



HAL
open science

Le surréalisme à travers Joyce Mansour : peinture et poésie, le miroir du désir

Marie-Francine Mansour Desvaux

► To cite this version:

Marie-Francine Mansour Desvaux. Le surréalisme à travers Joyce Mansour : peinture et poésie, le miroir du désir. Histoire. Université Panthéon-Sorbonne - Paris I, 2014. Français. NNT : 2014PA010520 . tel-01124337

HAL Id: tel-01124337

<https://theses.hal.science/tel-01124337>

Submitted on 6 Mar 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**UNIVERSITÉ DE PARIS 1 PANTHÉON-SORBONNE
U.F.R D'HISTOIRE DE L'ART ET D'ARCHÉOLOGIE**

**Thèse pour un doctorat de l'université
Discipline : art contemporain**

Marie-Francine Desvaux - Mansour

**Le Surréalisme à travers Joyce Mansour
Peinture et Poésie, le miroir du désir.**

Volume 1

**Thèse dirigée par Monsieur le Professeur Philippe Dagen
Soutenue le 5 avril 2014**

**Membres du jury : — Mme Françoise Vaillant
— M. Daniel Fabre
— M. Daniel Lançon**

REMERCIEMENTS

A Cyrille,
Alexandre
et Hadrien

Je remercie mon mari Cyrille Mansour qui m'a accordé toute sa confiance pour découvrir et éplucher ces documents, dont la plupart sont inédits et qui font maintenant partie de nos archives.

Je remercie Philippe, le frère de mon mari, qui souvent m'a aidée à trouver des livres ou des œuvres qui me manquaient.

Je remercie mes tantes, Gillian Soria, sœur de Joyce, et Lily Adès, sa belle sœur avec laquelle j'ai eu des conversations passionnantes sur son enfance et sa jeunesse.

Je remercie Marie-Laure Missir qui a classé pendant plus de deux ans les quelques milliers de documents accumulés dans les boîtes à cigares de Joyce Mansour. Sans elle, je n'aurais peut-être pas lu la correspondance d'André Breton qui s'étale sur plus de dix ans, de 1955 à 1966, et qui m'a ouvert les portes du surréalisme dans sa dernière période.

Je remercie Paul Lombard, qui m'a fait partager ses connaissances nourries d'un grand amour pour les poètes et les peintres du mouvement surréaliste.

Je remercie Marc Kober, pour le prêt d'archives concernant le surréalisme égyptien. Je remercie Stéphanie Caron pour ses précieux témoignages. Je remercie les amis proches de Joyce Mansour qui sont devenus

aussi mes amis : Margarita et Jorge Camacho qui malheureusement nous a quitté, Pierre Alechinsky, qui m'a confié pendant des mois une importante correspondance que lui a adressée Joyce Mansour ainsi que les inédits concernant leurs nombreuses collaborations. J'ai eu la joie de rencontrer Jean Benoît, autre ami très proche de Joyce Mansour.

Je remercie Aube Breton-Ellouët pour les diverses autorisations qui m'ont permise d'avancer dans mon travail. Je remercie Alain Jouffroy pour avoir si bien témoigné sur le pré-vernissage de l'exposition E.R.O.S. de 1959-1960 qui a eu lieu chez Samir et Joyce Mansour.

Je remercie Micheline Phankim Koupernik pour tout ce qu'elle m'a appris sur Henri Michaux ; Gabrielle Van Zuylen, qui malheureusement nous a quittés, pour l'intérêt chaleureux de nos discussions. Toutes les deux étaient très proches de Joyce Mansour qu'elles ont fait revivre à chacune de nos rencontres. Je remercie également Alexandra Watson qui m'a aidé à mieux connaître l'éducation anglaise et l'humour de la femme, puis de la poétesse.

Je remercie également Alain Joubert, Simone Jaguer, Alain Oudin et Jean-Luc Mercié, collectionneur passionné de l'œuvre de Pierre Molinier, pour les renseignements qu'ils m'ont donnés sur cette dernière période du surréalisme.

Je remercie Daniel Lançon, professeur à l'université de Grenoble qui a dirigé les journées d'études sur « Joyce Mansour » les 17 et 18 novembre 2011 à l'université Stendhal ainsi que les participants à ce colloque. Ils ont su à cette occasion redonner une énergie vitale à l'œuvre de la poétesse.

Enfin, j'adresse à Philippe Dagen, mon directeur de thèse, ma reconnaissance profonde et mes remerciements sincères pour le soutien indéfectible qu'il m'a témoigné dans l'élaboration de ce travail et cela, depuis des années.

Avant-Propos

Le mouvement surréaliste a placé la femme au centre de ses préoccupations. André Breton écrit en 1921 : « Le problème de la femme est au monde tout ce qu'il y a de merveilleux et de trouble ». Aucun mouvement, depuis le romantisme, ne lui avait accordé une pareille importance, ne l'avait inscrite de façon aussi obsessionnelle dans la création artistique, en poésie, en littérature, en sculpture ou en peinture.

Les femmes qui appartiennent ou participent au mouvement surréaliste sont souvent les épouses ou les compagnes des peintres et des écrivains : Leonora Carrington, la maîtresse de Max Ernst pendant près de deux ans, Nush Éluard, Jacqueline Lamba l'épouse de Breton, Alice Rahon mariée à Wolfgang Paalen et Dorothea Tanning qui rencontre Ernst en 1922. Certaines femmes participent au mouvement indépendamment des hommes : Leonor Fini, Valentine Hugo, Meret Oppenheim dont le *Déjeuner en fourrure*, exposé au Musée d'Art Moderne de New York en 1937, fut considéré par les visiteurs de l'exposition comme la quintessence de l'objet surréaliste.

Bien qu'elle appartienne à la dernière vague du surréalisme, Joyce Mansour fait partie de cette seconde catégorie. Née en 1928, elle passe une partie de sa jeunesse en Égypte avant son installation définitive à Paris en 1956. Ses parents, Émile et Nelly Adès, sont des juifs séfarades de nationalité britannique, membres de la haute société égyptienne. La jeune poétesse envoie à André

Breton un exemplaire de son premier recueil de poèmes, *Cris*, publié par Pierre Seghers en décembre 1953, avec la dédicace « A M. André Breton, ces quelques « cris » en hommage ». Il lui écrit alors une première lettre datée du 1^{er} mars 1954 lui témoignant de son admiration. Cet échange marque le début d'une longue et profonde amitié qui marquera la destinée de Joyce Mansour.

Excentrique, fumeuse de gros cigares – les Montecristo numéro 3 – dès le départ son originalité impressionne et séduit les surréalistes et tout particulièrement André Breton. Jean-Jacques Lebel voit en elle « un être surréaliste par excellence ». Tel un miroir aux multiples facettes, cette jeune femme belle et rebelle aime brouiller les pistes : mondaine, épouse amoureuse, mère tendre et passionnée, elle était tout autant écrivaine scandaleuse, donnant libre voix à sa fureur érotique, à son obsession de la mort.

Pour Benjamin Péret, Joyce est « l'éblouissement de notre temps ». Pierre Molinier a fixé ses traits envoûtants dans un jeu de démultiplication, un enlacement de masques d'inspiration orientale.

La poétesse soulignait son regard d'un épais trait de khôl. Dans son sillage, traînait une entêtante odeur de jasmin... Elle avait le don de la beauté. On sait encore que cette femme élégante, parée des bijoux du rire et de la fantaisie verbale, fut « l'amie des derniers grands surréalistes », en particulier d'André Breton, mais aussi André Pieyre de Mandiargues et Henri Michaux. Ce que l'on ne sait pas, ou pas assez, c'est qu'elle ne se contenta pas de côtoyer les surréalistes sur les bancs des cafés ou lors de dîners mondains qu'elle donnait au milieu de ses prodigieuses collections d'objets et de tableaux : « Joyce Mansour

fut l'une des plus grandes voix de la poésie surréaliste ».¹

J'ai le bonheur d'être mariée au fils cadet de Joyce Mansour, Cyrille. Il m'a ouvert les portes de son univers poétique et intime. Mon intérêt pour cette femme si rare est né le jour où je suis entrée pour la première fois dans le hall de son appartement. Ce fut telle la traversée d'un miroir magique : j'ai été aussitôt accueillie par une armée de figures océaniques dont certaines frôlaient le plafond. Les objets, les sculptures et les tableaux résonnaient entre eux avec une harmonie à la fois puissante, envoûtante et poétique. J'avais été admise dans son monde imaginaire.

Quelques années plus tard, après la mort de ma belle-mère en août 1986, j'ai décidé d'écrire sur elle. Autant je connaissais la femme exceptionnelle, j'ignorais la poétesse. C'était ma façon de la faire revivre, de lui adresser un cri d'admiration, de reconnaissance et, bien sûr, d'amour.

J'ai donc parcouru les archives – des milliers de documents qui ont été classés pendant plus de deux ans par Marie-Laure Missir. Ces documents sont le reflet de son œuvre et de sa réception dans les milieux littéraires, mais ils éclairaient aussi l'ultime aventure surréaliste, celle qui précède la mort d'André Breton en septembre 1966. Ces archives témoignent encore de l'amitié que la poétesse a su conserver jusqu'à la fin de sa vie avec les peintres proches du mouvement, amitiés qui ont entraîné de nombreuses collaborations plus passionnantes les unes que les autres.

1 *Les hommes sans épaules*, 19. Dossier : « Joyce Mansour : tubéreuse enfant du conte oriental » par Marie-Laure Missir. *Cahiers littéraires*, Nouvelle série, premier trimestre 2005, éditions librairie-galerie Racine. P.42

Cette femme d'une grande pudeur, comme le rappelle Marie-Laure Missir,² ne se confiait jamais, et évitait toute question la concernant personnellement. Elle cite à cet effet un témoignage du journaliste et écrivain, Jean Chalon : « Originaire d'Égypte, Joyce Mansour ne veut pas que l'on parle de l'Égypte. Amie d'André Breton jusqu'à la mort de ce dernier, on ne doit pas parler d'André Breton. Cela réduit considérablement la conversation. Le surréalisme ? « C'est une simple façon de voir » Ses lectures ? « Je lis n'importe quoi, en vrac, je ne peux vous citer aucun titre. Je ne m'en souviens pas ». Ses rares confidences, elle exigea séance tenante, que je les barre du carnet où je les avais inscrites « Effacez, effacez plus fort, je vous en supplie ».³ D'après Cyrille, elle voulait sans cesse épaissir le mystère qui l'entourait et ne corrigeait donc jamais les fausses informations biographiques qui accompagnaient ses écrits. N'a-t-elle pas écrit : « Je suis née en 1928, au fin fond de la Grèce antique » ? Il lui arrivait de répondre : « Si je ne viens pas, je vous enverrai mon double ».⁴ Elle aimait semer la confusion avec humour, brouiller les apparences en souriant. « Elle a aussi contribué à la naissance de sa propre légende, et comme toute légende, celle de « l'étrange demoiselle » a fini par masquer tout à fait son objet ».⁵ Paradoxalement, son œuvre est avant tout une proclamation vitale du moi, même si l'expérience personnelle est transcendée, détournée. Il s'agit d'une œuvre intime, réparatrice de douleurs et de traumatismes subis dès son adolescence.

2 Marie-Laure Missir : *Joyce Mansour, Une étrange demoiselle*, éditions Jean-Michel Place, 2005, p.7

3 Ibid, p.7 et Jean Chalon, « Le parfum de la dame en noir », *Le Figaro*, 31 mars 1973

4 *La Tribune de Lausanne* « Rencontre d'un poète : Joyce Mansour » 7 novembre 1965, article signé P.D

5 *Joyce Mansour, Une étrange demoiselle*, op. cit. p.7

Les très nombreux documents qui se trouvaient pêle-mêle dans ses boîtes à cigare sont maintenant classés dans nos archives. Ils comprennent sa correspondance, ses manuscrits, de nombreuses coupures de presse, des brouillons qui tracent l'élaboration de son œuvre. Deux importantes correspondances, celles d'André Breton et d'André Pieyre de Mandiargues, sont là pour nous rappeler la grande amitié et l'admiration que Joyce a su inspirer. Les témoignages des autres écrivains, artistes et éditeurs qui gravitaient autour du surréalisme sont autant de preuves supplémentaires de son talent pour les collaborations, pour l'amitié qui lui était un besoin viscéral, un moteur de progrès dans son œuvre.

Je regrette par-dessus tout de ne pas avoir pu consulter la correspondance de Joyce Mansour à André Breton. Selon Aube Ellouët-Breton, sa fille, la Bibliothèque Jacques Doucet, qui conserve quarante-neuf lettres de Joyce à Breton, ne pouvait les communiquer car, selon les conditions du legs, elles sont sous scellées jusqu'en 2030.

J'aurais aussi voulu rencontrer davantage d'artistes proches de la poétesse, mais la plupart d'entre eux sont soit morts soit trop âgés. Pour certains, peu connus, il m'était impossible de trouver des ouvrages sur leurs œuvres. J'ai donc dû faire le choix de m'attacher plus longuement à l'étude de la collaboration de Joyce Mansour avec ses amis les plus proches. Certaines collaborations ont donc été peu ou pas développées.

En ce qui concerne la correspondance d'André Breton à la poétesse, il m'a été difficile de faire un choix : chaque lettre est porteuse d'informations importantes sur cette ultime période du surréalisme des années cinquante et soixante. J'ai donc essayé de privilégier les lettres qui me semblaient le mieux

montrer la personnalité originale de Joyce Mansour au sein du mouvement. Mon choix s'est également porté sur les lettres qui paraissaient mieux répondre à la création artistique de cette époque libre et révoltée, avec les jeunes peintres et sculpteurs qui, comme elle, ont donné un nouvel élan au surréalisme déclinant.

Préface

L'exaltation de la violence touche l'écriture poétique de Joyce Mansour dès ses premiers écrits. En effet le traumatisme et la mort sont les fils conducteurs de toute son œuvre. Dès sa jeunesse, elle a été frappée par des deuils – des ruptures existentielles – auxquels rien ne l'avait préparée : la mort de sa mère à quinze ans, puis celle de son premier mari à dix-huit – tous deux d'un cancer foudroyant, sont les sources où elle puisera son inspiration. Ces pertes violentes l'ont donc amenée à l'écriture, à ses deux premiers recueils de poésie, à *Cris*⁶ en 1953 suivi de *Déchirures*⁷ en 1955 lorsqu'elle habitait toujours au Caire.

A partir de ces deux expériences qu'elle ne peut assimiler, une fureur poétique va toucher l'ensemble de son écriture qui deviendra un moyen d'exorciser ses douleurs, de dompter ses angoisses et ses monstres.

Le surréalisme est avant tout une approche de l'art et de l'écriture par le biais du vécu, non à travers une vision esthétique. Au cours de cette thèse, je tenterai de démontrer combien l'œuvre essentiellement biographique de Joyce Mansour se rattache à un théâtre de la cruauté, une recherche de la laideur, de la douleur, de la

6 *Prose et Poésie, Œuvre complète* ; Paris, Editions Actes Sud, 1991, *Cris*

7 op. cit. *Déchirures*

décomposition dans le but d'accomplir une métamorphose de cette pulsion de mort en création poétique. Ainsi, son cheminement sera une tentative permanente de recomposer en partant de cette décomposition, afin d'échapper à la mort et de se protéger de ses traumatismes psychiques.

« Je te soulève dans mes bras
Pour la dernière fois.
Je te dépose hâtivement dans ton cercueil bon marché.
Quatre hommes l'épaulent après l'avoir cloué.
Sur ton visage défait sur tes membres angoissés,
Ils descendent en jurant les escaliers étroits
Et toi tu bouges dans ton membre étriqué;
Ta tête détachée de ta gorge coupée
C'est le commencement de l'éternité. »⁸

Nous verrons encore combien les siens sont des « morts mal morts qui ne veulent pas se résigner »⁹. Rien ne les taira et ils vont traverser l'ensemble de son écriture. « Elle est cet enfant qui porte « Sa mère morte posée sur son épaule » et « lui souffle des mots doux de morte étouffée¹⁰ » »¹¹

Sa poésie sera la marque tangible du réveil de ses monstres, des ses spectres. La mort d'une amie – la pianiste Clara Haskil –, la disparition d'André Breton, la mort de son père dans un hôpital genevois, les infidélités récurrentes de son mari, Samir, puis leur séparation qui durera quelques années... toutes ces douleurs et ses deuils la replongeront dans la blessure des premiers

8 *Cris*, Editions Seghers, 1953, p.12

9 *Prose et Poésie, Œuvre complète* op. cit. : *Cris*, p.320.

10 *Ibid* : *Déchirures* p.353

11 *Supérieur Inconnu* n°9 janvier – mars 1998. Article de Marie-Laure Missir : « Celle qui sort de l'ombre, Joyce Mansour reine pharaonique de notre temps », p.57

traumatismes. Et nous lirons ce gouffre de souffrance dans chacune des œuvres créées pour panser ses plaies.

Dans cette violence, l'écriture de Joyce Mansour où « le désir engendre des images explosives »,¹² est avant tout une écriture du corps. Plus le désespoir règne dans ses mots, plus le désir est aiguisé : « J'ai caressé tes seins soulignés par l'angoisse ». ¹³ Sa poésie, où « la volupté et la mort se confrontent »¹⁴ se fait, selon J.-H. Matthews, « voir, sentir, toucher, goûter sans recherche rationnelle. Dans ses poèmes la volupté, l'expérience sexuelle sont mises à nu et mises à l'épreuve ». ¹⁵

Écriture du corps, donc, et écriture du désir, ses poèmes sont ancrés dans la réalité de ce qu'elle vit au quotidien, mais également à travers ses rêves, ses cauchemars, ses hallucinations. Elle traduit son expérience en un langage qui l'incarne, un langage visuel fait d'images monstrueuses, perverses, insolites, souvent teintées de cet humour noir qui la caractérise si bien. Ses poèmes sont des tableaux peints par les mots.

Je tenterai de rendre visible ce lien presque charnel qu'instaure Joyce Mansour entre son œuvre et celles des peintres qui gravitaient – de près ou de loin – autour du surréalisme. Je décris ce lien comme « le miroir du désir ». De Hans Bellmer, en passant par Roberto Matta, Pierre Alechinsky et tant d'autres, jusqu'à la jeune Hanieh Delecroix, trente ans après la mort de la poétesse, ses poèmes et leurs travaux artistiques se répondent, s'enrichissent mutuellement.

12 J.H. Matthews, *Joyce Mansour*, Editions Rodopi, Amsterdam 1985, p.15

13 *Prose et Poésie, Œuvre complète*, op cit. ; *Déchirures* (1955), p.342

14 J-H Matthews : *Joyce Mansour*, op. cit., p.19,

15 Ibid p.11

Au-delà de la qualité picturale de l'écriture de Joyce Mansour, je soulignerai les nombreuses ressemblances qui existent entre sa poésie et leur art : l'obsession avec le subconscient et les visions oniriques, fragmentées et incertaines qu'il génère ; la fonction primordiale, dans le processus créatif, d'un érotisme sadique, cruel et transgressif ; une préoccupation lancinante avec la mort, comme si elle était le fondement-même de leurs œuvres respectives... Et dans ce « miroir du désir » qui lie Joyce Mansour aux peintres avec lesquels elle collabore, on aperçoit sans cesse le souffle d'un esprit commun : celui de la révolte, le choix de la provocation et le rejet de la soumission, « la liberté par le désir »,¹⁶ et la liberté dans l'automatisme prônées par Breton et les surréalistes.

16 J-H Matthews : *Joyce Mansour*, op. cit. p.14

TABLE DES MATIÈRES

LE SURREALISME À TRAVERS JOYCE MANSOUR : PEINTURE ET POÉSIE, LE MIROIR DU DÉSIR

— **REMERCIEMENTS : PP.1-3**

— **AVANT – PROPOS : PP.4-9**

— **PREFACE : PP.10-13**

(I) — LES SOURCES D’INSPIRATION

A — L’Égypte : une mythologie intime faite de ruptures

1 — La famille Adès : pp.20- 23

2 — Morts impossibles : naissance d’un exorcisme personnel : pp.23-29

B — Initiation au surréalisme occidental

1 — Sam Mansour, une nouvelle vie, une nouvelle langue : pp.29-31

2 — Le salon de Marie Cavadia au Caire et la rencontre avec Georges Henein : pp.31-47

3 — Georges Henein : *Art et Liberté* et le surréalisme oriental : pp.47-100

C — La Fuite en France

1 — Les événements : la crise du Canal de Suez ; le départ de l’Égypte et l’installation à Paris : pp.100-105

2 — Les premiers écrits et le milieu surréaliste parisien : pp.105-125

3 — Une dimension historique : arrêt sur le mouvement surréaliste vieillissant : pp.125-159

(II) — LES FORCES MAGNÉTIQUES : ou comment Joyce Mansour est venue au surréalisme

A — De l'influence d'André Breton

- 1 — André Breton à l'affût de nouveaux talents : pp.161-178
- 2 — L'éclosion d'une amitié fulgurante : pp.178-180
- 3 — Une correspondance personnelle qui pose les jalons d'une aventure collective : le surréalisme : pp.180-190

B — Les aventures partagées d'André Breton et Joyce Mansour

- 1 — Rencontres et réunions : pp.190-198
- 2 — Le magnétisme des objets trouvés : pp.198-236
- 3 — Les contributions de Joyce Mansour : pp.236-268

C — Les vases communicants

- 1 — Art plastique et poésie : le miroir du désir sans contraintes : pp.269-288
- 2 — Eros et Thanatos : une nouvelle anatomie du désir : pp.288-323
- 3 — La magie du quotidien : pp.323-350

(III) — LE DEUXIÈME ÂGE D'OR DU SURRÉALISME : ou le surréalisme vécu de Joyce Mansour

A — Un renouvellement poétique

- 1 — « La poésie et la mourre » : André Pieyre de Mandiargues et Joyce Mansour : pp.352-399
- 2 — Le corps traumatisé : un pont entre Joyce Mansour et Henri Michaux : pp.399-406
- 3 — L'inconscient incarné : Joyce Mansour vue par Jean-Jacques Lebel : pp.406-475

B — L'amitié et la peinture

- 1 — Sa contribution singulière avec Pierre Alechinsky : pp.476
- 2 — La fureur partagée avec Roberto Matta : pp.542-558
- 3 — L'art de l'exil et Wifredo Lam : pp.558-574
- 4 — Le tragique du merveilleux : Jorge Camacho : pp.575-592
- 5 — Les limericks-sculptures de Reinhoud : pp.593-603
- 6 — Enrico Baj : le livre fait objet : pp.604-605
- 7 — L'univers des bijoux-poèmes : Pol Bury : pp.605-613
- 8 — L'almanach surréaliste : Quando : pp.614-618
- 9 — L'écriture de rupture, entre rêve et réalité : le rôle critique de Joyce

Mansour : pp.618-680

C — L'héritage de la poétesse

1 — L'iconographie de Joyce Mansour : de l'autre côté du rationnel : pp.680-717

2 — Une héroïne singulière : « Le jardin des délires de ce siècle » : pp.717-753

3 — Joyce Mansour et la « fureur poétique » : la transmission de son œuvre dans l'art actuel : pp.753-791

(IV)- CONCLUSION : PP.792-804

(V) — BIOGRAPHIES :

- **ANDRÉ BRETON : PP.805-809**

- **JOYCE MANSOUR : PP.810-813**

(VI) – INDEX : PP.814-832

(VII) – BIBLIOGRAPHIE : PP.833-845

QUATRIÈME DE COUVERTURE : 846

I — LES SOURCES D’INSPIRATION :

Le point de départ de l’écriture de Joyce Mansour se situe en Égypte lorsqu’elle y vivait jeune fille puis jeune mariée. Sa vie au Caire, puis à Paris, nous permet de découvrir que son œuvre n’est pas seulement celle d’une « riche bourgeoise qui écrivait des poèmes », acceptée par les surréalistes « seulement parce que Breton l’aimait beaucoup », ¹⁷ mais celle d’une poétesse qui, au même titre que Breton et ses amis, vint à la poésie comme à un état d’esprit, une façon de vivre et de se comporter.

Souvent qualifiée d’insaisissable, son œuvre s’exprime aussi bien en vers qu’en prose, sous forme de pièces de théâtre, de sculptures ou de peintures.

Dès son adolescence égyptienne, la poétesse connaît une série de ruptures qui troubleront à jamais sa vie protégée, mondaine et sportive de jeune fille privilégiée.

A — L’Égypte : une mythologie intime faite de ruptures :

Afin de mieux comprendre la situation du pays au début des années cinquante, il est nécessaire de rappeler quelques faits concernant son histoire au début du XX^e siècle.

Pays cosmopolite, l’Égypte est placée sous protectorat de la Grande-Bretagne, de décembre 1914 à février 1922. Entre les deux guerres, les Britanniques continuent d’exercer un rôle capital. L’armée anglaise occupe toujours le territoire alors que, selon un accord signé en avril 1923, elle ne devait surveiller que le canal de Suez. Cette occupation militaire et la présence

¹⁷ Propos de Jean-Jacques Pauvert recueillis par Pierre Petit dans *Molinier, une vie d’enfer*, Paris, J.J. Pauvert aux Édition Ramsay, 1992, p. 105.

des Britanniques aux postes-clés du pouvoir empêchent donc l'armée égyptienne de contrôler le pays.

Jusqu'en 1952, date de la révolution instiguée par le colonel Gamal Abdel Nasser, la bourgeoisie industrielle et commerçante proche du roi Fouad exerce un contrôle important sur les partis politiques et le pouvoir économique.

Cette minorité d'étrangers, l'équivalent d'environ cinq pour cent de la population égyptienne, était formée de nationalités diverses, anglaise, mais aussi française, italienne, syro-libanaise et grecque.

L'influence politique de ces étrangers – surtout les Français et les Anglais – était farouchement contestée par le parti nationaliste, Le Wafd, dirigé par Saad Zaghlûl : « Saad propose à la postérité le type idéalisé du paysan égyptien : visage large, osseux, puissante carrure de travailleur manuel, éloquence naturelle, obstination, bonhomie. Fils d'un fellah aisé de basse Égypte, il avait acquis une culture coranique traditionnelle à El-Azhar avant d'apprendre le français, la quarantaine venue. Jeune magistrat, il avait pris part en 1882 à l'insurrection orabiste¹⁸ aux côtés de son maître Mohamed Abdou, avant de collaborer à l'administration britannique en tant que ministre de l'Instruction Publique, et de s'attirer les compromettants éloges de Lord Cromer¹⁹ ». Dans son ouvrage, *L'Égypte en mouvement*, Jean Lacouture rappelle que Saad n'était pas considéré comme un fanatique et a toujours conseillé aux nationalistes égyptiens de ne rien provoquer contre la Grande-Bretagne pendant la guerre. Mais, jugeant qu'il est en droit « d'exiger que la victoire des Alliés soit aussi celles des peuples « protégés »²⁰, il décide de se

¹⁸ L'insurrection orabiste a été provoquée par Ahmed Orabi (1841-1911). Général de l'armée nationaliste, il fut le premier à faire prendre conscience aux Égyptiens de la nécessité d'évacuer tous les étrangers d'Égypte, mouvement qui fut tempéré par la présence de l'armée anglaise. Cf. Jean et Simone Lacouture, *L'Égypte en mouvement*, Paris, Éditions du Seuil, 1956, p. 82 et sq.

¹⁹ *Ibidem.*

²⁰ *Ibidem.*

rendre, le 13 novembre 1918, avec deux compagnons, Ali Chaaraoui et Abdel Aziz Fahmi, chez le haut-commissaire britannique pour revendiquer l'indépendance du pays.

À partir de cette date, cette délégation, appelée le « Wafd », lutte pendant trente ans pour l'indépendance. Saad s'était adressé à Wingate, le général de l'armée britannique, avec une grande civilité : « l'Angleterre est la plus forte des puissances et la plus libérale. Au nom des principes de la liberté qui la guident, nous demandons à être ses amis ». ²¹ Cependant, consciente que la nation égyptienne était en train de naître, l'Angleterre riposta avec fermeté en déportant le chef de la délégation ainsi que ses lieutenants à Malte.

A force d'émeutes, en 1922 le Wafd réussit à convaincre l'Angleterre de renoncer à son protectorat. Le 1^{er} mars 1922, l'Égypte est proclamée royaume indépendant. Le sultan Ahmed Fouad devient le roi Fouad I^{er}. En 1928, Hassan al-Banna crée le parti nationaliste des Frères Musulmans, plus réfractaire encore à cette présence britannique qui continue, malgré l'indépendance.

En 1936, à la mort du roi Fouad, le Wafd remporte les législatives, contraignant les troupes britanniques à se cantonner autour du canal de Suez. Jean Lacouture rappelle que par le traité de 1936, le Wafd réussit à arracher à Londres de nouvelles extensions de souveraineté. La nouveauté de ce traité réside moins dans l'évacuation du territoire par les troupes britanniques (zone du canal exceptée), que dans l'abandon par l'Angleterre de la protection des « étrangers minoritaires ». ²²

Cela entraîne le départ de nombreux ressortissants britanniques. Même si leur rôle politique diminue, le rôle économique des minorités s'accroît, notamment dans le commerce du textile et dans la finance, activités de la famille Adès depuis deux générations.

²¹ *Ibid.*, p. 83.

²² *Ibid.*, p. 89.

1 — La famille Adès :

Gillian, la sœur cadette de Joyce Mansour, raconte que leur grand-père, David Adès, originaire d'Alep, appartenait à la communauté juive menacée par les autorités de la ville. En s'échappant du ghetto d'Alep,²³ où il était enfermé, il quitte la Syrie et obtient un passeport anglais lui permettant de fonder une bourse du coton à Manchester, à la fin des années 1890. Toujours à Manchester, il crée une entreprise commerciale de coton, puis s'installe au Caire où il ouvre, à proximité de la ville, des usines de filature puis, dans son centre, des magasins pour vendre son produit. Il monte également des boutiques à Alexandrie, son lieu de villégiature, toujours selon les dires de Gillian.

En 1897 naît son fils, Emile David, qui travaillera auprès de son père avant de prendre sa succession. En 1920, Emile épouse Nelly Nadia Adès. Si Joyce aimait à raconter que ses parents étaient cousins consanguins, Gillian affirme qu'ils n'étaient pas de la même famille.

Depuis l'installation du grand-père de Joyce au Caire, l'ensemble de la famille Adès vit dans cette ville et passe ses week-ends et ses vacances à Alexandrie dans une maison qu'elle loue, située sur la plage. Gillian se souvient qu'entre les deux guerres, l'affaire familiale devient l'une des plus importantes d'Égypte. Les bureaux, toujours situés à Manchester, gèrent les importations.

La famille Adès fait donc partie de cette minorité britannique appartenant à la haute société du Caire. Les parents de Joyce gravitent dans le monde diplomatique, surtout celui de l'ambassade de Grande-Bretagne où ils assistent aux nombreuses réceptions mondaines. Vivant, comme les autres familles cosmopolites, dans ce milieu privilégié, la famille Adès ne s'aperçoit pas des tensions et des difficultés économiques que traverse le pays à l'époque.

De surcroît, leur appartenance à la communauté juive, brassage de

²³ De 1841 à la Première Guerre mondiale, il y eut de nombreuses persécutions de juifs en Syrie.

personnes d'origines très diverses, les éloigne des Égyptiens. Juifs séfarades, les parents de Joyce parlent, en plus de l'anglais, un dialecte judéo-espagnol.

Joyce Patrice Adès naît dans ce milieu aisé le 25 juillet 1928, en Angleterre, à Bowden dans le Cheshire. Elle est la troisième de la fratrie. Son frère aîné David est né en 1920, sa sœur aînée Geany, en 1923. En 1931 naît son frère Norman, dont elle reste très proche toute sa vie, puis sa sœur cadette, Gillian, en 1937.

Après la naissance de Joyce, ses parents s'installent au Caire dans une maison située dans le quartier des ambassades, au 6, rue Abdelkader Kasr-el-Doubara. À l'heure actuelle, l'ancienne maison de la famille Adès est occupée par l'ambassade de Grèce. Il s'agit d'une maison spacieuse avec de nombreuses pièces, entourée d'un grand jardin et clôturée par un haut mur blanc.²⁴

Dans ce contexte de vie choyée et dorée, ainsi que la décrira Joyce, la fillette reçoit une éducation britannique. Sa nurse Wooley est anglaise et quand Joyce perd sa mère à un jeune âge, c'est sur elle qu'elle reporte une grande partie de son affection filiale.

La jeune fille passe la majorité de ses vacances en Angleterre. En 1936, elle est envoyée dans un collège en Suisse pour les filles de la haute société. Elle y reçoit une éducation stricte doublée de l'enseignement « des bonnes manières », de la danse et de la musique. Sa sœur Gillian raconte que Joyce chantait des airs d'opéra et que, jeune fille, elle a participé à quelques concerts au Caire. Intellectuelle, mais sportive, elle excelle dans la course à pied.

Sa langue maternelle est l'anglais, même si elle dit avoir été initiée à

²⁴ Quelques photographies de la maison intérieure et extérieure de la famille Adès, cf notice iconographique fig n°1a, 1b, 1c

l'hébreu dès l'âge de huit ans par un vieux rabbin. Bien qu'elle se soit toujours déclarée athée, elle ne renie pas pour autant son appartenance à la religion juive, et y fait souvent allusion dans son œuvre :

« Je porte en moi un peuple ancien
Ils émergent dans mes rêves
Barbus et pauvres armés de cérémonies
Tabernacles ambulants
Leurs femmes me ressemblent sous leurs voiles onduleux »²⁵

Le français, que Joyce parle peu jusqu'à ses dix-huit ans, est la langue officielle des Européens d'Égypte à cette époque.

Durant l'été 1942, des événements viennent perturber la vie idyllique de la jeune fille alors âgée de quatorze ans. Pendant la Seconde Guerre mondiale, la guerre du désert oppose d'abord l'armée coloniale libyenne de l'Empire italien à la huitième armée britannique en Égypte. C'est le choc de la première bataille d'El-Alamein entre les forces de l'Axe dirigées par le général Rommel et la huitième armée britannique. Au moment où, malgré l'intervention des Français à Bir-Hakeim, les forces de l'Axe obligent l'armée britannique qui protège le Canal de Suez à se replier et que les Allemands se dirigent vers Alexandrie, le père de Joyce, Emile Adès,²⁶ incite sa femme Nelly accompagnée des plus jeunes enfants, Geany, Joyce, Norman et Gillian, à s'installer en Palestine, à Jérusalem, pendant que son fils aîné David et lui s'engagent dans l'armée britannique. Samir Mansour, le second mari de Joyce, atteste que son beau-père avait alors mis une partie de sa fortune à la disposition de l'armée britannique²⁷.

²⁵ Joyce Mansour, *Prose et poésie, Damnations [1967]*, Paris, Actes Sud, 1991, p. 473, cité par Marie Laure Missir, *Joyce Mansour, Une étrange demoiselle, Paris*, Jean-Michel Place, 2005, p. 15.

²⁶ Photographie en noir et blanc d'Emile Adès, entouré de Joyce et Norman. Archives Mansour. cf notice iconographique, fig n°2

²⁷ Entretien du 19 juin 1995 entre Samir Mansour et Marie-Laure Missir.

A Bir-Hakeim, Rommel subit un revers majeur infligé par les forces de la France libre commandée par le général Koenig. Cette bataille met fin à la guerre du désert et permet à Bernard Montgomery de remporter la bataille d'El-Alamein, refoulant définitivement les forces de l'Axe hors du territoire libyen à la fin de l'année 1942.

Toujours selon les dires de Samir Mansour²⁸, Nelly Adès²⁹ peut alors regagner l'Égypte avec ses quatre plus jeunes enfants. Joyce reprend ses études, sa vie sportive et sociale, entre ses voyages en Europe et en Afrique et les chevaux de course de son père. Emile Adès, comme beaucoup d'Égyptiens fortunés, est amateur de courses de chevaux, qui ont lieu l'été au Guézireh Sporting Club et l'hiver, à l'hippodrome d'Héliopolis. Joyce partage l'amour des chevaux avec son père, participe à de nombreuses compétitions équestres et l'accompagne lors de longues promenades dans le désert.

Cette enfance protégée se déroule sans véritables soucis.

Aux dires de ses proches – son mari, sa sœur Gillian, ses enfants – et sur la foi des différentes interviews qu'elle a données, comme celle accordée à Jean-Pierre Enriki en 1955 lorsqu'elle vivait toujours en Égypte³⁰, sa jeunesse fut un mélange de souvenirs heureux et d'évènements douloureux – des traumatismes qui représentent des ruptures dans sa vie.

2 — Morts impossibles : naissance d'un exorcisme personnel :

²⁸ *Ibidem.*

²⁹ Photographie de Nelly Adès entourée de ses enfants Geany, Joyce et Norman au début des années 1930, archives Mansour. cf notices iconographiques, fig n°3

³⁰ « Un quart d'heure avec une poète Joyce Mansour ». Émission radiophonique préparée par Jean René Enkiri en novembre 1955. Cet entretien a été préparé par courrier et les réponses de la poétesse furent lues par une speakerine, la poétesse vivant à cette époque en Égypte, au Caire. Les documents préparatoires à cet entretien ont été conservés dans les archives Mansour mais ne précisent pas sur quelle radio ni à quelle date l'entretien devait être diffusé.

En 1944, à l'âge de quinze ans, Joyce perd sa mère atteinte d'un cancer foudroyant. Elle l'évoque dans un poème qui se trouve dans ses archives et qui a été publié dans le neuvième numéro de *Supérieur inconnu*, le 9 avril 1998, après sa mort, survenue en 1986 alors qu'elle avait cinquante-huit ans, également suite à un cancer :

« Tu es morte depuis hier ma mère
Délivre-moi de tes souffrances
Tu es glacée d'effroi sous ton masque de verre
Délivre-moi de tes baisers maternels
qui rampent sur mon corps agenouillé
comme des limaces
Aide-moi ma mère
Car mes yeux s'enlisent dans le marais du désir
Délivre-moi de ton ombre pesante
Mes ovaires ensablés étouffent entre tes mains
La mort est lente à s'assouvir
Délivre-moi de ton absence
Délivre-moi de la pluie. »³¹

Elle y fait encore allusion dès son premier recueil de poèmes, *Cris* :

Ton petit corps maigre entre ses draps de satin
Ta chambre rose emmitouflée de silence
Tes yeux qui roulent entre les meubles cossus
Se cognant dans le noir aux rats morts aux coussins
Et nous qui attendons ton dernier sursaut
Pour déchirer ton testament.

Femme debout dans un paysage nu
La lumière crue sur son ventre bombé
Femme seule femme riche sans vice ni poitrine
Femme qui hurle son mépris dans des rêves sans repos

³¹ Poème inédit publié dans *Supérieur Inconnu*, n°9, janvier-mars 1998.

Le lit sera son enfer.³²

Gillian, alors âgée de sept ans, relate à quel point Joyce a été atteinte par la mort de leur mère, combien elle demeurait inconsolable malgré la tendresse et l'attention accrues de leur père.

Il décide alors d'envoyer Geany, Norman et Gillian à Cambridge en Angleterre, y poursuivent leurs études, et de garder Joyce auprès de lui, afin de mieux l'entourer. Elle continue ses études au lycée anglais du Caire.

La jeune fille, toujours sportive, fréquente un établissement très fermé, Le Ghezireh Sporting Club du Caire, et devient championne de course à pied.

Si le sport est un moyen pour elle d'affronter ses souvenirs cruels en se dépassant physiquement, il ne comptera plus par la suite. Selon le témoignage de ses proches, elle s'y opposera farouchement, comme André Breton et la plupart des surréalistes, d'ailleurs.

La jeune fille âgée de dix-huit ans fait la rencontre de son premier mari, Henri Naggar, de deux ans son aîné au Sporting Club. D'origine italienne, il appartient au même milieu privilégié, à la même communauté européenne des affaires que la famille Adès. Les Naggar ont fondé la bourse du Caire à la fin du XIX^e siècle. Henri parle anglais, a lui aussi été élevé par une nurse anglaise, mais élève au lycée français du Caire, sa langue maternelle est le français. Aussi sportif que Joyce, il est champion de saut en hauteur. Athlétique, riche et beau, il avait toutes les qualités pour lui plaire.

Dès l'âge de dix-huit ans, Joyce fréquentera donc le milieu francophone. Elle se sent obligée d'apprendre le français qu'elle ne maîtrisera que plus tard, avec son second mariage et son arrivée en France en 1956. A ce moment-là,

³² Joyce Mansour, *Cris*, Paris, Éditions Pierre Seghers, 1953, p. 32

selon un témoignage de son ami, André Green,³³ qui a également passé une partie de sa jeunesse au Caire, rien ne pouvait présager qu'elle deviendrait une grande poétesse proche de Breton. Joyce épouse Henri Naggar en mai 1947. Pour leur voyage de noces, ils partent en France puis en Suisse. Henri, ayant pris la succession de son père, agent-de-change, profite du séjour pour travailler.

Mais quelques mois plus tard, le jeune homme est atteint d'un cancer. Il meurt le 7 octobre 1947, à l'âge de vingt-et-un ans, provoquant un nouveau déséquilibre violent chez Joyce.

