt pour la peinture. Le double numéro de mai 1942 est dédié à Yves Tanguy et à Pavel Tchelitchew⁸². Le papier de la partie Tanguy associe

73. Jean Markale, *L'Épopée celtique en Bretagne*, Paris, Payot, 1971, p. 73. « *Dans les récits celtiques, [...] les êtres sur-naturels prennent des formes d'oiseaux pendant leur vie : quand ils sont blessés, ils reprennent leur forme humaine. Là encore la référence au chamanisme s'impose.* »

74. Le texte est reproduit dans André Breton, « Anthologie de l'humour noir », in *O.C.*, t. II, *op. cit.*, p. 1163-1166. « *La bête que j'ai le mieux connue était une jeune hyène. Elle me connaissait aussi; elle était fort intelligente; je lui appris le français et, en retour, elle m'apprit son langage.* »

75. Pierre Mabille, « The Destruction of the World », in *View*, série I, n° 9-10 décembre 1941 – janvier 1942, p. 1. « *Constant presence of night, peopled with its black mares, without which the light would not be. Intoxicating dialectic of being and non-being, that brings everything up again, and creates that inquietude without which life would be worthless.* »

76. Pierre Mabille, « The Destruction of the World », *op. cit.*, p. 1.

77. Il existe une traduction française de la pièce : Leonora Carrington, *Pénélope*, Paris, Gallimard, 1969.

78. Voir à ce sujet Albert Béguin, « L'Androgynie », in *Minotaure*, n° 11, série III, printemps 1938, p. 10-13.

79. Rhiannon et Modron sont deux entités mythiques du panthéon gaulois qui ne se distinguent pas; elles ne font qu'un. Il semble que la déesse Déméter soit à l'origine de Rhiannon et d'Epona. Rhiannon est identifiée à la déesse cheval, parfois représentée entourée d'oiseaux (colombes). Sur le sujet, voir W. J. Gruffydd, *Rhiannon, an Inquiry into the Origins of the First and Third Branches of the Mabinogi*, Cardiff, University of Wales Press, 1953, p. 103-105. Voir aussi Jean Markale, *La Femme celte*, Paris, Payot, 1972, (rééd. 2001), p. 165-180.

80. Sur les sources mythologiques, voir Glora Orenstein, *The Theater of the Marvelous : Surrealism and the Contemporary Stage*, New York, New York University, 1975, p. 132-133. Voir aussi Salomon Reinach, *Epona, la déesse gauloise des chevaux*, Paris, Ernest Leroux, 1895.

81. Le format de la nouvelle série est d'environ 18 x 25 cm.

82. On rencontre plusieurs orthographes pour Tchelitchew : « Tchelichew » ou « Tchelitchev ». Ce texte conserve l'orthographe qui figure en couverture du numéro de *View*.

le gris et le blanc ; la partie Tchelitchev, les tons roses et gris⁸³. Mais, ce qui est inhabituel pour ce numéro, c'est l'existence de deux entrées de lecture. On peut à loisir commencer par une face et poursuivre sa lecture normalement, mais on peut aussi lire l'autre partie en retournant la revue. La raison pour laquelle Charles-Henri Ford choisit cette couverture double se trouve dans la concomitance de deux expositions consacrées alors aux artistes⁸⁴ : une rétrospective au Museum of Modern Art de New York⁸⁵ permet à Pavel Tchelitchev d'exposer pour la première fois *Hide and Seek* tandis qu'Yves Tanguy ne montre pas moins de quatorze peintures à la Pierre Matisse Gallery de New York du 21 avril au 9 mai 1942⁸⁶. [fig. 6]

Pour la couverture du numéro *Americana Fantastica*, Joseph Cornell utilise des tonalités vertes accompagnées de touches rouges. Parmi les quatre numéros de la seconde série, celui d'octobre 1942 est le plus poétiquement offensif : Roger Caillois exprime dans un article, *Vertigo*⁸⁷, le danger d'une forme irraisonnée de la passion, tandis que le vertige est la résultante d'un comportement excessif de la part du joueur ou de l'amoureux. Le grand danger du vertige, selon Caillois, est sa possible domination de la pensée allant jusqu'à se dépenser dans la guerre comme point ultime.

La partie du numéro 2 consacrée à Pavel Tchelitchev est essentiellement une monographie menée par ses amis Parker Tyler, James Thrall Soby, Lincoln Kirstein⁸⁸ et William Carlos William.

83. La couverture d'avril 1942 dédiée à Max Ernst est bleu pâle.

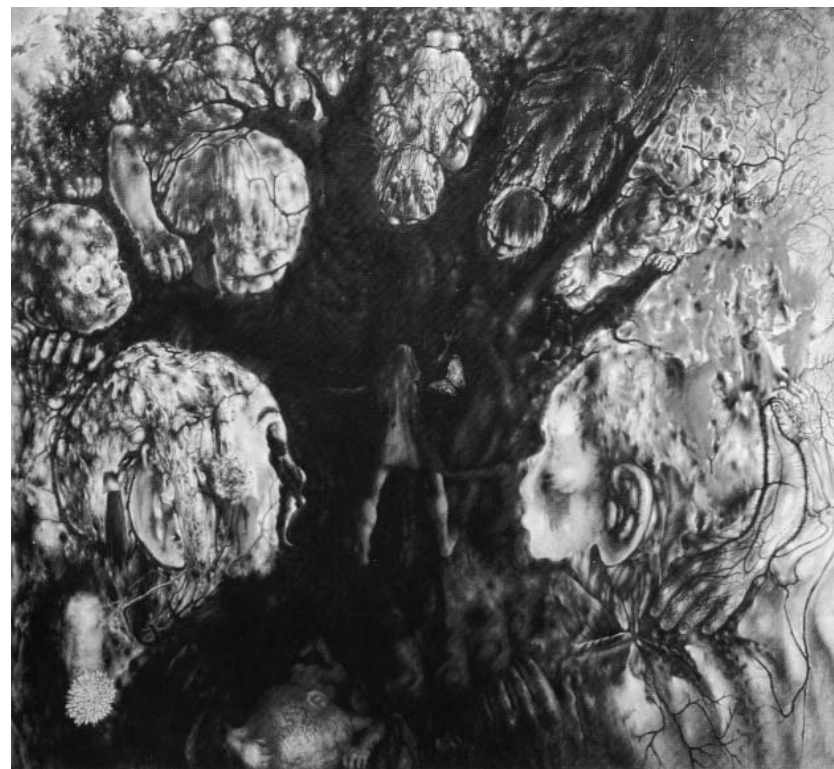
84. Voir Edward Alden Jewell, « Two Shows Open of Surrealist Art », in *The New York Times*, 22 avril 1942, p. 26.

85. *Tchelitchev : Paintings, Drawings* avec un texte de James Thrall Soby, New York, Moma, 1942 et *Exhibition of Paintings by Yves Tanguy*, New York, Pierre Matisse Gallery, 21 avril 1942 – 9 mai 1942.

86. Pierre Matisse partageait le même banc qu'Yves Tanguy au lycée Montaigne à Paris en 1914 dans une section consacrée aux mathématiques. Après s'être perdus de vue, ils se rencontrent à nouveau à l'exposition *Objets surréalistes* à la galerie Charles Rattou en 1936. (Miller Stephen Robeson Papers, AAA, Washington D.C.)

87. *View*, série II, n° 3, octobre 1942, p. 5-8 et 13.

88. Lincoln Kirstein (1907-1996), chorégraphe et ami de Balanchine. En 1934, la School of American Ballet ouvre ses portes à New York avec Kirstein comme président. Il conservera son poste jusqu'en 1989.



6. Pavel Tchelitchev, *Hide-and-Seek*, 1940-1942.

Huile sur toile, 200 x 215 cm. Moma, New York, Mrs. Simon Guggenheim Fund / © Droits réservés.

Le surréalisme, tel qu'il est présenté dans le numéro *Americana Fantastica* en janvier 1943 montre une peinture sophistiquée mais dont la teneur semble s'éloigner progressivement des premiers préceptes du surréalisme. Ce changement « d'état d'esprit » doit être considéré comme une ouverture pour les organisateurs de la revue qui repositionnent leur discours autour d'autres champs de la pensée. On doit rappeler à cet égard l'éloignement d'André Breton et d'une partie des collaborateurs de la revue pour des raisons multiples développées ultérieurement et son corollaire, la création de la revue *VVV* qui deviendra l'organe de presse spécifiquement surréaliste. On doit rappeler à cet égard l'éloignement d'André Breton et d'une partie des collaborateurs de la revue pour des raisons multiples développées ultérieurement et son corollaire, la création de la revue *VVV* qui deviendra l'organe de presse spécifiquement surréaliste.

Parker Tyler, dont la participation à *View* n'est pas compromise, affine la notion de fantastique et en fait une partie intégrante d'un état d'esprit romantique⁸⁹. On peut penser qu'il y a une sorte de naïveté dans ce fantastique où faits et fantaisies ne sont pas clairement distincts. Cela n'est pas sans rappeler la quête chez André Breton de cette naïveté « primitive » inhérente à l'état zéro de la connaissance, quête dans laquelle le peintre Morris Hirschfield semble avoir été le plus inspiré. Cependant, la conception du fantastique par les auteurs de *View* ne rencontre pas la faveur de Breton qui lui préfère la recherche poétique du merveilleux.