Elle succombe à la douleur de ce nouveau deuil si proche de celui de sa mère. Elle le rappelle dans un de ses inédits :

« Je me souviens des funérailles de ma mère : des mouchoirs échangés comme autant de moites signaux, du piano démuné de son châle, de tous ces bras blancs des amies de la défunte qui brassaient l'air du grand salon, crémeux sans leurs voiles, lourds comme des bas-fonds de la fosse ; croissant de lune sur le tulle de la danseuse océane. Pleure-t-on ainsi en Occident ? Je crois entendre les larmes tinter sur le parquet. Je n'irai pas grincer des dents derrière votre chapeau noir, j'enterrai mon ami mort à la manière des vieilles juives, les yeux dans les yeux vitreux pour être sûre de le revoir vivant là-bas dans les sables de mon prochain évanouissement. »³⁴

Les deux morts se confondent. Incapable d'en supporter la peine, à l'âge de dix-neuf ans, elle retrouve la maison de son père, mais refuse de lui parler. Elle n'accepte que la compagnie de sa belle-sœur, Lily Adès, épouse de son frère aîné, David, qui s'acharne à la distraire en lui organisant des soirées et des parties de bridge.

Lily Adès raconte son affection pour la jeune femme qu'elle tentait de

³³ André Green, né en 1927 au Caire, est un célèbre psychanalyste qui s'est donné pour mission d'interroger le renouvellement de la pratique psychanalytique.

³⁴ Joyce Mansour dans *Supérieur Inconnu*, n°9, janvier-mars 1998. p. 93.

protéger, notamment pendant ses crises de somnambulisme.

Selon le témoignage d'Alain Jouffroy³⁵, Joyce Mansour essaye de cautériser ses plaies à l'aide de la poésie, qui devient pour elle à la fois une nécessité vitale et un moyen de révolte.

Les références à la mort de son premier époux reviennent de façon tenace marquer son premier recueil d'images violemment traumatiques :

« Les machinations aveugles de tes mains
Sur mes seins frissonnants
Les mouvements lents de ta langue paralysée
Dans mes oreilles pathétiques
Toute ma beauté noyée dans tes yeux sans prunelles
La mort dans ton ventre qui mange ma cervelle
Tout ceci fait de moi une étrange demoiselle

Je te soulève dans mes bras
Pour la dernière fois
Je te dépose hâtivement dans ton cercueil bon marché.
Quatre hommes l'épaulent après l'avoir cloué
Sur ton visage défait sur tes membres angoissés.
Ils descendent en jurant les escaliers étroits
Et toi tu bouges dans ton monde étriqué
Ta tête détachée de ta gorge coupée
C'est le commencement de l'éternité. »³⁶

Ces visions de cauchemars hantées de créatures fantomatiques expriment la douleur révoltée de Joyce Mansour face à des souvenirs qui se sont

³⁵ Entretien avec Alain Jouffroy du 4 décembre 2006. Alain Jouffroy, né en 1928 à Paris, est un poète, écrivain et critique d'art. A dix-huit ans, il rencontre André Breton, qui fait paraître ses premiers poèmes dans *Néon*. Il fréquente pendant un temps le groupe surréaliste. Il devient ainsi ami de Brauner. En 1948, il est exclu du groupe pour s'être opposé au procès moraux intentés par les surréalistes à Brauner et Matta autour l'affaire Gorky. Il reste cependant toujours proche de la pensée surréaliste. Il assiste au pré-vernissage du Grand Cérémonial de Jean Benoît pour le cent quarante-cinquième anniversaire de la mort de Sade chez Joyce Mansour et devient un de ses proches amis.

³⁶ Joyce Mansour, *Cris*, *op. cit.*

transformés en autant d'obsessions :

« Pour moi, la poésie est un soulagement, un moyen d'exorcisme personnel ».³⁷

Ses vers se présentent comme des cris lancinants. Elle le confirme, lors du même entretien, au journaliste Jean-Pierre Enkiri, qui lui demande quand et comment le poète est né en elle :

« Je me suis sentie attirée par la poésie pour la première fois alors que j'étais encore une enfant malade. Le monde ponctué par des piqûres et des potions, m'a paru tout à coup détestable. Et j'ai cherché un refuge dans la poésie. »³⁸

Elle lui explique donc quelle était sa perception personnelle face à ses premiers écrits : deux morts impossibles, celle de sa mère et de son premier mari.

Toujours dans le même entretien, Jean-Pierre Enkiri lui demande de décrire sa vie quotidienne. Elle lui répond qu'elle quitte rarement la maison pendant la semaine : elle lit beaucoup ; dessine un peu, mais très mal et fait du jardinage. Le week-end, elle part camper sur les bords de la Mer Rouge, où elle fait de la pêche sous-marine. Elle parcourt aussi les sites archéologiques et dort en plein air. Elle ajoute qu'elle ne connaît pas « de milieu hostile ou favorable à l'éclosion poétique ».

Pour calmer ses douleurs incurables, elle décide d'aider un médecin qui exerce au Caire dans les quartiers pauvres : « c'était un type qui faisait de tout, depuis le pied malade jusqu'aux hystériques et c'était toujours... même les charges les plus

³⁷ « Un quart d'heure avec... », Entretien avec Jean-René Enkiri, *op. cit.*

³⁸ *Ibidem.*

affreuses. Il avait une espèce d’humour noir...»³⁹

Peu à peu, Joyce Mansour, âgée de dix-neuf ans, apprend – presque malgré elle – à faire face aux drames qui ont marqué sa jeunesse et qui marqueront son œuvre. Apparaît alors dans sa vie, un homme qui appartient à la communauté française égyptienne et qui fréquente les salons littéraires mondains et les clubs de sport privés du Caire.

B — Initiation au surréalisme occidental :

En 1948, un an après la mort de son premier mari, Joyce rencontre Samir Mansour⁴⁰ au Yacht-Club. Très bel homme, il a passé ses vingt premières années en France où il fait ses études. Il s’installe ensuite au Caire pour remonter une affaire familiale de textile et s’associer à une importante société de réfrigération.

1 — Samir Mansour, une nouvelle vie, une nouvelle langue :

Samir Mansour et Joyce Adès se marient le 7 février 1949 au Caire. Pour leur voyage de noces, ils partent un mois à Capri, où Samir organise une grande soirée dans un restaurant sur le thème de « pirates et esclaves ». Cette soirée fit grand bruit, comme il le raconte à Marie-Laure Missir dans un entretien enregistré le 19 juin 1995⁴¹.

La jeune poétesse redécouvre sa joie de vivre avec Samir. Leur vie alterne

³⁹ « Écrivains étrangers d’expression française » : Joyce Mansour, émission radiophonique de Jean Pajet, enregistrée le 28 octobre et diffusée le 2 décembre 1967, par Radio France. Lectures de poèmes par Maria Casarès et Alain Cuny.

⁴⁰ Photographie en noir et blanc de Samir Mansour, archives Mansour, cf notice iconographique, n°4

⁴¹ Entretien du 19 juin 1995, *op. cit.*

entre le Caire⁴², dans un appartement en rez-de-jardin dans le quartier neuf sur l'île de Zamalek, 1, rue Aziz Osman, près du Sporting Club de Ghezireh, leur maison de vacances, à Alexandrie, et l'Europe, où ils voyagent souvent. À Paris, ils descendent à l'hôtel Crillon ou dans un hôtel plus petit, situé près de la rue Marbeuf dans le 8^e arrondissement, avant d'acheter en 1952 un appartement dans le 16^e, près du Bois de Boulogne, au numéro 1 de l'avenue du Maréchal Maunoury.

Au Caire, ils voient beaucoup la famille de Joyce, tout particulièrement son père. Samir Mansour raconte combien il aimait Émile, combien il l'admirait aussi d'avoir combattu avec son fils David pour protéger le Canal de Suez. Samir et les Adès avaient aussi attaqué ensemble l'armée allemande de Rommel à la bataille de Tobrouk, où la flotte britannique était parvenue à couper le ravitaillement de l'armée allemande. Pour Samir, le père de Joyce était aussi un personnage très gai, bon vivant, sportif et amateur de courses.

Ayant eu du mal à concevoir un enfant, son premier fils Philippe naît, enfin, à Paris, à la clinique de Boulogne-Billancourt, le 19 février 1952. Vient ensuite son benjamin, Cyrille, le 14 mai 1955, dans la même clinique. Selon Samir, Joyce était passionnément amoureuse de ses fils, possessive jusqu'à « l'anormal ».⁴³ Les termes sont les siens et, pour lui, le caractère excessif de sa femme faisait partie de son charme et l'amusait beaucoup. Toujours est-il que ses fils lui rendaient bien cet amour et, jusqu'à la mort de Joyce, Cyrille déjeunera presque tous les jours avec elle.

Pendant cette période heureuse, les blessures incurables des « morts impossibles » subsistent malgré tout et Joyce continue d'écrire pour se guérir.

Pour son mari, il n'est pas question de parler une autre langue que le

⁴² Plan du Caire des années 1950-1960, cf doc n°1

⁴³ Joyce Mansour et ses fils, Philippe et Cyrille, à Paris, photo noir et blanc, archives Mansour, cf notice iconographique, fig. n°5

français. À partir de sa rencontre avec lui, la poétesse se met à parler et à écrire en français. On peut noter toutefois que deux de ses ouvrages écrits en français, *Rapaces*⁴⁴ et *Carré blanc*⁴⁵, sont ensuite traduits en anglais, en 1975 pour *Rapaces*⁴⁶ et 1978 pour *Carré blanc*⁴⁷.

Mais Joyce va rapidement parfaire son français en accompagnant Samir au salon littéraire de Marie Cavadia.⁴⁸

2 — Le salon de Marie Cavadia au Caire et la rencontre avec Georges Henein⁴⁹ :

⁴⁴ Joyce Mansour, *Rapaces*, Paris, Éditions Pierre Seghers, 1960.

⁴⁵ Joyce Mansour, *Carré blanc*, Paris, Éditions Le soleil noir, 1965.

⁴⁶ Joyce Mansour, *Birds of Prey*, poèmes traduits en anglais par Albert Herzing, Éditions Perivale Press, 1975.

⁴⁷ Joyce Mansour, *Flash Card*, poèmes traduits en anglais par Mary Beach, Éditions Cherry Valley, 1978.

⁴⁸ Marie Cavadia, (1901-1970), était poète et écrivain. Née en Roumanie d'ascendance hellène, elle a passé son enfance à Paris, où, ses études terminées, parurent ses premiers vers qui retinrent l'attention, entre autres, de Juliette Adam. Très littéraires, ces vers empreints de mallarméisme étaient quelque peu sophistiqués. Mais paraît en 1943 *Printemps*, d'une écriture simple où, comme dans « Le Cantique des Cantiques », le plus mystérieux de nos sentiments est magnifié : l'amour. Elle y exprime les élans de la passion, toujours en quête d'absolu.

Mariée en premières noces au cinéaste Marcel L'Herbier, elle se rend en Égypte en 1929, où elle épouse Mamdouh Riaz, homme politique et ancien ministre. L'Orient et l'éternité du monde qui en rayonne la marquent désormais. Et la pénétration de l'élément spirituel, voire ésotérique, devient de plus en plus évidente dans ses écrits. La connaissance ajoute à la poésie sa subtile rigueur. C'est ainsi que *Les Chants de Zodiaque*, dont chaque mot est un condensé de sens, rattache l'homme au cosmos. Mais tout en poursuivant ses recherches métaphysiques, Marie Cavadia ne demeure pas complètement étrangère à sa première vocation littéraire : la confrontation du théâtre et de l'art audiovisuel. Elle écrit une pièce, *Tilburg*, qui exalte le frisson tragique de l'amour et de la destinée, et des scénarii, dont l'un fut primé à un concours et l'autre obtint le premier Prix du Cinéma décerné par « Excelsior ».

⁴⁹ Georges Henein, né en 1914 au Caire et mort à Paris en 1973, était poète, écrivain et journaliste. Égyptien d'origine copte et de langue française, il découvre le surréalisme en 1934, pendant ses études à Paris. Il revient au Caire en 1937 et fonde le groupe, *Art et Liberté*, premier noyau d'effervescence révolutionnaire en Égypte, luttant contre les valeurs traditionnelles.

En 1947, il assure à Paris le secrétariat de *Cause*, bureau d'information et de liaison surréaliste. Avec Alexandrian et Pastoureau, il s'éloigne du mouvement vers 1950, tout en maintenant des liens, en participant aux revues *Troisième Combat*, *Rixes* et *Phases*.

Les Mansour ont une vie mondaine calquée sur celle de leurs parents, voire, sur celle de la minorité privilégiée de langue étrangère : ils côtoient les diplomates, les hommes d'Etat et le monde des affaires. Ils sont également introduits dans les salons littéraires, en particulier celui de Marie Cavadia.

Marie Cavadia est une amie intime de Samir Mansour. C'est une Roumaine, mariée en secondes noces à un ancien ministre égyptien, Mamdouh Riadh, après avoir été mariée au cinéaste, Marcel L'Herbier.⁵⁰

Il y eut plusieurs salons littéraires au Caire avant celui de Marie Cavadia, dont celui d'Amy Kher⁵¹, très en vogue dans les années trente. Jean-Jacques Luthi raconte, dans son ouvrage, *Entretiens avec des auteurs francophones d'Égypte*⁵², que l'élite des littérateurs de langue arabe et française se pressait chez elle : Taha Hussein, Ahmed Rassim, Jean Moscatelli...

Les autres salons de la capitale égyptienne étaient plus politisés. Chez la princesse Fazil, on se trouvait dans une « sorte de terrain neutre où Saad Zaghlûl

En 1960, il quitte l'Égypte pour Rome, puis Paris, où il exerce une activité de journaliste spécialisé dans les problèmes du tiers monde. Il se fait remarquer par son ton toujours libre, vif et osé.

Atteint d'un mal incurable à la fin de sa vie, il fuit toute compagnie.

⁵⁰ Marcel L'Herbier (1888-1979) était un réalisateur de cinéma français, également poète, juriste, théoricien de cinéma, fondateur de l'IDHEC, acteur majeur de l'organisation du cinéma français au sein des syndicats de cinéma et pionnier de la télévision française. Pendant sa période muette, L'Herbier fut l'un des maîtres du cinéma avec *Eldorado* (1921), *L'Inhumaine* (1924), *Feu Mathias Pascal* (1926), *L'Argent*, considérés comme des chefs d'œuvre de l'avant-garde française. Ses films parlants les plus importants sont *Le Mystère de la chambre jaune* (1930), *Le Parfum de la dame en noir* (1931), *Forfaiture* (1937), *La Nuit fantastique* (1942), *L'Honorable Catherine* (1943). En 1953, L'Herbier fut l'un des premiers réalisateurs de cinéma à travailler pour la télévision française, en tournant l'un des premiers téléfilms français, *Adrienne Mesurat*, adaptation du roman de Julien Green.

⁵¹ Amy Kher, 1897-1981, de mère anglaise et de père d'origine libanaise, était poète et écrivain.

⁵² Jean-Jacques Luthi, *Entretiens avec des auteurs francophones d'Égypte, et fragments de correspondance*. Préface Daniel Lançon, Paris, Éditions L'Harmattan, 2008.

Pacha et Lord Cromer, parmi d'autres, venaient discuter des intérêts britanniques ou égyptiens ».⁵³ Chez May Ziadé, fille d'un journaliste libanais et journaliste elle-même, se pressaient les hommes politiques de langue arabe. Il existait également le Cercle Al-Diafa, dirigé par Nelly Vaucher-Zanarini. Le dernier salon, celui de Marie Cavadia, accueille les écrivains surréalistes.

Lors de l'entretien du 19 juin 1995, enregistré par Marie-Laure Missir⁵⁴, Samir Mansour évoque la passion de Marie Cavadia pour l'ésotérisme de l'Égypte antique. Elle pensait que ce monde maîtrisait des sciences que le nôtre avait oubliées. Dans son salon, les invités discutaient longuement de théories occultes, se passionnaient de l'abondante littérature qu'elles produisaient à l'époque. Samir Mansour mentionne l'écrivain égyptien Khater ou encore, plus récemment, *Le Temple dans l'Homme*⁵⁵ de René Schwaller de Lubicz qui souligne l'influence du sacré dans l'architecture égyptienne pharaonique.

La maison de Marie Cavadia était ouverte aux écrivains, peintres, musiciens, danseurs, aux acteurs étrangers de passage en Égypte, dont Gide, Roland Petit et son ballet. Samir précise que, faute de parler leur langue, le milieu intellectuel francophone du Caire ne connaissait pas le milieu intellectuel arabe. L'apport était donc essentiellement étranger.

Il ajoute que Marie Cavadia a également quitté l'Égypte lors des événements du Canal de Suez de 1956 pour s'installer en Suisse.

Marie Cavadia, animant donc un important salon au Caire, ouvre ses portes aux surréalistes, dont Georges Henein, qui a découvert le mouvement en 1934. Il en fut un des premiers adhérents en Égypte. Ce fut lui, aussi, qui

⁵³ *Ibid.*, p. 35.

⁵⁴ Entretien du 19 juin 1995, *op. cit.*

⁵⁵ René Adolphe Schwaller de Lubicz, *Le Temple de l'Homme*, Paris, Éditions Dervy, 1949. Cet auteur, né en 1887 à Asnières et mort en 1961, est un égyptologue et un ésotériste français, spécialiste de la symbolique de l'Égypte antique.

remarqua en premier le recueil liminaire de poèmes de Joyce Mansour, *Cris*. Avec Marie Cavadia, il deviendra, pendant la Seconde Guerre mondiale, « un des piliers de ce bouleversement littéraire que fut le surréalisme sur les rives du Nil ».⁵⁶

Marie Cavadia tient son salon littéraire dans sa maison – où elle possède une importante collection d’art égyptien ramesside – située dans le quartier résidentiel neuf de Zamalek, considéré comme le foyer intellectuel de la capitale égyptienne des années vingt aux années soixante.

Dès son jeune âge, Marie se passionne pour la littérature française. Au début des années trente, elle publie un recueil de poèmes d’un style assez conventionnel, *Printemps* :

Écoutez cette mélodie
Triste, étroite comme un lacet,
Et qui s’enroule autour des palmes
Des hauts palmiers de la forêt...

Proche du milieu intellectuel francophone en Égypte, sa curiosité la conduit à découvrir le mouvement surréaliste avant la Seconde Guerre mondiale, lorsqu’elle vit à Paris. Elle y découvre Breton et son *Manifeste du Surréalisme de 1924*. C’est à Paris, également, qu’elle publie son recueil, *Printemps*. Même si ses poèmes n’ont rien de surréaliste, selon Marc Kober⁵⁷, Marie Cavadia se fait l’écho au Caire du bouleversement poétique et esthétique provoqué par le mouvement parisien. Elle rencontre Georges Henein, qui introduit le surréalisme en Égypte en 1937.

Elle devient membre du comité de *La Revue du Caire* où elle publie pour la deuxième fois *Printemps*. Elle y publiera d’autres poèmes et des études. Dès 1938, elle tient un rôle dynamique au cœur du mouvement surréaliste égyptien et fait paraître dans *La Revue du Caire* un manifeste énumérant les différents objectifs du

⁵⁶ Jean-Jacques Luthi, *Entretiens*, op. cit., p. 50.

⁵⁷ Marc Kober est un enseignant-chercheur, écrivain et spécialiste de l’Égypte à partir des années 1920, avec lequel j’ai eu un entretien le 16 février 2013.

mouvement. Elle considère que la nouvelle poésie ne peut être que surréaliste. Voici un extrait qui figure dans le premier numéro de *La Revue du Caire* d'avril 1938 :

« Désormais nous voyons la poésie se diviser en deux groupes assez distincts que nous appellerons d'un côté la poésie ancienne, plastique, lyrique, sentimentale, romantique ou descriptive : Homère, Virgile, Pindare, Le Tasse, Racine, Hugo, Byron, Louÿs, etc. De l'autre la poésie nouvelle, surréaliste née d'une hypnose magique de l'esprit, poésie « amorphe » (cette épithète étant prise comme contraire de « plastique ») faite d'analogies tonnantes ou ténues. Citons au hasard, Apollinaire, Tzara, Breton, Aragon, Vilmorin, Green, Fargue, Cocteau, Huidobro etc.

À bien considérer la trajectoire de la poésie à travers les âges l'on s'aperçoit que l'éclosion surréaliste n'est pas venue brusquement en coup de tonnerre mais qu'elle nous a été de longue date annoncée par l'œuvre d'auteurs comme Eschyle, Dante, Villon, Shakespeare, Goethe, Baudelaire, Mallarmé, Knut Hamsun, Claudel etc. Dans ces œuvres s'amalgament en un alliage de génie certains éléments du groupe plastique et du groupe second surréaliste...»⁵⁸

Pour appliquer ses théories, elle publie ses poèmes dans d'autres revues locales. Elle participe au mouvement, *Art et Liberté*, fondé par Georges Henein en 1938, en y écrivant des poèmes et des contes d'esprit surréaliste. Pour Henein, elle représente la poésie qu'il défend dans ses conférences. Il la compare à des images surréalistes : ouvertes, donc empreintes de liberté.

Après avoir publié pendant les années quarante des contes oniriques proches du surréalisme dans *La Revue du Caire*, elle accueille dans son salon les écrivains et artistes d'*Art et Liberté*. Certains de ses textes paraissent dans la revue, *Don Quichotte*.

Pour Sarane Alexandrian⁵⁹, Georges Henein était l'oracle et le héros de ce

⁵⁸ *La Revue du Caire*, n°1, avril 1938, pp. 59-61.

⁵⁹ Sarane Alexandrian, né le 15 janvier 1927 à Bagdad, mort le 11 septembre 2009 à Ivry-sur-

salon. Alexandrian ajoute que, dans les années quarante, Marie Cavadia a non seulement été créatrice de ce salon, poète et écrivain à part entière, mais elle fut mécène et animatrice, secondant les écrivains et artistes du surréalisme égyptien dans leurs activités.⁶⁰ Il y eut, bien sûr, des rencontres en dehors de son salon, dans les cafés, mais aucun café n'était spécifiquement attribué au groupe, comme les lieux de rencontres surréalistes parisiens. Son recueil, *Printemps*⁶¹, est republié à l'identique en 1943, mais son recueil de contes fantastiques, *Peau d'Ange*⁶², paru au Caire en 1944 est surréaliste aussi bien par les sujet que par l'emploi des éléments caractéristiques de l'esthétique du mouvement : rencontres insolites, disparitions, utilisation de mots inventés rendus compréhensibles par le contexte. Son écriture est également chargée d'angoisse, d'horreurs insaisissables, « de cruauté, de lubricité triste, et cette fin superstitieuse que l'on porte aux signes les plus saugrenus »⁶³.

Peau d'Ange, comprend plusieurs nouvelles, « Michèle », « Perséphone », « Dorothee », « Marce », « Ophélie » et « Pacifica ».

Le récit « Michèle » traite avec humour, ironie et cruauté de l'amour de deux jeunes acrobates frère et sœur, Michèle et Gabriel :

Seine, écrivain de nationalité française, participe à l'organisation de l'EXPOSITION INTERNATIONALE DU SURRÉALISME en 1947 à la galerie Maeght. Il devient, avec Henein et Pastoureau, l'un des trois membres de *Cause*. Il publie en 1947 son manifeste *Poésie et objectivité* et, dès lors, est considéré par Breton comme l'un des porte-paroles de la nouvelle génération surréaliste. En janvier 1948, il fonde avec Jindrich Heisler la revue *Néon*, qu'il finance en partie. Il y défend tout particulièrement le côté révolutionnaire de la revue. En novembre 1948, il s'oppose à la majorité du groupe qui voulait exclure Matta et Brauner. Il préface la rétrospective de Brauner qui a lieu le 17 décembre 1948 à la galerie Drouin à Paris, 17 place Vendôme et lui consacre deux ouvrages. Il publie au Seuil *Les Libérateurs de l'amour* en 1977 et *Le Socialisme romantique* en 1979.

⁶⁰ Sarane Alexandrian, *Georges Henein*, Paris, Éditions Pierre Seghers, Collection Poètes d'aujourd'hui, 1981, p. 30.

⁶¹ Marie Cavadia, *Printemps*, Bucarest, Éditions Cultura Nationala, 1929.

⁶² Marie Cavadia, *Peau d'Ange*, Le Caire, Éditions E. et R. Schindler, 1944.

⁶³ Jean Weisgerber, *Les avant-gardes littéraires au XX^e siècle*, volume 1, Paris, Éditions Centre d'étude des avants gardes littéraires, 1986, p. 474.

« ... Comme ils n'étaient point en représentation Michèle et Gabriel s'abstenaient de sourire, leur expression crispée donnait à leurs traits de jeunes dieux antiques un reflet dramatique, inquiétant. Bondissant de cordes en trapèzes, ils évoluaient à dix mètres du sol, légers comme des nuages, fous comme des oiseaux. Leurs corps parfaits où ne se révélait nulle trace de graisse, se ployaient et se déployaient avec la souplesse de lames en acier. Les mouvements de leurs bras et de leurs jambes, exempts de bavures, inscrivaient sur le vide un langage plastique prodigieux de beauté.

— Créatine, hurla Gabriel, tu m'envoies toujours cette corde une seconde trop tôt.

— Et toi, crétin, le trapèze une seconde trop tard...
Recommençons, ordonna-t-elle en criant.

Et ils reprirent leurs voltiges, défiant de plus belle les lois humiliantes de la pesanteur, qui nous empêchent hélas, d'oublier notre asservissement à la terre !...

— Nous finirons, murmura Gabriel, par nous casser la gueule. Si tu vois un jour une bouillie rouge à tes pieds, tu sauras que c'est moi.

— Andouille, protesta Michèle, je crèverai certainement la première. Je n'ai presque pas de ligne de vie dans la main...

— Oh ! après tout fit Michèle rêveuse, je m'en fiche de mourir...
Au ciel nous serons peut-être des anges.

— Quelle prétention ! Voyez-vous ça, Une grue qui montre ses fesses au public ! (...) ⁶⁴

Dans ces contes on trouve des histoires d'acrobates, de l'érotisme, des massacres humains, du rêve et de l'humour noir chers aux surréalistes...

⁶⁴ Marie Cavadia, *Peau d'Ange*, *op. cit.*, p. 115 et *sq.*

Comme l'ont souligné Samir Mansour⁶⁵ et Jean-Jacques Luthi, dans son ouvrage *Entretiens avec des auteurs francophones d'Égypte*⁶⁶, Marie Cavadia se tourne ensuite vers le mysticisme, l'occultisme et les sciences traditionnelles.

Elle offre à Luthi un long poème inédit sur les douze signes du Zodiaque, « Les Chants du Zodiaque », dont certains, « Le Taureau » et « Le Bélier », sont reproduits dans *Entre Nil et Sable*.⁶⁷ Marie-Laure Missir, dans *Joyce Mansour : Une Étrange demoiselle*⁶⁸, fait remarquer, à son tour, l'intérêt de Marie Cavadia pour l'ésotérisme de l'Égypte antique.

Jean-Jacques Luthi mentionne encore ses pièces de théâtre, restées inédites⁶⁹. Il ajoute qu'« à part les écrivains et les artistes surréalistes qu'elle fréquentait, elle ne s'était guère préoccupée du mouvement francophone en Égypte, et trouvait cela naturel. Cette attitude rejoignait un courant de pensée très répandu sur les rives du Nil et qui voyait dans la présence du français (enseignement, affiches, enseignes, traduction de films, échanges commerciaux...) comme un fait allant de soi qui n'étonnait plus personne. »⁷⁰ Il est à noter que Joyce Mansour et son mari Samir partageaient le même état d'esprit.

Les auteurs d'*Entre Nil et sable* font cependant remarquer que, dans les années quarante, les salons au Caire étaient avant tout des lieux de rencontre d'écrivains entre eux, auxquels se mêlait une certaine élite mondaine, d'une relative liberté. Ils n'étaient pas des relais d'opinion auprès du pouvoir ou du grand public, encore moins des lieux d'avant-garde, même si Marie Cavadia était proche des surréalistes. Ils animaient l'actualité littéraire, intellectuelle et artistique au même titre que les conférences et les expositions.

Pendant cette même période, de 1940 à 1960, les intellectuels francophones

⁶⁵ Entretien du 19 juin 1995, *op. cit.*

⁶⁶ Jean-Jacques Luthi, *Entretiens*, *op. cit.*

⁶⁷ *Entre Nil et Sable – Écrivains d'Égypte d'expression française (1920-1960)*, sous la direction de Marc Kober, avec Irène Fenoglio et Daniel Lançon, C.N.D.P., Paris, 1999. Préface de Robert Solé. pp. 292-293.

⁶⁸ Marie-Laure Missir, *Joyce Mansour*, *op. cit.*, p.22

⁶⁹ Jean-Jacques Luthi, *Entretiens*, *op. cit.*, p. 53.

⁷⁰ *Ibidem.*

se retrouvaient également dans le salon littéraire d'une autre femme écrivain, Madame Out-El-Kouloub El Demerdachiah⁷¹, membre d'une riche famille de l'aristocratie musulmane d'Égypte. Dans son *Introduction à la littérature française*⁷², Jean-Jacques Luthi rappelle que son salon était ouvert aux écrivains égyptiens, mais attirait aussi les Français de passage, comme Jules Romains ou Georges Duhamel. Elle publie des recueils de pensées, des contes et des romans, à Paris pour la plupart, notamment chez Gallimard, avec des préfaces d'écrivains illustres. Toujours selon Luthi, à partir de 1937, elle écrit sur la femme égyptienne, sur les difficultés de sa vie intime, familiale et morale. Ses textes, bien sûr, sont en français car elle appartient à l'élite francophone. Elle voue une passion à Mauriac et Pierre Loti. Mais elle ne renie pas pour autant son héritage et ses écrits sont parcourus de mots qui relèvent du patrimoine culturel égyptien. Dans un passage de *Harem*, elle parle de Gézirah, quartier résidentiel du Caire : « ... La mère, Set Khadiga, s'est habillée de jaune. Le père a sorti son costume le plus éclatant, tous s'appêtent à s'enivrer d'air dans le jardin de Gézirah. »⁷³, ou encore « Set Folla, en galabieh brodée, la figure radieuse, les paupières chargées de noir, les mains passées au henné, s'assied sur un coussin plat devant le mengal »⁷⁴. Ces quelques lignes illustrent le souci pointilliste, la richesse des détails chez l'auteur, qui partage avec nous sa culture orientale. Son écriture demeure engagée car elle veut nous montrer des images réalistes de l'Égypte. Selon les auteurs d'Entre Nil et sable, « il s'agit pour la romancière de concilier réalisme et nostalgie, deux éléments prédominants de son écriture. Elle souhaite, en premier lieu, faire connaître l'Égypte dans sa vérité, sa profondeur et, dans un second temps, condamner les travers de cette société, mais également l'eupéanisation du

⁷¹ *Out-El-Kouloub El Demerdachiah* est née en 1892 et morte en 1968. Elle quitte l'Égypte en 1961, les biens de sa famille étant confisqués par le régime de Nasser.

⁷² Jean-Jacques Luthi, *Introduction à la littérature française*, Beyrouth, Éditions Naaman, 1981, p. 117

⁷³ Out-El-Kouloub : *Harem*, préface, de Paul Morand, Paris, Gallimard, 1937, p. 11.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 135.

pays. »⁷⁵ Son œuvre parvient à établir un véritable dialogue entre les cultures, dialogue que l'on retrouve dans les écrits de Marie Cavadia et, plus tard, de Joyce Mansour.

Le salon de Marie Cavadia est fréquenté par Mounir Hafez, philosophe féru d'alchimie et de mysticisme, proche de Georges Henein. Il représente la philosophie d'expression française et est un grand lecteur de Heidegger, Michaux et Fulcanelli. Il s'installe à Paris en 1961. Ses premiers textes sont publiés dans les revues surréalistes parisiennes. Il est plus près de Michaux que de Breton.

L'œuvre du poète Horus W. Schenouda,⁷⁶ datant de la même époque, est proche de la mouvance surréaliste, notamment son recueil de poèmes, *Phantasme*, écrit en 1942, où il mêle à la fois le réel, le rêve, le fantastique et l'inconscient. Peut être cité comme exemple l'un des poèmes du recueil, « Opium ».

« L'opium
a dilaté ses yeux
devant
la fantasmagorie
des songes.
Des visions étranges
se sont déroulées
une à une
dans l'orbite immense
de ses yeux béants...

L'horizon épouvanté

⁷⁵ *Entre Nil et sable*, op. cit., p. 237

⁷⁶ Horus W. Schenouda (1917-2010) est un poète et écrivain, né à Alexandrie, d'une famille copte catholique aisée. Il reçoit une éducation française, sans négliger pour autant la langue arabe. Il poursuit des études de droit au Caire et à Paris. En 1940, il fonde une association, Les amis du livre français en Orient, pour maintenir le rayonnement culturel de la France en Égypte. Il fonde également une maison d'édition, *Horus*, et fait paraître, durant la Seconde Guerre mondiale, une quarantaine d'ouvrages francophones locaux et publie des traductions d'écrivains de langue arabe.

recule
devant
l'envergure transcendante
de son génie...
Puis
l'univers entier
se rapetisse
et se ramène
au cercle vicieux
qui tourne inlassable
autour des idées
sordides et confuses
qui peuplent
son crâne vide
et silencieux...

Blême
la face exsangue
les yeux caves

et la bouche débordante
de la bave écumante
du plaisir
il se réveille
se sentant
les reins rompus
et les fleurs déchirées.
Ses yeux mornes
se déchirent
du cortège funèbre
que ses rêves sinistres
suivent
joyeusement...⁷⁷

Pour Jean Weisberger, les visions qui défilent dans les vers de Schenouda

⁷⁷ Jean-Jacques Luthi, *Anthologie de la poésie francophone d'Égypte, vingt-huit poètes d'Égypte*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2002, pp. 212-213.

obligent le lecteur à s'arrêter et à méditer. Il y découvre une philosophie à partir des symboles oniriques chers à Breton et à ses disciples. « Si certains poèmes sont des visions hallucinantes du rire, d'autres nous mènent au seuil de la mystique. Rarement poète a jeté un regard plus lucide sur les rêves qui hantent l'esprit du fumeur d'opium ».⁷⁸

Si, en 1942, Georges Henein salue Schenouda comme le représentant de la nouvelle poésie surréaliste, selon Marc Kober⁷⁹, l'auteur lui-même s'en défend et insiste qu'il n'a pas lu les auteurs du surréalisme. Il s'inspire surtout de Baudelaire et Pierre Louÿs. *Phantasme* côtoie néanmoins le monde de l'inconscient et du rêve propre au surréalisme.

Arturo Schwarz, né à Alexandrie en 1924 d'un père allemand et d'une mère italienne, un des dirigeants du parti trotskyste égyptien clandestin, est également proche du mouvement. Il se lie d'amitié avec Henein en 1944. Arrêté puis emprisonné jusqu'en automne 1945, il écrit son premier recueil de poèmes en prison, publié à Alexandrie la même année. Il est à nouveau emprisonné et déporté jusqu'en 1949 quand il est expulsé vers l'Italie. Là, il développe une importante activité surréaliste et écrit sur Marcel Duchamp. Malgré ses liens avec Henein, il n'est pas mentionné parmi les habitués du salon de Marie Cavadia.

Le début des années cinquante voit l'apparition, chez Marie, d'une nouvelle génération de poètes surréalistes égyptiens avides d'y faire la rencontre de Georges Henein. Joyce, dont nous développons plus loin la liaison étroite qu'elle entretient avec Breton et son groupe, est parmi cette vague de jeunes.

Ainsi, on reconnaît, dans l'œuvre de la poétesse, les influences qu'elle a pu subir dans le salon de Marie Cavadia. Jean Weisgerber rappelle que : « les sciences occultes, la kabbale et les rituels de magie lui sont familiers, comme l'atteste son vocabulaire. Sa violence provocatrice, où sang, sueur et larmes s'accordent avec les thèmes de l'amour et de la mort — si proches l'un de

⁷⁸ Jean Weisgerber, *Les avant-gardes littéraires*, vol. 1, op. cit., p. 474

⁷⁹ Entretien avec l'auteur, du 16 février 2013, op. cit.

l'autre — surprend le lecteur : on croirait lire des invocations tragiques à quelque divinité assoiffée de sang. *Cris* (1953), *Déchirures* (1955)... jusqu'à *Histoires nocives* (1973) font éclater, comme une lave, des images obsédantes où le parti pris de la nausée et de l'horreur s'étale à chaque vers ».⁸⁰

Grâce à sa fréquentation de ce salon et sa rencontre avec Georges Henein, grâce, aussi, à ses nombreux séjours en France avant son installation définitive à Paris en 1956, même si elle ne connaissait pas encore André Breton et ne faisait partie ni du mouvement parisien ni du mouvement égyptien, Joyce Mansour se sentait des affinités avec le surréalisme. Henein lui fait découvrir le premier *Manifeste du Surréalisme*. Comme les intellectuels francophones d'Égypte, elle se tenait au courant des mouvements d'avant-garde européens, dont le surréalisme parisien, mais ne se considérait pas comme un poète surréaliste.

Lors d'un entretien anonyme, « Le Moyen Orient et les livres : *Jules César* de Mme Joyce Mansour », ⁸¹ elle rapporte ne pas avoir rencontré André Breton avant 1956 :

« Avant d'écrire *Jules César* je ne connaissais pas André Breton. J'adorais beaucoup son œuvre. Je lui ai adressé le manuscrit en lui demandant l'autorisation de lui dédier le livre. Il a accepté. C'est ce qui m'a permis, durant mon actuel séjour à Paris, de faire sa connaissance et de me lier d'amitié avec lui ».

Ce fut Breton qui, à la lecture de ses premiers écrits, la considéra immédiatement comme une artiste surréaliste.

⁸⁰ Jean Weisgerber, *Les avant-gardes littéraires*, vol. 1, op. cit., p. 174

⁸¹ Le texte de l'entretien a été établi à partir de documents retrouvés dans les archives de Joyce Mansour. Ne s'y retrouvent aucun nom ni aucune date. Il a cependant été réalisé à l'occasion de la parution de son troisième ouvrage, un recueil de contes, *Jules César*, paru chez Pierre Seghers en 1956.

Georges Henein est un des premiers à rendre compte de la poésie et de des ouvrages de Joyce Mansour dans *La Bourse Egyptienne*, quotidien du Caire qui existe depuis 1899. Ce journal joua un rôle important dans la création d'une intelligentsia égyptienne francophone pendant plus de soixante ans.

Il ne fut pas le seul à contribuer au développement de la langue française dans le milieu intellectuel égyptien, situé tout particulièrement au Caire et à Alexandrie. À partir des années vingt, la mondialisation de l'information permet de diffuser plus rapidement les œuvres littéraires des différents pays d'Europe, dont la France. En Égypte, la presse francophone est en pleine expansion. Après la naissance de *La Réforme* à Alexandrie en 1894, d'autres quotidiens suivent : *La Liberté*, créé en 1921 ; *L'Information*, paru en 1925 au Caire ; *Le Phare Egyptien* fondé en 1925 à Alexandrie. On crée des revues, comme *L'Égypte Nouvelle*, en 1922, très critique vis-à-vis des dirigeants et des élites, ou *L'Égyptienne*, en 1924, où paraissent les premières revendications égyptiennes et qui existera pendant une vingtaine d'années. Le périodique littéraire, social et politique, *La Semaine Egyptienne*, fondé en 1926, durera également plus de vingt ans. Enfin *La Revue du Caire*, parue en 1938, à l'aube de la Seconde Guerre mondiale. Après la guerre, la presse francophone, comme *La Bourse Egyptienne* tirée à vingt milles exemplaires, a toujours une belle renommée.

Jean-Jacques Luthi⁸² rapporte que les crises qui suivirent la nationalisation du Canal de Suez en 1956 portèrent un coup fatal à la presse de langue française, surtout à cause de la fuite de l'élite francophone – dont les familles Adès et Mansour – contrainte de quitter précipitamment le pays. Quelques journaux, dont *La Nouvelle Revue du Caire*, existent encore jusque dans les années soixante-dix, mais aujourd'hui, ils sont rares. Luthi les résume à *Al-Ahram-Hebdo*, créé en 1992, « émanation du grand quotidien arabe du Caire, *Al-Ahram* qui consacre toujours quelques pages à la littérature locale, et *Aujourd'hui l'Égypte*, revue de prestige et d'intérêt général. C'est peu pour les trois millions

⁸² Jean-Jacques Luthi, *Anthologie de la poésie francophone d'Égypte*, op. cit., p. 20

de francophones sur les rives du Nil ».⁸³

Luthi termine ses réflexions sur la presse francophone en Égypte en soulignant qu'elle fut une tribune essentielle au développement de la littérature égyptienne d'expression française. Depuis le XIX^e siècle, « avant que les francophones fussent assez nombreux pour soutenir un mouvement littéraire organisé, les journaux réservaient toujours quelques colonnes à la littérature et notamment à la poésie, ce qui permet à bien des amateurs de s'exprimer et de préparer ainsi l'éclosion d'une littérature originale sur les rives du Nil ». ⁸⁴ Dans l'introduction de son *Anthologie de la poésie francophone en Égypte*⁸⁵, Jean Jacques Luthi ajoute que, dès le début du XX^e siècle, il existait une première « Anthologie des écrivains d'Égypte d'expression française », parue dans un numéro spécial de *La Revue d'Égypte et d'Orient*, daté de novembre 1905, preuve de l'existence d'un mouvement littéraire actif depuis de nombreuses années. Ainsi la presse, les associations culturelles, les salons littéraires, les écoles et les lycées français ou anglais⁸⁶ ont joué un rôle fondamental dans le développement de la langue et la culture française en Égypte.