Le plus représentatif de ces artistes américains fantastiques est sans doute Joseph Cornell. La mise en pages de la couverture du numéro *Americana Fantastica* associe une typographie du XIX^e siècle et des collages plus ou moins anciens. [fig. 7] Les chutes du Niagara, en arrière-plan, courent sur les deux faces de la couverture. Sur le recto, s'inscrit le mot *Fantastica*, devant lequel se tient, une sorte de commis - tambour battant A droite, un jeune homme est habillé en trapéziste, les bras croisés⁹⁰. Dans un

89. *View*, série II, n° 4, janvier 1943, p. 5.

90. Le thème du trapéziste apparaît également sur le carton d'invitation de l'exposition *Objects* de Joseph Cornell à *Art of this Century* en décembre 1942. L'équilibriste est une métaphore de la conciliation des contraires, de la frontière où deux possibilités coexistent.



7. Joseph Cornell, couverture pour le numéro spécial de *View : Americana Fantastica*, vol. II, n° 4 janvier 1943.

Collection particulière, New York. © ADAGP.

cerle, sur une carte, une femme vêtue d'une robe blanche fixe le spectateur, tandis qu'en bas de l'image, un Indien et un explorateur examinent une carte au trésor.

Alors que ces divers éléments semblent se rapporter au passé, le verso de la couverture se réfère au présent, Cornell témoignant peut-être ici du changement d'identité de l'Amérique. Le mot *America* y fait le pendant du mot *Fantastica*. Dans le coin supérieur gauche, on peut voir une image de film, sorte d'ultime fantaisie américaine, et trois visages drapés dont deux le sont par le rideau d'eau des chutes. À droite, Joseph Cornell place le temple le plus moderne de l'automobile américaine, le Chrysler Building, tandis que quatre personnages font des figures d'acrobatie au-dessus des chutes d'eau⁹¹.

Cornell unit ici les formes humaines aux formes naturelles et manufacturées, laissant entendre, à travers le rapprochement d'événements cinématographiques, acrobatiques et industriels, que le fantastique fait partie intégrante de la vie. L'attrait de Joseph Cornell pour les chutes du Niagara, théâtre où prend place le merveilleux, se comprend par l'importance de ce sujet dans la littérature du début de siècle aux États-Unis⁹². Le fantastique, ou le merveilleux, connaît donc une résurgence dans ces années-là; Benjamin Péret revient inlassablement sur ce thème, notamment dans une lettre adressée à André Breton quelques mois auparavant : « *Ce qui me semble*

*avoir grandi à nos yeux ces dernières années et qui pourrait peut-être constituer un point de départ, c'est le 'merveilleux' sous toutes ses formes. Y a-t-il une place pour un merveilleux moderne? Ceci est très mal dit : je veux parler d'une forme de merveilleux qui exprime et transfigure notre époque*⁹³. »

The Crystal Cage de Joseph Cornell est également présente dans ce numéro de la revue : le motif y est rempli de mots. Il est possible qu'elle soit inspirée par le *Trou de serrure* de Frederick Kiesler qui se fonde sur la même structure d'image-mots⁹⁴.

Ce merveilleux qui transfigure l'époque, on le trouve aussi dans le numéro de *View* d'avril 1942 consacré à Max Ernst⁹⁵. [fig. 8] La couverture ainsi que l'article de Breton, *La Vie légendaire de Max Ernst*⁹⁶, sont emblématiques de l'important tournant vers l'ésotérisme et la naissance du mythe que prend le surréalisme à ce moment-là. C'est la raison pour laquelle l'étude de ce thème du merveilleux est une des clés pour circonscrire les mutations qui se produisent. La couverture a spécialement été dessinée par Max Ernst : sur la partie supérieure de l'image, il a disposé deux personnages féminins nus, l'un de face, l'autre de dos, que l'on retrouvera dans la revue *VVV*, en mars 1943⁹⁷, illustrant le texte d'André Breton, *Situation du surréalisme entre les deux guerres*. Le personnage de gauche, de face, porte son regard vers le bas, tandis que sa main gauche se pose sur ses lèvres dans une attitude méditative. Le personnage de droite semble se mouvoir et s'éloigner de l'observateur. Un peu plus bas, deux escargots se distinguent sur une bande plus sombre⁹⁸; leur

91. La première personne à traverser les chutes du Niagara sur un câble est Jean-François Gravelet dit « le Grand Blondin ». Il fut le premier des nombreux funambules à se produire à Niagara Falls. C'était un professionnel dans la grande tradition du cirque européen. À 31 ans, il arriva en Amérique du Nord et annonça qu'il traverserait les gorges du Niagara sur un câble. Le 30 juin 1859, le câble était en place à plus de 50 mètres de haut et, à 17 heures, Blondin commença sa marche qui devait entrer dans l'Histoire. Il était habillé d'un costume rayé rose et jaune comme celui de l'acrobate de Joseph Cornell sur la couverture d'*Americana Fantastica*.

92. Voir à ce sujet W. D. Howells, Mark Twain, Nathaniel S. Shaler et alii., *The Niagara Book : a Complete Souvenir of Niagara Falls (containing sketches, stories and essays-descriptive, humorous, historical and scientific)*, avec des illustrations de Harry Fenn, Buffalo, Underhill and Nichols, 1893 (rééd. 1901). On peut y lire par exemple : « *You are in the same white pit of downward rushing walls. You have almost the same sense of having conquered the inaccessible of having invaded sanctity. It is like the disembodied joys of spirit.* » [trad.] « Vous êtes dans le même puits blanc de murs d'eau. Vous avez presque le sens d'avoir conquis l'inaccessible, d'avoir envahi la sainteté. C'est comme si les joies de l'esprit étaient désincarnées. »

93. Lettre de Benjamin Péret à André Breton datée du 12 janvier 1942 (Mexico), BLJD, BRT.C. 1355.

94. Cette figure est une façon poétique de présenter les participants de l'exposition *First Papers of Surrealism* (1942).

95. *View, Max Ernst Number*, série II, n° 1, avril 1942.

96. Le texte est repris dans André Breton, « La Vie légendaire de Max Ernst », in *Le Surréalisme et la peinture, op. cit.*, p. 155-165.

97. *VVV, almanach for 1943*, n° 2/3, New York, p. 47.

98. Jacques-Auguste-Simon Collin de Plancy, (1794-1881), *Dictionnaire infernal ou Bibliothèque universelle, sur les êtres, les personnages, les livres, les faits et les choses qui tiennent aux apparitions, à la magie, au commerce de l'enfer, aux divinations, aux sciences secrètes*, Paris, P. Mongie aîné, 1825-1826, (rééd. Paris, Plon, 1863), p. 409. La bande des deux escargots qui forment le regard se trouve sous la rubrique limaçons. Il s'agit en fait de deux escargots



8. Max Ernst, couverture de *View*, *Max Ernst Number*, vol. II, n° 1, avril 1942. Collection particulière, New York. © ADAGP.

agencement forme les pupilles de deux yeux. Au-dessous, on peut lire *Through the Eyes of Poets*⁹⁹. Au centre de la couverture, la tête d'un lion, agressif et souriant, autour de laquelle se distribuent circulairement cinq pattes de bovins¹⁰⁰. Enfin, dans la partie inférieure, les mots *Max Ernst* sont écrits dans une typographie sophistiquée, la même que celle utilisée par Joseph Cornell pour *Americana Fantastica* et pour le carton d'invitation de l'exposition *Objects* en décembre 1942. Ce travail sur les caractères se retrouve aussi chez Marcel Duchamp dans *First Papers of Surrealism*¹⁰¹. Max Ernst reprend ici l'idée d'une connexion entre ce que l'on voit et la manière dont on utilise le langage et la façon dont le passé peut affecter notre perception.

Les deux figures féminines nues sont issues d'un appendice que Max Ernst reprend d'un livre qu'il avait écrit en 1922 avec Paul Eluard, *Les Malheurs des immortels*, ouvrage réédité en 1943 sous le titre *The Misfortunes of the Immortals*¹⁰². On les retrouvera également dans *View*¹⁰³. Max Ernst mélange ici des formes issues de la

dont les antennes s'envoient des signaux. Le hâle clair et les rayures font penser à une émission de signes. Au chapitre escargot (p. 247), on prétend qu'en 1850 naquit un procédé qui devait faire concurrence au télégraphe électrique : la boussole pasilalinique-sympathique. Il s'agit de magnétiser deux escargots qui, placés ensuite à longue distance l'un de l'autre pourront faire passer les messages.

99. [Trad.] « Par les yeux du poète. » La revue *VVV* en fera la publicité dans *Almanach for 1943*, p. 138.