La population autochtone qui fréquentait ces écoles et ces lycées s'inscrit ensuite dans l'élite culturelle et économique. Toujours dans l'introduction à son anthologie⁸⁷, Luthi rappelle que la littérature égyptienne de langue française se développe à l'intérieur de ce milieu à la fois cosmopolite, fermé et dynamique. Il ajoute encore que, si les écrivains d'Égypte, fussent-ils autochtones ou étrangers, sont autant d'individualités, ils se veulent aussi le reflet des courants artistiques et littéraires parisiens en cours, tels que le mouvement surréaliste

⁸³ *Ibid.*, p. 20.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 20-21

⁸⁵ Jean-Jacques Luthi, *Anthologie de la poésie francophone d'Égypte*, op. cit., Introduction.

⁸⁶ Les auteurs français étaient également enseignés dans les écoles et les lycées anglais d'Égypte.

⁸⁷ Jean-Jacques Luthi, *Anthologie de la poésie francophone d'Égypte*, op. cit., Introduction.

autour d'André Breton.

Quand et comment est arrivée la poésie française en Égypte ? Pourquoi, dans un pays si riche d'une tradition ancestrale pétrie de mythes à laquelle s'ajoute une tradition orale si dense, cette communauté de poètes s'exprimant en français a-t-elle pu trouver sa place ? Des auteurs comme Lamartine, Victor Hugo et Alfred de Musset exercent déjà leur emprise. Au moment même où la poésie de Verlaine et de Rimbaud s'épanouit, le dernier quart du XIX^e siècle voit paraître en Égypte les premières œuvres des poètes locaux d'expression française⁸⁸. Ces diverses sources d'influence impriment à cette poésie une originalité propre, un mélange d'Orient et d'Occident, qui a su séduire les surréalistes.

Avant d'aborder l'opinion de Georges Henein sur les écrits de Joyce Mansour, il nous faut mieux comprendre sa place dans le salon de Marie Cavadia, et son rôle dans la propagation du surréalisme en Égypte dès 1937. Lorsqu'en juillet 1938, Breton lance son appel du Mexique pour un art révolutionnaire indépendant, Georges Henein y répond favorablement et crée dans la foulée le groupe *Art et Liberté*, d'essence surréaliste.

3 – Georges Henein : Art et Liberté

Quelle était la personnalité de Georges Henein⁸⁹, intermédiaire principal entre le surréalisme parisien et le surréalisme égyptien ?

Selon Marc Kober⁹⁰, le surréalisme, malgré son esprit international, est peu

⁸⁸ *Ibidem.* p.22

⁸⁹ Portrait de Georges Henein, photographie en noir et blanc, cf notice iconographique, fig. n°6

⁹⁰ Entretien de l'auteur avec Marc Kober, le 16 février 2013, op. cit.

connu au Caire et à Alexandrie dans les années vingt. Sa diffusion s'est faite grâce à la rencontre entre un individu, Georges Henein, et le mouvement d'André Breton à travers un « réseau d'amitiés, surtout politiques dans un premier temps, notamment à travers une commune admiration pour les révolutionnaires dissociés du contre-modèle de la Russie soviétique, comme Trotski, Maurice Wullens, animateur de la revue *Les Humbles* ». ⁹¹

Georges Henein naît au Caire en 1914. Il n'a que dix ans lors de la parution du *Manifeste du surréalisme* de Breton. Fils d'un notable de la grande bourgeoisie copte francophone, Sadik Henein Pacha, et d'une mère d'origine italienne, Maria Zanelli, il est issu d'une famille chrétienne appartenant à ce milieu minoritaire aisé qui joua un rôle essentiel dans les années précédant le renversement de la monarchie constitutionnelle en 1952. Son père, diplomate, est proche, en qualité de négociateur, des rois d'Égypte, Fouad ⁹² et Farouk. ⁹³

Grâce aux fréquentations cosmopolites de son père, le jeune Georges noue des contacts avec les mouvements d'avant-garde européens.

Au début des années trente, au moment de l'essor du surréalisme, il poursuit ses études à Paris, au lycée Pasteur à Neuilly où il est initié à la littérature française. Jean Lacouture, dans un article intitulé « Georges Henein : un gentilhomme surréaliste » paru au *Nouvel Observateur* le 26 mars 1977, nous dresse un portrait de Henein : « ce fils de pacha copte, aristocrate aux cultures

⁹¹ La revue *Les Humbles*, dirigée par Maurice Wullens, a duré de 1914 à 1939.

⁹² Fouad 1^{er}, né à Gizeh en 1868 et mort au Caire en 1936, fut roi d'Égypte de 1922 à 1936. Élevé en Suisse et en Italie, il acquit une réputation d'intellectuel. En 1908, il fonde une université égyptienne, en s'inspirant des modèles occidentaux. Il s'efforça de gouverner sans heurter les intérêts britanniques et fut amené à lutter contre le parti nationaliste du Wafd, surtout à partir de 1928.

⁹³ Farouk, né au Caire en 1920, mort à Rome en 1965, fut roi d'Égypte de 1936 à 1952 et successeur de Fouad 1^{er}. Il reçut son éducation en Égypte et en Angleterre. Il tenta de neutraliser le principal parti nationaliste égyptien, Le Wafd, mais, en 1942, la Grande-Bretagne lui imposa Nahhas Pacha, dirigeant du Wafd, comme Premier ministre. En 1952, il fut obligé d'abdiquer après le coup d'état militaire des « officiers libres ». Il vécut hors d'Égypte jusqu'à sa mort.

multiples, fils de grand-duc qui avait fait ses études au lycée Pasteur, avec Daniel Raps et vécu dans les ambassades au hasard des postes paternels »⁹⁴. Il décide de faire ses études de droit à Paris, ce qui lui permet d'affirmer son goût pour la littérature française.

En 1933, à l'âge de dix-neuf ans, il prend contact avec le club des *Essayistes*, et participe à sa revue *Un Effort*, seule revue progressiste et libertaire, francophile et francophone en Égypte. Il y signe ses premiers textes d'esprit surréaliste, comme le manifeste, *De l'Irréalisme*, en février 1935. Il y écrit plusieurs articles qui n'ont aucun rapport avec le surréalisme, mais dont le caractère ironique et rebelle se détache du milieu cairote de son enfance. Sarane Alexandrian écrit à son sujet : « Henein était visiblement l'enfant terrible du groupe *Les Essayistes*, où son impertinence de bon ton faisait merveille »⁹⁵.

De retour au Caire en 1934, il se rend régulièrement à Paris où il fait la connaissance des mouvements d'avant-garde. Il est très attiré par le surréalisme. Il revendique, comme Breton et ses amis, la nature révolutionnaire de l'écriture, qu'il considère comme incontournable : « Éviter les contradictions, affronter les contradictions sans les surmonter, surmonter les contradictions sans les éliminer, telles sont les trois attitudes capitales auxquelles se rangent en se différenciant tous les intellectuels de notre temps. Prendre congé du monde, prendre conscience du monde. Aucune phrase n'exclut les deux autres. Le passage est permis, est nécessaire, mais dans un sens seulement. Aller sans retour. Pour un Barrès fidèle à la cellule choisie, combien d'écrivains préfèrent le départ à l'intoxication spiritualiste et à la pourriture de l'âme pour l'âme. Crevel a été un de ces écrivains »⁹⁶.

A partir de ce moment, Georges Henein décide de se rallier au mouvement. Fin

⁹⁴ Jean Lacouture : « Georges Henein : un gentilhomme surréaliste », *Le Nouvel Observateur*, 26 mars 1977

⁹⁵ Sarane Alexandrian, *Georges Henein, op. cit.*, pp. 12-13.

⁹⁶ Georges Henein, « René Crevel », *Un effort*, n°56, octobre 1935, retranscrit dans *Œuvres*, Préface de Yves Bonnefoy et Berto Farhi, Paris, Éditions Denoël, 2006, pp.330-334.

décembre 1935, il écrit sa première lettre à André Breton qui lui répond seulement le 8 avril 1936 :

« Cher camarade, les vies ne suffisent décidément plus, aussi vrai que, paraît-il, du 1^{er} janvier au 8 avril, j'ai laissé sans réponse votre lettre, quitte d'ailleurs à la relire entre-temps pour m'assurer que rien ne m'importe plus que les questions qu'elle soulève. Le démon de la perversité, tel qu'il daigne m'apparaître, m'a bien l'air d'avoir une aile ici, l'autre en Égypte ».⁹⁷

Visiblement séduit par la personnalité d'Henein, Breton semble aussi reconnaître en lui le principe de liberté et l'élan révolutionnaire propres au surréalisme : il l'accueille aussitôt dans le groupe, preuve que le surréalisme est un mouvement international et que Breton a conscience de l'engouement du milieu intellectuel francophone égyptien pour sa pensée dès le début des années trente.

En plus de leurs affinités politiques et intellectuelles, Breton et Henein adhèrent à des projets communs : la défense de Trotski avec la « Déclaration de Wagram » en 1936 ; l'adhésion à la revue *Les Humbles* (de tendance marxiste-léniniste), et à *Contre-attaque*, mouvement de front antitotalitaire qui se développe à partir d'octobre 1934 en France, autour d'André Breton et de Georges Bataille, entre autres... Ils adhèrent également à la F.I.A.R.I., la Fédération internationale de l'art révolutionnaire indépendant, en 1938, qui œuvre pour la défense d'un art libre combattant les idéologies totalitaires. En 1939, la fédération publie *Clé*⁹⁸, projet commun à Breton, Trotski, en exil au Mexique, et au peintre mexicain Diego Rivera, que Breton rencontre lors de son séjour dans ce pays de mai à août 1938. Tous sont liés par le désir de transformer le monde.

⁹⁷ Sarane Alexandrian, *Georges Henein*, op. cit., p. 17.

⁹⁸ *Clé*, n°1, janvier 1939, bulletin mensuel de la F.I.A.R.I.. Il n'y a que deux numéros, le n°2 paraissant en février 1939.

Breton et Rivera, invités par Trotski, rédigent ensemble le manifeste de Coyoacán : *Pour un art révolutionnaire indépendant*⁹⁹. De retour en France, Breton crée une section française de la F.I.A.R.I.. Un comité central est constitué avec Giono, Allégret, Marcel Martinet, Poulaille... Ils décident la publication d'un bulletin mensuel : *Clé*, dont le premier numéro paraît en janvier 1939. L'éditorial de *Clé* affirme : « La Révolution est inscrite à l'ordre du siècle. Elle aura lieu malgré les faussaires et les défaitistes qui, hier encore, lui juraient fidélité »¹⁰⁰. *Clé* a pour but de combattre le fascisme qui considère comme une dégénérescence toute tendance progressiste de l'art moderne. Le numéro 2 de *Clé*, dont la couverture est illustrée par Masson avec *Le Thé chez Franco*, comporte une lettre de Trotski prônant l'art indépendant révolutionnaire. Il n'y a pas de troisième numéro. En effet, Georges Henein et ses amis se mettent « au service » du surréalisme et de la F.I.A.R.I., mais cette dernière s'effrite rapidement suite aux dissensions internes au groupe surréaliste – la rupture entre Breton et Éluard, l'exclusion de Dalí, les incompatibilités entre les membres et des écrivains comme Martinet ou Poulaille, jugés trop proches du prolétariat.

Les surréalistes ne sont pas seuls à captiver l'intelligentsia égyptienne. Les mutations culturelles qui se déroulent au Caire, les nombreuses conférences qui offrent de nouvelles perspectives introduisent le futurisme en Egypte. Si Breton a toujours refusé son influence, dans un premier temps, lors de sa conférence de novembre 1922 sur les « caractères de l'évolution moderne »¹⁰¹, il avait parlé du rôle positif du mouvement de Marinetti. Pourtant, en 1926, il dénonce la théorie des mots en liberté en vogue à l'époque en lui opposant l'écriture automatique et l'écoute du monde intérieur. Pour Breton, il s'agit avant tout de restituer au langage sa vraie vie. Mais lors de l'écriture de son

⁹⁹ *Pour un art indépendant*, tract écrit à Mexico le 25 juillet 1938 et signé par André Breton et Diego de Rivera.

¹⁰⁰ *Clé*, n°1, janvier 1939.

¹⁰¹ Le 17 novembre 1922, Breton prononce à Barcelone une conférence sur les « Caractères de l'évolution moderne et ce qui en participe ».

Surréalisme et la peinture, commencée dès 1928, dont une version est publiée à New York en 1946 chez Brentano's¹⁰², et l'autre chez Gallimard en 1965¹⁰³, il reconnaît les mérites révolutionnaires de l'art futuriste et loue ses études sur le mouvement et la simultanéité. En 1953, il aborde les mots en liberté dans *Du Surréalisme en ses œuvres vives*, en reconnaissant que les futuristes ont contribué, selon son expression, à « retrouver le secret du langage ». En revanche, la divergence politique des deux mouvements pousse Breton à dénoncer les convictions nationalistes des futuristes. En 1931, les surréalistes dénonçaient déjà l'adhésion de Marinetti au fascisme.¹⁰⁴

Lorsque Marinetti présente la conférence « La poésie motorisée » au club des *Essayistes* du Caire, le 24 mars 1938, Georges Henein se lève et critique le fascisme avec violence. Cette conférence est suivie aussitôt par l'élaboration d'un tract, à l'initiative d'Henein, pour protester contre la condamnation par le régime nazi de l'art moderne. Plusieurs mois après la F.I.A.R.I., en novembre 1938, Henein fondera le groupe *Art et Liberté* avec quelques amis en accord avec le manifeste.

Parmi les principaux fondateurs de ce groupe surréaliste, nous trouvons, aux côtés de Georges Henein, le poète Edmond Jabès¹⁰⁵ et le peintre et écrivain

¹⁰² André Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, New York, Éditions Brentano's, 1946. Texte de l'édition de 1928 augmenté de « Genèse et perspective artistiques du surréalisme » et de fragments inédits « Phare de la marée », « Vie légendaire de Max Ernst », etc. Le texte de l'édition de 1928 a été publié à la N.R.F. avec 77 photographies d'après Arp, Georges Braque, Giorgio di Chirico, Max Ernst, André Masson, Joan Miro, Francis Picabia, Pablo Picasso, Man Ray et Yves Tanguy.

¹⁰³ André Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, édition considérablement augmentée, Paris, Gallimard, 1965.

¹⁰⁴ Le S.A.S.D.L.R. n°3 de décembre 1933, p. 33, publie une enquête sur la poésie avec des corrections dénonçant l'adhésion de Marinetti au fascisme.

¹⁰⁵ Edmond Jabès, né au Caire le 16 avril 1912, mort à Paris le 2 janvier 1991, est un poète et écrivain de langue française. D'une famille juive francophone, Edmond Jabès est d'abord un passeur de culture et de mémoire entre les rives de la Méditerranée. Il est marqué dans sa jeunesse par la mort prématurée de sa sœur. Il publie, dès 1929, diverses plaquettes de poésie et fonde avec Georges Henein les éditions à orientation surréaliste, *La Part du Sable*. Il se lie d'amitié avec Albert Cossery et Andrée Chédid, deux compatriotes au destin similaire. En 1935, il rencontre Max Jacob, avec qui il entretient une correspondance, éditée en 1945 par

Ramsès Younane.¹⁰⁶ Les autres membres sont des artistes, des jeunes peintres pour la plupart : Raoul Curiel, Fouad Kamel, Maurice Fahmy, Santini, Albert Cossery, el-Telmisani ou encore Angelo de Riz.¹⁰⁷

Henein et Ramsès Younane avaient déjà fait circuler des idées surréalistes avant la formation de leur groupe : Younane dans son livre écrit en arabe, *L'Objectif de l'artiste contemporain*¹⁰⁸, où il analyse les différents événements de l'art moderne européen et Henein, dans ses nombreux articles et ses conférences « provocantes ».

Henein est le premier à introduire le surréalisme en Égypte avec sa conférence « Bilan du mouvement surréaliste », qui a lieu le 4 février 1937 au Caire, chez *Les Essayistes*. Elle est radiodiffusée par *l'Egyptian State*

René Etiemble, puis il se rapproche de Paul Éluard, qui fait connaître ses premières œuvres. Il se lie ensuite d'amitié avec André Gide, Henri Michaux, Philippe Soupault, Roger Caillois et, après son arrivée en France, avec Michel Leiris, Paul Celan, Jacques Dupin, Louis-René des Forêts, Michel de Certeau, Jean Starobinski, Yves Bonnefoy et Emmanuel Levinas. Il noue des complicités avec plusieurs artistes comme le musicien Luigi Nono, le peintre Zoran Mušič ou le sculpteur Goudji. Il publie des livres en étroite collaboration avec des peintres tels qu'Antoni Tapiès ou Olivier Debré. Marqué au plus vif par l'horreur de la Seconde Guerre mondiale, il collabore, à partir de 1945, à plusieurs revues, dont *La Nouvelle Revue Française*. En 1956, il doit quitter l'Égypte lors de la crise du canal de Suez, en raison de ses origines juives. Cette expérience douloureuse du déracinement devient fondamentale dans son œuvre, marquée par une méditation personnelle sur l'exil, le silence de Dieu et l'identité juive, qu'il dit n'avoir découvert qu'à l'occasion de son départ forcé. Il s'installe alors à Paris, où il demeure jusqu'à sa mort. Il est naturalisé français en 1967.

¹⁰⁶ Ramsès Younane est peintre, critique d'art et ami de Georges Henein. Il est né en 1913 à Minieh en Égypte et mort en 1966 au Caire. En 1938, il fonde avec Georges Henein le groupe surréaliste Art et Liberté et participe à la revue *La Part du sable* (distincte des éditions du même nom), dont le premier numéro paraît le 15 février 1947 sur l'initiative de Georges Henein. Elle se présente sous la forme d'un cahier de textes poétiques et critiques écrits par ses amis. De 1943 à 1945, il est le rédacteur de la revue *El Magalla El Guedida*, dont le ton est hostile à la fois au colonialisme anglais, à Hitler et à Staline. Il y publie des traductions en arabe d'Albert Camus, Franz Kafka et Arthur Rimbaud. En 1947, Ramsès Younane est à Paris. Il participe aux expositions internationales surréalistes de Paris et de Prague. En 1948, la galerie du Dragon de Nina Dausset présente sa première exposition personnelle. À cette occasion, un dialogue avec Henein sur l'automatisme est publié sous le titre *Notes sur une ascèse hystérique*. À partir de cette date, Younane s'éloigne du surréalisme. Il retourne au Caire en 1956 malgré les pressions et vexations. De 1938 à 1966, le peintre évolue d'une figuration subversive à la Freddie vers une peinture spontanée, non-figurative.

¹⁰⁷ Photo noir et blanc du groupe *Art et Liberté*, 1938, cf notice iconographique, n°7

¹⁰⁸ *L'objectif de l'artiste contemporain* est un ouvrage de 1938 écrit par Ramsès Younane, sous l'égide du professeur Habid Gorgi, fondateur d'un « groupe de propagande artistique ».

Broadcasting, répétée, avec des variantes, à « L'Atelier », à Alexandrie le 1^{er} mars 1937, et publiée dans la *Revue des Conférences françaises en Orient*¹⁰⁹, en octobre 1937. On trouve dans cette publication plusieurs reproductions d'œuvres, dont une photographie en noir et blanc de Paul Eluard par Man Ray, *L'Etreinte*, une sculpture de Jacques Lipchitz, *De l'autre côté du pont*, un objet surréaliste d'Yves Tanguy, une sculpture de Gonzales, des reproductions de tableaux de Chirico ainsi que des peintres égyptiens, el-Telmisani et Angelo de Riz avec *Mirage retrouvé*. Henein commence sa conférence en faisant la louange des trois hommes qu'il considère – tout comme Breton – être les précurseurs du surréalisme : Rimbaud, Lautréamont et Alfred Jarry. Il rappelle le chef-d'œuvre de Rimbaud, *Une Saison en enfer*, en incitant ses auditeurs à le relire : « Vous y apercevrez les germes de cette poétique surréaliste alimentée par le rêve, l'hallucination et les coïncidences prodigieuses que distribue le hasard »¹¹⁰. Pour Henein, Rimbaud, puis les surréalistes, s'orientent vers un non-conformisme absolu qui les oppose aux institutions et aux régimes « chargés d'opprimer les individus rebelles à leur malfaisant pouvoir »¹¹¹. Henein présente le message de Lautréamont dans *Les Chants de Maldoror*, où « (il) exprime dans un langage singulier, pavoisé des épithètes les plus rares, les cruelles visions qui traversent ses nuits sans sommeil »¹¹². Pour lui, « *Les Chants de Maldoror*, c'est, peut-on dire, la névrose déguisée en épopée. Scène de masochisme, profanations et blasphèmes continus, défis lancés à Dieu et à l'homme »¹¹³. Henein rappelle que les surréalistes, fussent-ils sensibles au

¹⁰⁹ Georges Henein, « Bilan du mouvement surréaliste », *Revue des conférences françaises en Orient*, octobre 1937, cf doc n°2a, 2b, 2c

¹¹⁰ Georges Henein, *Oeuvres*, op. cit., p. 365. Dans cet ouvrage, est retranscrite intégralement la conférence de Georges Henein faite au Caire chez *Les Essayistes*, le 4 février 1937, radiodiffusée par *l'Egyptian State Broadcasting* et répétée, avec des variantes, à L'Atelier, à Alexandrie, le 1^{er} mars 1937. Elle est également publiée dans la *Revue des conférences françaises en Orient*, en octobre 1937 et dans *Pleine Marge*, n°24, novembre 1996.

¹¹¹ *Idem*, *Œuvres*, op. cit., p. 366.

¹¹² *Ibid.*, p. 367

¹¹³ *Ibidem*.

caractère morbide et souvent insoutenable de son œuvre, sont également fascinés par sa poésie. Il rappelle également les associations insolites du sixième chant et cette phrase célèbre : « belle comme la rencontre fortuite d'un parapluie et d'une machine à coudre sur une table de dissection ». Il pense à l'analyse de Max Ernst, de « l'accouplement de deux réalités en apparence inaccouplables (parapluie et machine à coudre), sur un plan qui, en apparence, ne leur convient pas (table de dissection) »¹¹⁴. Pour Henein, pour Breton et ses amis, cette sensation de dépaysement deviendra l'élément fondamental de la poésie surréaliste.

Henein évoque ensuite l'importance de Jarry qui « apprend aux surréalistes l'usage de cette arme offensive par excellence : l'humour. Avec une insolence qui n'a d'égal que son cynisme, (il) frappe de ridicule les croyances et les sentiments les plus honorables »¹¹⁵. Il rappelle le scandale de la représentation d'Ubu roi, mais c'est dans *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien*, que l'auteur va le plus loin dans la mystification, en montrant les mérites de l'anthropophagie. Dès l'origine de leur mouvement, les surréalistes se sont inspirés de l'enseignement de ces trois auteurs révolutionnaires.

Henein rappelle le désastre de la Grand' Guerre dont il dit qu'elle a semé « le scepticisme dans les esprits les plus paisibles, les plus confiants et acheminé ceux qui déjà protestaient contre l'arbitraire de la condition humaine vers l'anarchisme intégral, vers un nihilisme violent »¹¹⁶. Après ce cataclysme, les intellectuels « s'inquiètent, se rassemblent, se consultent devant le bilan de la misère morale et matérielle de notre espèce et concluent finalement que rien ne vaut la peine d'être conservé, que l'art, la culture, la beauté sont autant d'immenses dérisions, en un mot qu'il faut liquider l'intelligence et instaurer le règne de l'idiotie pure »¹¹⁷. C'est ce que réclame le groupe dadaïste, fondé en 1917 à Zurich par Tristan Tzara et Hans

¹¹⁴ Ibidem.

¹¹⁵ Ibidem.

¹¹⁶ Ibid., p. 369.

¹¹⁷ Ibidem.

Arp, en se dévouant à « une besogne de destruction, de dépréciation qu'il est permis de qualifier de terrorisme littéraire et artistique »¹¹⁸. André Breton, suivi de ses principaux protagonistes, rompt avec le groupe, considérant que le dadaïsme mène une politique vaine et paroxystique, comme en témoigne son combat contre la syntaxe et le vocabulaire. Trop restrictif selon Breton, le mouvement empêche de « capter tout le merveilleux, tout l'inconnu qui subsiste derrière chaque réalité ». Georges Henein explique à ses auditeurs comment les surréalistes sont parvenus à répondre à la question : « comment rendre à l'inspiration sa pureté et par là-même son pouvoir ? »¹¹⁹. Breton conclut à la « nécessité de suspendre la censure vigilante qui sert de filtre à nos concepts, afin de laisser surgir librement ces phrases fantômes issues des régions obscures de l'être. Ainsi émergeraient, après un long sommeil, les épaves d'une vie immédiate réprimée par l'arbitraire éducation de notre sensibilité. Mettre en congé notre sens critique, retourner aux sources les plus lointaines de la pensée, c'est à cela qu'est parvenu Breton ; et il n'y est parvenu que grâce à l'automatisme de l'écriture ou encore à l'automatisme psychique »¹²⁰. La conférence évoque la définition donnée par Breton de l'automatisme psychique regroupant à la fois les écrivains et les artistes : « Dictée de la pensée en absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique et morale »¹²¹. Henein rappelle que la définition de Breton se rattache à la théorie freudienne du subconscient, l'automatisme de l'écriture entraînant « un relâchement total de l'attention à la faveur duquel le contenu indifférencié de la conscience, ou si vous voulez, des consciences, est expulsé, projeté à l'état brut sur le papier. Préserver les frémissements secrets, les moindres velléités du moi, à cela se ramène le dessein initial du surréalisme »¹²².

L'automatisme a conduit les surréalistes à explorer le domaine du rêve qui,

¹¹⁸ Ibidem.

¹¹⁹ Ibid., p. 370.

¹²⁰ Ibid., pp. 370-371

¹²¹ Ibid., p. 371

¹²² Ibidem.

selon Henein, est le plus court chemin reliant la médiocrité quotidienne aux rivages du merveilleux. La place importante du rêve dans les poèmes et la peinture surréalistes est connue. Henein donne l'exemple du tableau d'Angelo de Riz, *Le Mirage retrouvé*, où deux rails coupés par des feuilles sinueuses, éclairés par un incendie, s'enfoncent dans une nuit opaque sans lendemain. Cela se rapproche du rêve, le rêve que l'on retrouve dans de nombreuses toiles de Dalí et de Tanguy. Il enchaîne, ensuite, sur la liberté dans la poésie surréaliste pour revenir à la peinture du mouvement en affirmant qu'elle s'efforce de récupérer l'image fabuleuse d'un monde englouti. Il cite en exemple l'œuvre de Kamel el-Telmisani et d'Angelo de Riz, célèbre pour ses visions de cauchemar. Pour lui, ce qui caractérise le surréalisme, à la fois dans la poésie et dans l'art plastique, c'est la vision discontinue des associations qui viennent bousculer tous les rapports qui nous semblent logiques ou normaux. Henein prend quelques vers de Tristan Tzara provenant de « L'Homme approximatif » :

« on voyait parfois s'ouvrir sur le front de la chanson un miroir
comme une enfance raidie
qui crachait l'image par terre
et brisait l'éclatante jeunesse de traces de sang
traînaient quelque part
sur des draps souillés par des crépuscules attardés...
je me souviens aussi c'était une journée plus douce qu'une
femme
je me souviens de toi image du péché
frêle solitude tu voulais vaincre toutes les enfances des paysages
il n'y avait que toi qui manquais à l'appel étoilé
je me souviens d'une horloge coupant des têtes pour indiquer les
heures »¹²³

Henein cite ensuite des vers de Georges Hugnet¹²⁴ :

¹²³ Ibid., p. 372.

¹²⁴ Georges Hugnet, né en 1906 à Paris et mort en 1974 à Saint-Martin-de-Ré, est un poète,

Le mystère de la mort, cette chatte pelée
l'enferme dans l'armoire avec ses jupes
et nous ne savons pas si c'est elle
cette femme sans cœur plus belle qu'une étoile
qui chante à l'intérieur de cette maison vide
Quand la voix résonne plus claire et plus pure
quand un serpent de soie longe les corridors déserts
quand un oiseau naît sous chaque porte
et que la fenêtre ouverte laisse aux marins qui partent
le choix entre l'amour et les archipels perdus¹²⁵

Ayant cité deux extraits de ces poèmes, Henein propose une vision juste de la poésie surréaliste : « Autant le verbe de Paul Valéry est minutieusement dosé, posé, taillé, autant celui des surréalistes bondit librement dans un espace accru, sans que les lois pesantes du style en retardent la course. Répugnant à tout travail de lustrage ou de polissage, les surréalistes nous livrent le plus souvent des textes grouillant de mots non dirigés, d'illusions sensorielles non corrigées, des textes où abondent les répétitions et les brusques interruptions de rythme. Rien ou presque ne survit de ce goût tenace pour l'équilibre formel, pour l'obsédante symétrie qui, après avoir meurtri l'art classique, a su corrompre les plus belles créations du symbolisme »¹²⁶.

Pour Henein, les textes surréalistes consacrent une nouvelle représentation visuelle de l'homme. Il se réfère à Breton, selon lequel « l'art est appelé à savoir que sa qualité réside dans l'imagination seule, indépendamment de l'objet extérieur qui lui a donné naissance » et que « tout dépend de la liberté avec

écrivain, dramaturge, critique et artiste graphique français (il produit de nombreux collages). André Breton le remarque pour son intérêt pour le mouvement Dada. En 1932, il fait partie du groupe surréaliste. Il en est exclu en 1939. Avant tout poète, ses poèmes reflètent la rencontre entre l'amour et le rêve.

¹²⁵ Ibid., pp. 372-373.

¹²⁶ Ibid., p. 373.

laquelle cette imagination se met en scène et ne met qu'elle-même »¹²⁷. Dans le surréalisme, l'imagination s'empare du réel.

Henein fait appel au *Second Manifeste du Surréalisme*, qui propose un état d'esprit, une expérience transcendante où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent de s'opposer. Il se pose ensuite la question de savoir si ce point existe, s'il nous est accessible. Il conclut que la réalité du but n'a aucune importance : seule importe la tentative d'y parvenir.

Il conseille à ses auditeurs de ne pas confondre le surréalisme avec d'autres mouvements d'avant-garde comme le cubisme ou le futurisme. Il rappelle que le surréalisme n'a jamais été solidaire d'aucun de ces mouvements, même si Picasso a été, un moment, un trait d'union entre le cubisme et le surréalisme. Toutefois, dans la mesure où le cubisme renverse les usages de la peinture en disséquant et découpant les objets, Henein considère qu'il peut constituer un préambule au mouvement surréaliste.

En revanche, les surréalistes rejettent le caractère exhibitionniste des manifestations de Marinetti. Pour Henein, le futurisme est « une marchandise italienne »¹²⁸ tandis que le surréalisme se répand dans le monde entier, même s'il a élu Paris comme capitale. Il donne l'exemple du Japon. Il met aussi en garde de ne surtout pas ranger Jean Cocteau et Max Jacob parmi les surréalistes, à cause de « leur naïveté apparente et commandée »¹²⁹. Il conclut sa conférence en insistant sur l'importance de l'intervention surréaliste qui a entraîné un bouleversement non seulement dans l'art et la poésie, mais la pensée.

« Transformer le monde » et « changer la vie », c'est ce à quoi adhère Georges Henein quand il se met au service du mouvement surréaliste en fondant *Art et Liberté* à la suite de sa conférence.

Si son groupe défend un art moderne et indépendant, il n'a jamais adhéré

¹²⁷ Ibidem.

¹²⁸ Ibid., p. 375.

¹²⁹ Ibidem.

ouvertement au surréalisme, comme le déclare un article sur André Breton et le surréalisme international. Le groupe *Art et Liberté*¹³⁰ a été constitué avant tout pour : « affirmer les libertés culturelles et artistiques, mettre en lumière des œuvres, des hommes et des valeurs dont la connaissance est indispensable à la compréhension des temps présents et maintenir en un contact étroit la jeunesse de l'Égypte et l'actualité littéraire, artistique et sociale dans le monde »¹³¹.

Henein considère que la jeunesse doit combattre pour cette liberté, en finir avec le conformisme et partager ouvertement les recherches les plus osées. La peinture doit voler en éclats, être révolutionnaire.

Même si les œuvres plastiques de ses membres – Kamel el-Telmisani et Fouad Kamel, par exemple – relèvent plus de l'imagerie sociale que du surréalisme, les cinq expositions de *l'Art indépendant* qui se poursuivent pendant et après la guerre, « spectaculaires, provocantes, empreintes d'humour noir, ont laissé des traces profondes dans l'histoire de l'art moderne en Égypte. Le concept à l'origine de ces expositions n'était pas surréaliste mais visait à réunir en un même lieu des artistes de divers horizons qui affirmaient une totale liberté culturelle artistique »¹³². Avec Henein, le groupe Art et liberté adapte le manifeste Breton – Trotski – Rivera ainsi que la F.I.A.R.I., la Fédération internationale de l'art révolutionnaire indépendant, suivie à Paris de la publication des deux bulletins *Clé* de janvier et février 1939.

Art et liberté produit également deux bulletins du même nom. Le premier paraît en mars 1939¹³³ et sa couverture est illustrée par Fouad Kamel. Ce bulletin contient en outre des réactions au tract « Vive l'art dégénéré ». Le second numéro,¹³⁴ toujours illustré par Fouad Kamel qui y ajoute trois poèmes

¹³⁰ *Opus international*, « André Breton et le surréalisme international », n°123/124 avril - mai 1991.

¹³¹ *Clé*, n°2, février 1939, extrait reproduit dans *Entre Nil et Sable*, op. cit., p. 54.

¹³² *Entre Nil et sable*, op. cit., p. 55.

¹³³ Couverture, illustrée par Fouad Kamel, d'*Art et Liberté*, n°1, mars 1939. Cf. doc n°3

¹³⁴ Couverture, illustrée par Fouad Kamel, d'*Art et Liberté*, n°2, mai 1939. Cf. doc n°4

en arabe, est publié en mai 1939, dans la même lignée que le premier. Il n'y aura pas d'autre numéro de cette revue éphémère.

Fouad Kamel se définissant avant tout comme un artiste indépendant, les dessins de ces deux couvertures qui illustrent le thème de l'art contre la barbarie et augurent l'arrivée de la guerre, sont plus expressionnistes ou cubistes que surréalistes.

En revanche, comme nous l'avons dit, Georges Henein est essentiellement surréaliste. C'est le seul du groupe à être en contact direct avec André Breton. Vivant au Caire à partir de 1934, il se rend régulièrement à Paris, principalement au printemps et en été. À partir de ce moment-là, sa vie se confond avec le surréalisme parisien et ses branches internationales. Selon Marc Kober,¹³⁵ il devient l'interlocuteur et l'animateur local du mouvement en Egypte.

Lors de conférences au Caire, il rencontre André Malraux et Jules Romains qu'il admire. Le plus important pour Henein reste la révolution prolétarienne. En décembre 1934, il termine un article « Combat pour l'immédiat » sur *La Condition humaine* de Malraux, en réaffirmant sa priorité : « le combat par l'immédiat, la révolution prolétarienne ».¹³⁶

En 1935, il publie un texte, *Le Rappel à l'ordure*, parodie du texte de Cocteau, *Le Rappel à l'ordre*¹³⁷. Il y rejette les conventions, l'idée de « Patrie » comme le font les surréalistes et les mouvements pacifistes révolutionnaires en France. Cocteau reste la bête noire du mouvement qui lui reproche « d'être un personnage frelaté, un faussaire, un « truqueur », un pilleur à toutes mains, prêt à toutes les compromissions mondaines »¹³⁸. Comme les surréalistes, Henein attaque Aragon et évoque le suicide de René Crevel en 1935 à Paris. Crevel s'était rapproché du mouvement, revendiquant la libération du désir et le désir

¹³⁵ Entretien du 16 février 2013, *op. cit.*

¹³⁶ *Georges Henein, Oeuvres, op. cit.*, p. 319.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 316 et *sq.* Texte reproduit dans *Un Effort*, n°49, Le Caire, décembre 1934.

¹³⁸ Adam Biro, René Passeron (dir.), *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*, Paris, Presses universitaires de France, 1982, p. 96.

de changer la vie. Mais, à la fin de l'année 1934, lorsqu'il adhère au Parti communiste, contraire aux idées surréalistes, il s'éloigne du groupe, sans pour autant le renier complètement. En effet, il cherche à réconcilier ses deux passions en 1935 à l'occasion du Congrès international des écrivains pour la défense de la culture.

Le groupe *Art et Liberté* correspond donc à la vision révolutionnaire de l'art d'Henein. Comme le manifeste de la F.I.A.R.I., il considère que l'artiste est « l'allié prédisposé de la Révolution » et que la créativité ne doit recevoir aucune contrainte ni commandement afin d'atteindre « l'indépendance de l'art — pour la révolution — pour la libération définitive de l'art ».¹³⁹

Le groupe se rend visible grâce à la publication de plusieurs revues et journaux en langue française, mais aussi en arabe. Dès 1939, paraissent dix-sept numéros de l'hebdomadaire francophone *Don Quichotte* ainsi que sept numéros du mensuel *Al-Tattawor*, en arabe. Son projet est également présenté dans cinq expositions de *l'Art indépendant* qui ont lieu pendant les années de guerre.

Le premier numéro de *Don Quichotte* paraît le 6 décembre 1939. Le titre est choisi en hommage à Gabriel Alomar, ambassadeur de l'Espagne républicaine opposé au régime franquiste. On trouve dans ce journal des tendances variées, parfois confuses. Son fondateur, Henri Curiel, devient « le pivot du parti communiste égyptien fondé en 1942 ». Georges Henein rédige la partie littéraire du journal, dans la lignée du mouvement surréaliste. Il y présente également des articles critiques sur des artistes contemporains égyptiens comme Kamel el-Telmisani.

Al-Tattawor (L'Évolution), est la première revue littéraire et artistique d'avant-garde en langue arabe. Le premier numéro, paru en janvier 1940, est à la fois didactique et progressiste. On y évoque les problèmes sociaux – la prostitution, la pauvreté, la religion et les impôts –, soutient les droits de la

¹³⁹ *Opus international*, n°123/124, op. cit.

femme, milite pour la libre pensée et pour l'art moderne. Les théories de Freud sont développées de la manière la plus simple possible. Les articles de Ramsès Younane sont seuls à insister sur l'importance d'une éducation sexuelle en Égypte. En fait, dans *Al-Tattawor, Art et Liberté* a essentiellement pour objectif ce qu'on pourrait nommer le « surréalisme social ». Le magazine *El-Majjallah el Djadidah* (Le Nouveau Magazine), fondé dans les années trente par Sallama Moussa, est confié au tout début des années quarante au contrôle du groupe où Henein, Younane, Kamel El-Telmisani sont « déterminés à réaliser une révolution permanente ». Plusieurs numéros sont consacrés à la démocratie, à la pauvreté et aux arts contemporains. Le groupe y affiche ses convictions trotskistes en critiquant le régime de l'Union soviétique et le stalinisme.

Parallèlement à son action dans la presse qu'il utilise comme un moyen de diffuser l'art moderne en Égypte, de 1940 à 1945, Georges Henein organise au Caire cinq expositions annuelles de l'*Art Indépendant*, afin d'offrir son soutien aux jeunes artistes. Il veut intégrer les artistes égyptiens « au grand circuit de l'art moderne, de l'art passionné et mouvementé, rebelle à toute consigne policière, religieuse et commerciale »¹⁴⁰. Ces expositions n'ont pas pour objectif d'être surréalistes, mais de montrer les divers horizons de l'art, en défendant les libertés à la fois culturelles et artistiques.

Ces expositions ont des catalogues bilingues, la nouveauté consistant à s'exprimer aussi dans la langue principale d'Égypte. Chaque catalogue reproduit les œuvres des artistes exposés et publie donc des textes en français et en arabe. Ces participants, écrivains et artistes, sont avant tout préoccupés par la question sociale.

Les catalogues des cinq expositions¹⁴¹ comportent également des textes

¹⁴⁰ Georges Henein, « L'Art indépendant en Égypte », dans le *Catalogue de la IIe Exposition de l'Art Indépendant*, Le Caire, 1941.