100. Jacques-Auguste-Simon Collin de Plancy, *op. cit.*, p. 123. D'autres textes sont ornés d'une petite vignette comme il était d'usage dans l'enluminure au Moyen Âge. On retrouve ainsi d'autres démons décrits dans l'ouvrage de Collin de Plancy.

101. *Exposition internationale du surréalisme* qui se tient au Whitlaw Reid Mansion de New York, du 14 octobre au 17 novembre 1942, sur l'initiative d'Elsa Schiaparelli, au profit d'associations d'aide à la France, Coordinating Council of French Relief Societies. L'exposition, organisée par André Breton et Marcel Duchamp, est prévue dès la fin août au moins, puisque Breton en fait part dans une lettre à Benjamin Péret datée du 27 août 1942, BLDJ, BRT.C. 258. « Je prépare une exposition surréaliste pour le 15 octobre. Le cadre, pas très souhaitable, à ce qu'on m'assure trop tard : celui du 'Coordinating Council of French Relief Societies' (on va tâcher, du moins, de faire un catalogue un peu nouveau, avec Duchamp). »

102. Max Ernst, Paul Eluard, *The Misfortunes of the Immortals*, traduit par Hugh Chisholm, édition mise en pages par Caresse Crosby, limitée à 610 exemplaires, mars 1943, New York, Black Sun Press, 1943. Il y a quelques collages supplémentaires dans cette édition.

103. *View*, mars 1943, aux côtés de l'article de Breton intitulé *Situation du surréalisme entre les deux guerres*.

civilisation, des insectes ou des formes reptiliennes, dans la volonté de réaliser une continuité entre ces règnes, conformément à l'enseignement des *Chants de Maldoror* et dans une veine postromantique. La double image des escargots-yeux avait fasciné en premier lieu Kurt Seligmann : elle figure, dans le langage alchimique, le praticien. La spirale, ou le labyrinthe, correspond à la connaissance et au savoir et accentue la pertinence de la phrase « *Through the Eyes of Poets*¹⁰⁴ ».

Il est évident pour les alchimistes que la connaissance est directement liée au concept de la nature comme source originelle. La figure du lion à cinq pattes a été publiée pour la première fois dans le *Dictionnaire infernal* de Jacques-Auguste-Simon Collin de Plancy (1794-1881)¹⁰⁵ ; elle est issue d'un dessin de Louis Breton (gravé par M. Jarrault) dont on peut lire les initiales « L. B. » à gauche de la reproduction sur la couverture de *View*. L'image est aussi reproduite dans *The Mirror of Magic*¹⁰⁶ de Kurt Seligmann en 1948, à New York.

Le lion inspire Max Ernst depuis longtemps déjà. Il apparaît dès 1934, dans un collage intitulé *Une semaine de bonté*. Et, en 1941, lors d'un voyage à La Nouvelle-Orléans, Ernst dessine, à même le sable, un portrait dont les lignes matérialisent de façon éphémère une tête de lion¹⁰⁷. Ce dessin sera reproduit dans le numéro de *View* qui lui est consacré. Sa réalisation n'est pas sans rappeler les peintures sur sable de certaines tribus indiennes du sud-ouest américain, qui, après les avoir achevées, les

détruisaient et s'en servaient pour communiquer avec l'invisible¹⁰⁸. Le lion à cinq pattes présente une analogie avec l'étoile à cinq branches, allégorie du microcosme paracelsien ; c'est aussi un démon de l'inframonde, connu sous le nom de Buer, enseignant la philosophie et la logique, la morale et les vertus des plantes¹⁰⁹.

Quant à son apparence en forme de roue, elle est redevable, selon Mathers, à son apparition dans le signe du sagittaire, lorsque le soleil y est présent¹¹⁰. Ce démon à cinq pattes possède la particularité d'apporter des caractéristiques positives malgré son appartenance aux « légions du diable ». C'est cette pacification des contraires qui le rapproche des idées surréalistes. Dans la conclusion de son article sur Max Ernst, Breton établit de nombreuses références à la mythologie sumérienne qui répondent à l'illustration du démon Asmodeus¹¹¹. Asmodeus, ou Asmodée, est « *un roi fort et puissant, qui a trois têtes : la première ressemble à celle d'un taureau, la seconde à celle d'un homme, la troisième à celle d'un bélier. Il a une queue de serpent, des pieds d'oie, une haleine enflammée. Il se montre à cheval sur un dragon, portant en main un étendard et une lance*¹¹² ». [fig. 9]

Asmodeus est connu pour enseigner la géométrie, l'arithmétique, l'astronomie et l'artisanat ; pour savoir répondre à toutes les questions, particulièrement lorsqu'il s'agit de trouver l'emplacement d'un trésor. Il est aussi dans ses prérogatives d'offrir le pouvoir d'invisibilité¹¹³. Le texte d'André Breton, *La Vie légendaire de Max Ernst*

104. [Trad.] Par les yeux du poète.

105. Jacques-Auguste-Simon Collin de Plancy, *op. cit.* Presque la totalité des gravures de démons a été réutilisée dans une anthologie largement publiée, voir l'édition de 1995, Samuel Liddell MacGregor Mathers (1854-1918), *The Goetia : The Lesser Key of Solomon the King, Translation/Compilation Complete with each Demon's seal*, éditée, annotée par Aleister Crowley, York Beach, Me, Samuel Weiser, 1995.

106. Kurt Seligmann, *The Mirror of Magic, a History of Magic in the Western World, op. cit.*, p. 229.

107. Peinture sur sable de Max Ernst réalisée sur les bords du lac Pontchartrain, près de la Nouvelle-Orléans en septembre 1941. Le dessin intitulé *Not Meant to Last* (Fait pour périr) est reproduit dans *View, Max Ernst Number*, série II, n° 1, avril 1942 (sous l'article de Parker Tyler, *A Gift from Max Ernst*). Il est également reproduit dans *Max Ernst, Œuvre-Katalog, Werke 1939-1953*, établi et présenté par W. Spies, Houston, Texas, Menil Foundation, Cologne, Dumont Buchverlag, 1987, n° 2387, p. 44.

108. Les nombreux ouvrages de Frederick Webb Hodge étaient connus de Max Ernst et de Breton ; voir Frederick Webb Hodge, *Handbook of American Indians*, New York, Pageant Books, 1959, p. 403-405.

109. Kurt Seligmann, *The Mirror of Magic, a History of Magic in the Western World, op. cit.*, p. 229, (rééd. Paris, Fasquelle, 1956, p. 171).

110. À notre connaissance, la première description de ce démon apparaît dans Johann Wier, *De Praestigiis Daemonum et Incantationibus ac Veneficiis Libri V, Recogniti et Valde Aucti*, Basileae : per J. Oporinum, 1564. L'ouvrage est traduit du latin par Reginald Scott, *The Discoverie of Witchcraft*, Londres, impr. par W. Brome, 1584, puis de nombreuses autres fois.

111. Le démon est reproduit dans Kurt Seligmann, *Miroir de la magie, op. cit.*, p. 17.

112. Jacques-Auguste-Simon Collin de Plancy, *op. cit.*, p. 54-55.

113. L'ensemble de ces descriptions est donné par les ouvrages de Collin de Plancy, Mathers ou Wier, précités.



9. Le démon Asmodée ou Asmodeus, gravure à l'eau-forte de L. Breton.
Source : Collin de Plancy, *Dictionnaire infernal*, Paris, P. Mongie aîné, 1825-1826.

précédée d'une brève discussion sur le besoin d'un nouveau mythe¹¹⁴, met en place une métaphore des sept états qu'il nomme les sept commandements en rapport avec l'étoile à sept branches, allégorie du macrocosme d'un Robert Fludd. Ainsi, ce dessin permet-il de jeter littéralement des ponts entre les sciences mathématiques et la nature d'une part, le concept d'invisibilité ou de transparence d'autre part. Cette correspondance sera un des thèmes majeurs de la période américaine : elle fonde le concept des *Grands Transparents* qu'André Breton développera dans ses « *Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non*¹¹⁵ ».

Dans *La vie légendaire de Max Ernst*, Breton procède par ellipse en décomposant la vie de l'artiste et son œuvre ; il établit notamment une filiation avec l'archisorcier Corneille Agrippa, né dans la même ville que Max Ernst et note « *cet esprit qui leur est commun [...] cette sorte d'omniscience parvenant à se composer avec le don de satire et de mystification pour créer ce que le vulgaire appréhende sous le nom d'humour*¹¹⁶ ».

C'est pour cet esprit de satire et de mystification que Breton identifie Max Ernst autant à l'oiseau qu'au Master Pwca¹¹⁷, qui assume l'éminente entité de *fantôme des mines*¹¹⁸. Breton écrit que « *par les premiers signes qu'il m'a fait vers 1919, j'ai compris*

114. *View*, *Max Ernst Number*, série II, n° 1, avril 1942, p. 5-7, repris en français in André Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, op. cit., p. 155-165.

115. André Breton, « Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non », in *O.C.*, t. III, op. cit., p. 5-15.

116. André Breton, « La Vie légendaire de Max Ernst précédée d'une brève discussion sur le besoin d'un nouveau mythe », in *Le Surréalisme et la peinture*, op. cit., p. 159.

117. Dans le texte en anglais paru dans *View*, l'orthographe du mot est différente : on y lit « *Master Proca* » et non « *Master Pwca* » comme dans *Le Surréalisme et la peinture*, op. cit., p. 160.

118. Cet être ectoplasmique est emprunté de Sikes Wirt, (1836-1883), *British Goblins; Welsh Folklore, Fairy Mythology, Legends and Traditions*, avec des illustrations de T. H. Thomas, Boston, J. R. Osgood and company, 1881, p. 21. Ce livre rétablit l'orthographe exacte du nom de l'auteur. Dans le texte de *View* et dans sa réédition dans *Le Surréalisme et la peinture*, op. cit., p. 160, Sikes est écrit Sykes. L'ouvrage traite du monde des fantômes et des esprits celtiques et, si l'on en croit l'auteur, Pwca serait une sorte d'elfe gallois inspirateur du songe d'une nuit d'été de W. Shakespeare (scène III, acte 3). L'auteur le décrit comme suit : « *In his own proper character, however, Pwca has a sufficiently grotesque elfish aspect. It is stated that a Welsh peasant who was asked to give an idea of the appearance of Pwca, drew the above figure with a bit of coal.* » [trad.] « Comme personnage, on peut dire que Pwca a l'aspect d'un elfe grotesque. Il est comme ce paysan gallois en a tracé le portrait à la craie quand on lui a demandé de nous en donner une idée », [cette phrase se situe en dessous de l'image reprise dans *View*].

qu'il y allait de tout autre chose. [...] L'oiseau, Master Pwca, Melchior me parlaient d'une seule voix; bien mieux ils étalaient sous mes yeux les trésors ramenés du fond de l'air, de la terre et des eaux. [...] premier commandement : tout doit pouvoir être libéré de sa coque (de sa distance, de sa grandeur comparative, de ses propriétés physiques et chimiques, de son affectation). Ne vous croyez pas à l'intérieur d'une caverne, mais à la surface d'un œuf¹¹⁹. »

Dans le texte suivant, *Some Data on the Youth of M. E. as Told by Himself*, paru dans le même numéro de *View*¹²⁰, il est écrit que « [dans Cologne] demeurent et sont conservés les crânes et les os de trois autres mages : Jasper, Melchior et Balthasar¹²¹ ». Melchior renvoie à sa propre histoire. Comme lui, c'est un esprit libre qui ne reste pas prisonnier de son enveloppe mais qui, bien au contraire, peut être tour à tour l'oiseau, Master Pwca ou Asmodée. Cette multiplicité des identités que l'on trouve dans l'art surréaliste est caractéristique d'une réorganisation, d'un réaménagement de l'univers suivant des formes non arrêtées, fluides, en perpétuelle mutation.

La question de l'identité est au cœur de la problématique et l'utilisation des portraits de compensation pour le catalogue de l'exposition *First Papers of Surrealism*¹²² confirmera cette tendance. Cette exposition, emblématique par sa cohérence, usera d'analogies dans toutes les directions¹²³. Le premier commandement, comme aime

à le nommer Breton, n'oblige-t-il pas à briser la coquille de la réalité pour s'ouvrir à l'inconnu, à un autre espace de la perception ?

D'autres créatures issues des écrits d'Howard Phillips Lovecraft¹²⁴, auxquelles un article paru dans *VVV* rendra hommage¹²⁵, viennent peupler le bestiaire surréaliste. Le monde préhistorique de Lovecraft se compose, à l'origine, des Grands Anciens, monstres cyclopéens, constructeurs de colossales cités de pierres noires et de leurs adversaires, la Grande Race, formée d'entités mentales très évoluées habitant des corps d'emprunt. Cette dernière, la plus nombreuse, a conquis le secret du temps et, grâce à sa faculté de se projeter dans le passé et le futur pour étudier les connaissances de chaque époque, elle sait tout de la terre.

Les réalisations de cette civilisation devaient donner naissance aux légendes des prophètes. Chassés par les Grands Anciens, la Grande Race se réfugie dans l'avenir, au deuxième siècle après J.-C., dans les corps des insectes, assurés de survivre à l'espèce humaine avant l'engloutissement final. Les Grands Anciens, forts de leurs succès, souhaitent en finir avec les Grands Dieux; mais cette révolte est réprimée, et ils sont bannis au fond des mers et dans les entrailles de la terre. Toutefois, bien qu'étant déchus, il leur est encore possible de manipuler les hommes. Lorsque ces derniers se montrent acquis à leur cause, ils peuvent, *via* certaines pratiques magiques, ouvrir

119. André Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, op. cit., p. 160-162.

120. *View*, série II, n° 1, avril 1942, p. 27-30.

121. « Some Data on the Youth of M. E. as Told by Himself », in *View*, série II, n° 1, avril 1942, p. 28.

122. André Breton, Marcel Duchamp, *First Papers of Surrealism*, op. cit. Y est reproduite une lettre inédite d'André Breton à William Baziotes datée du 7 septembre 1942, William Baziotes Papers, AAA, pour l'organisation de l'exposition. Le rôle de Madame Schiaparelli comme commanditaire y est clairement défini. Ainsi que celui de Marcel Duchamp. C'est dans une lettre à Benjamin Péret, datée du 27 août 1942, BLJD, BRT.C. 258, que Breton évoque l'exposition pour la première fois. Il reste alors moins de quinze jours aux participants pour apporter leurs œuvres. Quarante et une personnes sont néanmoins citées comme exposants.

123. Sur une des pages du catalogue est indiqué *Hanging by André Breton his twine Marcel Duchamp*. Il y a là un jeu de mot intéressant, « Twine » signifiant ficelle, et « twin », jumeau. Ainsi, l'exposition est organisée par les jumeaux Breton/Duchamp.

124. Howard Phillips Lovecraft (1890-1937), écrivain fantastique américain, en deux romans et 18 nouvelles, imagine que les prodiges et les monstres du folklore européen, comme les fantômes, les sorciers, les vampires, les abîmes temporels des religions orientales, les fables et légendes de l'Antiquité, ne sont que les manifestations d'un culte secret unique. Culte de l'immense et monstrueux Cthulhu, l'un des Grands Anciens qui régnèrent sur la terre et rêvent de la reconquérir. Il fut popularisé dans des magazines tels *Astounding* et *Weird Tales* dans les années 1920 et 1930 puis réédité dans les années 1940.

125. Robert Allerton Parker, « Such Pulp as Dream are Made on », in *VVV*, n° 2-3, mars 1943, p. 62-66. On y évoque l'appel de Cthulhu (février 1928). L'auteur du *Necronomicon* fait intervenir « en situation », au moment opportun, d'anciens cultes et utilise également des ouvrages bien connus des occultistes. *L'Ars Magna* et *l'Ultima* de Raymond de Lulle; *Le Grand Albert* de Peter Jamm; le *Zohar*, classique de la kabbale juive; le *Clavis Alchimiae* de Robert Fludd; *Le Dieu des sorciers* de Margaret Murray; *Le Rameau d'or* de James Frazer; *The Wonders of the Invisible World* de Cotton Mather.

la porte des espaces intérieurs pour reconquérir la terre. Lovecraft fait référence à de nombreuses sources de la mythologie sumérienne et à des divinités chtoniennes¹²⁶ qui rejoignent très précisément le mythe de la ville engloutie chez les Celtes, mythe fondamental de l'origine.

Si les références des surréalistes sont nouvelles, c'est aussi parce que les sources convoquées, la littérature fantastique américaine ou l'occultisme, ont changé. Les matériaux dont ils disposent sur place, les collections des musées, les ouvrages disponibles en français, sont d'une tout autre nature. Il suffit de pointer les encarts publicitaires dans *View* ou *VVV* pour s'apercevoir que la matière première destinée aux poètes a évolué. Des informations locales qui n'apparaissent pas ou peu importantes à Paris viennent colorer leur vocabulaire. Ainsi, pour André Breton, la mythologie de Sumer est utilisée dans les œuvres de Max Ernst pour définir les racines de la civilisation; de même, les sources du langage font partie des recherches de deux auteurs importants, Jean-Pierre Brisset¹²⁷ et Benjamin Péret.

Jean-Pierre Brisset est une figure telle du surréalisme que Marcel Duchamp le place dans sa bibliothèque idéale, aux côtés de Raymond Roussel¹²⁸, et que Breton l'inclut dans son *Anthologie de l'humour noir*¹²⁹ (1940). Jean-Pierre Brisset propose en effet une théorie linguistique donnant la prééminence aux sons des mots plutôt qu'à leur sens pour en trouver l'origine. Le système qui rencontrera un vif succès dans les rangs surréalistes est satirique et procède par analogie. Brisset développe

126. Voir Lovecraft, *Necronomicon*, avec une introduction de Simon, New York, Schlangekraft Incorporation, 1981, p. XI-XX. L'auteur, fait allusion au Ctha-lu sumérien, et Azathoth n'est autre que Azag-thoth. Voir aussi H. P. Lovecraft, *The Dunwich Horror, and Others; The Best Supernatural Stories of Selected*, avec une introduction par August Derleth, Sauk City, Wis., Arkham House, 1963, p. 144-145.