¹⁴¹ *Première Exposition de l'Art Indépendant*, Le Caire, 8 au 24 février 1940, au cercle « El Nil », rue Soliman Pacha. *Deuxième Exposition de l'Art Indépendant*, Le Caire, 10 au 25 mars 1941, galerie Immobilia, 26 rue Madabegh. *Troisième Exposition de l'Art Indépendant*, Le

signés par les membres écrivains et plasticiens d'*Art et Liberté*, où ils expliquent leur démarche non-conformiste, provocatrice et révolutionnaire. Un changement politique profond s'opère en Égypte, lié à la prise de conscience de l'existence d'un peuple défavorisé parlant arabe, à côté des minorités privilégiées, tout particulièrement francophones et anglophones. La possibilité est désormais offerte à Henein et ses amis de ne pas se limiter à la grande bourgeoisie et de se rapprocher du peuple égyptien.

La *Première Exposition de l'Art Indépendant* se déroule du 8 au 24 février 1940 à la galerie du Nil, rue Soliman Pacha. L'invitation¹⁴² est avant-gardiste : le nom des participants – Ramsès Younane, Fouad Kamel, El-Telmisani, Ratib Saddik, Eric de Nemès, Mahmoud Saïd, Geneviève Moron... – y sont inscrits en graffitis. Le catalogue présente des textes d'Henein et de Fouad Kamel, des reproductions d'œuvres de Kamel El-Telmisani, comme cette femme nue agenouillée¹⁴³, au visage et au corps de facture très expressionniste, entourée de texte en arabe. Ses yeux exorbités et ses mains tendues, exagérément grandes, lui confèrent un air d'effroi et de douleur. Un dessin de Ramsès Younane, de veine surréaliste, montre un buste sculptural de femme à côté d'une tête de femme décomposée semblable aux têtes torturées de Picasso. Toutes ces reproductions illustrent à la fois la condamnation des horreurs de la guerre et la prise de conscience de ces jeunes artistes du mal-être du peuple égyptien. On trouve également un collage d'Aïda Chehadé et un dessin surréaliste de Jo Schlessinger. Fouad Kamel et Angelo de Riz illustrent la première page du catalogue avec deux dessins qui illustrent aussi l'esprit de la révolte : « À

Caire, 21 au 30 mai 1943, Hôtel Continental. *Quatrième Exposition de l'Art Indépendant*, Le Caire, 12 au 22 mai 1944, au Lycée français, rue Youssef et Guindy. *Cinquième Exposition de l'Art Indépendant : La Séance Continue*, Le Caire, 1945, au Lycée français, rue Youssef et Guindy.

¹⁴² Copie de l'invitation de la *Première exposition de l'Art Indépendant*, 8-24 février 1940, cf. doc n°5

¹⁴³ el-Telmisani, *Femme agenouillée*, dans le *Catalogue de la Première Exposition*, cf notice iconographique, n°8

l'heure actuelle où presque partout dans le monde, l'on ne prend au sérieux que la voix des canons, il est nécessaire de donner à un certain esprit artistique, l'occasion d'exprimer son indépendance et sa vitalité ».¹⁴⁴

Pour les jeunes artistes rassemblés autour d'Henein, cette exposition est le passage obligé, nécessaire, pour rendre à l'imagination sa liberté, au désir son intensité et aux objets leurs pouvoirs hallucinatoires. Tous ces artistes privilégient la représentation de la femme, ce qui les rapproche du souffle révolutionnaire et libertaire du mouvement surréaliste.

La première exposition qu'Henein décrit comme une révolution prônant la liberté de l'art est également une occasion de s'opposer à la bourgeoisie et de braver les idées reçues de son propre milieu. C'est à ce moment-là que le Musée d'Art Moderne du Caire commence à accueillir des œuvres surréalistes.

La *Deuxième Exposition de l'Art Indépendant*¹⁴⁵ a lieu du 10 au 25 mars 1941, avec le vernissage le lundi 10 mars à six heures du soir, au 26, rue Madabegh. Sur son carton d'invitation,¹⁴⁶ un cercle entouré de hachures – pour suggérer le mouvement – porte dans son centre le nom des jeunes participants, dont la majorité avait déjà participé à la *Première Exposition d'Art Indépendant*.

Un article sur l'exposition paraît dans *La Bourse Egyptienne* du 25 mars 1941, « L'Agonie a un art », écrit en français et en arabe. Il décrit en premier le catalogue :

« Le catalogue est une collection de paragraphes exprimant les impressions des artistes sur eux-mêmes, Raymond Abner admet franchement qu'il peint seulement pour se maintenir en éveil. Hassia dit que la photographie lui permet quelquefois d'échapper à l'homme et de posséder tous les hommes. Eric de Nemès dit « L'art est une pochette surprise, l'enveloppe en papier argenté et

¹⁴⁴ *Catalogue de la Première Exposition de l'Art Indépendant*.

¹⁴⁵ Copie de la couverture du *Catalogue de la II^e Exposition de l'Art Indépendant*, cf. doc n°6a, 6b

¹⁴⁶ Copie du carton d'invitation de la *II^e Exposition de l'Art Indépendant*, cf. doc n°7

les fleurs artificielles cachent une bombe qui éclate entre les mains du public. » Amy Nimor reconnaît qu'elle aime Dalí, Picasso et déteste Rubens. Arte Topalian croit que si vous peignez une pomme suivant son apparence vous êtes simplement un servile copiste : soyez original : peignez un triangle avec du sang qui en jaillit et deux feuilles vertes, appelez tout ceci une automobile et vous verrez Arte et ses amis vous applaudir. Très bien, très bien, très bien... Vous ne devez pas rater cette exposition si vous voulez vous amuser beaucoup »¹⁴⁷.

Chaque artiste entoure sa photo d'un texte provocant.¹⁴⁸ Georges Henein écrit : « 26 ans, poète, polémiste — Intellectuels, écrivains, artistes, l'heure des grandes revanches approche. L'esprit de déchaînement sera bientôt au volant de l'histoire. Les supplices les meilleurs sont encore à inventer. Et cette fois il ne s'agit pas de manquer d'imagination. Camarades, soyez cruels ». Sur sa photographie, il apparaît de dos fumant une pipe. Fouad Kamel écrit à côté de sa photo un texte en arabe...

L'article de *La Bourse Egyptienne* se poursuit par une critique véhémente de l'exposition en visant tout particulièrement Fouad Kamel et Ramsès Younane :

« Ramsès Younane a assemblé une collection de parties anatomiques, un ensemble frappant comme un nabout. Je crois que si on donnait à ce groupe d'artistes du matériel pour construire une voiture ils mettraient des pistons au-dessus de la carrosserie et les sièges au-dessous de l'axe ».

Ensuite, l'article attaque les phrases compliquées, les expressions pompeuses lancées par les artistes pour justifier leurs peintures et déplore de ne

¹⁴⁷ « L'Agonie a un art », *La Bourse Égyptienne*, 25 mars 1941. Les textes de ces artistes et écrivains figurent dans le Catalogue de la II^e Exposition de l'Art Indépendant.

¹⁴⁸ *Catalogue de la II^{ème} Exposition de l'Art Indépendant*, 10-25 mars 1941 : photos des portraits des différents participants à l'exposition, cf doc, n°8a, 8b, 8c,

pas faire partie des initiés qui comprennent ces dessins dépourvus de sens et recouverts de coupures de journaux. L'article conclut en exprimant son scepticisme quant aux possibilités d'implantation de l'art surréaliste en Égypte.

« Nous sommes au regret de dire que l'art surréaliste local n'est pas autre chose qu'un groupe de personnes — il y a quelques exceptions — qui essayent d'être drôles et bizarres aux dépens d'un public qui semble évidemment assez naïf pour s'y laisser perdre ou trop timide pour dire que c'est une pantalonnade dans toute l'acception du terme ».

De toute évidence, les critiques d'art ne sont pas prêts à accepter les mouvements d'avant-garde. Cela ne décourage pas les jeunes artistes de tenter de définir, dans le catalogue de cette deuxième exposition, les principaux objectifs de l'art indépendant :

« L'Art Indépendant en Égypte s'assigne dans l'état actuel des choses, trois objectifs principaux :

1 — répondre par tous les moyens à l'effroyable déferlement saisonnier d'une peinture académique qui ne recule devant aucune platitude intellectuelle, aucune crapulerie esthétique, aucun déshabillé mondain.

Il est nécessaire de déclarer ici que la publicité de n'importe quel bottier américain est infiniment plus émouvante que la meilleure des toiles exposées au salon annuel du Caire.

La seule excuse apparemment valable que les auteurs de ces toiles peuvent être réduits à invoquer, c'est qu'ils peignent pour passer le temps. Ces malheureux ne comprendront jamais, n'ont aucune chance de comprendre, que peindre est aussi une façon de penser, d'aimer, de haïr, de combattre et de vivre.

2 — entretenir dans l'esprit du public une de ces curiosités que l'on qualifie à juste titre de déplacées parce qu'elles sont généralement le prélude de bien des prises de conscience, de bien

des bouleversements individuels ou collectifs.

Trop de gens acceptent encore que les questions vitales de leur temps reçoivent une solution X ou Y ou Z sans même se demander si — indépendamment de la solution qui leur est ainsi donnée, ces questions n'auraient pas pu être posées autrement.

De surprise en surprise, la curiosité insatiable des enfants peut être recréée. Ex : pourquoi la société est-elle faite de telle manière plutôt que de telle autre ? par qui ? et pour combien de temps ? etc.

3 — intégrer l'activité des jeunes artistes d'Égypte au grand circuit de l'art moderne, de l'art passionnel et mouvementé, rebelle à toute consigne policière, religieuse, ou commerciale, de l'art dont nous sentons battre le pouls à New York, à Londres, à Mexico, partout où luttent les Diego Rivera, les Paalen, les Tanguy, les Henry Moore, partout où luttent les hommes qui n'ont pas encore désespéré de la libération totale de la conscience humaine. »¹⁴⁹

Cette deuxième exposition apporte une nouvelle occasion d'affirmer les bases sur lesquelles le groupe Art et liberté fonctionnent. Cette déclaration expose les trois bases sur lesquels repose Art et liberté : le rejet de la figuration classique et académique jugée trop conservatrice ; l'éveil de l'étonnement dans l'esprit des masses – seul moyen de s'épanouir intellectuellement – ; et le lien entre les jeunes artistes d'Égypte et l'art moderne.

Les participants de la première exposition – Georges Henein, Ramsès Younane, Aïda Shehata, Mohammed Sadek et l'étranger Angelo de Riz – sont rejoints par de nouveaux artistes étrangers comme Raymond Abner, Eric de Nemès, Anne Williams ou l'artiste égyptien Khalil Lutfy.

Pour la première fois, l'exposition comprend la photographie.

La troisième Exposition de l'Art Indépendant se tient du 21 au 30 mai

¹⁴⁹ Ce texte signé *Art et Liberté* figure dans l'éditorial du *Catalogue de la IIe Exposition de l'Art Indépendant*, 10 - 25 mars 1941.

1943 à l'Hôtel Continental du Caire. *La Semaine égyptienne* de mai 1943 dans un article non-signé, déclare que cette exposition annuelle de l'Art Indépendant a réussi à se tailler une place d'importance dans la vie artistique du pays sans rien sacrifier aux routines habituelles des « Salons ». Elle fait une critique élogieuse de l'exposition, qu'elle trouve moins pittoresque que les deux précédentes, du fait de la qualité et de l'homogénéité des œuvres présentées : « Elle a drainé, peut-on dire, à peu près tout ce qui se peint de mieux en Égypte mais aussi dans certains ateliers de Syrie et du Liban représentés à l'exposition par Madame Geneviève Moron, MM. Fortier, Georges Cyr, Omar Onsi et Antoine Tabet ».

L'article parle des aînés comme Mahmoud Saïd et Angelopoulo, qui a présenté « une de ses toutes meilleurs œuvres, d'une trame exceptionnellement riche. C'est là que prend fin le désert. C'est là que se porte le vent de la mer. C'est là que la route quitte le voyageur pour abriter son beau visage entre les bras des falaises. Angelopoulo brasse tous ces éléments d'une main puissante et parvient à faire à chacun d'eux, à la fois la part dramatique et la place picturale qui leur sont dues ». Ensuite il parle des jeunes artistes : « Du côté des jeunes, Ramsès Younane, Ratib Saddik et Fouad Kamel se distinguent par des envois dont chacun mériterait un long commentaire. Regrettons d'abord qu'un artiste aussi étonnamment doué que Ramsès Younane ne nous ait, en l'espace d'une année, livré qu'un seul tableau. C'est trop peu pour notre soif, bien qu'il s'agisse d'une pièce de grand style à la faveur de laquelle Ramsès Younane s'aligne au niveau des maîtres de la palette surréaliste. Par-delà le fini impeccable de cette peinture, on est retenu par une sorte de contraction rageuse des formes — si souvent rencontrée chez André Masson et jadis chez Dalí — qui s'exerça à tordre, broyer, cravacher un sujet initial dont toute peinture académique se fût à priori contenté. Une étreinte qui aurait pu être « comme une autre » est alors changée en un acte de terreur mettant en scène tous les déchirements humains et permettant à l'artiste de poser le problème des « pentes fatales » que comporte

toute infraction à l'attitude conventionnelle de l'homme moyen et de la moyenne des hommes — aussi bien en amour qu'en politique ou en affaires ». En effet, Younane s'engage dans son art pour une libération complète de la conscience humaine. Peindre, pour lui, est une façon de se révolter, une nécessité vitale, comme l'affirment les objectifs principaux de l'Art Indépendant en Égypte.

L'article fait aussi l'éloge d'autres jeunes artistes, comme Fouad Kamel, en évoquant la perfection de ses dessins qui parviennent à une force d'expression objective, dégagée de la fantaisie personnelle qui caractérisait ses premières œuvres. Ayant mentionné Ratib Saddik, dont la peinture pousse plus loin son besoin de plénitude (« Il peint avec de grands gestes de sculpteur qui rêve de greffer ses idées sur une matière infiniment durable et massive »), et el-Telmisani, qui, pour sa part, a peu évolué, le compte-rendu ajoute que la cadette des Indépendants, Inji Efflatoun, est la grande surprise de l'exposition. Elle réussit avec des moyens limités, selon l'article, à donner des vides expressifs à l'épaisseur et à l'enchevêtrement de ses branchages « qui sont des haltes pour le regard ». Elle organise avec la plus grande liberté son monde imaginaire autour d'un oiseau de rêve qui contraste avec la pesanteur de l'espace.

Georges Henein écrit dans le catalogue un article intitulé « Message pour un art indépendant », ¹⁵⁰ qu'il signe de ses initiales et où il met en avant les jeunes artistes qui combattent pour la liberté, contre le règne de la tyrannie à travers le monde, tout particulièrement celui des régimes totalitaires européens – le Nazisme en tête – hostiles à l'art progressiste et libertaire.

Les peintures de Mahmoud Saïd, absentes dans la deuxième exposition, réapparaissent dans cette troisième exposition. On y voit également pour la première fois des artistes de Syrie et Libye et des jeunes artistes arabes égyptiens.

¹⁵⁰ Georges Henein, « Message pour un art indépendant », dans le *Catalogue de la IIIe Exposition de l'Art Indépendant*, 21-30 mai 1943, op. cit.

Un article, paru en mai 1943 dans *El-Yeraa*, donne le compte-rendu de l'exposition, qui présente un art de plus en plus engagé. Ici, les huiles, pastels et dessins défendant le peuple égyptien contre la classe privilégiée.

La quatrième exposition a lieu du 12 au 22 mai 1944 au lycée français du Caire, rue Youssef el Guindy. Cent cinquante pièces sont présentées, dont des peintures, des sculptures et des photographies. Les principaux peintres du groupe Art et liberté exposent leurs œuvres, comme Fouad Kamel, Ramsès Younane, Angelo de Riz ou Kamel El-Telmisani.

Il est important pour Georges Henein que les intervenants de cette exposition et de l'ensemble des expositions de l'Art Indépendant s'inscrivent dans la lignée surréaliste. En effet, c'est un esprit de liberté et de renouveau dans l'art qui les unit.

Dans la revue, *La Semaine Egyptienne*, en mai 1944, Emile Simon loue l'exposition, y discernant le triomphe de l'imagination. Il rappelle que pour André Breton, l'essence et la valeur de la révolution introduite par l'esthétique moderne résident dans la substitution d'un art d'« imagination » et de « création » à l'ancien art « d'imitation ».

Il pense que l'imagination « éclate avec profusion sur tous les murs, dans l'invention des formes, comme dans le choix des couleurs, dans l'inspiration des sujets comme dans la recherche d'atmosphères irréelles, déconcertantes, parfois irrespirables »¹⁵¹. Même la photographie, habituellement le propre de l'imitation, se transforme grâce aux procédés techniques, laissant place à l'imprévu et au bouleversement des apparences. Il ajoute que l'ensemble de l'exposition produit d'emblée sur le visiteur une impression de dépaysement, d'éloignement de la réalité, de liberté de création et de découverte comparable à celle provoquée par les expositions surréalistes parisiennes. Bien que séduit par le nombre important des toiles, il ne trouve pas qu'individuellement il y ait une

¹⁵¹ *La Semaine Égyptienne*, mai 1944, article d'Emile Simon sur la *IVe Exposition de l'Art Indépendant*.

« surprise indéfiniment renouvelée » caractéristique des grandes œuvres. Selon lui, « les délices goûtés au jaillissement inépuisable de l'imagination, la surprise éprouvée devant l'invention personnelle ne doivent pas nous faire perdre le sens des valeurs proprement picturales »¹⁵². Il démontre ainsi le risque encouru par l'artiste d'aboutir à une œuvre trop personnelle, voire, anecdotique, qui deviendrait de la littérature peinte au lieu d'être écrite. Il conclut, néanmoins, en complimentant ce groupe de jeunes artistes qui n'hésitent pas à montrer à la fois leurs émotions, leur sincérité, leur poésie, leur liberté et leur audace.

Dans la même revue¹⁵³, Georges Henein met en avant la vertu de certaines œuvres empreintes de poésie, des œuvres, comme celle de Saad El Khadem, qui poussent au rêve. Pour lui, le travail de Ramsès Younane, s'apparentant au style nerveux d'André Masson, pourrait le hisser au rang de premier artiste surréaliste d'Égypte. Il fait l'éloge du travail d'Angelo de Riz, d'une rare sensibilité poétique.

Ces deux articles de *La Semaine Egyptienne* sont illustrés par un dessin de Fouad Kamel, *Gouffre*. Il est également l'auteur d'une des illustrations¹⁵⁴ du livre d'Horus Schenouda.

Fouad Kamel¹⁵⁵ ouvre la cinquième et dernière *Exposition d'Art Indépendant*, le 30 mai 1945. Elle se termine le 9 juin. L'avant-garde y règne une fois encore, combattant l'académisme. De nouveaux participants, comme Kamel Youssef et Azid Riad, y présente leurs œuvres ainsi que des artistes étrangers, comme Kenneth Wood et Page.

¹⁵² *Ibidem.*

¹⁵³ *Ibidem.*

¹⁵⁴ Fouad Kamel, *Gouffre*, illustration pour le livre de M. Horus Schenouda, cf. notice iconographique n°9

¹⁵⁵ Photographie noir et blanc montrant Fouad Kamel lors de l'ouverture de la cinquième exposition de l'Art Indépendant, le 30 mai 1945, accompagné du ministre de la Culture Tharwat Okasha, cf. notice iconographique n°10

Le catalogue est en français et s'intitule *La Séance continue*.¹⁵⁶ La couverture est illustrée par un dessin de 1945 d'Eric de Nemès. Dessin engagé, expressionniste, il représente un monstre émergeant de la terre, le visage en fusion, les mains appuyées sur un amas de débris. Il exprime la révolte de son auteur contre les horreurs de la guerre. L'observateur y perçoit l'inspiration indépendante de l'artiste qui s'insurge contre l'oppression. Rappelons qu'au début de la Seconde Guerre mondiale, en février 1940, le manifeste de présentation de la *Première Exposition de l'Art Indépendant*, organisée au Caire par *Art et Liberté*, débutait par cet avertissement catégorique :

« À l'heure actuelle où presque partout dans le monde, l'on ne prend au sérieux que la voix des canons, il est nécessaire de donner à un certain esprit artistique, l'occasion d'exprimer son indépendance et sa vitalité »¹⁵⁷

Cet avertissement est la preuve que l'art doit rester autonome et ne soutenir, sous aucun prétexte, une propagande favorable à la guerre, qu'elle émane ou non des régimes totalitaires.

L'exposition présente également des œuvres de Ramsès Younane, Wadid Sirry, Fouad Kamel, Nomikos, Jo Farna, Saad El Khadem et El-Telmisani. Tous expriment leur engagement révolutionnaire, affirment leur liberté culturelle et artistique. Comme les surréalistes, ils récusent toute règle esthétique. Dans un article sur la peinture surréaliste qu'il écrit pour le catalogue, Emile Simon réitère le refus du mouvement d'accorder à l'art une valeur en soi. Il rappelle Rimbaud, un des premiers prophètes du surréalisme : « J'ai assis la beauté sur mes genoux. Et je l'ai trouvé amère. Et je l'ai

¹⁵⁶ Couverture illustrée par Éric de Nemès de *La séance continue, Catalogue de la Cinquième Exposition de l'Art Indépendant*, Le Caire, Éditions Masses, 1945. Dimensions 172x243 mm. 1945. Cf. doc n°9

¹⁵⁷ Éditorial sous forme de manifeste du *Catalogue de la Première Exposition de l'Art Indépendant*, 8-24 février 1940, *op. cit.*

injurée »¹⁵⁸. Les surréalistes atteignent le surréel par le rejet des apparences, le mépris des formes et l'oubli de la raison, par le canal de l'imagination dérégulée, du rêve érotique, de l'hallucination et de ce qu'on appelle ordinairement la folie. Mais il précise que les surréalistes ne cherchent pas à s'évader du réel et de la vie. Ils désirent avant tout la changer.

Dans *Art et Liberté*, il existe les mêmes interactions entre l'art et la poésie que dans le mouvement surréaliste parisien : ce sont « des vases communicants » chers à Breton. Dans le catalogue, plusieurs poèmes dédiés aux peintres, comme l'hommage rendu à Ramsès Younane par Henein, en témoignent :

« Galbes importuns
tenace invitation à l'agonie
la scène du drame ne changera jamais
et c'est à peine si l'on y attend encore
ce bouquet de tubéreuses
ce signe des temps plus sombres
sans quoi l'inexorable chantage à la nuit
se réduirait à un commerce de bouches défaites
de bouches impropres à la prédiction
signe des temps plus sombres
prompt à faire reculer
les polémiques humaines
afin que nulle allusion ne revienne déranger
le solennel durcissement des femmes
debout parmi la surdité des voûtes
étroit labrador des amours non-retenus.

G.H. »¹⁵⁹

L'une des œuvres de Ramsès Younane qui figure à l'exposition¹⁶⁰ montre

¹⁵⁸ Arthur Rimbaud, *Une Saison en enfer*, juillet 1873.

¹⁵⁹ *La Séance continue, Catalogue de la Cinquième Exposition de l'Art Indépendant*, op. cit.

une atmosphère d'inquiétante étrangeté, partagée entre le réel et l'inconscient. Au fond d'un paysage de cauchemar, on aperçoit une petite silhouette nue qui contraste avec la monumentalité des formes « informes » de l'avant-plan, où, apparaît, à la droite de la composition, un objet évocateur d'un pied géant de femme torturée, recomposé par l'imagination.

Peut-on considérer comme surréalistes ces figures majeures du groupe *Art et Liberté* ?

La période surréaliste de Ramsès Younane commence quand il est étudiant à l'École des Beaux-Arts du Caire, où il fait la connaissance de Georges Henein au club des *Essayistes*, et dure jusqu'en 1947. Après une période d'environ dix ans durant laquelle il expose peu, il se tourne vers l'abstraction. Dans la peinture¹⁶¹ de Younane qui illustre le catalogue de la *Première Exposition d'Art Indépendant*¹⁶², trois formes sortent de la terre comme des rocs : au premier plan un buste de femme, et à l'arrière-plan une tête et une main qui se confondent entre le roc et le végétal, le tout dans un paysage désertique et insolite. Ici, sa peinture est sculpturale. On y perçoit clairement l'influence d'Henry Moore, mais ces formes jaillissant du sol font aussi penser à l'automatisme des œuvres surréalistes. Visiblement, Younane est initié aux divers mouvements d'avant-garde, le surréalisme et l'art moderne d'Europe et de New York. Il a lu André Breton, s'est plongé dans les théories de Freud, connaît Aragon et Éluard. Il tient également un rôle important de critique sur les artistes de son temps.

En général, son œuvre plonge dans le subconscient des surréalistes et tend ensuite vers une expression et une tension plus tragiques pour créer ses monstres sculpturaux.

Comme le soulève Hamed Abdallah, il résume dramatiquement les

¹⁶⁰ Ramsès Younane, tableau figurant à l'exposition *La Séance continue* de 1945, cf. notices iconographiques, fig. n°11

¹⁶¹ Peinture de Ramsès Younane, cf. notice iconographique fig. n°12

¹⁶² *Catalogue de la Première Exposition de l'Art Indépendant*, op. cit.

préoccupations d'une génération en affrontant les problèmes d'enracinement culturels, de la contemporanéité artistique, de la relation entre l'individu et la société, les rapports entre de la culture en Orient et de la culture en Occident, les maux politiques et les interrogations de l'intellectuel membre d'une minorité dans un milieu où la majorité confesse une autre religion que la sienne.¹⁶³

Younane rompt avec André Breton en 1948, en même temps qu'Henein. À partir de cette date, comme nous l'avons dit, il se rapproche de l'abstraction¹⁶⁴. Désormais, la tension dramatique de son œuvre se retrouve dans les couleurs et la composition du tableau.

Aimé Azar écrit à propos du peintre que « la composition chez Ramsès Younane tient autant du baroque que du classique. La prolifération des lignes, les résultantes des horizontales nombreuses et des perpendiculaires hachurées et comme faisant saigner les corps de la composition, les très subtils passages aux douceurs presque infinies qui illuminent les ocres et les violets aux ressauts d'or, toutes ses qualités intrinsèques fondent la réalité d'une pensée subtile, cohérente et plastiquement vraie »¹⁶⁵.

Aimé Azar parle de peinture d'intellectuel, de poète, d'homme partagé entre le monde de l'inconscient et la réalité, où le songe participe drame. Après les *Expositions de l'Art Indépendant*, de 1940 à 1945, il expose seul au lycée français du Caire en 1947. Il est également présent à l'*Exposition Internationale du Surréalisme* en 1947¹⁶⁶ à Paris, à la galerie Maeght.

¹⁶³ *Les cahiers de Chabramant*, n°5, *Autour de Ramsès Younane*, Le Caire, 1987, p. 142.

¹⁶⁴ Ramsès Younane, huile sur toile, cf notice iconographique fig n°13

¹⁶⁵ Aimé Azar, *La peinture moderne en Égypte*, Paris, Éditions Nouvelles, 1961, 2^e édition.

¹⁶⁶ À partir de 1947, Ramsès Younane participe à plusieurs expositions individuelles et collectives à travers le monde, comme l'exposition internationale *Le Surréalisme en 1947*, l'exposition du groupe surréaliste égyptien à Prague en 1947, son exposition individuelle à Paris à la galerie du Dragon en 1948, la Biennale de Sao Paulo en 1961, la Biennale de Venise en 1964.

Fouad Kamel, autre jeune peintre d'*Art et Liberté*, se distingue par l'automatisme de son travail. On peut donc plus facilement le définir comme un peintre surréaliste égyptien. Il est, d'ailleurs, invité par Breton à participer à l'*Exposition Internationale de 1947*.

En 1940, il est un des plus jeunes membres d'*Art et Liberté*. De 1939 à 1945, période où il participe au groupe, son œuvre est à la fois romantique et surréaliste. Il illustre également des recueils de poésies, comme le font les artistes surréalistes français pour les poètes surréalistes. En 1942, ses dessins ornent le recueil du poète M. Horus Schenouda, *Phantasmes*¹⁶⁷, dont la couverture¹⁶⁸ et le poème « Opium »¹⁶⁹.

Kamel el-Telmisani est une des grandes personnalités du groupe, représentant, avec Ramsès Younane, du mouvement surréaliste en Égypte au milieu des années quarante. Pour la plupart, il peint des personnages aux visages révoltés et aux corps pétris d'angoisse, comme en témoigne une de ses illustrations du livre *Les Hommes oubliés de Dieu*, d'Albert Cossery¹⁷⁰, intitulée *Le Coiffeur A Tué Sa Femme*¹⁷¹. L'auréole noire qui entoure les personnages est un de ses procédés de prédilection, exacerbant ainsi l'angoisse de leur expression, leur anxiété et leur révolte visualisée jusqu'aux tensions des doigts de leurs mains disproportionnées. Souvent, comme chez Fouad Kamel, les couleurs chaudes de la plupart de ses peintures s'opposent aux les tensions qu'il

¹⁶⁷ M. Horus Schenouda, *Phantasmes*, Le Caire, éditions Horus, 1942. Provenance : Marc Kober

¹⁶⁸ Fouad Kamel, illustration de la couverture de *Phantasmes*, cf. notice iconographique fig. n°14

¹⁶⁹ Fouad Kamel, « Opium », 1942, illustration du poème de Schenouda cf. notice iconographique fig. n°9

¹⁷⁰ Albert Cossery, né en 1913 au Caire, mort en 2008 à Paris, est issu d'une famille bourgeoise aisée d'origine syrienne. En 1926, il entre au Lycée français de Bab al-Louq et s'initie à la littérature française. Il commence à écrire des romans et des poèmes. Il fréquente le groupe *Art et Liberté* dès 1939.

¹⁷¹ Kamel el-Telmisani, *Le coiffeur qui a tué sa femme*, illustration d'Albert Cossery, *Les hommes oubliés de Dieu*, cf notice iconographique fig. n°15

y exprime. Cet artiste, né pendant la Première Guerre mondiale, révèle, dès ses premières gouaches, un sens dramatique illustré par la couleur et par la beauté de ses figures choquantes, prises en pleines convulsions de cris et de désespoir. Bien qu'il soit considéré comme un peintre surréaliste égyptien, il dépeint l'humanité qui souffre et son art est avant tout de nature sociale. Il rejette l'art abstrait et attaque Kandinsky au prétexte que sa peinture l'éloigne de la société et le fait donc renoncer à la fonction première du peintre. Finalement, son art répond à un réalisme social condamné par le surréalisme.

Parallèlement aux expositions collectives, *Art et Liberté* organise des expositions personnelles, comme celle d'el-Telmisani qui s'est tenue au Caire du 24 février au 6 mars 1941, toujours dans cet esprit progressiste révolutionnaire.

Tous ces jeunes artistes, Ramsès Younane, Fouad Kamel, Kamel el-Telmisani, Baroukh, Khadiya Riaz, ont puisé une part de leur inspiration dans le surréalisme, dans sa volonté, surtout, de bannir tout ordre dans la pensée. Jean-Jacques Luthi, lors d'une conférence du 18 juin 1988, « Le mouvement surréaliste en Égypte », rappelle que le surréalisme est mû par un esprit frondeur, un penchant pour l'insolite, le rejet de toute logique, de tout contrôle de la raison et le renoncement aux cadres anciens de la pensée. Par la négation du passé et des valeurs établies, ces jeunes artistes qui gravitent autour de Georges Henein prennent conscience des temps nouveaux et espèrent fonder une ère nouvelle, où l'injustice sociale serait si ce n'est banni, au moins adressée, où l'homme pourrait trouver sa dignité à la fois dans la réalité et dans ses rêves. Ce désir de changement, avant tout, les rapproche de l'esprit surréaliste.

A la fin de l'année 1945, la situation politique en Égypte devient intolérable. Au milieu de l'année 1946, Ramsès Younane est arrêté. Il est relâché en septembre 1946. Il quitte alors l'Égypte pour Paris et y reste jusqu'à

la crise du Canal de Suez en 1956. Le service de *Radio Diffusion Française* où il travaillait décide alors de le renvoyer en Égypte, après son refus de diffuser des informations contre son pays d'origine.

A la fin de l'année 1946 et en 1947, Georges Henein publie dans l'hebdomadaire français, *Combat*,¹⁷² une série d'articles pour informer le public français de l'arrestation d'intellectuels de gauche en Égypte, dont une lettre adressée à Gide, décrivant la situation.

Il participe également à la revue française *Troisième Convoi*, fondée par Jean Maquet et Michel Fardoulis-Lagrange, dont le premier numéro sort en octobre 1945. Il fait la connaissance des différents membres de la revue lors de ses séjours parisiens de 1946 à 1948 et publie plusieurs textes en compagnie, notamment, d'Yves Bonnefoy ou de Georges Bataille¹⁷³. A partir de 1939, il participe également à des revues surréalistes et à des enquêtes sur le surréalisme. Selon Marc Kober¹⁷⁴, cette collaboration prépare sa venue au premier plan dans l'histoire du groupe parisien d'après-guerre et ceci, pour une raison précise : Henein ressent, en Égypte surtout, que le mouvement exerce une influence importante sur le public après le conflit mondial. Dans son pays, le surréalisme littéraire a peu d'audience tandis que la présentation de l'art moderne entre 1940 et 1945 avec *Art et Liberté*, informe le public, qui prend conscience de l'existence d'une peinture moderne et d'un art surréaliste.

Une nouvelle revue, *La Part du Sable*, voit le jour au Caire à la fin des

¹⁷² *Combat*, sous-titré *Le Journal de Paris*, est un quotidien français clandestin, né pendant la Seconde Guerre mondiale en tant qu'organe de presse du mouvement résistant, *Combat*. Il existe de 1941 à 1974 et à la cessation de sa parution, une grande partie de sa rédaction fut à l'origine, deux mois plus tard, de la création du *Quotidien de Paris*. Au départ, il est dirigé par André Bollier. Après la Libération, *Combat* est animé par Albert Ollivier, Jean Bloch-Michel, Georges Altschuler, Pascal Pia et Albert Camus. Y contribuèrent également Sartre, Malraux, Paul Gordeaux, Emmanuel Mounier puis Raymond Aron et Pierre Herbart. Le journal né avec la Résistance a bénéficié de signatures prestigieuses et demeure une référence importante après la guerre.

¹⁷³ Entretien avec l'auteur, le 16 février 2013, *op. cit.* et *Troisième convoi (1945-1951)*, Préface de Michel Fardoulis-Lagrange (éd. Philippe Blanc), *Tours*, Éditions Farrago, 1999, p. 216.

¹⁷⁴ Entretien avec l'auteur, le 16 février 2013, *op. cit.*

années quarante. Deux numéros paraissent entre 1947 et 1950. Cette revue est fondée par Henein et Younane. Le premier numéro paraît en 1947, en concomitance avec la fameuse *Exposition Internationale du Surréalisme* de 1947, organisée par André Breton et Marcel Duchamp à la galerie Maeght à Paris et intitulée *Le Surréalisme en 1947*.

Edmond Jabès¹⁷⁵ participe financièrement à la revue, tout en y publiant plusieurs articles. Disciple de Max Jacob, avec lequel il entretient une correspondance en 1934 et qu'il rencontre à Paris en juin 1935, sa poésie, proche des surréalistes à ses débuts, évolue ensuite vers une écriture plus personnelle. Il habite au Caire à partir de 1938, dans un petit immeuble situé au 1, rue Oziz Osman, dans le nouveau quartier résidentiel de Zamalek sur l'île de Ghézireh, où Joyce et Samir Mansour s'installent après leur mariage, au début des années cinquante, un peu au sud du Sporting Club. Il quitte définitivement l'Égypte en 1957, un an après Joyce Mansour.

Certains textes de Bonnefoy paraissent également dans la revue, mais il tient son originalité des interventions de Georges Henein, pleines d'un humour et d'une impertinence sous-tendues par une volonté de justice sociale qui doit aussi passer par la liberté de l'art. Georges Henein se situe du côté de la littérature française. Il écrit couramment en arabe, en italien et en anglais, parle espagnol mais rédige ses poèmes, ses nouvelles, ses lettres et ses carnets de note en français. Il correspond avec André Breton, André Gide, Henri Michaux, André Pieyre de Mandiargues, Yves Bonnefoy et d'autres écrivains.

La Part du Sable, « Cahiers de littérature appliquée », est un recueil de textes poétiques et critiques. Le numéro 1 paraît le 15 février 1947, sous la direction de Georges Henein et Ramsès Younane. Il contient des textes critiques et poétiques de Henein, Younane, Luca et Pastoureau. La publication de cette série d'ouvrages d'un caractère poétique est confiée aux soins de la librairie

¹⁷⁵ Daniel Lançon : *Jabès l'Égyptien*, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1998.

Thoth, 27, rue Soliman Pacha, seule dépositaire de *La Part du Sable* en Égypte. Le premier cahier, de quarante pages, est illustré en couverture par la reproduction d'une pièce de Ramsès Younane, *Décalcomanie et cul de lampe*,¹⁷⁶ exemple de son automatisme. Les dessins, les peintures et travaux automatiques reproduits dans cette revue sont l'œuvre de Fouad Kamel, Samir Rafi, Hassan el Telmisani et Ramsès Younane. On y trouve des notes critiques et des poèmes de Georges Henein, Edmond Jabès, Ghérasim Luca, Arthur Lundkvist, Jean Maquet, Henri Michaux, Henri Pastoureau, Claude Serbanne, Stefano Terra, Michel Fardoulis-Lagrange et Ramsès Younane.

En janvier et février 1949, *La Part du Sable* fait paraître cinq plaquettes consacrées à la poésie et à quelques brefs essais. Plus littéraire, le deuxième numéro qui paraît en avril 1950 ne comporte aucune illustration et témoigne déjà de l'éloignement d'Henein du groupe surréaliste parisien. On y trouve des textes de René Char, d'Henri Michaux, d'Yves Bonnefoy, d'Henri Thomas, d'Edmond Jabès, de Mounir Hafez et, bien sûr, de Henein lui-même. Sa rupture avec Breton entraîne la fin des publications après 1950 sous l'enseigne *La Part du Sable*, à l'exception d'une publication en juillet 1974, en hommage à Henein, ou de quelques cahiers critiques sur Nietzsche (1950), Kafka (1954) ou Kierkegaard (1955).

André Breton espère que le groupe égyptien participera à l'exposition, *Le Surréalisme en 1947* à la galerie Maeght¹⁷⁷ à Paris. Il écrit à Georges Henein, le 4 avril 1947 : « Il est grand dommage que je ne dispose pas, pour le catalogue de l'exposition, de photo des œuvres de mes amis Ramsès Younane, Fouad Kamel,

¹⁷⁶ Ramsès Younane, *Décalcomanie et cul de lampe*, illustration de la couverture de *La Part du Sable* n°1, 1947, dimensions 20,5x25 cm. Archives Marc Kober. Provenance : Edouard Jaguer. Cf. doc. n°10

¹⁷⁷ Photographie en noir et blanc de Denise Bellon du groupe surréaliste en 1947 devant la galerie Maeght, cf. notice iconographique fig n°16

Samir Râfi. N'est-il pas possible de combler cette lacune en toute hâte ? ».¹⁷⁸

Répondant à l'appel d'André Breton, le groupe surréaliste d'Égypte apporte son plein concours à l'exposition.

Henein participe au catalogue avec un texte, « Séance tenante »,¹⁷⁹ où il dit notamment que : « Le surréalisme a été seul, pendant de longues années de sourires entendus, à proclamer l'état d'alarme, à retransmettre en vain le sens et les dimensions de la catastrophe ; et cependant, son activité sous sa forme artistique et littéraire, davantage encore sous sa forme humaine de chaque instant, s'est toujours gardée de virer aveuglément au noir. Prémuni contre l'horreur, la bassesse obligatoire et l'incessant attentat au désir qui fait le principal souci des sociétés présentes, il a su rallier à sa démarche les forces concordantes du délire et du sérieux ».

Les peintres Ramsès Younane et Fouad Kamel participent aussi en présentant chacun un dessin, appelés dans les deux cas *Dessin automatique*¹⁸⁰ et reproduits dans le catalogue. La personnalité de Georges Henein, ses contacts réguliers avec André Breton ont permis à l'Égypte d'être représentée dans l'un des événements majeurs de la scène artistique parisienne de l'année 1947. De plus, le mouvement surréaliste parvient, grâce à Henein, à avoir un écho favorable dans le milieu intellectuel cairote. Il devient « le favori et l'oracle du Salon de Marie Cavadia, femme étonnante qui tiendra, pour les surréalistes au Caire, le rôle d'une Marie-Laure de Noailles¹⁸¹ ou d'une Lise Deharme¹⁸² pour

¹⁷⁸ Sarane Alexandrian, *Georges Henein, op. cit.* p. 44.