127. Jean-Pierre Brisset (1837-1923), *La Science de Dieu ou la Création de l'homme*, Paris, Chamuel, 1900. Duchamp avait donné à Julien Levy en 1939 huit pages tapuscrites d'extraits de ce livre, dans une reliure noire, 28, 8 x 23,5 cm. Voir vente coll. Levy chez Tajan à Paris, le 4 et 5 octobre 2004, lot 840.

128. Jean Clair, « La Bibliothèque idéale de Marcel Duchamp », in *Marcel Duchamp 2*, catalogue raisonné, Paris, Mnam, 31 janvier-2 mai 1977, p. 172.

129. André Breton, *O.C., op. cit.*, t. II, p. 1027-1035.

toute une théorie de créations fondée sur différents niveaux d'une linguistique fantaisiste, et, ce faisant, soulève des questions chez les surréalistes attachés à remettre en cause le langage lui-même. L'idée subliminale des sons donne une sorte de continuité à la poétique surréaliste.

Dans le même registre, Max Ernst interroge les origines de l'image et pulvérise les méthodes traditionnelles de classification des sujets. L'analogie au secours de la poésie prend toute son ampleur lorsque la femme et l'amour sont au cœur de la création¹³⁰. La poésie d'André Breton synthétise passé et présent dans des images composites d'une grande force, tout comme les forêts primaires et les images des mythologies lointaines de Max Ernst atteignent au point sublime des représentations de la féminité triomphante.

Dans *View* d'avril 1942, Nicolas Calas appuie cette transformation : « *Que voyons-nous dans cette nature aux fleurs tropicales et aux rochers paléolithiques, aux heures nocturnes et aux pratiques étranges? La naissance des choses [...]. Ève avant l'errance de son exil, Ève dans une pureté que nous ne comprenons plus*¹³¹. » L'utilisation des commandements par André Breton dans *La Vie légendaire de Max Ernst* se veut quelque peu ironique tant elle rappelle la religion chrétienne alors qu'elle puise son fondement dans l'ésotérisme. André Breton fait ici allégeance au cercle hermétique composé des sept étapes de purification, cercle dont l'article se trouve estampillé. Frederick Kiesler, dans son portrait d'André Breton de 1942, illustre l'importance des cercles hermétiques, comme si les surréalistes se devaient d'être désormais les descendants légitimes des grands occultistes.

La contribution de Leonora Carrington à ce numéro d'avril 1942 de *View* se résume à un texte, *The Bird Superior, Max Ernst*¹³², illustré par un *Portrait de Max*

130. Robert Lebel, « Marcel Duchamp and André Breton », in *Marcel Duchamp*, New York, Moma, 1973, p. 140. « *I had never known a man who had a greater capacity for love [...]. He was the lover of love in a world that believed in prostitution.* » [trad.] « Je n'ai jamais connu un homme avec une telle propension à l'amour [...]. Il était l'amoureux de l'amour dans un monde qui croit à la prostitution. »

131. Nicolas Calas, « And her Body Became Enormous, Luminous and Splendid », in *View*, avril 1942, p. 20.

132. Leonora Carrington, « The Bird Superior, Max Ernst », in *View*, série II, n° 1, avril 1942, p. 13 et Leonora Carrington, *Portrait of Max Ernst*, huile sur toile, 50,2 x 26,7 cm, 1939, collection particulière.

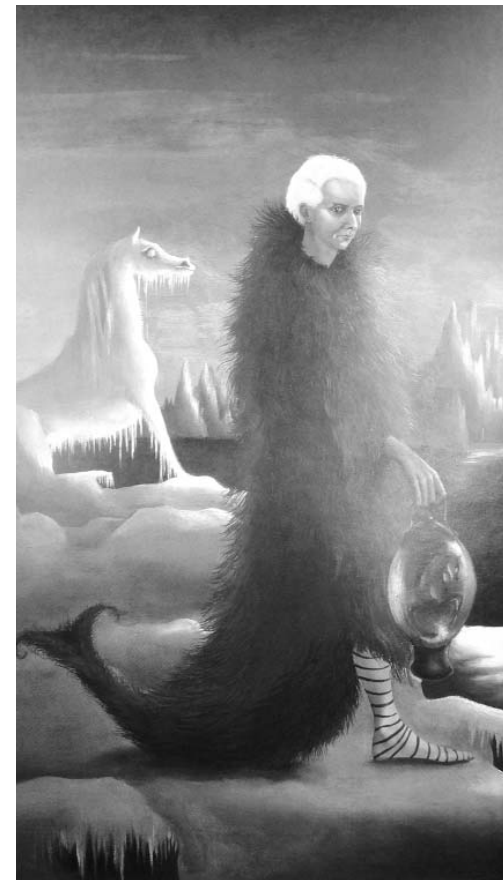
Ernst de 1939 [fig. 10]. De la même manière qu'André Breton, elle décrit le peintre sous les traits d'un voyant : son texte consiste en une journée initiatique dans une cuisine souterraine. La peur incarnée par le cheval tente en vain de rompre le processus, mais l'oiseau supérieur contrôle la peur comme une métaphore de la création artistique. « *Loiseau supérieur attache la peur à la flamme du feu grâce à sa queue et trempe son bras recouvert de plumes dans la couleur. Chaque plume se met à peindre immédiatement une image différente avec la rapidité d'un cri. [...] Loiseau supérieur, muni de toutes ses plumes peignant des images différentes, se déplace doucement tout autour de la pièce, convoquant les arbres et les plantes comme mobilier [...]. Les oiseaux et les bêtes martèlent le sol au rythme d'un petit tremblement de terre dont l'onde de choc vient des profondeurs de la terre*¹³³. »

Dans le tableau qui accompagne ce texte, Max Ernst apparaît dans un univers gelé; dans son dos, un cheval blanc est immobilisé dans la glace. Ernst est vêtu d'une longue robe de plumes se terminant en queue de poisson et tient dans la main une sorte d'œuf de cristal dont la transparence laisse entrevoir un second cheval. La robe de plumes est identifiée à l'une de ses nombreuses références comme le chamanisme, le pouvoir du magicien primitif et l'image de l'oiseau, mais aussi *L'Hermite* dans le jeu du tarot, le voyant. [fig. 11]

Le chaman est originaire de Sibérie, d'Asie, ou vit parmi les Indiens d'Amérique du Nord; il est magicien et guérisseur. Comme pour Ernst, son pouvoir vient des trances et des rêves, de sa solitude et de sa communion avec la nature, d'où l'analogie avec la carte de *L'Hermite*. Accompagné d'un ange gardien qui prend l'apparence d'un oiseau, d'un cheval ou d'un chat, le chaman passe dans l'autre monde, meurt, puis renaît à nouveau¹³⁴.

133. *Ibid.*, « *The bird superior ties fear to the flames of the fire by her tail and dips his feathered arms in the color. Each feather immediately begins to paint a different image with the rapidity of a shriek [...]. The bird superior with all his feathers painting different images at once, moves slowly around the room evoking trees and plants out of the furniture [...]. The birds and the beasts tramp their feet to the rhythm and small earthquakes ripple under the hide of the earth.* »

134. Voir Anne Hyde Greet, Evan M. Maurer et Robert Rainwater, *Max Ernst : beyond Surrealism : a Retrospective of the Artist's Books and Prints*, New York, New York Public Library, Oxford University Press, 1986.



10. Leonora Carrington, *Portrait of Max Ernst*, 1939.

Huile sur toile, 50,2 x 26,7 cm. Collection particulière. Source : première publication dans *View, Max Ernst number*, série II, n° 1, avril 1942, p. 13. © ADAGP.



11. *L'Hermitte*, arcane n° 9.

Reproduction d'une des cartes éditées en 1761 par Nicolas Conver, maître-cartier à Marseille. Source : BnF.

Une photo montrant Max Ernst déguisé en *medecine man* illustre son article autobiographique *Some Data on the Youth of M. E. as Told by Himself*¹³⁵. Un deuxième cliché le présente habillé à l'indienne, entouré de sa collection de poupées katchina¹³⁶. Sa robe, combinant l'oiseau et le poisson, prend racine dans le symbolisme sacré d'anciennes cultures¹³⁷, le poisson, par sa relation privilégiée avec l'eau, étant ainsi la métaphore de la mère originelle.

L'article de Carrington conclut que le travail de Max Ernst se reconnaît par une continue conciliation des contraires à même de faire surgir une nouvelle mythologie¹³⁸. La trajectoire ésotérico-mythologique que prend le surréalisme s'exprime pleinement dans la revue.

Le numéro de *View* consacré à Tanguy (et Pavel Tchelitchev) est publié en mai 1942, un mois après celui sur Max Ernst. La publication coïncide avec l'exposition des récents dessins de Tanguy à la Pierre Matisse Gallery de New York. André Breton introduit le peintre *via* un texte théorique, comme il l'avait fait pour Ernst, à la différence près que ce récit n'est nullement biographique. La réticence de Tanguy à divulguer ses sources reste légendaire, comme en témoigne Patrick Waldberg dans son ouvrage sur l'artiste¹³⁹.