¹⁷⁹ Catalogue de l'Exposition Internationale du Surréalisme : *Le Surréalisme en 1947*, pp. 92-93. Couverture du catalogue, cf. doc n°11

¹⁸⁰ *Le Surréalisme en 1947 : Dessin automatique* de Ramsès Younane, et *Dessin automatique* de Fouad Kamel, cf. notices iconographiques, fig n°17

¹⁸¹ Marie-Laure de Noailles, née Bischoffsheim (1902-1970), descendante du marquis de Sade, fut à la fois peintre, écrivain, mécène et collectionneuse. Les Noailles financent entre autres plusieurs projets cinématographiques, dont *Les Mystères du château du Dé* (1928) de Man Ray, tourné à la villa Noailles, *Le Sang d'un poète* (1929) de Jean Cocteau, et *L'Âge d'or* (1930) de Luis Buñuel.

¹⁸² Lise Deharme, née Anne-Marie Hirtz (1898-1979), fut une romancière et poétesse française ainsi que l'une des muses du surréalisme.

ceux de Paris ». ¹⁸³ Sur le plan international, Georges Henein joue un rôle important en s'efforçant de maintenir le contact avec les membres « épars » du surréalisme mondial.

Contre l'académisme présent au salon annuel du Caire, il affirmait son caractère révolutionnaire : « Peindre est aussi une façon de penser, d'aimer, de haïr, de combattre et de vivre » ¹⁸⁴

Il essaie également de jouer un rôle politique à gauche en publiant des articles en arabe sur les questions sociales. Il fascine la jeunesse par ses connaissances et sa dialectique contradictoire. Il est à la fois militant socialiste et mondain.

Berto Farhi, qui a écrit « Un très grand écrivain égyptien » dans *Hommage à Georges Henein*, évoque « ce temps où il le voyait cravate dénouée avançant de son pas d'albatros valseur » ¹⁸⁵ et résume ainsi son apport : « Je veux simplement rappeler ce qu'il fut, ce qu'il est, que l'on pourrait oublier : un fils de pacha à qui l'Égypte doit ses premiers mouvements surréalistes. Un mondain qui a financé les contestations les plus secrètes contre sa classe. Le révélateur égyptien du surréalisme, de l'art moderne » ¹⁸⁶.

Après la guerre, même s'il continue à militer pour un art indépendant, contre toute oppression étatique de l'individu, Henein rompt officiellement avec le surréalisme en 1948. Il a désormais le temps de publier ses poèmes et récits. Mais il ne renia jamais son action au sein du groupe et intervint par la suite en marge du mouvement. En plus de sa participation, avec ses amis peintres Fouad Kamel et Ramsès Younane, à l'exposition de la galerie Maeght, il devient membre du secrétariat de *Cause* ¹⁸⁷, chargé de gérer les adhésions au surréalisme

¹⁸³ Sarane Alexandrian, *Georges Henein, op. cit.*, p. 32.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 34.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 35.

¹⁸⁶ *Ibidem.*

¹⁸⁷ *Cause*, Secrétariat International du Surréalisme, est fondé en mai 1947 par Breton. Il est formé de Sarane Alexandrian, Georges Henein et Pastoureau. Papier à entête de *Cause : Le surréalisme est une cause libre* illustré par Brauner et feuillet. Provenance : Marc Kober. cf.

dans le monde entier. Ces deux moments sont les seuls où Georges Henein participe activement au mouvement d'André Breton.

En mai 1947, peu de temps avant l'exposition chez Maeght, Breton convoque le groupe parisien dans l'atelier du peintre canadien Jean-Paul Riopelle pour régler les dernières modalités de l'exposition, comme l'écrit Sarane Alexandrian dans son ouvrage *Georges Henein*¹⁸⁸. Breton déclare qu'il est nécessaire pour établir « la liaison avec les différents groupes étrangers et coordonner les témoignages d'adhésion, de fonder un secrétariat international du surréalisme »¹⁸⁹. Il propose que ce secrétariat prenne le nom de *Cause*. Il sera dirigé par trois membres : Georges Henein, Sarane Alexandrian et Henri Pastoureau. Breton n'a pas choisi ce « triumvirat » au hasard. Il considère Henein comme « le grand médiateur entre l'Occident et l'Orient »¹⁹⁰. Il choisit Henri Pastoureau, « issu des jeunesses communistes, à cause de la rigueur avec laquelle il conciliait le marxisme et le freudisme »¹⁹¹. Il désigne Alexandrian comme le troisième homme en raison de son manifeste, « Amour, révolte et poésie », écrit pour le catalogue de *l'Exposition Internationale du Surréalisme* à la galerie Maeght, de 1947. Très vite, Jacques Hérold¹⁹² prête un local pour *Cause*, rue Rosenwald. Victor Brauner se charge de dessiner l'emblème du papier à lettres, avec l'idée que « la voix est une flamme parlante ». La devise choisie est « Mettez la vie en cause ». En épigraphe sur les documents, « [au]

doc n°12a, 12b

¹⁸⁸ Sarane Alexandrian, *Georges Henein, op. cit.*, p. 46.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 46.

¹⁹⁰ *Ibidem.*

¹⁹¹ *Ibidem.*

¹⁹² Jacques Hérold, né en Roumanie en 1910, mort à Paris en 1987, quitte la Roumanie pour la France à vingt ans. Tanguy le met en contact avec les surréalistes dans les années 1930. Parce qu'il n'est pas encore sûr de sa peinture, le lien avec le groupe ne devient effectif qu'en 1939. Pendant la débâcle de 1940, il devient, aux côtés de Breton, l'un des auteurs du *Jeu de Marseille*. Il reste en France pendant les années noires et participe aux activités clandestines de *La Main à plume*. Ses relations avec Breton se distendent en 1951, à la suite de l'affaire de Carrouges. Il reste néanmoins proche de l'esprit surréaliste et fidèle aux poètes Bataille, Duprey, Ponge et d'autres qu'il illustre souvent.

Son œuvre, longtemps obsédée par le thème du cristal, oscillait entre la fluidité et l'impalpable. Il est également l'auteur d'un *Maltraité de la peinture*.

mot SURREALISME, en capitales rouges » sont superposés les mots « L'Homme qui marche », qui fait penser à la sculpture du même nom d'Alberto Giacometti, réalisée en 1960, et dont la signification a une aspiration plus spirituelle que politique.

Une des principales actions de *Cause* est de s'opposer aux jeunes surréalistes inscrits au P.C.F., comme Édouard Jaguer, Noël Arnaud et Yves Battistini, pour lesquels le parti communiste est le seul parti révolutionnaire. Cette opposition donne lieu à un tract, « Rupture inaugurale », dont le sous-titre est « Déclaration adoptée le 21 juin 1947 par le groupe en France pour définir son attitude préjudicielle à l'égard de toute politique partisane », rédigé par Henein, Alexandrian et Pastoureau, sur la table d'un café de Montparnasse. Henein écrit les dernières lignes du tract :

« Le rêve et la révolution sont faits pour pactiser, non pour s'exclure. Rêver la révolution, ce n'est pas y renoncer, mais la faire doublement et sans réserve mentale.

Déjouer l'invivable, ce n'est pas fuir la vie, mais s'y précipiter totalement et sans retour.

« LE SURREALISME EST CE QUI
SERA » »¹⁹³

Marcel Jean préside la lecture du tract et, suite à des discussions, Breton l'accepte dans sa totalité.

Après ces diverses participations, dont la plus importante reste la mythique exposition à la galerie Maeght, Georges Henein retourne au Caire, surpris et consterné par les critiques virulentes qui suivirent la manifestation. Face aux querelles qui divisent le groupe, il décide de rompre avec ses activités collectives et écrit à Breton le 26 juillet 1948 pour lui annoncer son retrait. Un

¹⁹³ « Rupture inaugurale », dans José Pierre (éd.), *Tracts et Déclarations collectives*, tome II 1940-1969, Paris, Éditions Le Terrain Vague, 1980.

brouillon a été retrouvé par Sarane Alexandrian, qu'il cite dans Georges Henein¹⁹⁴ et dont les premières lignes sont ainsi exposées :

« Cher André Breton,

J'écris ces lignes en humeur et sans dépit. La décision de quitter un groupe dont on croit n'avoir pas démerité et auquel vous attachent douze années d'activités communes, n'est pas de celles qui se prennent d'un cœur joyeux. Je précise tout de suite que je ne me trouve pas en désaccord avec les positions essentielles du surréalisme, que les noms dont il a balisé sa route (Chazal excepté) me sont d'un secours constant, et qu'enfin ses lignes de recherches restent à mon sens des plus entraînantes... En vérité, n'êtes-vous pas frappé de constater que ce qui a maintenu le surréalisme depuis la fin de la guerre, ce sont des actes et des œuvres individuelles, tandis que tout ce qui tendait à l'expression collective aboutissait au plus cruel échec, quand il ne minait pas l'édifice patiemment élevé ? Je ne connais pour donner la température du surréalisme comme rien d'autre, de 1946 à 1948, que les expositions de Brauner, de Matta et Hérold. Libre à vous d'ignorer ces vérités pratiques et de céder au besoin panique de nouveauté qui ne saurait, en l'étape actuelle du surréalisme où il importe de procéder à un reclassement et une condensation de ses valeurs conductrices, mener qu'à des innovations de bazar... »¹⁹⁵

Puis, Henein rappelle l'ennui de ces tracts successifs qui n'ont jamais réussi à dissiper le malaise qui existe au sein du groupe. Il reproche à Breton d'avoir créé la revue *Néon*¹⁹⁶ qui, selon lui, n'apporte rien de nouveau.

En fait, les groupes surréalistes de Londres, de Bucarest et du Caire n'ont

¹⁹⁴ Sarane Alexandrian, *Georges Henein, op. cit.*, pp. 53-54.

¹⁹⁵ Lettre de rupture de Henein à Breton Paris, 26 juillet 1948. Brouillon reproduit dans Sarane Alexandrian, *Georges Henein, op. cit.*, pp. 53-54.

¹⁹⁶ *Néon*, revue de cinq numéros créée à Paris, dure de 1948 à 1949. Il s'agit de la première publication collective du groupe surréaliste après la Seconde Guerre mondiale. On y trouve des illustrations de Brauner, Hérold, Lam et Toyen.

pas été invités à collaborer à *Néon*, contrairement à ceux de Prague ou de Santiago du Chili, ce que Henein a pu juger discriminatoire.

Dans cette lettre de rupture, il ne met jamais en doute l'importance du surréalisme et d'André Breton dans la révolte culturelle, qui lui semble si nécessaire. Henein a également trouvé vexatoire de ne pas avoir participé en 1948 à *Comme*, exposition des « surréalistes psychologiquement jeunes », qui s'est déroulée en novembre à la galerie Jean Bart à Paris. Mais le plus important prétexte de rupture, c'est le besoin que ressent Henein de passer de « l'action collective à l'action individuelle », lui permettant ainsi de mieux défendre ce que sont, pour lui, les valeurs fondamentales du mouvement.

Il participe à la revue *Rixes*¹⁹⁷, créée en parallèle au mouvement surréaliste par Edouard Jaguer, qui a duré de 1950 à 1951, avec deux publications collectives, des expositions à Paris et à l'étranger. On y trouve des collaborateurs qui ont appartenu à la mouvance du surréalisme comme Dotremont, Freddie, Matta, Jorn, Riopelle...

En 1953, Henein quitte la villa de ses parents pour s'installer avec sa femme Ikbal dans le nouveau quartier de Zamalek. Il est l'interlocuteur de tous les Européens de passage en Égypte, écrivains, journalistes, professeurs comme Louis Massignon et Jacques Berque, spécialistes de l'Islam.

Au début des années cinquante, Henein écrit des petits récits poétiques, réunis en 1956 dans *Le Seuil interdit*¹⁹⁸. Selon Sarane Alexandrian, il n'y déroulait aucune intrigue précise, ne s'appuyait sur aucun élément anecdotique : tout se passe en déplacement d'êtres dans l'espace, en associations d'images prenant la réalité au piège du rêve éveillé¹⁹⁹. La femme

¹⁹⁷ La revue *Rixes est publiée de 1950 à 1951*. Son comité de rédaction est composé de M. Clarac-Sérou, I. Serpan et E. Jaguer. Elle se développe en parallèle du groupe de Breton, refusant toute approche ésotérique ou occultiste. Malgré son activité éphémère, elle constitue une transition entre *La Révolution la nuit, Troisième convoi* et *Néon* d'une part et *Phases* d'autre part.

¹⁹⁸ Georges Henein, *Le Seuil interdit*, Paris, Éditions Mercure de France, 1956.

¹⁹⁹ Georges Henein, *Le Seuil interdit*, op. cit., p. 62.

y est souvent décrite comme « l'apparition qui déjoue les apparences, la créature dont le rôle est d'entretenir, comme un feu sacré, la sédition du désir ».²⁰⁰

À son activité littéraire et critique, il ajoute sa participation à des expositions collectives au Caire, *Vers l'Inconnu* en janvier 1959²⁰¹ et *Encore l'Inconnu* en avril 1959²⁰².

Le catalogue de *Vers l'Inconnu* qui ouvre ses portes le 20 janvier 1958, est écrit en arabe et en français et publié par *Art et Liberté*. L'éditorial du catalogue commence par un texte de Henein « L'ultra-lieu » :

« ...Au delà du dehors, il y a l'ultra-lieu, le lieu absolu à l'approche duquel notre sensibilité se retourne contre son propre monde, comme l'aiguille d'un compas se braquant soudain contre le nord... »²⁰³

Le titre, *Vers l'Inconnu*, désigne une volonté de montrer « l'importance et l'éclat d'un geste de rupture. C'est par cette brèche que les artistes d'Égypte communiqueront enfin avec les exigences et les impatiences aventureuses d'une peinture qui n'est ni outrancière, ni absurde, peinture qui n'est que d'aujourd'hui... ».²⁰⁴

Les peintures exposées sont pour la plupart informelles, faites de couleurs et de taches s'inspirant des peintures de Wols, comme l'œuvre de Fouad Kamel²⁰⁵ dont les traces de peinture noire laissent des coulures de peinture. Ramsès Younane

²⁰⁰ *Ibid.*, *op. cit.*, p. 63.

²⁰¹ Exposition *Vers l'Inconnu*. Sur le catalogue est ajoutée l'annotation « cahier » (20 pages), sans autre mention. Cette exposition a lieu en janvier 1959. Archives Marc Kober. Provenance : Josepha Younane.

²⁰² Exposition *Encore l'Inconnu* d'avril 1959, catalogue publié à l'imprimerie Alaa Edinne El Chiaty, 41 rue Cherif, Le Caire.

²⁰³ Georges Henein « L'ultra-lieu », *Vers l'inconnu*, *op. cit.*, p. 64.

²⁰⁴ Georges Henein, « Vers l'inconnu », *Le Progrès - Dimanche*, 11 janvier 1958.

²⁰⁵ Fouad Kamel, illustration de la couverture du catalogue de l'exposition *Vers l'Inconnu*, cf doc n°13

expose plusieurs dessins abstraits²⁰⁶. À côté de ces deux grandes figures égyptiennes, Khadiga Riaz, sœur d'Ikbal, la femme de Georges Henein, Abdel Hadi El Gazzar, Hassan Hassan, Michel Kanaan, Samy Ali, Alexandre Hornstein, Hamdi Khamis, et Roland Vogel présentent, eux aussi, leurs œuvres. A travers cette exposition, Henein veut démontrer que la disparition du sujet constitue le véritable événement pictural de son temps. Pour lui, la peinture doit changer de contenu vers la non-figuration : l'homme n'est plus représenté et la matière prend sa place.

En avril 1959, Henein se trouve en compagnie des mêmes artistes dans l'exposition *Encore l'Inconnu*. C'est la dernière manifestation du groupe organisée par Henein au Caire. Il y a quelques nouveaux participants, comme Vasco Barbitch, Hamed Nada, professeur à l'école des Beaux-Arts d'Alexandrie, et Chafik Chammas, photographe, dont les œuvres sont abstraites. Le texte du catalogue²⁰⁷ est en français et en arabe, comme pour la précédente exposition, avec des écrits de Georges Henein, Sonia Younane, ainsi que des reproductions d'œuvres abstraites de Khadiga Riaz, Ramsès Younane, Vasco Barbitch ou encore Hamed Nada, resté dans une figuration proche de l'esprit surréaliste²⁰⁸.

Depuis le milieu des années cinquante, Henein participe à des mouvements issus du surréalisme, dont la revue *Phases*, créée en 1951 par Edouard Jaguer, qui évolue entre le surréalisme et l'abstraction et qui, dès janvier 1954, s'internationalise et accueille des poètes, écrivains et peintres étrangers. Même si Henein ne fait plus officiellement partie du mouvement, il épouse toujours son esprit.

Finalement, le peu d'impact qu'a eu le surréalisme en Égypte fut le fait d'un seul homme, Georges Henein. Grâce aux expositions qu'il a organisées, il a

²⁰⁶ Copie en noir et blanc du catalogue de l'Exposition *Vers l'Inconnu* de janvier 1959 avec des textes en français et en arabe et reproductions d'œuvres d'artistes comme R. Younane, H. Hassan, H. Khamis cf. doc. n°14a, 14b, 14c, 14d, 14e

²⁰⁷ Copie du catalogue de l'exposition d'avril 1959, *Encore l'Inconnu* au Caire, cf doc. n°15

²⁰⁸ Ibidem.

pu diffuser efficacement les idées surréalistes dans le domaine des arts plastiques à travers le relais d'*Art et Liberté*, comme le précise Marc Kober²⁰⁹. En revanche, la transmission a été moins efficace dans le domaine poétique.

Toujours selon Marc Kober²¹⁰, la poésie égyptienne s'est associée le plus souvent et le plus naturellement à son passé pharaonique. Les traces d'ésotérisme, de l'ancienne magie et des croyances du temps des pharaons persistent dans la poésie égyptienne, qu'elle soit d'Horus W. Schenouda, de Marie Cavadia, Georges Henein ou Joyce Mansour. Nous verrons combien la poésie de Joyce Mansour se réapproprie les mythes de l'Égypte antique. Ces auteurs sont également influencés par les écrivains et poètes du XIX^e siècle. Ainsi, Baudelaire est une source d'inspiration importante pour Albert Cossery, qui publie en 1930 un recueil de poèmes intitulé *Les Morsures*. Nous l'avons dit, Schenouda, d'éducation française, étudiant en thèse à la Sorbonne, est influencé avant tout par Pierre Louÿs, à cheval entre le XIX^e et le XX^e siècle. Ses poèmes et sa prose sont marqués par un érotisme parfois cruel :

« Une montée verticale
vers
les sommets inaccessibles
de la joie
qu'il goûte
convulsé dans le spasme
d'un plaisir
élevé
jusqu'au paroxysme...
Puis
une descente oblique
pénible et lente
vers les profondeurs amères

²⁰⁹ Entretien du 16 février 2013, *op. cit.*

²¹⁰ *Ibidem.*

de l'amertume
qui recouvre
le fond invisible
d'un abîme... »²¹¹

Nous l'avons vu, Henein associe Schenouda au surréalisme. Son recueil, *Phantasmes*, paru en 1942, ne peut cependant pas être réduit à une réécriture des thèmes ou de la forme du poème surréaliste, selon Marc Kober²¹². Ce recueil est surtout inspiré par une culture littéraire classique très éloignée des principes surréalistes ; la célébration du bien et la description du mal qui s'appuient sur un vocabulaire judéo-chrétien. Son recueil de poèmes bibliques, *Le Cantique de la terre*, se concilie tout aussi mal avec les codes surréalistes.

Suite à la conférence radiodiffusée par Henein en 1937, l'Égypte découvre les figures essentielles qui ont influencé les surréalistes : Lautréamont, Prévert, Jacques Vaché et Henri Michaux. C'est à ce moment que l'influence du surréalisme atteint à la fois l'art plastique et la poésie, malgré l'incompréhension d'un public encore attaché aux valeurs littéraires du XIX^e siècle et à la tradition poétique ancienne.

On distingue certains traits de la poésie surréaliste chez les poètes égyptiens attirés par le rêve, la célébration de la femme-enfant ou de l'instant amoureux, préoccupations que l'on peut retrouver, notamment, chez Ahmed Rassim.

Mais les jeunes poètes qui se rallient au mouvement *Art et Liberté* veulent principalement que leur poésie, autant que les œuvres des peintres du groupe, soit politiquement engagée. Les poèmes de Fouad Kamel, comme son art plastique, protestent contre les régimes totalitaires et la censure. La poésie d'Henein, aussi, est porteuse d'une action subversive contre l'ordre établi. Les deux grands poètes du début des années cinquante, Henein et Jabès, sont plus attirés par Max Jacob, Yves Bonnefoy ou Paul Eluard que par Breton. De ce fait,

²¹¹ Horus W. Schenouda, *Phantasmes*, *op. cit.*

²¹² Entretien du 16 février 2013, *op. cit.*

ces artistes et poètes se sont éloignés du surréalisme, qui est avant tout une révolution poétique, pour servir une révolution politique.

Il est parfois difficile de déterminer le lien des écrivains égyptiens au surréalisme. Arturo Schwarz, Fouad Kamel, Marie Cavadia, Roland Vogel, Ahmed Rassim et, plus tard, Joyce Mansour ne l'ont-ils adopté que « comme une forme d'humour et de provocation »²¹³ ? En fait ces poètes et écrivains suivent une trajectoire plus personnelle que surréaliste.

La poésie et le conte, souvent utilisés dans le surréalisme, sont chez les poètes égyptiens, francophones pour la plupart, liés à la tradition du conte oriental, du conte de l'Égypte ancienne. Henein passe du conte au récit et à la poésie. Nous pouvons rappeler également le cas de Marie Cavadia qui a écrit plusieurs récits poétiques en prose, dont les plus connus sont recueillis dans *Peau d'ange*²¹⁴. Ahmed Rassim et Joseph Ascar-Nahas ont écrit eux aussi des poèmes en prose, mais d'une facture très classique.

Henein et Edmond Jabès sont, finalement, les deux seuls écrivains surréalistes en Égypte. Mais Henein est le premier à avoir incité les poètes arabes, par la revue *Al Tattawor*, à se rallier au mouvement.

Même si ces poètes et écrivains francophones ont assimilé la poésie étrangère – notamment les grands poètes français – ils restent ancrés dans la poésie locale. Breton a été séduit par la richesse et l'exotisme de leurs métaphores. Ainsi, les réalités et les visions orientales qui parsèment la poésie de Joyce Mansour, comme celle des autres auteurs égyptiens, lui confère, en partie, son caractère original, unique au sein du mouvement parisien.

Luthi a demandé aux poètes égyptiens francophones, lecteurs de

²¹³ Entretien du 16 février 2013, *op. cit.*

²¹⁴ Maria Cavadia, *Peau d'ange*, *op. cit.*

Mallarmé, Rimbaud et bien d'autres, ce que la poésie représentait pour eux²¹⁵.

Ahmed Rassim,²¹⁶ poète classique, offre une réponse qui correspond, sans doute, à une vision partagée :

« La question est embarrassante car, comment définir en termes précis l'opération de sortilège et d'incantation poétique que provoque en nous la manière étrange d'un artiste comme Mallarmé ?

Ce sortilège existe dans certains vocables, entendez-moi bien, dans l'agencement personnel et mystérieux des mots... Il me semble que l'origine de certains poèmes n'est point dans un sentiment, ni dans une pensée, ni dans une vision, mais très probablement dans la résonance d'un mot, autour duquel s'orchestrent d'autres mots qui en sont les harmoniques sonores... Il doit y avoir dans chaque poème un mot qui, sans que nous le sachions, est le maître-mot, le mot magique qui revient des profondeurs les plus secrètes de notre moi. J'ajouterai même qu'un poème est une opération magique dont les poètes mêmes ignorent le secret ».²¹⁷

Cette magie se trouve aussi dans l'écriture de Joyce Mansour. Même si elle a fait ses études au lycée anglais du Caire, elle y acquiert une profonde connaissance de la littérature française. Elle a beaucoup lu Rimbaud, Mallarmé, Lautréamont et Sade.

Les jeunes artistes ou écrivains, comme Younane ou Kamel, ont beau s'enthousiasmer pour le surréalisme, leurs aînés demeurent réticents et le considèrent comme un mouvement marginal dont la politique subversive détruit

²¹⁵ Jean-Jacques Luthi, *Anthologie de la poésie francophone d'Égypte*, op. cit., p. 25.

²¹⁶ Ahmed Rassim (né en 1895 à Alexandrie, mort en 1958 au Caire), poète et écrivain, fait ses études au lycée franco-égyptien d'Héliopolis, banlieue du Caire et obtient sa licence de droit en 1918. Il travaille au ministère des Affaires étrangères et publie ses poèmes dans les revues francophones.

²¹⁷ Jean-Jacques Luthi, *Anthologie de la poésie francophone d'Égypte*, op.cit., p. 25.

les valeurs traditionnelles de l'Égypte, l'Islam ou la monarchie, tout particulièrement. Aussi, de nombreux artistes et écrivains de l'époque jugent trop extrêmes, voire dangereuses, les positions littéraires et politiques d'Henein.

Peut-on alors parler d'un groupe surréaliste égyptien poétique et littéraire ? Marcel Berther, dans un numéro sur le surréalisme international,²¹⁸ décrit « le groupe comme ouvert, et non pas comme bien charpenté »²¹⁹.

Ces jeunes écrivains – Younane, Anwar Kamel, Fahmy, ainsi que Marie Cavadia – se réunissent parfois au *Tommy's Bar*, au Caire, à l'exemple de ce qui se passe dans les cafés parisiens, pour défendre l'action d'un surréalisme « qui ne voulut jamais se prendre au sérieux »²²⁰.

Henein est le seul à y avoir adhérer sur une période qui n'a duré qu'une dizaine d'années, de 1935 à 1948, date de sa rupture avec Breton²²¹.

Après la guerre, les deux grandes figures littéraires du Caire, Georges Henein et Edmond Jabès, se font concurrence. Cette rivalité affaiblit leur position respective. Dès 1937, Jabès fréquente à Paris Max Jacob, renié publiquement par Henein, avant de se rallier au mouvement surréaliste. À ce moment-là, ses poèmes sont remplis de liberté et de spontanéité, avant de devenir de plus en plus graves et profonds. Jabès quitte l'Égypte en 1957. À partir de la publication en 1959 de son recueil de poèmes, *Je bâtis ma demeure*, il quitte définitivement le mouvement surréaliste.

D'autres se rapprochent du surréalisme. Avec *Phantasmes*, Horus W. Schenouda en conserve l'étrangeté de l'image et le rêve. Néanmoins, malgré la présence des symboles oniriques, il existe toujours chez lui une recherche de logique intérieure contraire au surréalisme, qui rejette toute logique, tout contrôle de la raison, comme le précise Luthi dans un article intitulé « Le

²¹⁸ Marcel Berther, « Le domaine poétique international du surréalisme », *Le Puits de l'ermite*, n° 29-30-31, mars 1978, p.80

²¹⁹ Ibid., p.80

²²⁰ Ibid., p.80

²²¹ Lettre de rupture de Henein à Breton, op. cit.

mouvement surréaliste en Égypte »²²². Il ne permet pas à son imagination de s'échapper, car il la dirige et la contrôle sans cesse. Luthi ajoute toutefois que Schenouda est un des rares poètes qui ait « jeté un regard plus aigu sur les rêves »²²³.

On peut également citer Mireille Vincendon, née en 1910, mais son œuvre, comme l'affirme Luthi, s'éloigne encore un peu plus du surréalisme. Ses poèmes déroulent « le fil d'Ariane qui permet de s'aventurer sans angoisse dans l'inextricable lacinis d'une solitude altière, d'un repliement sans merci, d'un incurable orgueil, thèmes conducteurs qui livrent en les éclairant du dedans les plus insaisissables secrets. »²²⁴. Luthi évoque aussi Andrée Chédid, née en 1920, qui a acquis une grande notoriété en France par la publication de ses recueils de poèmes, dont *Double pays*, publié en 1965²²⁵, et *Fraternité de la parole*, publié en 1978²²⁶. *Double pays* réunit également quelques poèmes antérieurs, où l'on remarque « une curieuse échappée vers la légende »²²⁷, le féerique et le mystère. Mais dans ses dernières publications, dont *Fraternité de la parole*, elle renonce à « ses anciennes tendresses proches d'Éluard », et « une certaine sagesse s'est glissée entre les mots »²²⁸.

Des auteurs comme Roland Vogel et Mounir Hafez se sont également manifestés dans la mouvance surréaliste, à Paris ou au Caire.

On pourrait croire qu'après ces auteurs, la poésie surréaliste d'expression française sur les bords du Nil se tarit. C'est oublier l'apparition de Joyce Mansour, qui rejoint très vite Breton, dès son arrivée à Paris en 1956. Jean-Jacques Luthi rappelle que « les sciences occultes, la kabbale et les rituels de

²²² *Mélusine, n°III*, Marges non-frontières. Études et documents réunis par Henri Béhar, Cahiers du Centre de recherche sur le surréalisme, Lausanne, Éditions L'Âge d'Homme, 1982, p. 25.

²²³ Ibid., p. 25.

²²⁴ Ibid., p. 26.

²²⁵ Andrée Chédid, *Double-pays*, Paris, Éditions G.L.M., 1965.

²²⁶ Andrée Chédid, *Fraternité de la parole*, Paris, Éditions Flammarion, 1978.

²²⁷ *Mélusine III*, 1982, op. cit., p. 26.

²²⁸ Ibidem.

magie lui semblent familiers puisque leurs expressions sibyllines reviennent constamment sous sa plume »²²⁹. Dès ses premiers recueils, jusqu'à *Histoires nocives* en 1973, elle nous montre « des images hallucinantes », à la limite du supportable, comme des invocations à « quelque déité assoiffée de sang »²³⁰.

Découverte et reconnue comme surréaliste en Égypte par Georges Henein, elle devient très vite un élément « unique et irremplaçable »²³¹ du groupe surréaliste parisien par sa collaboration à toutes les publications du mouvement autour de Breton dans les années cinquante et soixante. Jean-Jacques Luthi cite des poètes comme Pierre-Jean Jouve et André Breton, des critiques comme Max-Pol Fouchet et Jean Rousselot qui « ont été frappés par l'accent pathétique, véhément même et cruellement profond de la jeune poétesse qui, sans artifice littéraire »²³², exprime avec révolte et liberté ses réactions devant la vie, l'amour et la mort.

Joyce Mansour fait donc la connaissance de Georges Henein dans le salon de Marie Cavadia et s'initie, grâce à lui, au surréalisme. Mais, comme nous l'avons dit plus haut, ce sont les ruptures personnelles, insupportables pour elle, qui l'ont conduite à l'écriture : la mort de sa mère Nelly Adès lorsqu'elle avait quinze ans, puis, à dix-huit ans, celle de son premier mari, Henri Naggar, âgé de vingt-et-un ans.

Dans un article paru dans *La Bourse Égyptienne*, le 16 janvier 1954, à la rubrique « les Lettres et les Arts », intitulé : « Avec Joyce Mansour, au cœur de l'inquisition poétique »²³³, Georges Henein tente de comprendre la poésie de Joyce Mansour, qui n'en est encore qu'à ses débuts. Henein affirme que dans ce « paysage intime porté par une agitation viscérale qui frise la gaieté, Joyce Mansour nous dicte

²²⁹ Ibidem.

²³⁰ Ibidem.

²³¹ Ibid., p.27

²³² Ibid., p.26

²³³ Georges Henein, « Avec Joyce Mansour, au cœur de l'inquisition poétique », *La Bourse égyptienne*, rubrique « Les Lettres et les Arts », 16 janvier 1954 : archives Joyce Mansour cf. doc. n°16

une fois de plus cette interrogation de toujours : « Comment se forme la poésie ? » ».

Georges Henein montre alors le travail actif du poète entre le réel et l'insolite :

« La poésie est inséparable de ce qu'il faut bien appeler la vision active. Voir, c'est-à-dire dépasser la leçon de l'œil collectif, est un acte d'appropriation unique. Pour le poète, pour l'artiste, voir c'est voler la tranquillité des autres, leur optique entreprend le monde et le travaille selon le droit du premier occupant. Donnez un coup de ciseaux dans le réel ; isolez le morceau que vous venez de tailler : il vous devient incompréhensible même s'il est détaché d'un ensemble familier ».²³⁴

Pour Henein, la poésie est liée au processus inverse, qui consiste à jeter une image surprenante dans une réalité figée par l'habitude. Toute théorisation de la réalité mène à la faillite. A la manière surréaliste, il juge que le monde, en tant que jeu de rapports arbitraires, est infernal et passionnant et le poète, côtoyant l'impossible, essentiellement « une créature de Lucifer »²³⁵.

En donnant sa conception personnelle de la poésie, à laquelle Joyce Mansour semble parfaitement correspondre, il rappelle qu'il existe une autre façon plus formelle de concevoir la poésie en parlant du très subtil engrenage des mots. Il conseille à ceux qui conçoivent la poésie de cette façon de s'écarter de l'œuvre de Joyce Mansour. Elle s'écarte de toute norme littéraire. Il n'y a chez elle aucune préparation littéraire. Selon Henein, elle donne voix à ses réflexes. Il voit dans *Cris* le domaine de la parole immédiate, un prolongement du corps sans solution de continuité. Il ajoute qu'à chaque organe correspond son verbe, comme une poussée de sève ou une flaque de sang, et que s'exprime, dans ces textes suaves et barbares, une mise à nu reflétant une mise à mort. Pour

²³⁴ Ibidem.

²³⁵ Ibidem.

Henein, les images s'articulent avec violence représentant « une vie physique éprise de sa propre destruction »²³⁶. Il propose quelques exemples extraits de *Cris*, pour montrer que l'on se situe dans « un réflexe de cauchemar »²³⁷ :

« Je criais sans ouvrir la bouche
pour ouvrir la tête à la nuit
...femme riche sans vice ni poitrine »²³⁸

Il voit dans l'écriture de Joyce Mansour un aspect brutal et poignant qui « conduit à des situations tyranniques qui ne relèvent plus que de la chambre ardente »²³⁹, comme le révèlent les vers suivants :

« Oui, j'ai des droits sur toi
Je t'ai vu égorger le coq »²⁴⁰

Pour Henein, ces quelques mots se trouvent au cœur de l'inquisition poétique. Il pense que « la rigoureuse cruauté de l'enfance, parfois tenue en laisse mais souvent jubilante marque chaque poème de sa dent... À aucun moment, Joyce Mansour ne verse dans la déclamation, ni dans le pathétique, ni même dans la studieuse application poétique ». La jeune poétesse trouve sa place avec « une aisance confondante » dans « la société de l'Humour Noir dont André Breton ne se lasse pas d'exalter les mérites et qui rend allègrement à la vie la menue monnaie de ses méfaits »²⁴¹.

Si la poétesse aurait pu s'étonner du caractère abrupt de ses vers, qu'elle ne contrôle pas puisqu'elle pratique l'écriture automatique, Georges Henein la situe à « l'intersection de la descendance de Lewis Carroll et de celle d'Alfred

²³⁶ Ibidem.

²³⁷ Ibidem.

²³⁸ Joyce Mansour, *Cris*, op. cit., p. 13 et p. 32.

²³⁹ *La Bourse Égyptienne*, 16 janvier 1954, op. cit.

²⁴⁰ Joyce Mansour, *Cris*, op. cit., p. 23.

²⁴¹ Ibidem.

Jarry »²⁴². Les vers suivants, toujours tirés de *Cris*, ne peuvent que faire penser à ces deux auteurs :

« Tu étais confortablement assis
Sur un ours noir
Tu déchiras des lambeaux de peau
Avec tes doigts brillants contre le ciel en sang
Et pendant que tu créais un monde nouveau
Il neigeait. »²⁴³

Georges Henein conclut son article en incitant la poétesse à continuer dans cette voie. Elle le fait et cette manière d'écrire se retrouvera dans l'ensemble de son œuvre.

Une petite correspondance s'établit entre les deux écrivains, où Henein fait part à la poétesse de son admiration pour ses ouvrages parus après *Cris*.

Dans une lettre du 26 mai 1955 adressée à la poétesse du Caire, quelques jours après la naissance son deuxième fils, Cyrille, nous lisons :

« Le Caire, le 26 mai 1955

Chère Joyce,

Nos hommages au jeune Cyrille et un grand bravo pour les « Déchirures »²⁴⁴ qui tiennent tout ce qu'elles promettaient en première audition. Vous devriez maintenant écrire un Tour du Monde imaginaire et féroce qui plongerait notre ami Henri Michaux²⁴⁵ dans un bain de jalousie. Gérald me dit l'importance

²⁴² Ibidem.

²⁴³ Ibidem., p. 26.

²⁴⁴ Joyce Mansour, *Déchirures*, Paris, Éditions de Minuit, 1955.

²⁴⁵ Henri Michaux, né en 1899 en Belgique à Namur et mort à Paris le 19 octobre 1984, est un écrivain, poète et peintre. Il reste un aventurier solitaire, familier de ce lointain intérieur où il voyage « par les mots, les signes, les dessins ». (cf. *Dictionnaire général du Surréalisme et de ses environs*, op. cit., p. 281) En 1925, il fait connaissance du groupe surréaliste, tout en gardant une certaine distance. Il pratique l'écriture automatique. Vers 1926, l'admiration qu'il

que Breton accorde à vos textes. Vous redonnez force à toute la saine et gaie barbarie qui grouillait en nous et à qui nous refusions une fenêtre sur la rue. Vous êtes un écrivain moderne de l'époque celte où la conscience n'était pas encore partagée ni l'âme hésitante, et où l'on pouvait se pencher sans tomber sur les abîmes du sexe et du sang... »²⁴⁶

Georges Henein parle certainement de Gérard Messadié²⁴⁷, ami des deux écrivains, né, lui aussi, en Égypte et qui connaissait André Breton.

Henein est également proche d'Henri Michaux. Samir Mansour raconte²⁴⁸ que lorsque ce dernier est venu en Égypte rendre visite à Henein en 1953, Joyce et lui n'étaient pas là car, dès le début des années cinquante, ils passaient plusieurs mois en France chaque année. Cette visite de Michaux prouve que les artistes et écrivains français s'intéressaient aux milieux intellectuels à l'étranger, qu'il existait non seulement un échange d'idées, mais que les Européens, notamment parisiens, voyageaient, curieux de fréquenter les acteurs des milieux intellectuels à travers le monde, notamment en Égypte.

La plupart de ces intellectuels francophones, comme Georges Henein, espéraient que les Égyptiens parviendraient, eux aussi, à atteindre la même renommée dans leur pays, que les acteurs des mouvements d'avant-garde

a pour Max Ernst et Paul Klee le conduit à la peinture. Alors que « les surréalistes s'engagent sur tous les fronts, politiques, littéraire, artistique » (*Ibidem*), Michaux voyage en Amérique en Asie et plus encore dans « cet espace de dedans » (*Ibidem*), où il découvre « êtres, plantes, animaux imaginaires, l'illimité des métamorphoses, l'incohérence du vivant » (*Ibid.*, p. 282). Outre ses textes poétiques, il rédige des carnets de voyages, des récits de ses expériences avec les drogues, notamment la mescaline et cela à partir de 1954, sous surveillance d'un médecin. Parallèlement à l'écriture, il pratique autant l'aquarelle que le dessin au crayon, la gouache que la gravure à l'encre. Il s'intéresse à la calligraphie qu'il utilise dans nombre de ses œuvres. Cette pratique de l'écriture et du dessin le conduit à s'intéresser à la médecine et à la psychiatrie.

²⁴⁶ Lettre de Georges Henein à Joyce Mansour, 26 mai 1955, archives Mansour, cf. corr. n°25

²⁴⁷ Gérard Messadié, né en Égypte en 1931, est un journaliste scientifique, historien, essayiste et romancier français, dont l'œuvre se partage entre des romans historiques, des biographies, des essais sur l'histoire des religions et quelques œuvres de science-fiction, qui parlent d'ésotérisme.

²⁴⁸ Entretien du 19 juin 1995, op. cit.

français. La fin des années cinquante voit le déclin du surréalisme en Egypte. Face aux difficultés du monde moderne égyptien et aux tensions qui en découlent, le milieu littéraire francophone se trouve de plus en plus marginalisé. La plupart de ses membres sont contraints à l'exil, comme Georges Henein, Joyce Mansour et l'ensemble de sa famille.

C — La fuite en France

1 — Les événements : la crise du Canal de Suez

Dans son ouvrage, *L'Égypte en République*, Jean-Jacques Luthi décrit comment la minorité privilégiée s'opposait depuis longtemps à une masse énorme de fellahs (des paysans) vivant dans le dénuement complet. L'armée ayant toujours exercé du pouvoir depuis l'Égypte pharaonique, c'est un jeune officier, Gamal Abdel-Nasser, qui est à « l'origine de l'idée d'une révolution armée contre la monarchie égyptienne et ses institutions civiles et militaires gangrenées après la terrible débâcle de la guerre de Palestine en 1948 », ²⁴⁹ où le jeune officier s'illustre par une résistance héroïque à Falouga, lors de laquelle il est grièvement blessé.

Depuis 1939, une génération de jeunes Égyptiens cherche les voies de la libération à travers la révolution. La gauche se regroupe autour du Comité National des ouvriers et des étudiants ; la droite intégriste se reconnaît dans la Confrérie des Frères Musulmans ; le Centre Wafdiste vacille, tolérant l'influence exclusive du régime monarchique.