Un an avant sa mort, Yves Tanguy devait déclarer dans l'une de ses rares interviews : « *Je crois qu'il y a peu à gagner dans l'échange d'opinions et d'idées avec d'autres*

135. *View*, série II, n° 1, avril 1942, p. 28.

136. André Breton rapporte aussi des objets d'Amérique dont de nombreuses poupées indiennes. L'ensemble de ces objets arrivera en France par bateau l'été 1946. « *Pierre Loeb m'écrit qu'un grand nombre de caisses (enfin!) m'attendent en gare des Batignolles* », écrit André Breton à Donati, le 24 août 1946, GRI, n° 940120, Enrico Donati Papers.

137. Les masques eskimos sont souvent des figures hybrides de plusieurs animaux. Dans l'ACB se trouvait un masque cygne-baleine où le volatile est inextricablement imbriqué dans le mammifère marin. Ce masque est désormais conservé dans le pavillon des Sessions au Louvre.

138. *View*, série II, n° 1, avril 1942, p. 28. « *In Max Ernst's work one can recognize a continuous powerful drama of those contradictory tendencies. Maybe one day some elements of a new mythology will spring out of this drama.* »

139. Patrick Waldberg, *Yves Tanguy*, Bruxelles, André De Rache, 1977, p. 10.

artistes même s'il s'agit de techniques. Seul dans mon travail, je suis en fait jaloux de lui [...] et, pour finir, devrais-je rechercher les raisons de ma peinture, je pense plutôt que ce serait mon emprisonnement¹⁴⁰. »

Dans l'article de Breton, *Ce que Tanguy voile et révèle*¹⁴¹, l'amitié entre le poète et le peintre est apparente. C'est lors de tractations pour l'obtention d'un visa pour les États-Unis qu'Yves Tanguy et sa femme, Kay Sage, vont se rapprocher d'André Breton¹⁴². Les sources celtiques sont à l'honneur dans le travail de Tanguy et le mythe des Mères trouve sa place dans un contexte de commune origine. La nièce de l'artiste, Geneviève Morgane-Tanguy, devait d'ailleurs le confirmer : « *Sur le sujet du druidisme, il était très calé, ayant étudié depuis qu'il était en Amérique toutes sortes d'histoires des sorciers autour de Salem, mais qui étaient en fait les vestiges de rites autrefois pratiqués dans ces régions comme en Irlande et en Armorique. Il consultait des ouvrages sur les civilisations celtiques, sur l'origine des Celtes et du druidisme, sur leur philosophie, leurs pouvoirs magiques, faisant un rapprochement avec la magie indienne,*

140. Yves Tanguy, « The Creative Process », in *Art Digest*, vol. XXVIII, n° 8, 15 janvier 1954, p. 14.

141. André Breton, « What Tanguy Veils and Reveals », in *View*, série II, n° 2, mai 1942, n.p. Ce texte est traduit du français vers l'anglais par Lionel Abel. Il est repris dans sa version française dans André Breton, « Ce que Tanguy voile et révèle », in *Le Surréalisme et la peinture*, op. cit., p. 176-180.

142. La littérature s'est déjà fait l'écho de la façon dont Breton a gagné les États-Unis, mais une nouvelle pièce au dossier est apportée grâce à des extraits de deux lettres inédites de Kay Sage et d'Yves Tanguy. L'orthographe de Kay Sage est conservée. 1/ Lettre dactylographiée de Kay Sage à André Breton datée du 9 novembre 1940 (New York), BLJD, BRT.C. 1576 « [...] Je vais mardi, 12 (lundi est fête) au Rescue Committee pour mettre de nouveau en ordre tous vos papiers – car j'ai dû les refaire – et pour leur montrer votre lettre. Ceci est la même organisation que le comité de Secours Américain que vous avez heureusement, vu à Marseille – et qui ont mis votre nom sur la liste des Intellectuels Français parce que c'est nous qui l'avons donné. Il m'ont promis de faire leur possible pour vous avoir le visa de transit auprès du State Department... Calas vous enverra la lettre de New Directions pour l'Histoire de l'Art Français que vous devez publier ici [...] », et 2/ Lettre d'Yves Tanguy à André Breton datée de novembre 1940 (New York), BLJD, BRT.C. 1577 : « Très cher André, Au moins maintenant que nous vivons dans l'espoir de ton arrivée, la vie reprend un sens car avant, tu sais, il est difficile d'appeler ça une vie. Je voudrais insister sur un détail pratique : si par chance le comité de Secours s'offrirait à payer votre voyage, accepte car alors l'argent que nous avons pour toi ici serait suffisant pour vous enlever tous soucis pendant les deux ou trois premiers mois. »

les guérisseurs, leurs herbes, leur langue sacrée, leurs incantations, le voyage de l'âme des chamans comparant avec l'Égypte et l'Inde¹⁴³. »

Bien que Breton ne fasse pas spécifiquement référence à ses propres origines bretonnes, il écrit ceci un mois plus tard dans *Les Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non*, publiés dans la revue *VVV* de juin 1942¹⁴⁴ : « *Sans doute y a-t-il trop de Nord en moi pour que je sois jamais l'homme de la pleine adhésion. Ce Nord, à mes yeux mêmes, comporte à la fois des fortifications naturelles de granit et de la brume*¹⁴⁵. »

Brumes et eaux, algues et coquillages, roches en formation, dolmens et mégalithes, forment un univers en suspension qui rend hommage à la civilisation celtique. Si la confusion historique entre les cultures bretonnes et les cultures celtes tient au fait que ce sont les Bretons qui reprisent dans leurs poèmes et légendes ce passé essentiellement oral¹⁴⁶, il revient à Jean Markale d'avoir expliqué la manière dont les Bretons ont développé une métaphysique occulte extrêmement sophistiquée qui a résisté à la christianisation. André Breton évoque en 1940-1941 le mythe de la fée Morgane en tant que légende arthurienne et non en tant que mythe celtique.

La légende arthurienne, la quête du Graal, Tristan et Iseult, Perceval, abordent la question d'un autre monde¹⁴⁷. Dans le surréalisme, la quête est une métaphore du désir de l'homme de découvrir les secrets cachés de la nature tels qu'ils sont dissimulés dans l'inconscient. Ce monde n'est pas un monde lointain ; bien au contraire, il est présent partout. Autant pour les surréalistes que pour les héros des contes et légendes celtiques, c'est la femme qui joue dans cette quête le rôle de guide. La

143. Geneviève Morgane-Tanguy, *D'Armorique en Amérique, Yves Tanguy, druide surréaliste*, avec une préface de Michel Melot, Paris, éditions Fernand Lanore, 1995, p. 149.

144. André Breton, « Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non », in *VVV*, n° 1, juin 1942, p. 18-26.

145. André Breton, « Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non », in *O.C.*, t. III, op. cit., p. 3.

146. Voir André Breton (préface de), « Braise au trépid de Keridwen », in Jean Markale, *Les Grands Bardes gallois*, Paris, George Fall, 1956, p. 13 et Jean Markale, *L'Épopée celtique en Bretagne*, op. cit., 1971, p. 5. Jean Markale (1928-?) a participé aux revues *Le Surréalisme, même* et *La Brèche*.

147. Jean Markale, *L'Épopée celtique en Bretagne*, op. cit., p. 12-13.

description qu'en donne Jean Markale est une sorte de femme-enfant qui n'est pas sans rappeler Nadja ou Mélusine¹⁴⁸. [fig. 12]

Le texte de Breton sur Tanguy paru dans *View* décrit le mystique royaume des Mères, « c'est-à-dire des matrices et des moules dans quoi non seulement notre plus vieil ancêtre vertébré, l'astraspis¹⁴⁹, avec une lenteur désespérante, a assuré sa descendance jusqu'à nous, mais où encore toute chose peut être instantanément métamorphosée en toute autre [...] par la seule baguette magique du verbe¹⁵⁰ ». Yves Tanguy est présenté comme le découvreur du mythe, celui qui se tient au plus près de sa naissance. Pour illustrer cet article, André Breton place en regard un photomontage représentant une bernache (sorte de crustacé marin) incrusté sur un globe, le tout au-dessus d'un complet usé sur lequel est surimposée une chaussure à boucle. La légende stipule : « Chez Tanguy, Under the Same Lichen you Will Find the Monster, the Drinking Glass and the Shoe¹⁵¹. »

Cette illustration est un portrait métaphorique d'Yves Tanguy et fonctionne suivant la loi de l'analogie : la bernache est aussi appelé l'anatif, et c'est sous ce mot que se cache le peintre. Car les surréalistes utilisent ce pseudonyme dans leur correspondance pour désigner celui dont la coiffure est connue pour avoir été longtemps hirsute. Le crustacé renvoie à l'introduction que Breton avait écrite pour l'exposition *Yves Tanguy et objets d'Amérique* de 1927, où il se devait de découvrir la clé magique de l'inconscient en relation directe avec le thème de la cité engloutie¹⁵², dont la mythologie celtique se fera l'écho.

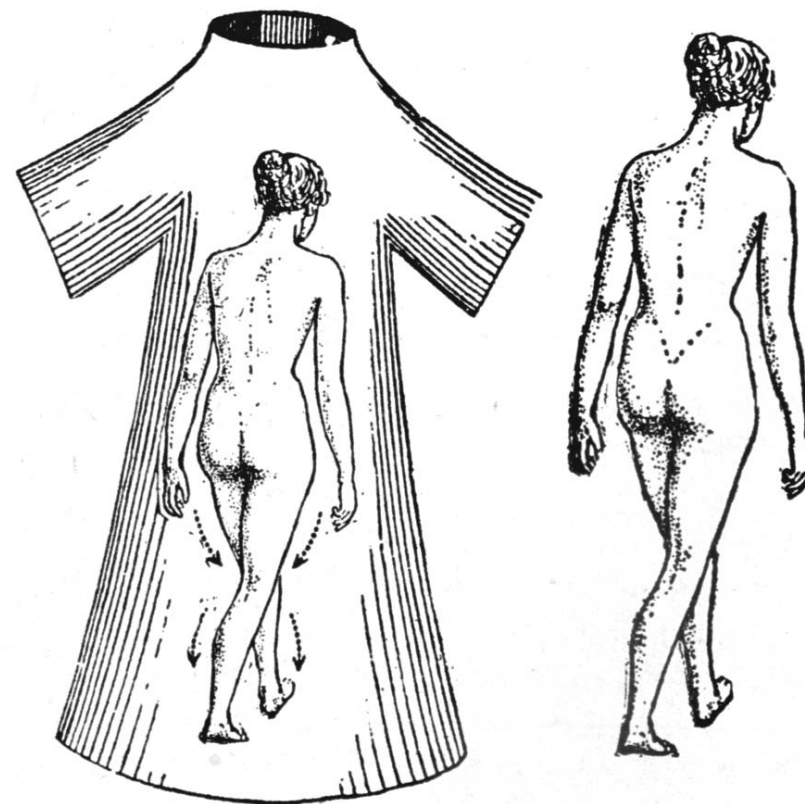
148. *Ibid.*

149. L'Astraspis appartient au genre agnathan, poisson primitif vivant il y a plus de 450 millions d'années sur les bords de la mer et se nourrissant de matières organiques. Les plus anciens spécimens ont été découverts à Harding Sandstone dans le Colorado aux États-Unis.

150. André Breton, « What Tanguy Veils and Reveals », in *View*, série II, n° 2, mai 1942, n.p. Repris en français dans André Breton, « Ce que Tanguy voile et révèle », in *Le Surréalisme et la peinture*, op. cit., p. 178. Dans le texte paru dans *View*, il est écrit, « simply by the magic wand of the word », [trad.] « par la seule baguette magique du mot » tandis que, dans l'édition du *Surréalisme et la peinture*, on peut lire : « par la seule baguette magique du verbe ».

151. [trad.] « Chez Tanguy, sous le même lichen, vous trouverez le monstre, la coupe et la chaussure. »

152. Voir *Yves Tanguy et objets d'Amérique*, Paris, Galerie surréaliste, 1927, p. 53.



“La Science des rêves”

12. Max Ernst, *La Science des rêves*, collage pour *VVV, Almanac for 1943*, n° 2-3. New York, mars 1943, p. 47. © ADAGP.

La complexité analogique permet aussi d'évoquer la figure de Faust lorsque celui-ci descend dans le royaume des Mères, muni d'une clé et sur les conseils de Méphisto. Le *Second Faust* sera d'ailleurs particulièrement à l'honneur dès le retour d'André Breton à Paris pour l'Exposition internationale du surréalisme en 1947 – cela donnera lieu à un développement plus important dans un chapitre ultérieur.

L'étude de Jean Markale démontre que la cosmologie celtique place la femme avant l'homme dans le processus de création. L'homme n'a pas conscience en ces temps préhistoriques de son rôle dans la conception et la femme pensait être seule à l'origine de la vie¹⁵³. Avec l'établissement du patriarcat et des sociétés sédentaires, l'influence de la femme va se dissiper, mais le pouvoir de merveilleux de la Mère matière va continuer à émerger à travers toutes les mythologies. D'après Jean Markale, « *les druides représentaient pour l'État romain un danger absolu [...]. Les Romains étaient matérialistes, les druides étaient spiritualistes. Les Romains voyaient l'État comme une structure monolithique étendue sur des territoires savamment hiérarchisés, les druides voyaient l'État comme un ordre moral librement consenti et dont le centre idéal était purement mythique [...]. Il existait un équilibre entre le rôle de l'homme et celui de la femme, équilibre dû [...] à une égalité dans laquelle chacun pouvait se sentir à l'aise*¹⁵⁴ ». L'œuvre d'Yves Tanguy « *est une manifestation du côté féminin de la psyché qui a été minimisé ou réprimé par la société patriarcale et chrétienne [...]. L'aspect féminin de la psyché [...] personnifie une étape vitale dans la quête de l'esprit et toutes les formes de vie en ont leur part*¹⁵⁵ ».

Dans son acception positive, la femme est à la fois Déméter, Aphrodite et fée Morgane, mais, sous l'aspect de Pandore ou Lilith, elle peut aussi incarner son contraire par un côté destructeur. L'épopée archaïque transmise par voie orale et

153. Jean Markale, *La Femme celtique*, Paris, Payot, 1972, (rééd. 2001) p. 20-79.

153. *Ibid.*, p. 20-79.

154. *Ibid.*, p. 20-23.

155. Gordon Onslow-Ford, *Yves Tanguy et l'automatisme*, Quimperlé, La Digitale, 2002, p. 32 (1^{re} édition Yves Tanguy and Automatism, Inverness, California, Bishop Pine Press, 1983).

connue sous le nom de Kelevala raconte comment la Mère des eaux donne naissance au premier homme. La mer est donc considérée comme la mère primordiale et, d'après Markale, « *elle fut fécondée par le vent*¹⁵⁶ ».

On retrouve ce type de mythe chez les Indiens pueblo : l'être originel est fécondé par la pluie et le vent. La relative parenté entre les deux mythologies, celtique et indienne, cristallise pour Breton une certaine conception du monde. Il semble même assez étonnant que ces idées apparaissent si tardivement dans l'œuvre du poète. En fait, cette confrontation est le début d'une recherche sur la naissance du mythe qui se poursuivra tout au long des années d'après guerre. L'illustration *Palette of the Artist*, publiée dans ce numéro de *View*, montre Yves Tanguy littéralement écrasé par l'immensité d'une caverne. Cette photo qui conclut l'article d'André Breton met en évidence la disproportion existante entre l'artiste et la matière minérale qui désigne la potentiellement infinie production de l'artiste. Elle évoque également la notion infinie du verbe. Dans le dessin *La Vie de l'objet*, de 1933, on peut voir le même schéma où mots et éléments sont en formation à partir d'une masse rocheuse. Ainsi s'opère un retour vers la Mère nature où le verbe tient une place de premier plan. Il y a symbiose entre l'objet et le mot, et c'est ce que l'on retrouve dans le surréalisme, dans la mythologie celtique et dans le mythe du *Golem* cher à Seligmann : le mot et l'objet sont à la base de la création poétique.

L'autre point développé par André Breton est une nouvelle façon de concevoir l'invisible. « *Nous sommes dans les coulisses de la vie*, explique Breton, *là même où nous avait transportés Gérard de Nerval, là où les figures du passé et celles de l'avenir coexistent toutes, comme les personnages divers d'un drame qui ne s'est pas encore dénoué, et qui pourtant est accompli déjà dans la pensée de son auteur'. Mais ces êtres errants, c'est à Tanguy qu'il a appartenu vraiment de nous les faire voir. Son génie a été de se rendre maître de leurs spectres – comme a dit encore Nerval, de 'condenser dans leur moule immatériel et insaisissable quelques éléments purs de la matière,*

156. Jean Markale, *La Femme celtique*, op. cit., p. 88.

se réunissant et s'éclairant tout à coup comme les atomes légers qui tourbillonnent dans un rayon de soleil¹⁵⁷. »

Les anciens Celtes percevaient le cycle de la vie et de la mort comme un tout indissociable; cette conception est reprise par les Bretons dans leur folklore et c'est l'autre monde, qui coexiste autour des vivants et surtout des poètes, qui est à la base des *Grands Transparents*. André Breton a cependant toujours rejeté la tendance spirite qui voyait dans les morts un moyen d'interroger l'avenir. Cet autre monde qui parcourt l'œuvre de Tanguy, de Matta et de Breton dans les années 1940 est plutôt un dévoilement de l'invisible qui nous entoure (lequel n'est pas vide), une sorte de nouvelle dimension, peuplée d'êtres qui interagissent avec les vivants, le monde et la nature.