La défaite de 1948 provoque la constitution de l'organisation des Officiers

²⁴⁹ Jean-Jacques Luthi, Mohamed Anouar Moghia, *L'Égypte en République, La vie quotidienne, 1952 - 2005*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2006, p. 9.

libres qui, avec Abdel Nasser, renverse le roi Farouk I, démis de ses fonctions en juillet 1952, lors d'un Conseil révolutionnaire. Le major-général Mohammed Neguib – l'aîné des officiers libres sans lequel la révolution n'aurait pas réussi – prend la tête de ce conseil. Il est entouré des lieutenants colonels Gamal Abdel-Nasser, Hussein Al-Chaféï, Mohammed Anouar El-Sadate, entre autres.

Le 23 juillet 1952, à trois heures du matin, les Officiers libres prennent le pouvoir. Quelques jours plus tard, le 26 juillet, le roi Farouk I, contraint d'abdiquer, quitte définitivement l'Égypte. Il doit la vie à Nasser qui se positionne déjà en chef politique. Il a pour objectif de libérer l'Égypte en développant et modernisant son armée, en obtenant le retrait militaire des Anglais et en instituant une réforme agraire. C'est donc la fin de la monarchie en Égypte.

Apprécié des Fellahs pour sa simplicité, Nasser souhaite fonder une Égypte moderne, industrialisée, indépendante. Dans un premier temps, en 1953, il fait appel au général Mohammed Naguib pour assurer la fonction de Président de la République en plus de celle de premier ministre. En 1954, il destitue Naguib et le remplace comme premier ministre, puis en 1956, il est élu Président de la République d'Égypte par référendum.

Nasser projette la construction du haut barrage d'Assouan comme un puissant stimulant dans la transformation du pays. Il se heurte au refus des Américains de le financer. Ce refus déclenche la nationalisation du Canal de Suez le 26 juillet 1956, dont les bénéfices doivent servir à l'édification du haut barrage d'Assouan, finalement inauguré par Khrouchtchev en 1970.

Abdel-Nasser désirait, avant toute chose, changer le devenir politique de la nation : pour lui, l'Égypte d'avant 1952 était « la communauté du demi pour cent ; 0,5 pour cent de la population exploitait le reste ; ce demi pour cent comprenait d'abord le roi, sa famille, ses amis, ses hommes à tout faire, ensuite les gros propriétaires fonciers, possesseurs de milliers d'hectare, (...), la bourgeoisie industrielle et surtout commerçante, tous les partis politiques. Ce 0,5

pour cent comportait beaucoup d'étrangers de nationalités diverses, syro-libanaise, italienne, grecque, anglaise et française. Tout ce monde s'opposait depuis longtemps à une masse énorme de fellahs vivant dans le dénuement complet. »²⁵⁰

La fuite d'Égypte et l'installation à Paris

Samir Mansour raconte²⁵¹ avoir été prévenu avant d'être arrêté, mais lui et sa famille durent partir en vingt-quatre heures. Cette petite communauté privilégiée ne se rendait pas compte de la gravité des événements. Samir Mansour et sa femme Joyce pensaient encore qu'il s'agissait d'un exil provisoire. L'appartement du 1, avenue du Maréchal Maunoury dans le 16^e arrondissement, acheté comme résidence de vacances en 1952, devient alors leur résidence principale et définitive.

La famille Mansour part en laissant derrière elle ce qu'elle possédait avant que la guerre de Suez ne soit déclenchée, le 29 octobre 1956. Cette guerre entraîna une suite d'événements fatidiques pour la communauté juive étrangère, des arrestations massives d'hommes et de femmes, expulsés ensuite dans les vingt-quatre heures avec l'ensemble de leurs biens séquestré.²⁵²

Quant à Émile, le père de Joyce, sa sœur cadette Gillian témoigne de faits qui nous éclairent sur le silence qu'elle a toujours maintenu face aux bouleversements politiques et économiques de son pays natal. Très proche de son père, Joyce partageait ses convictions et, dans sa jeunesse, n'a jamais exprimé la rébellion que Georges Henein pouvait ressentir vis-à-vis de son milieu. A cette époque, dans la minorité privilégiée qui côtoyait le roi Farouk, il

²⁵⁰ Ibid., p.8

²⁵¹ Entretien du 19 juin 1995, op. cit.

²⁵² Yahudiya Masriya, *Les Juifs en Égypte*, Genève, Éditions de l'Avenir, 1971.

n'était pas d'usage de parler de politique. De ce fait Joyce Mansour restera apolitique toute sa vie, même si elle participera par la suite à la signature de conventions collectives ou de tracts dans le milieu surréaliste parisien.

Selon Gillian, leur père était au courant de la gravité d'une situation qui allait entraîner le pays dans la crise du canal de Suez en 1956, mais préférait l'ignorer. Miles Lampson, l'ambassadeur d'Angleterre, un ami, lui conseilla à plusieurs reprises de transférer la majorité de sa fortune à l'étranger et de préparer le départ de sa famille. Émile Adès, avec sa maison de trente-deux pièces au Caire remplie de meubles Jansen, ses bureaux, ses usines de textile et son écurie de chevaux de course ne voulait rien entendre. Gillian affirme qu'il avait mis de l'argent à l'étranger, mais très peu par rapport à la fortune qu'il s'était constituée grâce au textile. Gillian se souvient que Mohamed Naguib,²⁵³ le premier président de la République égyptienne, avait rendu visite aux industriels et financiers qui tenaient les rênes de l'économie égyptienne, les avait complimentés et rassurés pour mieux le dépouiller par la suite. Emile Adès refusa de le voir. En 1956, il est emprisonné à La Citadelle, dans le vieux quartier du Caire. Gillian raconte que son père, qui avait combattu le général Rommel en 1942, avait le don du commandement. Pendant son incarcération, faute de pouvoir exercer son contrôle ailleurs, il passait ses journées à organiser sa cellule. Gillian se rappelle également d'une autre anecdote caractéristique de son père. Avec le temps, son majordome, Khalil, était devenu son ami et

²⁵³ Mohammed Naguib (1901-1984). Il était le dirigeant du groupe des Officiers libres qui renversera le roi Farouk le 23 juillet 1952. Le 17 septembre 1952, il devient Premier ministre du roi Fouad II. Le 18 juin 1953, Naguib déclare la fin de la monarchie égyptienne et soudanaise et l'établissement de la République dont il devint le premier Président égyptien tout en conservant son poste de Premier ministre. Gamal Abdel Nasser est son Premier ministre adjoint. Cependant, il est accusé par Nasser d'être trop proche des Frères musulmans, considérés à l'époque comme de dangereux agitateurs. Il était également favorable à l'idée d'un retour à l'ordre constitutionnel mais contre les tribunaux révolutionnaires, contrairement à Nasser. Face à leurs divergences, il se voit obligé de démissionner le 14 novembre 1954. Nasser lui succède en échange de la création d'une assemblée constituante chargée de rédiger la Constitution de l'Égypte républicaine. A la fin de l'année 1954, Naguib est placé en résidence surveillée, accusé d'être impliqué dans une tentative d'assassinat contre Nasser. Il y restera jusqu'en 1970, lors du décès de Nasser et décide de se retirer de la vie politique.

compagnon de jeu lors des parties de croquet qui avaient lieu régulièrement avec les ambassadeurs. Désireux d'être un parmi les détenus de La Citadelle, il refusa que Khalil lui apporte midi et soir un repas dans sa cellule.

Gillian se souvient encore que, lorsque les militaires sortirent son père de prison quatre mois plus tard, en novembre 1956, ils l'amènèrent chez lui en voiture le temps de prendre une ou deux valises et de le conduire avec sa nouvelle femme, ses enfants David et son épouse, Lily, Geany, Norman et Gillian directement à l'aéroport où ils furent expulsés vers la Suisse, à Genève précisément. A ce moment-là, Émile pensait que leur exil était provisoire. Comme tous les hommes d'affaires – juifs pour la plupart, mais musulmans et chrétiens aussi –, il fut dépouillé de ses biens, mobiliers et immobiliers et ne put jamais revoir son pays. Selon Gillian, il aurait reçu une somme en dédommagement dérisoire par rapport à tout ce qu'il possédait en Égypte.

Joyce et Samir Mansour, ont, eux aussi, dû tout abandonner et fuir à Paris avec leurs deux très jeunes fils. Gillian se souvient de l'installation de son père dans un hôtel genevois. Incapable d'accepter l'évidence, nourri de l'espoir de retourner dans son pays et de retrouver sa maison, Émile Adès a vécu à l'hôtel jusqu'à la fin de sa vie, à l'Écu – qui n'existe plus – dans un premier temps, puis à l'Hôtel des Bergues. Selon elle, l'angoisse de son père à l'idée d'être à nouveau spolié de ses biens, l'empêcha toujours d'acheter une autre maison. Gillian raconte encore comment, lorsqu'il apprenait qu'un Égyptien s'installait à Genève, il était persuadé qu'il s'agissait d'un espion. Malgré les amis qu'il s'était fait à Genève, Émile Adès s'ennuyait et passait ses journées à jouer aux cartes. A un moment, ses employés s'étant installés à Milan, il voulut remonter son affaire de textile avec ses fils David et Norman, mais les deux frères qui ne s'entendaient pas refusèrent cette association qui aurait sans doute rendu à leur père le goût de vivre. A partir de ce moment, Emile vécut sans nouvel espoir, tomba gravement malade d'un cancer et mourut à l'âge de soixante-seize ans.

Les conditions de départ des apatrides et des Égyptiens expulsés étaient très dures. Ils devaient obtenir un laissez-passer délivré en échange d'une somme d'argent importante. Ils s'engageaient à renoncer à leur résidence, à tous leurs biens et à ne plus revenir sur le territoire égyptien, ce que relate Yahudiya Masriya dans son ouvrage, *Les Juifs en Égypte*. Masriya explique que « l'exode massif en quelques mois de couches sociales profondément intégrées à la population démontre l'évidence d'une persécution violente, quoique camouflée »²⁵⁴. Par ailleurs « la mauvaise conscience des puissances européennes après la lamentable mésaventure de Suez et l'écrasement hongrois par les Soviétiques contribuent à jeter un voile sur le dramatique exode du judaïsme égyptien ».²⁵⁵

L'émigration se poursuivra jusque dans années soixante. Un arrêté du ministre de l'Intérieur, daté du 8 avril 1958, interdit l'entrée du territoire égyptien à tous les Israélites ayant quitté l'Égypte âgés de dix à soixante-cinq ans. Avant la Seconde Guerre mondiale, le pays comptait à peu près quatre-vingt-dix mille personnes de religion juive. Elles ne sont plus qu'environ deux mille en 1967. Ceux qui sont restés sur le sol égyptien furent soumis à une surveillance étroite et à l'obligation de se présenter à la gendarmerie de leur quartier.²⁵⁶

Même si la poétesse est contrainte, à l'âge de vingt-huit ans, de quitter rapidement et définitivement l'Égypte pour s'installer à Paris, ses écrits restent toujours en grande partie marqués par son pays d'origine et les expériences tragiques qu'elle y avait vécues. Finalement, la situation politique qui l'a exilée a été moins traumatisante que les morts de sa mère et de son premier mari.

²⁵⁴ Ibidem, p. 61.

²⁵⁵ Ibidem.

²⁵⁶ Ibidem.

2 — Ses premiers écrits et le milieu surréaliste parisien

Au début des années cinquante, la poétesse ne fait pas partie du surréalisme égyptien, bien qu'elle ait participé à quelques unes des dernières manifestations artistiques des amis de Georges Henein. Ce dernier lui fait connaître le *Manifeste du surréalisme*, mais la brièveté de ses séjours à Paris ne lui ont pas permis de rencontrer le groupe parisien.

Georges Henein l'encourage à publier ses poèmes, mais elle n'écrit pas dans les revues surréalistes égyptiennes comme *La Part du Sable*.

Samir Mansour²⁵⁷ raconte que, grâce à Georges Hugnet, qui pourtant ne fait plus partie du groupe surréaliste depuis 1939, Joyce réussit à publier ses premiers poèmes en France. En fait, Hugnet vient d'être publié chez Seghers. Elle lui confie son manuscrit. Il l'aide à sélectionner, parmi près de deux cents textes, environ soixante-dix poèmes retenus pour la publication et présentés à l'éditeur Pierre Seghers en 1953.

Certains poèmes figurant dans le manuscrit sont publiés dans son deuxième recueil, *Déchirures*. Georges Hugnet, ami du journaliste Pierre Berger, le présente à Joyce Mansour. Ils décident ensemble que Berger présentera *Cris* à Pierre Seghers. Dans *Carrefour* du 25 février 1959, il raconte sa rencontre avec la poétesse et *Cris* : « Joyce Mansour portait déjà en elle la poésie comme un mal secret et incalculé, pour tout dire : parfaitement irrationnel. Sans le savoir, elle était très typique de cette notion de l'involontaire tant recherché par les surréalistes.

Les hasards d'une amitié commune me firent connaître les poèmes de Joyce Mansour à l'état de manuscrit. Sur la première page, il y avait un titre en quatre lettres : *Cris*. Dès les premiers poèmes j'ai compris tout le sens brutal, et je vis toute la révolte qu'abritait sa laconicité. Les cris de la poétesse m'avaient

²⁵⁷ Entretien du 19 juin 1995, op.cit.

atteint à la façon d'insolites coups de poing. Ils exprimaient le pathétisme des jours inhabituels. Ils étaient exactement tout le courage dans l'érotisme purifié et totalement libéré du mépris des autres.

Je montrai les poèmes à Pierre Seghers et à Raymond Queneau. L'enthousiasme que j'espérais me vint de Seghers. *Cris* prit place dans la collection P.S.. Quant à Queneau il passa « à côté de la question ». Ce ne fut qu'un peu plus tard que la NRF. s'avisait de la singulière existence de la poétesse venue d'Égypte : lorsque *Cris* parut chez Seghers, André Pieyre de Mandiargues en fit la chronique dans la revue de la rue Sébastien Bottin »²⁵⁸.

Pierre Seghers, né en 1906 et mort en 1987, est à la fois poète, éditeur, auteur de chansons, essayiste et explorateur. Il est l'ami de Cendrars, Aragon, Éluard et Desnos. Sa maison d'édition voit le jour en 1944 et sera vendue à Robert Laffont à la fin des années soixante. Il publie de nombreux auteurs connus et inconnus, français et étrangers, prône la liberté d'expression, veut faire de la poésie un art accessible à tous. Avant-gardiste, il invente le petit format avant le livre de poche.

À la fin des années quarante, il visite l'Égypte pour connaître cette intelligentsia cultivée et raffinée où tout le monde parle français : « Dans les réunions privées, on parle abondamment de la France dont l'histoire sombre, embrouillée, se dégage à peine, et aussi du roi Farouk. Il règne — Corruption du palais, cruauté du despote sont des sujets inépuisables »²⁵⁹.

Les personnes présentes à ces réunions, et qui deviennent ensuite des amis de Seghers, ignorent à ce moment-là que « leur vie va radicalement changer »²⁶⁰. Ce milieu intellectuel francophone n'a pas conscience des révoltes et difficultés à venir. Et Seghers ne voit dans l'Égypte que « la beauté du monde, la splendeur

²⁵⁸ Pierre Berger, « Une étrange demoiselle : Joyce Mansour », *Carrefour*, 25 février 1959, archives Mansour cf doc. n°17

²⁵⁹ Colette Seghers, *Pierre Seghers, un homme couvert de noms*, Paris, Éditions Pierre Seghers, 2006, p.74.

²⁶⁰ Ibidem.

de la paix, la fureur de vivre ».²⁶¹

Pour lui, « le voyage a cela d'essentiel qu'il décrasse et démolit les schémas, fracasse les théories et fait toujours éclater l'inédit de la vie ».²⁶²

La littérature étrangère – un voyage de l'esprit – est donc un trésor.²⁶³ Il s'intéresse à la poésie de l'Afrique noire et sera le premier éditeur d'Aimé Césaire qui devient son ami. En 1950, il publie André Breton qu'il n'a jamais rencontré, en raison de ses relations jadis amicales avec Aragon. Pour cet éditeur, poètes et artistes transforment et réinventent le monde : la poésie, la liberté et l'édition vont de paire.

Parallèlement à la collection « Poètes d'aujourd'hui », il crée une petite collection – petite par le format et le nombre de pages — intitulée « P.S. », où l'on trouve, notamment, Tristan Tzara et Jacques Doucet. C'est dans cette collection qu'il publie les poèmes de Joyce Mansour.

Seghers est d'emblée séduit par la liberté du langage des poèmes de *Cris*, qu'il considère comme de la littérature dénudée, se dégageant de toute morale. Il est difficile de résister à la sensualité et sensibilité exacerbées de ses images, qui interprètent de façon sincère à la fois le vice et la vertu.

Les Editions Seghers publient donc un recueil de poèmes d'une inconnue égyptienne de vingt-cinq ans.

Si, en Égypte, les poèmes de Joyce Mansour ont pu choquer dans les différents salons littéraires, ils suscitent néanmoins de l'intérêt et alimentent la rumeur.

Un article anonyme en témoigne :

« Des « Cris » qui ont été suivis de bien des murmures choqués

²⁶¹ Ibidem.

²⁶² Ibid., p. 81.

²⁶³ Ibidem.

dans les salons où l'on cause et les autres, où l'on joue... »²⁶⁴

L'auteur de cet article décrit ensuite la jeune femme comme « une fort belle personne, dont l'unique but semblait être de conserver la chaude couleur halée qu'elle avait acquise. Ses longs cheveux noirs au vent, elle parlait toujours d'une petite voix distraite, un peu lointaine... on la sentait poursuivant une idée qui semblait dépasser l'horizon des autres... C'était Joyce Mansour. Un jour on apprit qu'elle faisait des vers et je ne sais pourquoi on imagina tout de suite des vers à l'eau-de-rose, parlant de couchers de soleil, d'incompréhension, d'amour éternel. Amusés, certains diront par politesse : « Il faudra nous les lire un jour ». D'autres ne diront rien du tout... mais tous à l'heure actuelle font du livre de Joyce Mansour le recueil le plus discuté du moment ».²⁶⁵

Joyce Mansour ne fait pas partie de « ces poètes qui chantent le beau »²⁶⁶. Elle met en vers une nouvelle beauté, le sordide, le laid, le pénible, ce qui est, selon l'auteur de cet article, « un double travail de poésie ». Elle chante l'amour quand « il est dégradant, la mort quand elle est terrible, le désespoir, quand il est sans issue »²⁶⁷. L'auteur ajoute que « ses couples sont dépareillées, ses personnages équivoques, et le monde dans lequel ils se meurent n'a qu'une seule qualité, mais une qualité terrible : une sincérité brutale qui s'exprime par des « Cris ». C'est leurs désirs les plus secrets, les plus inavouables, qu'ils content en vers alors que leur septième voile tombe. Ils disent ce qu'on n'ose pas dire, parfois pas penser »²⁶⁸. C'est justement ce que la poétesse réussit à écrire sans préparation littéraire, dans un style « sincère et dépouillé »²⁶⁹, qui augmente l'inquiétante étrangeté de ses paroles, dont l'humour noir est toujours présent :

²⁶⁴ Article anonyme sur *Cris*, archives Mansour, cf. doc. n°18

²⁶⁵ Ibidem.

²⁶⁶ Ibidem.

²⁶⁷ Ibidem.

²⁶⁸ Ibidem.

²⁶⁹ Ibidem.

« Les machinations aveugles de tes mains
Sur mes seins frissonnants
Les mouvements lents de ta langue paralysée
Dans mes oreilles pathétiques
Toute ma beauté noyée dans tes yeux sans prunelles
La mort dans ton ventre qui mange ma cervelle
Tout ceci fait de moi une étrange demoiselle. »²⁷⁰

Ce petit recueil gêne la plupart de ses amis et ses proches qui ne comprennent pas « l'originalité de cette voix poétique » dont parle Marie-Laure Missir dans sa biographie sur la poétesse.²⁷¹ Lors d'un entretien de 1967, réalisé par Jean Paget²⁷², la poétesse raconte, amusée, que son père, suppliant, lui demandait : « Pourquoi tu n'écris pas sur les abeilles et les films et pas des trucs comme ça ? » et d'autres disaient « Elle est dingue, ce n'est pas la peine d'en parler ».

Ce petit livre est donc loin de susciter l'approbation de son entourage. En effet, personne n'imagine un langage si cru, une pareille liberté, une telle indifférence aux normes poétiques sortant de l'esprit d'une jeune femme bien élevée.

Malgré les conseils opposés, elle présente cette petite plaquette de trente-huit pages à la librairie Cattan au Caire, fréquentée par des écrivains de renom comme Jean Cocteau et Maurice Druon. La librairie l'accepte.

À la parution *Cris*, la presse française réagit de manière très diverse.

Dans un article paru le 25 février 1954 dans *La Gazette provençale*

²⁷⁰ Joyce Mansour, *Cris*, *op. cit.*, p. 11.

²⁷¹ Marie-Laure Missir, *Joyce Mansour*, *op. cit.*, p. 28.

²⁷² « Écrivains étrangers d'expression française : Joyce Mansour », émission de Jean Paget enregistrée le 28 octobre et diffusée le 2 décembre 1967, sur Radio-France, lectures par Maria Casarès et Alain Cuny.

d'Avignon, Jean Breton met en avant « la personnalité déroutante » de la jeune poétesse :

« Deux grands talents :

Une Égyptienne inconnue, Joyce Mansour, révèle dans « Cris », chez Seghers, une personnalité curieuse, attachante et volcanique (...). La mort, la volupté et tous les symboles du couple sont mêlés et saignent. La plupart de ces poèmes baignent dans une sensualité presque effroyable, sans héritage apparent, d'autres dans l'apaisement rageur : « Je t'attends — les empreintes de tes pieds courent sur le sable parfumé. Tu nous as abandonnés endormis sur la plage — À midi — Et on t'attend cette nuit toute la nuit sans impatience — Sachant dans nos cœurs hantés par ta présence — que la plage restera vide désormais... ». ».²⁷³

La sensualité violente et provocatrice de ses poèmes déroute tout en faisant réfléchir. En effet, les « cris » de Joyce Mansour, si prêts du corps, n'épargnent pas le lecteur. Son œuvre est loin des *Chansons des jeunes filles arabes*, de Mostefa Lacheraf,²⁷⁴ qui portent cette dédicace : « Aux femmes de mon pays, je dédie ces poésies qu'elles ont chantées de toute mémoire » :

« Madame ! Ô jacinthe !
O toi qui pense dans l'eau,
O cierge qui brille
Dans les mosquées des savants
Assise au milieu du jardin
Elle poussait l'escarpolette
Un vent fort sur elle souffla
Et lui dit : « l'Absent est revenu ! »

²⁷³ Jean Breton, « La jeune garde de la poésie », *La Gazette Provençale d'Avignon*, 25 février 1954, archives Mansour, cf. doc n°19

²⁷⁴ Mostefa Lacheraf (1917-2007) est un poète, écrivain, historien, sociologue et homme politique algérien. Il vécut une enfance et une jeunesse entre le Sud natal, Alger, où il fit ses études secondaires, Blide et Paris, où il termina ses études supérieures. Il a écrit, dans les deux langues (français et arabe), des essais sur la littérature arabe populaire et classique.

— Quel vaisseau l'a ramené ?
Dis-le moi, pour que je le récompense !
D'amandes et de sucre, je nourrirai son équipage ;
D'essence de rose et de fleur d'oranger, je t'aspergerai
Et je prierai Dieu de l'emmener en pèlerinage ! »²⁷⁵

Cette poésie si méditerranéenne évoque le parfum de jasmin, de menthe vivace, l'amour, la plénitude de la passion, la tristesse, l'émotion et la nostalgie. Elle est à l'opposée de la poétique à la fois agressive, sensuelle et subversive de Joyce Mansour, bien que *Cris* soit imprégné de cet érotisme direct caractéristique de la plupart des contes arabes. Les écrits érotiques et violents de Mansour font penser aux textes de Sade que la poétesse connaissait bien. Elle avait lu *Juliette et les prospérités du vice* et *Justine ou les infortunes de la vertu*.

André Pieyre de Mandiargues, dans un article paru dans *La Nouvelle Revue Française* de mai 1954, ne manque pas de féliciter les premiers écrits de la poétesse : « Qu'à une femme très jeune, étrangère en outre, il soit donné d'ajouter bien de son crû un rameau nouveau à la poésie française, la chose est assez merveilleuse pour valoir quelque rumeur, et c'est pourquoi l'on remercie les petits cahiers P.S. (qui ont rarement offert si bonne surprise) de nous avoir présenté *Cris* de Joyce Mansour. Dernière venue après Gisèle Prassinos et Leonora Carrington, de ces jeunes personnes scandaleuses (sur le papier) qui sont à mon goût l'un des charmes les plus sûrs de notre temps, Mme. Joyce Mansour se signale dès l'abord par une violence que l'on dirait provocatrice, mais que je crois toute innocente ».²⁷⁶

Il évoque ensuite de son érotisme acharné puis déchaîné, à la limite de la nécrophilie, qui fait penser aux vieilles Danses macabres, thème, dit-il, que l'on retrouve chez Rutebeuf, Maynard, chez les marinistes romains et napolitains du

²⁷⁵ Mostefa Lacheraf : *Chansons des jeunes filles arabes*, Paris, Éditions Pierre Seghers, Collection P.S., 1952, p. 15 et p. 29.

²⁷⁶ André Pieyre de Mandiargues, « Joyce Mansour », *La Nouvelle Revue Française*, mai 1954, archives Mansour, cf doc. n°20

XVIII^e siècle, ou encore chez Baudelaire. Pour Mandiargues, Joyce Mansour parle de la mort avec un humour qui n'est jamais loin et toujours, en arrière-plan, « des objets et des êtres communs à tous les pays de l'Orient méditerranéen : tombeaux, débris, ordures, mouches, chiens errants, chauve-souris, échassiers sur des ruines »²⁷⁷. Il cite quelques vers de *Cris* :

« Les jambes ailées de la vieille bossue
Perchées sur le clocher fendu en deux
Les chats volants sans queue ni cri
Dans mon lit je cherche à comprendre
Le sang qui sort de mon ventre ému... »²⁷⁸

Il conclut son article en écrivant que « cette voix un peu rauque, ces images brutales font assurément de Mme. Joyce Mansour, selon ses propres mots : « une étrange demoiselle ». »²⁷⁹

Jean-Louis Bédouin range *Cris* parmi les plus importants événements poétiques de l'année 1954, et consacre à la poétesse un article dans la revue *Medium*²⁸⁰ : « Dépouillés de tout artifice, les poèmes d'une inconnue de vingt-cinq ans, Joyce Mansour, publiés chez Pierre Seghers sous le titre de *Cris*, rappellent la sauvage grandeur des rares hymnes de Séléné parvenus jusqu'à nous, invocations magiques qu'adressaient à la « tueuse de faons », à la sanglante divinité nocturne, les Bacchantes, ennemies d'Orphée. Rien ici qui ne jaillisse des profondeurs les plus obscures de l'être, où l'amour et la mort, l'angoisse et le désir, le plaisir et la souffrance fusionnent en une seule réalité dévorante, qui se dévore elle-même à travers l'objet de sa convoitise :

J'ai ouvert ta tête

²⁷⁷ *Ibidem.*

²⁷⁸ Joyce Mansour, *Cris*, op. cit., p. 25.

²⁷⁹ André Pieyre de Mandiargues, « Joyce Mansour », op. cit.

²⁸⁰ Jean-Louis Bédouin, « Joyce Mansour », *Medium*, mai 1954, archives Mansour cf doc n°21

Pour lire les pensées
J'ai croqué tes yeux
Pour goûter ta vue
J'ai bu ton sang
Pour connaître ton désir
Et de ton corps frissonnant
J'ai fait mon aliment²⁸¹ »

Bédouin pense que ses poèmes font écho « à la fureur amoureuse de la Penthésilée de Kleist, disputant aux crocs de ses chiens la poitrine blanche de son bien-aimé Achille ». Pour lui, « il est essentiel qu'au temps des pin-ups et des cover-girls, au temps de l'ignorance apprise des vrais nécessités humaines, une femme rappelle ainsi que l'amour est une expérience tragique, vitale, comme la faim, et la féminité, une personne redoutable capable de violence et de cruauté... »²⁸².

Les raisons pour lesquelles Seghers a choisi de faire publier cette plaquette de poèmes, qui a fait tant de bruit en Égypte et en France, paraissent claires car la poétesse « sait arracher aux mots leur ultime pudeur pour les charger de violence glacée et de toutes rêveries élémentaires de l'instinct »²⁸³.

Le fait que la poétesse vive en Orient, loin de Paris, a dû fasciner les surréalistes autant que sa révolte et son imagination poétique poussée au paroxysme.

La réception de *Cris*, les différentes rumeurs au Caire et à Paris ont encouragé Joyce à faire publier un deuxième recueil de poèmes, *Déchirures*,²⁸⁴ alors qu'elle se trouve toujours en Égypte. Ce volume paraît aux Éditions de Minuit en avril 1955.

²⁸¹ Joyce Mansour, *Cris*, op.cit., p. 33.

²⁸² Jean-Louis Bédouin, « Joyce Mansour », *op. cit.*

²⁸³ S.S., « Notes de lecture », *Les Lettres Nouvelles*, juin 1954, Archives Mansour. Cf. doc. n°22

²⁸⁴ Joyce Mansour, *Déchirures*, op. cit., « Il a été tiré de cet ouvrage trente exemplaires sur vélin pur fil des marais numérotés de 1 à 30 plus cinq exemplaires hors commerce ».

A la demande de Gérard Messadié, un ami, il est illustré par Léonor Fini.

Après lecture des poèmes, elle répond favorablement au projet par une lettre adressée à Messadié au début de l'année 1954 :

« Cher Gérard

J'aime la véhémence. Les dents serrées, le déchaînement vrai de Joyce Mansour, cela m'est tellement plus sympathique que les cheveux coupés en quatre et l'artifice mièvre des copieurs de Michaux, et mille autres...

Je suis disposée à illustrer son livre de poèmes... »²⁸⁵

Gérard Messadié organise la rencontre des deux femmes en Égypte. Elles deviendront par la suite de grandes amies.

Dès le début de ses écrits, « il ne s'agit pas pour la poétesse d'orner son recueil, mais de donner une correspondance plastique à la dimension picturale de ses poèmes ».²⁸⁶ En effet, la dimension imagée de l'œuvre incite la participation de ses amis artistes et cette collaboration restera une constante tout au long de sa vie, sur laquelle nous reviendrons longuement. Certains artistes font également appel à ses poèmes pour accompagner leurs tableaux. Nous sommes dans l'esprit surréaliste des vases communicants.

Le caractère pictural de sa poésie ne laisse pas indifférent Roger Nimier, qui écrit dans *Arts* du 11 et 17 mai 1955 : « Joyce Mansour, jeune Égyptienne, possède un système sanguin très bizarre. L'œil arraché, le sexe frit, les œufs durs et violents s'y succèdent. D'abord c'est culinaire. Mais quand elle pose une petite tache de sang sur le papier, Joyce Mansour compose d'excellents tableaux, plats, contemplatifs, noirs, violets et jaunes : ils contemplent leur lecteur et lui font l'immorale »²⁸⁷.

²⁸⁵ Lettre de Leonor Fini à Gérard Messadié. Début 1954. Archives Mansour cf. corr. n°26

²⁸⁶ Marie-Laure Missir, *Joyce Mansour, une étrange demoiselle*, op. cit. p. 32

²⁸⁷ Roger Nimier, article sur *Déchirures*, *Arts*, 11 et 17 mai 1955, archives Mansour, cf. doc

La brièveté de ses poèmes peut surprendre :

« Il y a du sang sur le jaune d'œuf
Il y a de l'eau sur la plaie de la lune
Il y a du sperme sur le pistil de la rose
Il y a un dieu dans l'église
qui chante et qui s'ennuie. »²⁸⁸

L'écriture est spontanée, automatique. Son fils Cyrille se souvient qu'elle disait écrire « entre deux portes ». Marie-Laure Missir dans *Entre Nil et Sable : écrivains d'Égypte d'expression française (1920-1960)*,²⁸⁹ remarque que dans ses deux premières œuvres seulement (*Cris* et *Déchirures*) l'écriture automatique « est liée à la fulgurance de la vision et de l'hallucination. Ses yeux, dit-elle, sont « malades d'images ». »²⁹⁰

L'image s'impose souvent à elle de façon brutale. Marie-Laure Missir souligne que « peu de mots lui suffisent pour dresser des portraits vivants »²⁹¹ :

« Femme assise devant une table cassée
La mort dans le ventre
Rien dans l'armoire
Fatiguée de tout même de ses souvenirs
Elle attend fenêtre ouverte
La lumière aux mille visages
Qu'est la folie »²⁹²

L'auteur évoque une esthétique de la brièveté où « les notations concrètes

n°23

²⁸⁸ Joyce Mansour, *Déchirures*, op. cit., p. 8.

²⁸⁹ *Entre Nil et Sable*. op. cit.

²⁹⁰ Ibidem, p. 216

²⁹¹ Ibidem, p. 217.

²⁹² *Prose et Poésie, Œuvre complète*, Editions Actes Sud, 1991, « *Cris* », p. 35.

sont ici lapidaires mais une image stylisée s'impose : celle d'une fuite ».²⁹³ La parole est tranchée, caustique et directe : « la phrase, souvent nominale, hachée, haletante impose un rythme vertigineux en se faisant l'oscillographe de l'émotion pure... La répétition, qui est un des modes majeurs de cette poésie, est aussi une manière d'amener les mots. Par son rythme obsessionnel, la litanie implique le lecteur plus que la lecture linéaire ».²⁹⁴

Le lecteur est souvent pris à la gorge par « une sentence qui rompt la logique du retour des mots. Les impératifs sont encore une des armes de la parole mansourienne »²⁹⁵ :

« Le noir m'enferme
Sauvez-moi
Mes yeux ouverts sur le désespoir né des horizons maritimes »²⁹⁶

Ces cris qui parcourent *Déchirures* permettent à la poétesse de s'affranchir par la révolte : « Il s'agit de se libérer d'une tension : « Ta bouche tombe en versant le trop plein ». La bouche de Joyce Mansour est habitée de « vertige ». Les mots « nous remplissent la bouche. Pain éternel de l'immangeable, comme une nausée ».²⁹⁷

Marie-Laure Missir parle d'impérialisme physique en évoquant ses poèmes : « les textes de Joyce Mansour sont bariolés de sang »²⁹⁸ :

« Ton cœur tranché
Ta tête qui saigne
Séparée de ton corps
Grimaçante et aveugle
Ton cou qui saigne des gouttes de folie

²⁹³ *Entre Nil et Sable*, op. cit. p. 217.

²⁹⁴ *Ibidem*.

²⁹⁵ *Ibidem*.

²⁹⁶ *Prose et Poésie, Oeuvre complete, Déchirures*, op. cit., p. 335.

²⁹⁷ *Entre Nil et Sable*, op. cit., p. 217.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 218.

Tes yeux qui pleurent des larmes de désir
Et moi qui bois
Ta vie qui part »²⁹⁹

Pour Jean-Louis Bedouin, sa poésie « prend naissance dans les « profondeurs obscures de l'être ». »³⁰⁰ Marie-Laure Missir rappelle qu'avant elle, « Sade, Bataille, d'autres encore avaient pris acte de cet impérialisme physique. Mais la violence, aussi intolérable soit-elle, dans leurs œuvres est organisée, et de ce fait apprivoisée. Avec Joyce Mansour, la violence se situe au-delà du bien et du mal. Elle est sauvage, aveugle, semblable à celle qu'exercent les despotes orientaux, les féroces tyrans des mille et une nuits. Dieu n'est-il pas dans son œuvre « “un oiseau fou”, tel que l'imaginaire occidental, notamment à travers le XVIII^e siècle, se le représente ».³⁰¹

Joyce Mansour, c'est aussi, comme le dit Marie-Laure Missir, la naissance d'un mythe : elle réinterprète la mythologie égyptienne « qui nous parvient à travers l'écran des fantasmes que l'Occident projette sur l'Orient »³⁰², se l'approprie pour faire face à ses propres angoisses. Les dieux de l'Égypte antique ne sont pas toujours directement nommés : ils passent comme des ombres dans ses poèmes³⁰³ :

« Je pêcherai ton âme vide
Dans le cercueil où moisit ton corps.
Je tiendrai ton âme vide
J'arracherai ses ailes battantes
Ses rêves coagulés
Et je l'avalerais »³⁰⁴

Il s'agit ici du dieu Seth, « le crocodile nocturne et lunaire, le Dévorateur,

²⁹⁹ *Prose et Poésie, Œuvre complète, « Cris », op. cit., p. 320.*

³⁰⁰ *Medium III, op. cit.*

³⁰¹ *Entre Nil et Sable, op. cit., p. 219.*

³⁰² *Ibidem*

³⁰³ *Ibidem.*

³⁰⁴ *Ibidem.*

chargé lors de la psychostasie d'engloutir les âmes qui n'ont pu se justifier. »³⁰⁵

Joyce Mansour est-elle la « tubéreuse-enfant » du conte oriental, comme le souligne Marie-Laure Missir dans un dossier réalisé pour la revue *Les Hommes sans épaules*³⁰⁶, et comme Breton la qualifiera ?

L'écrivain aborde de plein fouet le désir, en censurant toute tentation de douceur ou de mélancolie. Marie-Claire Barnet, dans *La Femme cent sexes ou les genres communicants*³⁰⁷, note que chez la poétesse « la transgression textuelle peut provoquer l'indigestion mais elle revendique aussi les éclats de l'humour noir mansourien, des plus « féroces » »³⁰⁸. Marie-Claire Barnet souligne « qu'il est indéniable que la prose et la poésie de Mansour, « égyptienne », « anglaise », ou « française », entretiennent un rapport distancié, ludique, ironique avec la morale euro-centrique et ses tabous sur la mort et la sexualité. La notion de sacré et du sacrilège chez une écrivaine venant d'un tel horizon multiculturel et multilingue, ne peut être que différente, mais pas seulement de la morale chrétienne »³⁰⁹.

Pour cette raison Marie-Claire Barnet fait remarquer, comme le dit J-H. Matthews, « que la transgression qui caractérise sa voix impudique sera à contraster de l'érotisme de Bataille »³¹⁰. Elle se pose la question de la différence entre les deux auteurs. Dans son œuvre, avec des textes comme *L'Érotisme*, *Histoire de l'œil*, *Les larmes d'Eros* ou *Madame Edwarda*, Bataille joue sur les indicibles, les interdits. Comme Joyce Mansour, il démystifie « le registre étriqué de l'« obscène » », mais sans remettre en question « les limites, les

³⁰⁵ Ibidem.

³⁰⁶ *Les Hommes sans épaules*, Cahiers littéraires n°19, Nouvelle série, premier trimestre 2005 (directeur Jean Breton) c/o librairie — Galerie Racine.

³⁰⁷ Marie-Claire Barnet : *La Femme Cent sexes ou les genres communicants*, Deharme, Mansour, Prassinou, Paris, Éditions Peter Lang, 1998, p. 40.

³⁰⁸ Ibidem.

³⁰⁹ Ibid., p. 51.

³¹⁰ Ibidem.

définitions qui sont autant de frontières entre les deux genres sexuels »³¹¹. Joyce Mansour, quant à elle, remet en cause « les catégories sexuelles », et les deux genres masculin-féminin sont souvent « confondus, entremêlés, interchangeables »³¹², et hybrides.

Il y a chez elle une telle crise de l'identité qu'elle pousse jusqu'au morcellement des corps qui rappelle l'expérience sur la poupée de Bellmer (que nous développerons plus loin), avec ces poses et décompositions de ses articulations où se manifestent terreur et érotisme. Le premier livre en prose de Mansour, *Jules César*³¹³, en est un bon exemple, de même que son conte *Dolman le Maléfique*³¹⁴.

La parution de *Cris* a donc permis à la jeune poétesse égyptienne de se faire connaître dans le milieu surréaliste parisien. Grâce à un entrefilet d'Alain Bosquet³¹⁵, dans *Combat* du 25 février 1954, elle entre en contact avec André Breton.

Dans cette chronique intitulée « René Laporte ou le jeu de l'amour et la poésie », Alain Bosquet parle de publications récentes en évoquant successivement René Laporte, Georges-Emmanuel Clancier, Philippe Soupault, Louis Émié et quelques nouveaux venus comme Charles Autrand. Il conclut sur Joyce Mansour : « (...) une poétesse pour terminer, Joyce Mansour, Égyptienne et dame de la haute société, annexe avec une aisance extrême la nécrophilie à la poésie. Les vieux messieurs en baveront de joie :

³¹¹ Ibid. pp. 51-52.

³¹² Ibid., p. 52.

³¹³ Joyce Mansour, *Jules César*, Paris, Éditions Pierre Seghers, décembre 1955.

³¹⁴ Joyce Mansour, « *Dolman le maléfique* », *La Brèche*, n° 1, octobre 1961, repris dans *Ça*, en collaboration avec Enrico Baj, Paris, Éditions Le Soleil Noir, 1970.