La mort n'est plus opposable à la vie et « *c'est vivre et cesser de vivre qui sont des solutions imaginaires, l'existence est ailleurs*¹⁵⁸ ». Gordon Onslow-Ford, ami de l'artiste, témoigne de la présence d'êtres quasi transparents dans la peinture de Tanguy, des êtres qui par la suite, aux États-Unis, seront mêmes plus systématiques¹⁵⁹. « *Les êtres de la planète Yves se déplacèrent vers le premier plan et bien en vue. Ça et là, ils prenaient des brillances et des couleurs plus vives; ils se rapprochaient l'un de l'autre et s'entretenaient avec des extensions d'eux-mêmes. Pour sonder l'au-delà, le très loin, il y avait des antennes, des récepteurs et des transmetteurs; de nouvelles lignes de communication devenaient visibles [...] et ces êtres eurent tendance à former une société. [...] les êtres, de plus en plus, proliféraient*¹⁶⁰. »

La couverture du numéro de *View* consacré à Yves Tanguy est paradoxalement très différente : elle présente des éléments qui se déploient tels des rouages mécanomorphes. « *Peu après son arrivée aux États-Unis, écrit Waldberg, apparaissent dans ses*

*tableaux des personnages ou constructions de haute taille, bizarrement articulés par des boules, des tendons et des cartilages et dont les masses superposées se moirent d'irisations et de poussières lumineuses*¹⁶¹. » Les tableaux *The Palace of the Windowed Rocks* (1942) et *My life, White and Black* (1944) sont issus de la même veine : les motifs semblent lourds et solides, opaques et puissants. Reproduit dans ce numéro de la revue, un autre dessin, *Sans titre*, tout aussi symptomatique, montre des formes étranges, proches de la roche et du minéral, qui ressemblent à une multitude d'yeux cernés d'un épais trait noir. Derrière ce maquillage se profile l'idée qu'il y aurait une sorte de masque qui s'intercalerait entre la psyché féminine et le patriarcat triomphant. En d'autres termes, et conformément à la mythologie celtique, la femme en tant qu'entité devient invisible, se cache derrière son masque, comme un inconscient profond qui aurait gardé son pouvoir mais serait occulté à la conscience. Tanguy avait par ailleurs pour passion, à cette époque, de collectionner les armes à feu et s'amusa même parfois à tirer dans son jardin¹⁶². Dans ses tableaux apparaissent des formes proches de la machine, des mécanismes complexes, des rouages, des articulations de motifs emboîtées les unes dans les autres et ces formes se systématisent. Les compositions se chargent en leur centre d'objets complexes, à la frontière du minéral et de l'organique. Cet attrait pour les objets mécaniques serait-il à l'origine de ce changement?

Dans l'état actuel des connaissances, cela reste une hypothèse, mais il faut retenir ceci de cette période qui court de 1940 à 1943 : un changement radical intervient dans la peinture de Tanguy dû à l'engouement pour l'occultisme et pour les philosophies celtiques. Cet attrait doit beaucoup à André Breton dont on sait l'attachement à l'art gaulois qui sera à l'honneur après guerre¹⁶³.

Comme on l'a vu, l'incidence de *View* est déterminante pour cerner les métamorphoses qui s'opèrent chez les surréalistes. Dans ces quelques numéros, les principaux

157. André Breton, « What Tanguy Veils and Reveals », in *View*, série II, n° 2, mai 1942, n.p. Repris en français dans André Breton, « Ce que Tanguy voile et révèle », in *Le Surréalisme et la peinture*, op. cit., p. 179.

158. André Breton, « Le Manifeste du surréalisme », in *O.C.*, t. I, op. cit., p. 346.

159. Gordon Onslow-Ford, *Yves Tanguy et l'automatisme*, op. cit., p. 33.

160. *Ibid.*, p. 40.

161. Patrick Waldberg, *Yves Tanguy*, op. cit., p. 269.

162. Voir James Thrall Soby, *Yves Tanguy*, New York, Moma, 1955, p. 19. On rappellera aussi le suicide de Kay Sage par arme à feu, dans la maison de Woodbury, le 9 janvier 1963.

163. Voir André Breton, « Triomphe de l'art gaulois », in *Le Surréalisme et la peinture*, op. cit., p. 324-332 et « Présent des Gaules », in *Le Surréalisme et la peinture*, op. cit., p. 333-336.

peintres du mouvement s'expriment *via* des propositions inédites, tandis qu'ils sont rejoints par une nouvelle génération d'artistes et d'écrivains. Une exposition va bientôt permettre de présenter leurs travaux et leur problématique : il s'agit de *First Papers of Surrealism*.

First Papers of Surrealism

Le catalogue de cette exposition¹⁶⁴ est assez exceptionnel : la mise en pages forme un réseau de liens (que l'on qualifierait aujourd'hui d'hypertexte) qui renvoie sans cesse à d'autres parties du catalogue, comme une espèce de construction d'un réseau analogique extrêmement fonctionnel. Images et citations se trouvent unies entre elles de façon complexe et se télescopent d'une page à l'autre, d'une partie du catalogue à l'autre. *First Papers of Surrealism* est une sorte de tentative de *Mutus Liber* du XX^e siècle voué à la poésie. Ces communications à l'intérieur du catalogue sont à rapprocher de la façon dont Duchamp organise l'espace d'exposition avec de la ficelle tendue d'un bout à l'autre de la salle à la manière d'une gigantesque toile d'araignée.

C'est la parution de *First Papers of Surrealism*, en 1942, qui marque la date de naissance du mythe des *Grands Transparents*. Breton fait figurer, en guise d'illustration, une figure hermétique représentant un homme aux cheveux de vapeur. Cette figure masculine de 1618¹⁶⁵, l'*Atalanta fugiens* (l'*Atalante fugitive*), gravée par Jean-Théodore de Bry, se tient debout, devant les ruines de la civilisation, et semble s'évaporer dans un tourbillon. Dans son ventre, on distingue un embryon en gestation : ce détail confère à la créature son statut d'hermaphrodite primordial, métaphore

164. L'exposition est « sponsorisée » par P. Guggenheim, S. Janis, W. C. Arensberg, Robert Allerton Parker, Willard, Katherine S. Dreier, Pierre Matisse, J.-J. Sweeney, Elsa Schiaparelli, J. Barrett...

165. La date de la gravure est donc bien 1618 et non 1687, comme on peut le lire parfois dans la littérature sur le surréalisme.

de la pierre philosophale. Mais, ce qui domine ici, ce sont les lignes concentriques qui s'échappent de sa tête et de ses mains, défiant les éléments comme le vent ou le feu. Elles ondulent et signifient l'acte de transmutation alchimique.

On retrouve cette évocation dans le portrait d'André Breton par Hans Bellmer qui paraît à la Libération en frontispice de l'ouvrage de Julien Gracq¹⁶⁶. Ces deux représentations font allusion à des forces invisibles, et André Breton semble apprécier qu'elles rendent tangibles ces manifestations que l'on peut qualifier de champs magnétiques. On découvre ces formes énergétiques dans les ouvrages scientifiques de vulgarisation des forces magnétiques, et notamment dans l'ouvrage de Max Born, qui divulgue pour un public non spécialisé les principes de la théorie de la relativité généralisée d'Einstein¹⁶⁷, avec lequel l'auteur a entretenu une importante correspondance.

Cette imagerie des champs magnétiques n'échappera pas à Matta qui en fera la couverture du catalogue d'exposition de ses œuvres à la Pierre Matisse Gallery dès avril 1942. « *Les oscillations hertziennes vous regardent*¹⁶⁸ », proclame-t-il dans la légende de l'image. [fig. 13] Il y établit une analogie entre les deux arcs magnétiques et les yeux et donne une conception anthropomorphe de l'invisible, en accord avec André Breton et les *Grands Transparents*. Les lignes de forces magnétiques sont aussi largement étudiées par Emanuel Swedenborg¹⁶⁹ dont l'influence est notoire en ce qui concerne ses visions de l'au-delà. Dans son ouvrage *Opera Philosophica et*

166. Lettre inédite de Julien Gracq à l'auteur, datée du 23 décembre 1998 : « *J'ai connu Bellmer vers 1949-1950* [...] *Le choix de Bellmer pour illustrer mon livre sur Breton est antérieur.* » Voir également le portrait d'André Breton par Hans Bellmer dans Julien Gracq, *André Breton, quelques aspects de l'écrivain*, Paris, José Corti, 1948.

167. Max Born (1882-1970), *The Restless Universe*, illustré par le docteur Otto Koenigsberger, New York, Harper and Brothers, 1936.

168. Le catalogue est dirigé par Alfred Jarry (1873-1907), *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien*, Paris, Stock, 1923 (*The Acts and Opinions of Dr. Faustroll, Pataphysician*).

169. Emanuel Swedenborg (1688-1772), mathématicien, physicien, astronome, biologiste et philosophe fortement influencé par le cartésianisme. Voir Emanuel Swedenborg, *Opera philosophica et mineralia*, t. I, II, III, sumpt. F. Hekelii, Dresdae et Lipsiae, 1734. (Il existe des exemplaires à la BnF sous les références : RES- R- 696; RES- R- 697; RES- R- 698.)