³¹⁵ Anatole Bisk, dit Alain Bosquet, né à Odessa (Ukraine) le 28 mars 1919 et mort à Paris le 8 mars 1998, est un écrivain français d'origine russe, poète et journaliste. Il recueille du surréalisme le goût de la violence verbale mais non celui d'un langage libéré des contraintes de l'écriture traditionnelle.

Laisse-moi t'aimer
J'aime le goût de ton sang épais
Je le garde longtemps dans ma bouche sans dents
Son ardeur me brûle la gorge
J'aime ta sueur
J'aime caresser tes aisselles
Ruisselante de joie
Laisse-moi t'aimer
Laisse-moi lécher tes yeux fermés
Laisse-moi les percer avec ma langue pointue
Et remplir leur creux de ma salive triomphante
Laisse-moi t'aveugler.³¹⁶

Ce poème tiré de *Cris* est le plus pudique de la série. Joyce Mansour nous fera passer des nuits blanches et humides. Ah ! Qu'on ne la laisse pas dans une morgue : elle réveillerait les cadavres ». ³¹⁷

Même si Joyce Mansour habite toujours en Égypte, en avril 1954 elle envoie quelques poèmes inédits à Alain Bosquet.³¹⁸ Le critique lui répond avec enthousiasme par une lettre datée du 19 avril 1954, en saluant « ces pages extraordinaires d'une violence et d'une saveur tout à fait nouvelles »³¹⁹. Il lui propose de publier la plupart de ses poèmes dans la revue *La Table Ronde*, dans les cahiers de poésie de *Planète* et dans *Combat*. La jeune poétesse envoie également un exemplaire de *Cris* à André Breton, avec la dédicace : « À M. André Breton, ces quelques « cris », en hommage ».

En guise de réponse, il lui envoie, le 1^{er} mars 1954, la première lettre de ce qui devient ensuite une longue correspondance, pour lui témoigner toute son admiration :

³¹⁶ Joyce Mansour, *Cris*, *op. cit.*, p. 10.

³¹⁷ Alain Bosquet, « René Laporte ou le jeu de l'amour et de la poésie », *Combat*, 25 février 1954.

³¹⁸ Joyce Mansour, poèmes inédits confiés en avril 1954 à Alain Bosquet, cf. doc. n°24

³¹⁹ Lettre d'Alain Bosquet à Joyce Mansour, 19 avril 1954, archives Mansour, cf. corr. n°27

« J'aime Madame, le parfum d'orchidée noire — ultra noire — de vos poèmes. Mon attention avait été attirée sur eux par un entrefilet de « Combat » paru il y a quelques jours : devant l'attitude prise par le chroniqueur je ne doutais pas de les préférer infiniment à ceux qu'il ventait. Je m'étais même mis à rechercher ce petit livre, au cas où il fût égaré parmi d'autres qui me parviennent et qu'il m'arrive de ne pas ouvrir. Mais non, heureusement pour la magie qui doit prévenir un pareil cas, il n'était pas ou pas encore, venu jusqu'à moi. C'est assez vous dire que je l'ai lu d'un trait ce matin et que je le relirai à petites doses, quelquefois, comme il convient. Je suis touché de ces mots — de votre écriture — dont vous m'avez fait la grâce de l'accompagner. Je n'adore que la Démone et vous lui donnez vie. Entre tous le poème qui ouvre la page 24 est une MERVEILLE.

Je vous baise les mains
André Breton

Vous savez peut-être que je suis fâché avec Georges Henein. À regret : ce n'est pas moi — ni peut-être lui — qui l'a voulu. »³²⁰.

La page 24 du recueil *Cris* s'ouvre sur ces vers :

« Une pieuvre sirupeuse et dorée
Se débat sur ma jambe rayée
La musique ce zèbre coloré
jaillit en gerbe de la trompette désossée.
Les danseurs aux gonds caoutchoutés
Polissent leur sexe de velours plissé
Sur le plafond platiné de la loi.
En attendant que ma pieuvre à la bave sucrée
Bras et jambes intactes bleue de mots et de gin
S'endorme... »³²¹

³²⁰ Première lettre d'André Breton à Joyce Mansour, Paris, le 1er mars 1954, archives Mansour, cf. corr. n°1

³²¹ Joyce Mansour, *Cris*, op. cit., p. 24.

L'écriture de cette jeune inconnue ne suscite pas seulement de la curiosité, mais de l'intérêt, souvent même de l'admiration chez Breton et ses amis et crée l'événement poétique de l'année 1954, comme le rapporte Jean-Louis Bédouin dans son ouvrage *Vingt ans de surréalisme*³²².

À partir de la publication de *Cris* et *Déchirures*, elle est considérée comme appartenant pleinement à la mouvance surréaliste. Elle assiste aux réunions et collabore à toutes les publications, aux diverses expositions, en apportant « à la vie du groupe un élément unique, irremplaçable »³²³.

Dans *Entre Nil et Sable*,³²⁴ Marie-Laure Missir décrit l'engouement immédiat des surréalistes en découvrant cette jeune femme belle, élégante et gaie au printemps 1955, lors d'une de ses visites à Paris. Il rappelle que pour Marcel Béalu, elle est « la petite sorcière aux yeux de bruyères paresseuses, venue d'Égypte, sans doute en palanquin, pour séduire les derniers grands surréalistes »³²⁵. Sa beauté fascine. Philippe Audoin témoigne du fait que « tous les yeux sont tournés vers une voyageuse nouvellement débarquée d'Égypte. Elle est d'une beauté surprenante ; à considérer son profil aigu, le casque lourd de ses cheveux noirs, ses lèvres, ses paupières, ses sourcils parfaitement ourlés, on jurerait qu'elle s'est échappée à l'instant du sérail où les scribes veillent sur les princesses, filles d'Akhenaton »³²⁶.

De nombreux artistes ont fait son portrait. Celui de Man Ray,³²⁷ réalisé vers 1950, montre parfaitement « l'étrange demoiselle »³²⁸ venue d'Orient qu'elle pouvait être, avec sa moue et son nez aquilin tel celui d'un ibis.

³²² Jean-Louis Bédouin, *Vingt ans de surréalisme, 1939-1959*, Paris, Éditions Denoël, 1961, p. 269.

³²³ Ibidem.

³²⁴ *Entre Nil et sable*, op. cit., p. 223.

³²⁵ *La poésie érotique de langue française*, anthologie, Éditions Pierre Seghers, 1971.

³²⁶ Philippe Audoin, *Les Surréalistes*, Paris, Gallimard, Collection Découverte, 1973, p. 142.

³²⁷ Man Ray, *Portrait de Joyce Mansour*, vers 1950. Tirage solarisé signé au dos : Man Ray ancienne collection Breton, cf notice iconographique figure n°18

³²⁸ Joyce Mansour se nomme ainsi dans un de ses poèmes de *Cris*, op. cit., p. 11, « Tout ceci fait de moi une étrange demoiselle ».

Pour Marie-Laure Missir « la rencontre de Joyce Mansour avec le groupe surréaliste est surtout celle d'une forme et d'un mythe... Elle est apparue aux surréalistes parisiens comme l'incarnation de la femme-enfant », ³²⁹ notion qui leur est chère.

André Breton dresse le portrait de la poétesse dans un mot qu'il inscrit sur un exemplaire conservé dans les archives Mansour du texte en prose écrit en 1958 par Joyce, *Les Gisants satisfaits* ³³⁰ :

« LES GISANTS SATISFAITS :

Le jardin des Délices de ce siècle, au volet de droite d'un bleu-nuit toujours plus dévorant. Ne pouvait être appelée à nous que qui disposerait des plus hautes richesses, dont la pureté première, à l'image de celle qu'annonce la Huppe magique et que le conte oriental nomme la tubéreuse-enfant.

André Breton » ³³¹

Marie-Laure Missir développe : « derrière le portrait que Breton écrit pour *Les Gisants satisfaits* en 1958, se profile ce type de femme alliant l'innocence, la capacité toujours renouvelée d'émerveillement de l'enfance à la conscience sensuelle, la perception physique du monde de la femme mûre » ³³² .

Nous nous trouvons, comme elle le dit, « sous le paradoxe des apparences » ³³³ . Sa vie et son œuvre s'opposent dès ses premiers écrits et n'en finiront jamais de s'opposer. Qu'une personne apparemment mondaine écrive des textes aussi profanes et d'une telle violence, en dehors de tous les usages et conventions, étonne, dérange, surprend. Marie-Laure Missir ajoute que

³²⁹ *Entre Nil et sable*, op. cit., p. 225.

³³⁰ Joyce Mansour, *Les Gisants satisfaits*, conte, en collaboration avec Max Walter Svanberg, Édition Jean-Jacques Pauvert, 1958.

³³¹ Mot écrit par André Breton en 1958 sur *Les Gisants satisfaits*, archives Mansour, cf corr. n°9

³³² *Entre Nil et sable*, op. cit., p. 225.

³³³ *Ibidem*.

l'imaginaire de Joyce Mansour nous est étranger : « elle nous en refuse les clefs dans un paradoxal mouvement d'exhibition occultation »³³⁴.

Le lecteur peut être désemparé car « la coexistence d'une extrême beauté et d'une extrême violence étant, dans une culture manichéenne, un rapport impossible, elle reste inexplicable donc étrange. Cette étrangeté, parce qu'ancrée dans une Égypte plus fantasmée que connue, fascine comme un mirage, comme tout ce qui nous échappe : Joyce Mansour n'est-elle pas une « reine pharaonique »³³⁵ ? ».

L'intensité de ses textes écrits « au hasard d'errances dans le réel ou d'enfermements dans le rêve »³³⁶, où elle nous livre avec des flots d'images souvent insoutenables ses angoisses, où l'humour et l'ironie ne sont jamais loin, ont conduit les surréalistes et tout particulièrement André Breton à l'inviter à participer aux différentes activités du mouvement.

Joyce Mansour, égyptienne, mondaine, belle et sportive devient, dès son arrivée en 1956 dans ce groupe surréaliste parisien essentiellement masculin, « l'une des rares femmes, et certainement celle dont les œuvres ont fait le plus parler »³³⁷, à l'exception des femmes peintres comme Toyen.

Dans les dernières années du surréalisme, André Breton la considère comme « la femme-poète »³³⁸.

3 - Une dimension historique : arrêt su le mouvement surréaliste

³³⁴ Ibidem.

³³⁵ Ibidem.

³³⁶ Hubert Nyssen, « Avant-propos de l'éditeur » dans *Joyce Mansour, Prose et poésie, Œuvre complète*, op. cit., p. 7.

³³⁷ *Entre Nil et sable*, op. cit., p. 224.

³³⁸ *Le Monde*, 13 janvier 1962. André Breton y publie un article où il fait l'état des lieux du surréalisme, expliquant que le groupe est alors constitué d'une dizaine de militants, dont Joyce Mansour, leur femme-poète.

menacée :

Le surréalisme sous l'Occupation

A l'été 1938, Jean-François Chabrun, futur membre du groupe, *La Main à Plume*, se rend en Allemagne et publie un article pour la défense de l'art libre intitulé « Entartete Kunst » (« L'Art dégénéré »), dans le troisième numéro de sa revue *Les Réverbères*³³⁹. Aux dernières pages de la revue, Chabrun, Minne, Diamant-Berget et Roger Sby expriment leur accord avec Breton, qui a lancé du Mexique, le 25 juillet 1938, un manifeste pour un art révolutionnaire indépendant³⁴⁰. Chabrun prend alors contact avec Breton, encore à Paris en 1938, qui se montre favorable aux activités de la revue. Des rencontres ont lieu entre ce jeune groupe et Breton de 1938 à 1939. André Breton et Benjamin Péret³⁴¹

³³⁹ Les Réverbères, groupe et revue qui, d'avril 1938 au 20 juillet 1941, rassemble une trentaine de jeunes artistes et poètes et qui laissent place, après l'occupation allemande, à *La Main à Plume*.

³⁴⁰ André Breton et Léon Trotski rédigent ensemble, le 25 juillet 1938, sous forme de tract, « Le Manifeste pour un art révolutionnaire indépendant », publié à Mexico le 25 juillet 1938 sur un double feuillet et reproduit en 1980 dans *Tracts surréalistes et Déclarations collectives*, Tome I, op. cit.

³⁴¹ Benjamin Péret, né en 1899 à Rézé, en Loire-Atlantique, mort en 1959 à Paris, poète et écrivain, a incarné le devenir révolutionnaire du surréalisme, tant dans sa vie que dans sa poésie. Il découvre la poésie moderne après avoir écrit des poèmes de type mallarméen. Après son arrivée à Paris, il adhère au groupe de Littérature et au dadaïsme déclinant. Au procès Barrès, il incarne, pour le plaisir du public, le soldat inconnu *allemand*. Il est codirecteur de *La Révolution surréaliste* de juillet 1924 à juillet 1925 et devient un des membres les plus actifs du mouvement. En 1926, il adhère au Parti Communiste mais rejoint très vite l'opposition de gauche, puis le trotskisme. En 1931, en mission au Brésil, il est emprisonné, puis expulsé, pour des activités subversives. En 1936, il se rend en Espagne pour combattre avec les anarchistes de la « colonne Durutti » sur le front de Teruel. Il rejoint Barcelone, puis la France après l'effondrement de la résistance antifranquiste et est mobilisé en 1939. Inculpé pour constitution d'une cellule trotskiste dans l'armée, il est incarcéré à la prison de Rennes en 1940. Il s'évade et rejoint Breton à Marseille en 1941, avant de s'embarquer pour le Mexique, où il écrit le récit de sa captivité à Rennes, que Breton publie sous le titre : *La parole est à Péret*. Il rentre à Paris en 1948, où il reste un fidèle ami de Breton, mais souffrira de problèmes de santé jusqu'à sa mort.

Son œuvre consiste essentiellement de poèmes et de contes. Il est attaché à l'image, souvent non dénuée d'humour, pouvant déclencher « une rafale d'autres images ». Il pratique l'automatisme.

encouragent ces lycéens à renouveler le surréalisme.

Sous l'Occupation³⁴² l'exil new-yorkais d'André Breton changera radicalement le visage du surréalisme parisien, voire, mondial.

Les Réverbères, un groupe d'amis qui se retrouve au Quartier latin, est constitué d'artistes, comme Michel Tapié ou Jean Marembert. Selon Marc Kober³⁴³, ces deux peintres veulent encourager une activité créatrice au sein de l'avant-garde artistique parisienne, comme un hommage à Dada,³⁴⁴ axée sur le jazz et le théâtre. Ils sont rejoints par des jeunes lycéens. On y trouve Jean-François Chabrun, Gérard de Sède, Jean-Claude Diamant-Berger et, plus tard, Aline Gagnaire. Ils se lient à leurs aînés qui ont connu Dada. Contrairement à Breton, ils valorisent la musique et le jazz, qui participent à leur succès. Ils organisent également des expositions comme celle, en avril 1938, réunissant des artistes du groupe accompagnées de la publication d'une anthologie de poètes et peintres. Puis le groupe est progressivement mis en sommeil en juillet 1939.

Ces jeunes gens très politisés cessent l'activité des *Réverbères* et lancent, à l'été 1941, *La Main à Plume*. Entre juillet 1939 et août 1941, selon Michel Fauré³⁴⁵, le groupe passe de l'enthousiasme désordonné des *Réverbères* à la rigueur et au militantisme de *La Main à Plume*. Ce passage fut le fruit d'une lente transformation.

Chabrun, de Sède, Diamant-Berger signent le dernier tract surréaliste, *À bas*

Son langage est toujours emprunt de liberté. Parmi ses principaux ouvrages, peuvent être cités *Le déshonneur des poètes*, en 1945, *l'Anthologie des mythes, légendes et contes des Indiens d'Amérique*, et des essais et articles politiques.

³⁴² Michel Fauré, *Histoire du Surréalisme sous l'Occupation. Les Réverbères, La Main à Plume*, Paris, La Table Ronde, 1982.

³⁴³ Entretien de l'auteur du 16 février 2013, op. cit.

³⁴⁴ Le mot « réverbère » figure dans la pièce de Tzara, *La Première Aventure céleste de M. Antipyrine*, un texte dada écrit et publié en 1916. La pièce s'achève sur les propos de Mr Antipyrine : « Nous sommes devenus des réverbères » (le mot est répété 10 fois).

³⁴⁵ Michel Fauré, *Histoire du surréalisme sous l'occupation*, op. cit., p. 41.

*la terreur grise, à bas les lettres de cachets*³⁴⁶. Michel Fauré nous rapporte qu'à partir de la déclaration de la guerre en septembre 1939, les membres des Réverbères deviennent suspects : à Toulouse, de Sède est arrêté et emprisonné pendant deux mois. Chabrun, Péret, Léo Malet et Jacques Sternberg sont incarcérés dans la prison de Rennes à cause d'un tract découvert par la police. En mai 1940, les autorités françaises les libèrent avant l'arrivée des Allemands. Mais Léo Malet est arrêté et sera un prisonnier de guerre en Allemagne pendant un an et demi.

Michel Fauré ajoute qu'« en Belgique, malgré leur indépendance traditionnelle à l'égard du groupe parisien, les jeunes et moins jeunes surréalistes créent le 1^{er} février 1940 une nouvelle revue, *L'Invention Collective*, qui se voudrait bimensuelle et qui invite à adresser toute la correspondance à Raoul Ubac³⁴⁷, 66, rue Mandernoof à Bruxelles »³⁴⁸.

L'invasion allemande précipite la dispersion des anciens Réverbères. Enfin, Trotski est assassiné le 21 août 1940 et Breton renonce à l'activité révolutionnaire.

André Breton se rend à Marseille en 1941, accompagné de Péret, Hérold, Duchamp, Brauner, Dominguez, Ernst, Lam, Lévi-Strauss, Masson, Tzara, Char, Daumel, Delanglade, et Itkine³⁴⁹. Ils sont accueillis à la Villa Air-Bel. Dès le début des années quarante, Varian Fry, président du Comité américain de secours aux intellectuels, loue la villa et en fait le refuge des intellectuels en

³⁴⁶ Ibid., p. 42.

³⁴⁷ Raoul Ubac est né en Belgique en 1910. Il travaille dans la photographie industrielle jusqu'à la guerre. Une tentative picturale menée en 1930 est vite abandonnée. Son domaine est le noir et blanc. La revue du *Minotaure* publie certains de ses photomontages. À partir de 1938, il s'adonne au dessin à la plume avant d'aborder la sculpture sur ardoise.

³⁴⁸ Michel Fauré, *Histoire du surréalisme sous l'occupation*, op. cit., p.45

³⁴⁹ Sylvain Itkine (1908 à Paris, 1944 à Saint-Genis-Laval) est un homme de théâtre et de cinéma pendant l'entre-deux-guerres, metteur en scène, directeur de compagnie théâtrale et auteur dramatique. Il est résistant durant la Seconde Guerre mondiale, arrêté et assassiné par la Gestapo à Lyon en 1944. Durant son séjour à Marseille de 1940 à 1942, il fonde avec son frère une société de coopérative ouvrière, Croque-fruit.

fuite devant l'envahisseur nazi. Elle héberge le mouvement surréaliste avec son pape André Breton, sa compagne Jacqueline Lamba et leur fille Aube, âgée de cinq ans. Paul Lombard, dans son *Dictionnaire amoureux de Marseille*, décrit bien l'asile de Breton à Marseille et cite un de ses entretiens intitulé « Liberté couleur d'homme »³⁵⁰ : « on peut attendre de Monsieur Fry qu'il conte un jour prochain ce qu'était autour de lui la vie d'alors, dans le décor de ce grand parc dont le propriétaire — un vieux médecin avare fou d'ornithologie — guettait dehors par les pires froids de peur qu'on enlevât une branche morte. Près de la serre, en automne, on avait pu capturer autant qu'on désirait de mantes religieuses, pour le spectacle qu'elles offrent de rivalités et d'amours plus inquiétantes encore que ce qui se lit dans les journaux, puis les grands concerts cristallins nocturnes suivis au matin de l'apparition de ventres blancs, de bras en croix à la surface des bassins, avaient témoigné de la mystérieuse gestation de crapauds — attesté, de manière superfétatoire, que la vie, pour se poursuivre, a besoin de la mort... »³⁵¹

Dans cette villa, devenue un haut-lieu surréaliste, comme le deviendra le Désert de Retz dans les années soixante, les surréalistes poursuivent leurs expériences et leurs activités, comme les jeux collectifs ou les collages. Ils se réunissent aussi autour de Breton au café du Brûleur à Marseille. André Breton entreprend de créer avec la plupart des convives de la villa Air-Bel les trente-deux cartes révolutionnaires du *Jeu de Marseille* qui paraît en 1943 à New York dans la revue *VVV*³⁵². Toujours dans son *Dictionnaire amoureux de Marseille*,

³⁵⁰ « Liberté couleur d'Homme » fait partie des *Entretiens* d'André Breton parus chez Gallimard en 1952 puis 1966. En 1952, André Breton accorda à André Parinaud des entretiens qui donnèrent naissance à seize émissions radiophoniques, où Breton relate son enfance, ses doutes, l'ignominie que fut la guerre de 14-18 et les déceptions face à la démission de ceux qui étaient censés représenter les forces de la pensée et de la création surréalistes.

³⁵¹ Paul Lombard, *Dictionnaire amoureux de Marseille*, Paris, Plon, 2008, p. 517.

³⁵² La revue *VVV* est une revue surréaliste publiée à New York par David Hare pendant la Seconde Guerre mondiale sous la direction d'André Breton, Marcel Duchamp et Max Ernst.

en citant l'entretien d'André Breton, Paul Lombard explique la vision surréaliste du *Jeu de Marseille*, en précisant que la fascination du groupe pour ces cartes trouve son origine chez Gérard de Nerval qui, « passionné d'ésotérisme, a tiré les tarots avant de composer certains des sonnets regroupés dans *Les Chimères* et des œuvres comme *Octavie* ou *Aurélia* qui reproduisent la structure initiatique des tarots, évoquant certains de leurs arcanes majeurs »³⁵³. Il ajoute que « Carte des cartes, l'Étoile³⁵⁴ chérie au poète a inspiré au pape du surréalisme un ouvrage étonnant, *Arcane 17* »³⁵⁵, que Breton termine par ces termes : « C'est la révolte même, la révolte seule qui est créatrice de lumière. Et cette lumière ne peut se connaître que trois voies : la poésie, la liberté et l'amour... »³⁵⁶.

Pendant son séjour à Marseille, André Breton travaille sur sa propre version du Tarot³⁵⁷ de Marseille avec Victor Brauner, René Char, René Daumal, Robert Delanglade, Oscar Dominguez, Marcel Duchamp, Max Ernst, Jacques Hérold, Sylvain Itkine, Wifredo Lam, André Masson, Benjamin Péret et Tristan Tzara. À ce sujet, Paul Lombard continue de citer les propos de Breton dans « Liberté

Elle compte quatre numéros, dont un double, de juin 1942 à février 1944. Le titre choisi par André Breton est une référence aux trois mots « Victory », « View » et « Veil » (la victoire sur les forces de régression, la vue autour de nous, la vue en nous), et signale la recherche d'un mythe nouveau. Le premier numéro, paru en juin 1942, compte dans son conseil de rédaction André Breton et Max Ernst, y paraissent les « Prolégomènes à un troisième manifeste ou non ». En mars 1943, paraît un numéro double (le n°2-3). Son conseil de rédaction est alors composé de Breton, Ernst et Duchamp, Y figure le texte d'une conférence prononcée par Breton aux étudiants français de l'université de Yale, le 10 décembre 1942. Le numéro 4 paraît en février 1944 et figure des textes de Benjamin Péret, « La Pensée est une et indivisible », et de Pierre Mabille, « Le Paradis ».

³⁵³ Paul Lombard, *Dictionnaire amoureux de Marseille*, op. cit., p. 516.

³⁵⁴ *Jeu de Marseille* : l'Étoile, le XVII^e arcan, représente une jeune femme nue qui répand sur la terre, à l'aide de deux cruches, « des fluides de vie », cf. notice iconographique, fig. n°19

³⁵⁵ André Breton, *Arcane 17*, New York, Éditions Brentano's, 1945. L'édition originale est ornée de quatre lames de tarot en couleur de Matta.

³⁵⁶ André Breton, *Arcane 17 [1945]*, Paris, Éditions Jean-Jacques Pauvert, 1971, p. 110.

³⁵⁷ *Jeu de Marseille*, sept cartes par André Breton, cf notice iconographique, fig n°20

couleur d'homme »³⁵⁸ : « En entreprenant de substituer de nouvelles images aux anciennes, nous n'en avons pas moins évité de rompre la structure générale du jeu de trente-deux ou de cinquante-deux cartes — celui-ci admettant de plus le « joker » — et sa division à parties égales en couleurs rouge et noire (nous estimons, en effet, qu'un nouvel ensemble de cartes, pour être viable dans sa fonction, doit pouvoir non seulement provoquer à des jeux nouveaux, dont les règles ont à se définir à partir de lui et non préalablement à lui, mais encore être en mesure de mener tous les jeux anciens). Pour des raisons analogues, et nous inspirant d'ailleurs de tentatives auxquelles, en cette matière nullement négligeable, a donné lieu la Révolution française, nous nous en sommes pris également aux persistantes valeurs sociales des figures, destituant le « roi » et la « reine » de leur pouvoir depuis longtemps révolu et déchargeant intégralement l'ancien « valet » de son rang subalterne. C'est ainsi que nous avons été conduits à adapter, correspondant aux quatre préoccupations modernes que nous tenions pour majeures, quatre nouveaux emblèmes, à savoir :

EMBLÈMES	SIGNIFICATION
Amour	Flamme
Rêve	Étoile (noire)
Révolution	Roue (sang)
Connaissance	Serrure

(...) La hiérarchie, à partir de l'as, se maintenant de la manière suivante : Génie — Sirène — Mage — Dix — etc.(...) Chacune des figures (de personnage historique ou littéraire) reproduite dans cet almanach est celle que d'un commun accord nous avons jugée la plus représentative, à la place assignée. Indépendamment du joker (« Ubu » par Jarry), les seize cartes (en comprenant les as) qui commandent le jeu de Marseille ont été dessinées, à raison de deux par chaque participant, par Victor Brauner, André Breton, Oscar Dominguez,

³⁵⁸ Paul Lombard, *Dictionnaire amoureux de Marseille*, op. cit., pp. 518-519.

Max Ernst, Jacques Hérold, Wifredo Lam, Jacqueline Lamba et André Masson. Pour que l'ensemble ainsi constitué garde son caractère collectif, aussi anonyme que possible, elles ont été reprises scrupuleusement d'un seul trait par Robert Delanglade »³⁵⁹. Jacques Hérold dessina Lamiel et Sade ; Jacqueline Lamba représenta la Roue de la révolution et Baudelaire ; André Masson fit la Religieuse portugaise et Novalis ; Victor Brauner mit en image Hélène Smith et Hegel ; Wifredo Lam dessina Alice, Sirène de Rêve et Lautréamont ; Oscar Dominguez dessina Freud et l'Étoile noire du rêve ; Max Ernst la Flamme, As d'Amour et Pancho Villa³⁶⁰. Toutes les cartes reprises et exécutées par Frédéric Delanglade ont été publiées dans le numéro 2 de la revue *VVV* à New York en 1943³⁶¹.

Paul Lombard rapporte également³⁶², qu'aux Etats-Unis, dans l'ébranlement du conflit mondial, Breton avait ressenti le besoin de renouveler la mythologie du jeu. Il s'était replongé dans les œuvres d'exil de Victor Hugo³⁶³ sur son expérience des tables tournantes³⁶⁴, puis avait poussé ses lectures du côté du XIXe siècle visionnaire, incarné par le mage ésotériste Éliphas Lévi, figure étrange à mi-chemin entre Cagliostro et Fourier. Il s'était plongé dans la lecture d'une littérature hermétiste, de la légende d'Osiris au livre de Thôt, en passant par les exégèses du jeu de tarot. Sous l'inspiration nervalienne, il s'était concentré sur l'Étoile,³⁶⁵ le XVII^e

³⁵⁹ Ibid., p. 519.

³⁶⁰ *Le Jeu de Marseille, Autour d'André Breton et des Surréalistes à Marseille en 1940-1941*, Marseille, Éditions Alors Hors Du Temps, Musées de Marseille, 2003, p. 80.

³⁶¹ *Le Jeu de Marseille* fut édité en coffret par André Dimanche en 1983 et reproduit dans le catalogue de La Planète affolée en 1986.

³⁶² Ibid., pp. 518-519.

³⁶³ Il s'agit de l'exil de Victor Hugo à Guernesey, où il s'installe à partir du 31 octobre 1856 pour plus de dix ans et où il pratique le spiritisme.

³⁶⁴ Catalogue de l'exposition : *Entrée des mediums. Spiritisme et Art de Hugo à Breton*, Maison de Victor Hugo, 18 octobre 2011 - 20 janvier 2013, Paris, Éditions Paris – Musées, 2011.

³⁶⁵ Ibid., pp. 518-519.

arcane : une jeune femme nue répandant sur la terre « des fluides de vie »³⁶⁶.

Comme l'écrit Paul Lombard, c'est grâce à cet asile offert à Marseille aux surréalistes fuyant les nazis qu'André Breton trouve une occasion unique de s'initier aux secrets du jeu de tarot, ce qui le conduit à l'écriture d'*Arcane 17*³⁶⁷.

Marseille étant un asile provisoire pour les surréalistes voulant quitter la France occupée, Sylvain Itkine a l'idée de créer avec son frère, Lucien, une coopérative ouvrière, *Croque-Fruit*, pour faciliter la remise de papiers aux invités de la villa Air-Bel. Lucien, chimiste de formation, imagine la formule d'une friandise facile à fabriquer et à commercialiser, « le fruit mordoré », mélange de dates dénoyautées et de pâte d'amandes. A la villa Air-Bel, tous, Breton compris, y travaillent. Face à son succès, la coopérative comptera cent employés.

Grâce au comité américain de Varian Fry, Breton, accompagné de sa famille, Victor Serge, Anna Seghers, Wifredo Lam et Claude Lévi-Strauss quitte la France pour les États-Unis, via le Maroc et la Martinique, le 25 mars 1941, sur le vieux navire Le capitaine Paul Lemerle.

Le 31 mars 1941, un autre bateau, Le Camari embarque André et Rose Masson et leur deux fils. Ils habitaient à Marseille un petit pavillon de chasse prêté par la comtesse Lili Pastré. Puis Max Ernst et Peggy Guggenheim, partis de Lisbonne, arrivent à New York, le 14 juillet 1941 ; Chagall, le 7 mai 1941 ; Marcel Duchamp, le 14 mars 1942.

Benjamin Péret, un des amis les plus proches de Breton, est incarcéré en 1940 à la prison de Rennes. Libéré, il rejoint Breton à Marseille, mais ne peut partir avec lui pour New York. Il embarque pour le Mexique en 1941, aidé, lui aussi, par le comité américain de secours.

A Paris, en été 1941, les membres des *Réverbères* restés en sommeil depuis un an se rassemblent à nouveau. Noël Arnaud, Jacques Bureau, Marc

³⁶⁶ Ibid., p. 519.

³⁶⁷ Ibidem.

Patin, Michel Tapié et Aline Gagnaire sont rejoints par d'autres, dont Gérard Vulliamy. Jean-François Chabrun n'en fait plus partie. Il est à Rennes depuis le début de la guerre où il suit des cours à l'université. Il reste néanmoins en relation avec le groupe surréaliste dont certains membres sont restés à Paris, en particulier les éléments trotskisans comme Benjamin Péret et Jean-Claude Diamant. Chabrun est incarcéré avec Péret à la prison de Rennes en 1940. Les deux sont soupçonnés d'être trotskistes puis sont libérés par les autorités françaises à la suite du bombardement de Rennes par les Allemands³⁶⁸. Certains membres des *Réverbères* restés à Paris veulent relancer l'activité du groupe avec une exposition, comme un « hommage à Dada ». Cette exposition *Poésie-Peinture* est organisée et présentée par René Breteau, du 20 juillet au 10 août 1941 à la galerie Matières et Formes, située 70 rue Bonaparte dans le 6^e arrondissement. A la stupéfaction des membres des *Réverbères*, certains Allemands présents applaudissent l'événement. Face à l'aval de l'occupant, jugeant qu'ils ne forment plus un mouvement de résistance, ils dissolvent leur groupe³⁶⁹.

De Sède trouve le nom « La Main à Plume » dans l'œuvre de Rimbaud³⁷⁰. Dès mai 1941 une plaquette³⁷¹ paraît pour marquer la naissance du groupe. Ainsi *La Main à Plume* remplace *Les Réverbères*.

Chaque publication porte un titre différent pour éviter la censure. *La*

³⁶⁸ Michel Fauré, *Histoire du surréalisme sous l'Occupation*, op. cit., p. 45.

³⁶⁹ Ibid., p. 53 et sq.

³⁷⁰ Gérard de Sède avait trouvé chez Rimbaud la phrase : « La main à plume vaut la main à charrue » tirée du tout début d'*Une Saison en enfer*, dans « Mauvais sang » (1873), où il dit avec violence qu'il s'est toujours refusé à avoir un travail : « (...) J'ai horreur de tous les métiers. Maîtres et ouvriers, tous paysans, ignobles. La main à plume vaut la main à charrue. Quel siècle à mains ! - Je n'aurai jamais ma main. Après, la domesticité mène trop loin. L'honnêteté de la mendicité me navre. Les criminels dégoutent comme des châtrés : moi, je suis intact, et ça m'est égal (...) ».

³⁷¹ Il s'agit d'une petite plaquette de petit format dont la couverture verte porte, en gros caractères d'un centimètre et demi de hauteur, le titre en capitales grasses : *La Main à Plume*, suivi de trois points de suspension. Sous le titre est placée en épigraphe cette citation de Hegel : « On ne saurait rien attendre de trop grand de la force et du pouvoir de l'esprit. » La couverture du dos mentionne : « En dépôt : chez Marc Patin, 136, rue de Paris, Clamart. Prix : 8 F. » Il est à noter qu'aujourd'hui cette plaquette est rarissime.

Main à Plume, parue en mai 1941, est le premier numéro³⁷². Les principaux animateurs de la revue, Patin, Arnaud et Chabrun, veulent continuer sur les bases théoriques posées par Breton avant son départ à New York et défendre ainsi le surréalisme dans la France occupée. Ils rédigent un éditorial sous forme de manifeste à la première page de la plaquette, « État de présence », qui se présente comme une réflexion sur la poésie, indissociable de la réalité du groupe : « Nous nous refuserons toujours à fuir la poésie pour la réalité, mais nous nous refuserons toujours aussi à fuir la réalité pour la poésie »³⁷³. Le 9 septembre 1941, une deuxième publication paraît, *Géographie nocturne*. Elle est distribuée comme un tract : *Prière d'Insérer - Géographie nocturne - État de présence*³⁷⁴. L'éditorial s'ouvre sur une introduction à l'invitation au voyage nocturne. Michel Fauré explique³⁷⁵ que les thèmes de la nuit et du rêve si présents recourent des notions puisées par les surréalistes dans le romantisme allemand. L'esprit de Novalis et de Breton, avec l'idée de la nuit porteuse de rêves, est présent à travers des poèmes et des comptes rendus de rêves qui doivent être « essentiellement l'expression d'un désir » prenant sa source dans la réalité³⁷⁶. Les poèmes tendent vers l'impersonnel en réponse à l'esprit collectif de Breton et à la conviction de Lautréamont pour lequel la poésie doit être faite par tous. La dimension occultiste et ésotérique qui marquera le surréalisme d'après-guerre avec la mise à l'honneur de Fourier n'est pas encore exprimée.

Une troisième publication paraît de décembre 1941 à mars 1942,

³⁷² *Géographie nocturne*, plaquette collective n°2, parue en septembre 1941 aux Éditions La Main à plume.

³⁷³ cf « État de présence », éditorial de *La Main à plume*, Paris, mai 1941, dont Michel Fauré a montré qu'il était de Jean-François Chabrun, cf Id., *Histoire du surréalisme sous l'occupation*, op. cit., p. 68.

³⁷⁴ *Géographie nocturne* paraît en 400 exemplaires, sous forme de plaquette à 10 francs, avec l'inscription « En dépôt chez Noël Arnaud, 18 rue Notre Dame de Lorette.

³⁷⁵ Michel Fauré, *Histoire du surréalisme sous l'occupation*, op. cit., p. 75 et sq.

³⁷⁶ Ibid., p. 77.

*Transfusion du Verbe*³⁷⁷. À Paris, restent Paul Éluard, Picasso, Brauner et Dominguez. Malgré le désaccord et l'exclusion d'Éluard en 1938, le poète est sollicité « afin de regrouper toutes les forces vives du surréalisme en zone occupée »³⁷⁸. Dans cette troisième publication, on découvre un surréalisme scientifique ainsi qu'un éloge du Jazz noir, interdit en France pendant l'Occupation, introduit dans le mouvement en dépit de Breton. Le groupe innove encore avec l'expérience de *l'Usine à poèmes*³⁷⁹, utilisée pour la première fois dans la publication, *Géographie nocturne*, annonçant, selon Michel Fauré, le surréalisme d'après-guerre. Pour Chabrun, la poésie doit agir sur la réalité la plus matérielle. Une recherche est menée sur l'homme-objet et sur le langage des objets. *La Main à Plume* utilise également le procédé surréaliste de l'enquête – en 1942 pour la poésie, puis pour l'objet en 1943.

Par la suite, chaque publication se présente encore sous forme de plaquettes : *Vous avez vu tourner les tables... l'objet nous parle* ou *Parlez-nous des objets*³⁸⁰. Pendant l'Occupation, la revue se diffuse en zone libre et en Belgique, grâce à Christian Dotremont³⁸¹, jeune poète de dix-sept ans, héritier de Rimbaud, qui a eu une grande importance dans le groupe.

Grâce à l'intervention d'Éluard, Picasso illustre leur revue et les aide financièrement.

³⁷⁷ *Transfusion du verbe* se présente sous la forme d'une plaquette de 32 pages avec des illustrations de Picasso, Dominguez, Gagnaire, Ubac, Tita et Vulliamy. Éditions de la Main à Plume, 11, rue Dautancourt, Paris 17^e.

³⁷⁸ Michel Fauré, *Histoire du surréalisme sous l'occupation*, op. cit., p. 92.

³⁷⁹ *L'Usine à poèmes* est un recueil de sept poèmes collectifs, publiés dans *Transfusion du verbe*, plaquette non paginée parue aux Éditions La Main à Plume, le 23 décembre 1941.

³⁸⁰ Plaquette *La Main à Plume*, cf doc n°25a, 25b

³⁸¹ Christian Dotremont, né en 1922 à Tervuren, est mort à Bruxelles en 1979. Écrivain et poète belge, il a exercé une fonction permanente d'éveilleur. Très jeune, en 1940, il se lie au groupe surréaliste bruxellois, *L'Invention collective*, animé par Magritte et Ubac. Puis, sous l'occupation allemande, il est un des principaux animateurs du groupe franco-belge *La Main à Plume* (avec Noël Arnaud). Après la fin de la guerre, il crée en Belgique diverses revues dont *Les Deux Sœurs*, qu'il lance en 1947 autour du projet du « surréalisme révolutionnaire ». En 1948, il est à l'origine du mouvement *Cobra*, aux côtés de Jorn, Appel et Constant. Après 1951, il se détourne de l'écriture au profit du dessin et ce qu'il appelle lui-même les « logogrammes » (sorte de peintures-mots).

La majorité du groupe étant affiliée à l'extrême-gauche, en 1943, afin de survivre il se rapproche des revues de poésie comme *Messages* ou *Les Cahiers de poésie*³⁸². Le caractère révolutionnaire, trop proche de l'idéologie communiste du groupe rebute Breton qui, de New York, cesse de les soutenir.

Il se reconstitue autour de Léo Malet, Hans Arp et Maurice Blanchard. A ce moment, en 1942, Christian Dotremont publie *La Conquête du monde par l'image*³⁸³, ouvrage au centre du surréalisme qui installe la poésie dans le quotidien, dans la rue, dans les sigles et les enseignes.

Un courant de la poésie, en perpétuel renouveau, tend vers une émotion non-esthétique. Le groupe revendique une poésie dans laquelle l'émotion n'est filtrée par aucune esthétique. Pour Chabrun, elle passe par l'image qui doit être « à la conquête de la pensée » et à travers elle, la réalité³⁸⁴. « Ce genre d'émotions, seules les images sorties des bornes de la comparaison rationnelle peuvent le déclencher »³⁸⁵. Dans les années vingt, de Chirico, Ernst et Magritte ont tenté d'appliquer la même volonté à la peinture. Chabrun appuie ses arguments sur les frottages de Max Ernst³⁸⁶. A cette période, également, l'activité de *La Main à Plume* se penche sur les affiches lacérées, dites « décollages ». Léo Malet se pose en précurseur des peintres affichistes comme Mimmo Rotella, Jacques Dufresne et Jacques Villeglé.

En 1942, paraît chez Seghers, *Poésie involontaire et poésie intentionnelle* d'Éluard. Il est alors en relation avec Noël Arnaud, son secrétaire-bibliothécaire improvisé, avec lequel il échange des idées. En 1942, Éluard renoue avec Aragon

³⁸² *Cahiers de poésie, Le Surréalisme encore et toujours*, août 1943. cf doc. n°26

³⁸³ Christian Dotremont, *La Conquête du monde par l'image*, nouvelle édition, Paris, L'Harmattan, 2012.

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 145.

³⁸⁵ *Ibidem.*

³⁸⁶ *Ibid.*, p. 146.

qui est en zone libre et que les surréalistes ont exclu en 1933, bien avant la création de *La Main à Plume*. Pour Éluard c'est le moment de s'engager politiquement. La censure, instaurée dans la zone occupée dès l'été 1940, s'aggrave. Sur l'initiative de Noël Arnaud, *La Main à Plume* diffuse au début du mois d'octobre 1942 cinq mille exemplaires d'un texte d'Éluard intitulé *Poésie et vérité*³⁸⁷, antidaté du 3 avril 1942 à cause de l'ordonnance allemande interdisant de telles publications. Le titre est repris de *Dichtung und Wahrheit* de Goethe. Cet ouvrage connaît un grand succès dans les lycées et les facultés, notamment à La Sorbonne, en zones libre et occupée, et dans le maquis. Traduit en anglais, le poème « Liberté » incarne la Résistance à travers le monde et devient un modèle de conduite pour la France indomptée.

Leur succès inquiète un temps Arnaud et Eluard. Ils quittent leur domicile, mais, le poème étant plus suggestif que subversif, ils ne sont pas arrêtés. Cette renommée fait également connaître *La Main à Plume*, dont la revue est financée non seulement par Picasso, mais par les recettes de ventes de faux tableaux de Dominguez, Dalí, Magritte et Miró, qui permettent, aussi, de nourrir des personnes sans papiers³⁸⁸. Certains auraient même été vendus alors qu'ils n'étaient pas encore secs ! Arnaud montre un soit disant Miró à Hugnet qui s'aperçoit qu'il a rajouté une tache rouge. Il s'engage aussitôt à rembourser un certain nombre de faux aux galeristes.

En juin 1942, l'arrestation de nombreux juifs, dont le peintre Tita qui est déportée (puis morte à Auschwitz), fait fuir Chabrun en zone libre. Victor Brauner et Jacques Hérold sont à Marseille. Depuis 1940, *La Main à Plume* est le seul groupe homogène de peintres et de poètes liés par des idées communes à s'exprimer collectivement. Pendant l'hiver 1942, il continue de fonctionner avec douze membres. Ils font paraître douze plaquettes avec la participation de Noël Arnaud,

³⁸⁷ Paul Éluard, *Poésie et vérité*, Paris, Édition La Main à Plume, 1942.

³⁸⁸ Christian Dotremont, *La Conquête du monde par l'image*, op. cit., p. 172.

Jean-François Chabrun, Manuel Viola, Benjamin Péret, Picasso, Robert Rius, Gérard de Sède, René Char, Léo Malet et Marc Patin. André Breton, à nouveau désireux d'aider le groupe, y prend part depuis New York. Ces petits cahiers, *Les pages libres de La Main à Plume*³⁸⁹, politiquement violents, rédigés par Noël Arnaud qui prend la direction du groupe connaissent, eux aussi, un grand succès.

En janvier 1943, le groupe lance un tract intitulé « Vos Gueules » adressé aux poètes collaborationnistes à une date proche du cinquantième anniversaire de la mort de Rimbaud auquel *La Main à Plume* doit son nom. Le groupe est stimulé par le soutien de nombreux poètes, dont Char, Péret, Eluard et Queneau.

Ses membres tentent de s'associer à la revue *Messages* de Jean Lescure. La tentative est sans suite : *Messages* publie plutôt de la poésie de résistance que celle, « néo-surréaliste », de *La Main à Plume*, proche de Breton dans sa critique de Bataille et pour ses positions antireligieuses et antimystiques.

Paraît en mars - mai 1943, un nouveau tract de *La Main à Plume*, intitulé « Nom de Dieu ! ». Il traite des rapports entre le surréalisme et la religion et s'insurge contre un article antisémite paru dans le quotidien *L'Appel du 7 janvier 1943*, au sujet du nouveau statut des juifs, écrit par Jean Contoux : « (...) Désormais tous les juifs, y compris ceux nés en France, devront faire apposer sur leur carte d'identité et d'alimentation la mention de leur race. Ainsi on saura à qui on aura affaire »³⁹⁰. Ce tract attaque aussi la revue *Messages*, créée en 1943, et à laquelle participent également Pierre Emmanuel, Jean Follain, Paul Claudel ou encore Jean Tardieu. *La Main à Plume* reproche à la revue de vouloir remplacer le surréalisme³⁹¹.

André Stil entre dans le groupe en 1943 et manifeste pour le militantisme surréaliste. Il propose de diffuser le surréalisme par des feuillets et petites cartes

³⁸⁹ Léo Malet, *Le Frère de Larcenaire, Les pages libres de la Main à Plume*, cf doc. n°27

³⁹⁰ Christian Dotremont, *La Conquête du monde par l'image*, op. cit., p. 226.

³⁹¹ Michel Fauré, *Histoire du surréalisme sous l'occupation*, op. cit., p. 236 et sq.

à jouer.

Après le départ d'Éluard, Armand Robin participe à *La Main à Plume* en diffusant des tracts où il attaque le capitalisme et l'impérialisme anglo-saxon et défend l'URSS.

Chabrun, devenu résistant, se rend à Paris en juillet 1943. Il recontacte Rybak, Crémieux, Patin et Bureau. Ils se réunissent de nouveau pour réfléchir à la façon dont il faut gérer l'héritage du surréalisme avant le retour de Breton.

Le groupe s'effiloche et rompt avec Raoul Ubac, Jean Lescure et Paul Éluard en mai 1943. À la suite d'une réunion extraordinaire le 13 juillet 1943 chez Bureau, ils écrivent ce même mois une « lettre à André Breton », en apprenant que Paul Éluard a reçu un courrier de lui. Cette lettre est ensuite confiée à une femme, censée l'expédier de Suisse à New York. Mais elle est arrêtée en zone libre et la lettre ne peut être envoyée. Il s'agit d'un bilan de leur activité : « Maintenir ouverte, en dépit des événements, la voie de la pensée surréaliste »³⁹². La lettre fait allusion à l'exclusion de leur cercle de Paul Éluard, qui ne correspondait pas à « la rigueur interne du groupe »³⁹³. Ils veulent se constituer en véritables « francs-tireurs du surréalisme en Europe » et disent avoir conscience d'avoir sauvé le surréalisme de l'histoire.³⁹⁴

Michel Fauré souligne que la lettre adressée à Breton est encore sur la table quand Chabrun, Arnaud et Bureau sont arrêtés le 14 juillet 1943 par des officiers allemands de l'*Abwehr*, le service de contre-espionnage de l'armée allemande, parlant parfaitement le français, sans lien avec la Gestapo. Ils sont relâchés, sauf Bureau, expédié à Berlin et forcé de mettre sa connaissance des radars au service des Allemands. Chabrun et Arnaud fuient vers le sud, en zone libre.

³⁹² Lettre citée dans Michel Fauré, *Histoire du surréalisme sous l'occupation*, op. cit., p. 276.

³⁹³ Ibidem.

³⁹⁴ Ibidem.

À ce moment-là, de nombreux membres de *La Main à Plume* sont désormais rattachés au Parti Communiste français qui, jusqu'à son évincement du gouvernement en avril 1947, devient le parti le plus puissant du pays après la Libération. Ils suivent la ligne du PCF qui met l'art et la littérature au service des besoins politiques. Simonpoli et Rius pensent qu'ils n'ont plus rien à attendre des trotskistes, qu'il faut « une action concrète » dans l'art et la littérature, ce qui aboutit à un rapprochement avec *Les Cahiers de Poésie* dirigés par Simonpoli et à la publication, en août 1943, par *La Main à Plume* d'un numéro spécial, *Le Surréalisme encore et toujours*.

Durant l'été 1943, un autre problème touche les membres du groupe : les jeunes Français nés entre 1920 et 1922 doivent partir pour le STO, le service du travail obligatoire institué par le gouvernement de Vichy par une loi du 16 février 1943. Environ cent mille jeunes partent entre avril et octobre 1943. Dans un acte de résistance, les membres refusent le STO, sauf Marc Patin, aussitôt exclu pour sa lâcheté. Le numéro *Le Surréalisme encore et toujours* est publié à mille cinq cents exemplaires et financé avec les tirages de tête qui comportent des originaux de grands artistes comme Brauner, Lam, Tita, Picasso, Miró, Ernst, Magritte, Hérold et Dalí. Chabrun, Robert Rius, André Stil, Gérard de Sède, Christian Dotremont, Noël Arnaud, René Char, Léo Malet, Benjamin Péret, Manuel Viola et même André Breton soumettent des textes. La revue – dernière publication collective de *La Main à Plume* – est un grand succès éditorial.

Dans la revue, Chabrun réaffirme la pensée poétique du groupe : elle doit être la plus libérée possible : « sous la forme la plus efficacement agressive, de la poétique surréaliste »³⁹⁵ et aussi « notre foi en l'exercice d'une pensée la moins dirigée possible », pour aller vers une « langue unique et

³⁹⁵ Extrait du texte de Chabrun dans *Le Surréalisme encore et toujours* publié dans *Les Cahiers de poésie* dirigés par Jean Simonpoli en août 1943, cité dans Michel Fauré, *Histoire du surréalisme sous l'occupation*, op. cit., p. 315.

impersonnelle »³⁹⁶. Y sont publiés des extraits de *L'Anthologie de l'humour noir*, alors interdite par l'occupant. Rybak écrit sur la poésie et la physique qui tendent, selon ses termes, vers la réalité totale. Il parle de l'Intraphysique qui illustre toutes les découvertes du surréalisme comme l'écriture automatique, le grattage etc. Gérard de Sède insiste sur l'apport du romantisme allemand. On y trouve des attaques contre *L'Expérience intérieure*, de Bataille, publiée à la N.R.F. Noël Arnaud écrit dans *Le Surréalisme encore et toujours* : « À la N.R.F., toujours de M. Georges Bataille, un essai, *L'Expérience intérieure*, où se trouve défendu et préconisé un mysticisme athée d'origine onaniste : expiation, pénitence, résignation. Un beau programme. Monsieur Bataille aime à caresser ses chances »³⁹⁷. Il y a également des attaques contre Éluard, Ubac et Desnos, qui a écrit dans un quotidien collaborationniste, *Aujourd'hui*³⁹⁸, entre 1941 et 1943. Après la rupture avec Éluard, des surréalistes proches de Breton, comme Hérold, Pastoureau ou Ferry, sont revenus vers *La Main à Plume*.

Nous l'avons dit, sous l'Occupation, *La Main à Plume* est le seul groupe surréaliste original en activité à Paris. Ferry adhère au printemps 1943. Hérold, de retour à Paris, rejoint le groupe au printemps 1943, suivi de Pastoureau, Brauner, Mouton, Rybak, Édouard Jaguer alors âgé de seize ans, Charles Bocquet et André Stil. Les réunions ont lieu chez Chabrun, Arnaud ou chez Rius, où ils pratiquent les jeux surréalistes, comme les « dessins-objets » de Hérold et Stil. Ils refusent de participer à *L'Honneur des poètes*³⁹⁹, publié aux Éditions de Minuit en juillet

³⁹⁶ Ibidem.

³⁹⁷ Texte cité dans Michel Fauré, *Histoire du surréalisme sous l'Occupation*, op. cit., p. 324.

³⁹⁸ *Aujourd'hui* est un quotidien, lancé en septembre 1940 par Henri Jeanson, dont le premier numéro paraît le 16 septembre 1940 et le dernier le 16 août 1944.

³⁹⁹ *L'Honneur des Poètes*, est le titre d'un recueil de poèmes préparé par Pierre Seghers, Paul Éluard et Jean Lescure et publié en 1943 par les Éditions de Minuit clandestines pendant la Résistance.

François Lachenal et Jean Descoullages eurent l'idée, en 1942, de rassembler et publier en Suisse, aux Éditions des Trois Collines, des poèmes engagés et anonymes, afin de réagir contre l'ordre nouveau prôné par Hitler. Quand Lachenal arrive à Vichy où il est nommé attaché de la légation suisse, il va voir Pierre Seghers à Villeneuve-les-Avignon pour lui exposer ce projet.

1943, recueillant des poèmes de la Résistance choisis par Jean Lescure et Éluard.

Lors de la création des « Lettres françaises » en septembre 1942, sous le contrôle du FNEC (Front National des Écrivains) qui devient ensuite le Centre National des Écrivains, neuf numéros sont publiés et diffusés clandestinement, sous forme mensuelle puis hebdomadaire à partir de septembre 1944. Arnaud, qui fournit le papier, reproduit les premiers numéros.

Du 22 décembre 1943 à janvier 1944, *La Main à Plume* organise une exposition, « Le temps d'Apollinaire », poète admiré des surréalistes. Manuel et Malet, qui se consacrent au roman policier, sont exclus du groupe.

Jusqu'à la fin de la guerre, le groupe, malgré les nombreuses difficultés qu'il doit surmonter, présente des projets et des publications. Un numéro sur l'Objet paraît sur des feuillets. Le groupe fait également paraître des prospectus. Les feuillets et les prospectus permettent la diffusion d'informations surréalistes non-autorisées. Ils sont aussi des forums exposant les querelles du groupe, comme l'attaque de Gérard de Sède contre Chabrun qui donne sa démission par une lettre expédiée à Arnaud datée du 11 mars 1944. Chabrun pense que le groupe ne correspond plus aux valeurs prônées par le surréalisme⁴⁰⁰. Pour Gérard de Sède, il est nécessaire d'abandonner en 1944 « un surréalisme devenu un peu routinier et qui

À Paris, Seghers en fait part à Paul Éluard, qui lui assure son soutien. Le succès de la publication clandestine du *Silence de la mer* de Vercors rendait en effet possible l'édition d'autres ouvrages. Mi-mai 1943, Seghers, en compagnie d'Éluard, présente au comité de lecture des Éditions de Minuit les poèmes rassemblés de Pierre Emmanuel, Louis Aragon, Jean Lescure, Pierre Seghers, Jean Tardieu, Paul Éluard, Eugène Guillevic, Édith Thomas, Loys Masson, Claude Sernet, et Charles Vildrac, auxquels Éluard ajoute vingt autres poèmes : Robert Desnos, René Tavernier, Vercors, Lucien Scheler, Georges Hugnet, André Frénaud, René Blech, Francis Ponge et deux inconnus aux pseudonymes de Camille Meunel et d'Ambroise Maillard. Des tracts tirés de l'ouvrage sont distribués à Paris.

Une dizaine d'exemplaires de *L'Honneur des poètes* fut remise à François Lachenal pour diffusion et publication en Suisse par les éditions clandestines *À la porte d'ivoire*, également en 1943. La quasi totalité des poèmes ont été clandestinement enregistrés sur disque au début de l'année 1944 par Éluard et Lescure, dans les studios de la radio de Vichy.

⁴⁰⁰ La lettre est reproduite dans Michel Fauré, *Histoire du surréalisme sous l'Occupation*, op. cit., p. 369.

piétine depuis quatre ans sur les positions laissées par Breton en 1939 »⁴⁰¹.

Sur l'initiative de Stil, des cartes à jouer sont publiées dès juillet 1943, tirées à sept cents exemplaires, évitant également toute organisation⁴⁰². Elles reproduisent des poèmes sous forme de slogans de Rybac et de Patin : « si vous aimez l'amour, vous aimerez le surréalisme », « déboutonnez votre cerveau aussi souvent que votre braguette »... Noël Arnaud, Marc Patin, Boris Rybak, André Stil font chacun paraître des cartes à jouer.

Dès juin 1943, toujours sur l'initiative de Stil, *La Main à Plume* publie *Les Feuilletts Quatre Vingt-et-un* – quatre pages reliées en deux feuillets de poèmes et de textes. Dix paraissent, de fin juin à fin octobre 1943, permettant ainsi au groupe de renouveler ses valeurs surréalistes.

La deuxième série du *Quatre Vingt-et-un* est consacrée à *La Main à Plume*, préfacée par Noël Arnaud, qui rappelle que le groupe s'est fondé sur les principes d'André Breton, tout particulièrement ceux des quinze premières années du surréalisme, et que son union s'est forgée par la rigueur de sa pensée, avec un hommage toujours présent à Benjamin Péret.

André Stil regroupe l'ensemble de ces feuillets, rassemblant dix-sept poètes et *l'Usine à poèmes*, qui sont publiés à la fin du dernier trimestre de l'année 1943 sous forme d'une chemise sur laquelle est inscrit en caractères rouges le mot « Surréalisme ». Le volet qui se rabat sur les textes annonce la préparation d'une anthologie *La Main à Plume*, appelée *Avenir du surréalisme*. André Stil envisage de faire ce recueil complet afin de sauver le groupe, en permettant à toutes les tendances de s'exprimer. Mais Stil se décourage et le projet n'est repris qu'au moment du soulèvement révolutionnaire et militaire de Paris, en août 1944. Ce projet, qui devait aboutir en 1945 au moment de la Libération, ne verra jamais le jour. L'ensemble des feuillets, regroupés sous forme de chemise par Stil, est la

⁴⁰¹ Ibid., p. 373.

⁴⁰² Ces cartes à jouer sont au format 13.5 par 10.6 cm. Éditées par la Main à Plume, elles sont faciles à insérer dans des enveloppes.

dernière publication collective du groupe.

La question sur l'Objet, lancée dès l'été 1943, se fonde sur le procédé surréaliste de l'enquête. Rius privilégie l'approche poétique de l'objet avec un éloge de la poésie de Benjamin Péret. L'obsession est le moteur qui transforme l'objet banal en objet surréaliste. Chabrun, Rius, Rybak, de Sède, Simonpoli et Ménegoz se réunissent chez Hérold le 18 mai 1944 pour l'étude de l'objet. Apparaît clairement à ce moment-là le manque d'unité du groupe formé autour de Chabrun. De Sède et Rybak lui reprochent de vouloir remplacer Breton. Pour de Sède, l'éclatement du groupe est une nécessité à cause de l'incompatibilité entre le surréalisme et le stalinisme. De Sède, Rybak, et Noël Arnaud, qui dirige le groupe depuis 1942, sont hostiles à l'opportunisme stalinien. Ils veulent revenir au marxisme militant (et non-stalinien) à partir des théories de Breton. Selon Michel Fauré, ils veulent rétablir l'unité acquise du surréalisme et le pousser plus loin. Lors de cette réunion, certains membres du cercle refusent à Chabrun l'investiture de chef, ce poste étant réservé à Breton. D'autres refusent de revenir aux positions de Breton de 1939 : lui ayant fui à New York pendant qu'en France, ils risquent leur vie. La plupart envisagent le rapprochement avec le PCF.

De querelle en querelles, les réunions aboutissent à l'éclatement du groupe fin mai 1944, sur un constat d'échec de ses quatre années de création et de lutte. La Main à plume n'envisage plus aucune activité intellectuelle et le projet sur l'Objet est abandonné. La majorité du groupe trotskiste, s'attaquant également à Hérold, a contribué pour des raisons stratégiques à l'effondrement du mouvement. Le mandat de directeur de Noël Arnaud s'achève par une lettre qu'il adresse à Jean Simonpoli⁴⁰³ en guise de testament, le 24 mai 1944.

1944 voit le plein épanouissement de la Résistance et Breton, toujours en exil, ne sait quelle position adopter. Le surréalisme est en crise.

L'effondrement de *La Main à Plume*, en mai 1944, coïncide avec le début de

⁴⁰³ Lettre reproduite dans Michel Fauré, *Histoire du surréalisme sous l'occupation*, op. cit., p. 449 et sq.

la Libération. Alors que le groupe n'existe plus, plusieurs sympathisants veulent y adhérer dont Clovis Trouille, Jacques Kober,⁴⁰⁴ Yves Battistini, Jean-Louis Bédouin...

Jean-Pierre Mulotte, âgé de quinze ans seulement, est fusillé. En juin 1944, des jeunes gens qui n'ont jamais tenu un fusil – Rius, Ménegoz, Simonpoli – rejoignent la Résistance dans le maquis de Fontainebleau et sont fusillés dans l'Arbonne (en Seine-et-Marne) par les Allemands, le 21 juillet. Jean-Claude Diamant-Berger est tué à Caen. En tout le groupe compte huit morts ou disparus.

L'expérience de *La Main à Plume* s'achève au moment où le nazisme est vaincu en France, phénomène qui touche d'autres pays occupés, où la défense des valeurs du surréalisme, « comme la compréhension plus grande envers le PC en tant que groupement révolutionnaire, le renouvellement théorique du surréalisme, l'ouverture vers l'automatisme gestuel, la poésie d'expérimentation langagière »⁴⁰⁵ a connu la même évolution. On peut citer la Belgique avec Dotremont, ainsi que le Danemark – où le groupe évolue du surréalisme vers une peinture d'expression spontanée – et la Tchécoslovaquie.

Comme à l'étranger, c'est l'orientation de la peinture vers l'automatisme, de la poésie vers l'expérimentation et l'écriture collective, sur les bases du surréalisme des années vingt, qui a permis au groupe *La Main à Plume* de jouer un rôle dans la renaissance du surréalisme d'après-guerre.

Les principaux chefs de file de ces groupes dispersés se retrouvent dans la

⁴⁰⁴ Jacques Kober est le père de Marc Kober avec lequel je me suis entretenu. A partir de 1945, il travaillait à la galerie Maeght à Paris et a participé au catalogue de l'exposition internationale : *Le Surréalisme en 1947*, présentée à la galerie Maeght par André Breton et Marcel Duchamp. Le catalogue est édité le 1^{er} janvier 1947 par les Éditions Pierre à Feu.

⁴⁰⁵ Michel Fauré, *Histoire du surréalisme sous l'Occupation*, op. cit., p. 460.

revue *Le Surréalisme révolutionnaire*⁴⁰⁶, créée le 5 avril 1947, sous l'impulsion de Christian Dotremont. Cette revue cosmopolite artistique et littéraire réunit des Belges, des Français, des Hongrois, des Tchèques, des Danois, des Hollandais, des Allemands et des Suédois. Des groupes surréalistes voient le jour au Portugal, en Angleterre, en Roumanie, au Japon, au Mexique au Chili et en Égypte avec, comme nous l'avons vu, *Art et Liberté* autour de Georges Henein.

Tous ces questionnements aboutiront donc à l'Exposition internationale du Surréalisme, *Le Surréalisme en 1947*, à la Galerie Maeght, présentée par André Breton et Marcel Duchamp.

Elle s'ouvre à un moment où le surréalisme autour de Breton s'est prononcé clairement contre toute alliance avec le parti communiste, par un tract, *Rupture inaugurale : Déclaration adoptée le 21 juin 1947 par le groupe en France pour définir son attitude préjudicielle à l'égard de toute politique partisane*⁴⁰⁷.

Il y a peu de participants de l'ancien groupe, à part Simon Arnaud ou Édouard Jaguer. De nouveaux visages apparaissent : Battistini, Max Bucaille, Halpern... Ils attendent de la part de Breton une reconnaissance qui ne vient pas. Revenu de ñs États-Unis, Breton constate qu'au lieu de soutenir les valeurs du mouvement, ils l'ont rendu plus confus.

Le groupe des surréalistes révolutionnaires, pour la plupart anciens membres de *La Main à Plume*, se prononcent le 12 juillet 1947 pour la reconnaissance du communisme comme seule possibilité révolutionnaire. À ce moment-là, ils deviennent hostiles à Breton, de la même façon qu'ils l'étaient à Éluard. Ils tentent de discréditer l'exposition de 1947, également critiquée par la presse.

Ils installent des piquets à l'entrée de la galerie Maeght et distribuent des tracts, dont l'un, comme le souligne le numéro des Cahiers de l'Herne sur Breton⁴⁰⁸,

⁴⁰⁶ Couverture de la revue *Le Surréalisme Révolutionnaire*, numéro unique, cf doc n°28

⁴⁰⁷ *Rupture inaugurale*, op. cit., tract paru en juin 1947.

⁴⁰⁸ *Cahiers de l'Herne, Breton*, vol. 72, 1998, Il s'agit d'une maison d'édition française fondée dans les années 1960 et dirigée par Laurence Tacou.

est distribué avec l'exhortation : « prière de toucher 50 F » – prix de l'entrée. Breton y est caricaturé en danseuse orientale, par photomontage, afin de dénoncer l'ésotérisme du plan de l'exposition. En juillet 1947, le groupe publie un « Manifeste des surréalistes révolutionnaires en France » rédigé le 12 juillet. Ils raillent « la notion de liberté défendue au nom de Charles Fourier, proche de l'ésotérisme et qui n'a rien à voir avec la leur, la vraie »⁴⁰⁹. Ils remettent donc en cause l'évolution du surréalisme après la Seconde Guerre mondiale. Pour eux, le seul responsable est Breton et son choix de sortir de l'impasse par l'ésotérisme.

Le groupe de *La Main à Plume* est un exemple de ce qui se passe ailleurs, notamment en Égypte avec *Art et Liberté*. Le mouvement n'a pas eu de suite. Il s'agit avant tout d'un mouvement politique, comme celui de Georges Henein.

L'après-guerre et les années cinquante

Selon Marc Kober,⁴¹⁰ le surréalisme des années cinquante est marqué par la publication, aux Éditions du Sagittaire (La Nef), de *L'Almanach surréaliste du demi-siècle*,⁴¹¹ qui se présente comme une façon de saluer le passage d'une époque à une autre, de dresser un bilan, mais aussi de consolider une position à l'aube de la seconde moitié du siècle, sur la base des acquis des décennies précédentes. Il existe chez les surréalistes un souci de continuité d'action, un conservatisme dans la manière de procéder qui change peu, malgré les transformations de la société. En même temps, les surréalistes peuvent être crédités d'avoir été les précurseurs de certaines formes d'action artistique, par exemple le *happening*, présentées comme nouvelles et révolutionnaires dans les années cinquante.

⁴⁰⁹ *Manifeste des surréalistes révolutionnaires*, rédigé le 12 juillet 1947 par le groupe des surréalistes révolutionnaires.

⁴¹⁰ Entretien de l'auteur du 16 février 2013, op. cit.

⁴¹¹ *Almanach surréaliste du demi-siècle*, *La Nef*, numéro spécial, n°63-64, Éditions du Sagittaire, mars-avril 1950.

La période de l'après-guerre, de 1946 à 1950, est cruciale pour la mise en place du surréalisme des décennies qui suivent le retour de Breton, jusqu'à sa mort, puis à la fin officielle du mouvement, en 1969. Il prend la parole en France pour la première fois après son retour, le 7 juin 1946 au théâtre Sarah-Bernhardt, au moment du retour d'Artaud de son asile de Rodez.

Le retour de Breton se déroule dans un contexte concurrentiel avec l'engouement de la France intellectuelle pour l'existentialisme. Dans le discours de Yale de 1942⁴¹², il avait annoncé que le surréalisme s'effacerait si un autre mouvement venait à offrir une meilleure voie vers l'émancipation. Mais Breton soutient toujours la vocation libératrice de son mouvement. En plus de s'affirmer comme libérateur, le surréalisme se propose de faire appel au mythe – cette « mer intérieure » d'Aragon – comme à « une sorte de psychanalyse collective ».⁴¹³

Breton revendique un surréalisme proche de la réalité. Son but reste le même depuis 1923 : transformer le monde et changer la vie dans un esprit de révolte et de liberté.

A cette époque, il se réclame de penseurs comme Charles Fourier,⁴¹⁴ l'auteur, selon lui, de « la plus grande œuvre constructive qui ait été élaborée à partir du désir sans contrainte »⁴¹⁵. Il lui rend un vibrant hommage en écrivant, en 1947, *L'Ode à Charles Fourier*, long poème publié aux éditions Fontaine à

⁴¹² André Breton, « *La situation du surréalisme entre les deux guerres : Discours aux étudiants français de l'Université de Yale* », le 10 décembre 1942, op. cit.

⁴¹³ Henri Jones, *Le Surréalisme ignoré*, avec un témoignage inédit de Henri Pastoureau : « Le surréalisme de l'après guerre. (1946-1950) », Montréal, Éditions Centre éducatif et culturel, 1969, p. 96.

⁴¹⁴ La pensée de Charles Fourier (1772, Besançon ; 1837, Paris) est libre, foisonnante et inventive, mêlant fictions et systèmes. « Sur la possibilité d'un « nouveau monde amoureux », sur les joies de la gourmandise et des petits pâtés, sur une éducation qui ne serait pas celle des « dresseurs », sur les analogies entre les légumes, les planètes, les couleurs, les passions, ces textes continuent à nous aider à rêver et à penser. Ingénus et séditieux, ils sont du côté de la rupture, de « l'écart absolu ». Longtemps oubliés, ils doivent en partie à André Breton d'avoir été réédités et relus. » (*Dictionnaire général du surréalisme*, op. cit., p. 171).

⁴¹⁵ *Dictionnaire général du surréalisme*, op. cit., p. 171

Paris, avec une mise en page dessinée par Frederick Kiesler.⁴¹⁶

En 1948, Breton nomme trois grands émancipateurs du désir dans une interview avec Claudine Chonez⁴¹⁷ : Sade, Freud et Fourier. Le mouvement essaie à ce moment-là de se redéfinir pour se donner un nouvel élan. En juillet 1947, comme nous l'avons vu, un secrétariat, *Cause*, est créé pour recruter des adhérents au surréalisme dans le monde entier.

Si, pendant son exil, le surréalisme a pu être considéré comme révolu, Breton n'a cessé de rappeler la survivance du mouvement jusqu'en 1966, année de sa mort.

Les expositions internationales, collectives et individuelles, les tracts et les déclarations publiques, les revues, les débats d'idées et l'action politique sont les moyens privilégiés par les surréalistes pour donner corps à leur action.

Henri Jones, dans son ouvrage *Le Surréalisme ignoré*, rappelle que pour Michel Murat « le surréalisme se caractérise par l'importance des interventions collectives, appuyées sur des conférences, des expositions, et en particulier des revues et des tracts »⁴¹⁸. Ces différents aspects se retrouvent dans le surréalisme d'après-guerre.

Les Expositions

⁴¹⁶ Frederick J. Kiesler (1896, Vienne, Autriche, 1966, New York) est l'inventeur de la « maison sans fin » (1924-1933). Opposé à l'architecture fonctionnelle, il défend une « architecture magique ». Il construit les plans des galeries Art of this Century (1942), destinées à recevoir la collection de Peggy Guggenheim. Il préside à la réalisation de l'Exposition Internationale du Surréalisme de 1947 à la galerie Maeght.

⁴¹⁷ Interview de Breton par Claudine Chonez le 31 juillet 1948 : « Les grands émancipateurs du désir ». Pour *La Gazette des lettres*. In *Œuvres complètes d'André Breton*, Pléiade, vol. III, pp. 613-614.

⁴¹⁸ Henri Jones, *Le Surréalisme ignoré*, op. cit., p. 107

L'Exposition internationale du surréalisme s'ouvre le 7 juillet 1947 à la galerie Maeght, et ferme ses portes en octobre. Elle est organisée par André Breton et Marcel Duchamp, avec quatre-vingt-six participants actifs venus de vingt-quatre pays. Dans *Le Surréalisme ignoré*, Henri Jones décrit des salles agencées par Pastoureau⁴¹⁹. Passé le seuil de la galerie, le visiteur entre dans la salle des superstitions où il découvre des œuvres de Kiesler, Matta et Duchamp. Il traverse ensuite un rideau de pluie, pour accéder au grand labyrinthe magique, où Breton a installé douze autels. Chacun est consacré à un être ou à un objet « susceptible d'être doué de vie mythique »⁴²⁰.

Cette exposition, comme les précédentes, se distingue par son goût éclatant de la mise-en-scène, forçant la participation du spectateur. Les grandes expositions qui la suivront, E.R.O.S. en 1959, qui donne le ton des expositions des années soixante, et surtout l'*Écart absolu*, en 1965, embarrassent le public et les critiques, peu habitués « à une présentation aussi tapageuse et insolite »⁴²¹.

D'autres expositions, collectives ou individuelles, sont également organisées, souvent consacrées à un artiste en particulier. On pense à celles de Svanberg, Molinier ou Camacho. Elles ont toutes lieu dans des galeries. Dans les années cinquante, les expositions individuelles se déroulent le plus souvent à la galerie L'Étoile Scellée, située dans le 7^e arrondissement de Paris, rue du Pré-aux-Clercs.

Les Revues

Les revues sont le meilleur moyen d'exprimer la dimension collective du groupe. Elles mettent en évidence les vases communicants entre l'art, la poésie et l'écriture. Elles sont illustrées par les artistes du groupe et sont, selon Marc

⁴¹⁹ Henri Jones, *Le Surréalisme ignoré*, op. cit., p. 107.

⁴²⁰ Ibidem.

⁴²¹ Ibidem.

Kober, « un moyen d'écrire l'histoire du groupe en décrivant les interventions collectives et forment des œuvres en soi »⁴²². Chaque numéro de revue surréaliste reflète la cohérence du groupe et la synthèse de ses idées. Pour Breton, c'est le reflet le plus exact du surréalisme dans son mouvement-même. La revue surréaliste reste néanmoins « une œuvre périssable, fragile et qui ne bénéficie pas d'une grande diffusion »⁴²³. À partir de 1950, les revues surréalistes ne touchent plus un grand public et, selon Marc Kober⁴²⁴, ne représentent plus le meilleur de la création littéraire, comme c'était le cas avec la première revue surréaliste, *Littérature*.⁴²⁵

Effectivement, dans les années cinquante, les revues rencontrent de nombreuses difficultés, reflets de la fin de vie du mouvement. Le projet de

⁴²² Entretien de l'auteur du 16 février 2013, op. cit. D'après les termes de Michel Murat dans *Le Surréalisme*, Le Livre de Poche, 2013, p. 8-10.

⁴²³ Ibidem.

⁴²⁴ Ibidem.

⁴²⁵ *Littérature* est une revue surréaliste en deux séries. La première comprend vingt numéros, publiés de mars 1919 à août 1921. Ses directeurs sont Louis Aragon, André Breton et Philippe Soupault. La seconde série compte treize numéros, dont un double, publiés de mars 1922 à juin 1924. Ses directeurs sont André Breton et Philippe Soupault (n° 1 à 3), puis André Breton seul (n° 4 à 13). Breton déclare dans ses *Entretiens*, op. cit. : « C'est dans nos premières rencontres avec Soupault et Aragon que réside l'amorce de l'activité qui, à partir de mars 1919, devait opérer ses premières reconnaissances dans *Littérature*, très vite faire explosion avec Dada et avoir à se recharger de fond en comble pour arriver au surréalisme » (*Dictionnaire général du surréalisme*, op. cit., p. 247). Le titre est une proposition de Paul Valéry. Au début, la revue publie des textes de Gide, Valéry, Fargue, Salmon, Max Jacob et parfois Lautréamont, Vaché ou les voix des *Champs magnétiques*. Elle dénonce ensuite, à travers l'enquête « Pourquoi écrivez-vous ? », l'imposture des finalités prêtées à la littérature. Puis, s'étant ralliée à Dada, *Littérature* devient le principal organe du dadaïsme parisien. Après la mort de Dada, les brouilleries et les ruptures entraînent, après un temps de silence, la parution, en mars 1922, de *Littérature* nouvelle série, aux couvertures roses ou bleues de Man Ray, puis blanches, avec Picabia et ses illustrations scandaleuses. De nouveaux noms apparaissent comme Baron, de Chirico, Delteil, Desnos, Morise, Vitrac... en même temps que ceux d'Éluard et de Péret. « Chacun racontait ses rêves sans complaisance et les jeux de mots circulaient entre les tables tournantes, où se distinguaient les « médiums » Crevel, Péret, Desnos. » (*Dictionnaire Général du Surréalisme*, op. cit., p. 247) Les tensions et les difficultés matérielles de la revue entraînent l'arrêt de sa publication en juin 1924. Cette revue, qui a créé un ton nouveau, préfigure la *Révolution Surréaliste*.

Supérieur Inconnu en 1948, dirigée par Breton chez Gallimard, n'aboutit pas.⁴²⁶

La revue *Néon* ne se présente pas comme une revue, mais plutôt comme un grand journal graphique qui ne concerne pas l'ensemble du groupe surréaliste. La revue *Medium*, dont le premier numéro paraît en 1953, n'en comptera que quatre. Il faut attendre 1957 pour que paraisse *Le surréalisme, même* qui s'arrête au bout de cinq numéros. La fin 1949 est marquée par une période creuse, compensée par la parution en 1950 de *L'Almanach surréaliste du demi-siècle*.⁴²⁷

Néon inaugure ce que deviennent les revues des années cinquante. Le premier numéro paraît en janvier 1948, dans le format d'un quotidien de quatre pages. Elle est illustrée de dessins au trait. Tous les surréalistes ne participent pas à cette publication où l'accent est mis sur la poésie et la magie. Cette époque est marquée par l'établissement d'un mouvement rival né sous l'Occupation et qui fait paraître le premier numéro du *Bulletin international du surréalisme révolutionnaire*, dirigé et édité par Christian Dotremont, en janvier 1948 à Bruxelles, qui propose de soumettre le surréalisme à l'autorité du parti communiste stalinien. Comme nous l'avons vu, Breton fait paraître en juin le tract de *Rupture inaugurale*⁴²⁸ contre ce mouvement. En février 1948, paraît le numéro 2 de *Néon*⁴²⁹. En avril 1948, Péret revient du Mexique après huit années d'absence et parvient à aider Breton à renforcer les positions du surréalisme.

Pour Breton, le mouvement doit favoriser un débat d'idées, une action politique, dont la ligne dominante reste antistalinienne. Fin avril 1948, Breton se

⁴²⁶ Le projet *Supérieur Inconnu* est ensuite repris par Sarane Alexandrian à partir de 1995, et jusqu'en 2011.

⁴²⁷ Le dernier Almanach paru avant *L'Almanach Surréaliste* est celui de Jarry, publié en 1900.

⁴²⁸ « *Rupture inaugurale* », op. cit., tract paru en juin 1947.

⁴²⁹ *Néon* est une revue surréaliste, qui fait paraître cinq numéros de janvier 1948 à 1949. C'est la première publication collective du groupe surréaliste après la Seconde Guerre mondiale. Elle se présente comme un mince journal imprimé en fac-similé. Sa conception est due au poète tchèque Jindrich Heisler. Brauner, Hérold, Lam ou Toyen illustrent ses pages.

rapproche du *Front humain des Citoyens du monde* de Garry Davis⁴³⁰. Cet engagement suscite la réprobation de certains surréalistes et entraîne une fronde au sein du mouvement « teintée de dandysme, apolitique »⁴³¹. Henri Pastoureau résume la question du surréalisme apolitique comme « liberté dans la révolution »⁴³².

Le 19 novembre 1948, Garry Davis interrompt une séance de l'Assemblée générale des Nations-Unies et prend la parole. Il est arrêté puis relâché. Il est soutenu à la fois par Camus et Breton.

En décembre 1948, salle Pleyel à Paris, se constitue *Le Rassemblement Démocratique révolutionnaire* où de grands écrivains – dont Camus et Breton – prennent la parole. Il s'agit d'un mouvement d'intellectuels de gauche non-communistes. Garry Davis pense que les surréalistes vont adhérer nominalement au mouvement des *Citoyens du Monde*. Mais Breton s'en éloigne en octobre 1949, la jugeant trop confuse. En fait Breton considère que le mondialisme s'essouffle. Breton et ses amis s'écartent des positions prises par Camus sur la révolte et cette opposition est suivie d'une réponse aux idées de Camus dans la revue *La Rue*, à laquelle Breton ne prend pas part.

Le mois de novembre 1948 est également marqué par de nombreuses exclusions. Après celle de Matta, non-signée par tous, et celle de Brauner pour « travail fractionnel », Alexandrian, Bouvet, Jouffroy, Rodanski et Tarnaud⁴³³, jugés trop proches de Brauner, sont exclus à leur tour.

Breton lance une enquête au début de l'année 1950 pour rassembler dix noms marqués par le génie. Breton y répond en nommant Freud, Einstein, et divers artistes et écrivains comme Alfred Jarry, Guillaume Apollinaire, Raymond Roussel, Franz Kafka, Henri Rousseau, Chirico, Marcel Duchamp et Charlie Chaplin. Le

⁴³⁰ Garry Davis, né en 1921 à Bar Harbor dans le Maine aux États-Unis, est un militant pacifiste qui créa en 1948 le mouvement *Citoyens du Monde*.

⁴³¹ Henri Jones, *Le Surréalisme ignoré*, op. cit.

⁴³² *Ibid.*

⁴³³ Claude Tarnaud, né en 1922 à Maisons-Laffitte, poète, participe de 1945 à 1948 aux activités du groupe surréaliste en étant un des animateurs de la revue *Néon*, et de 1954 à 1966, s'écarte du groupe surréaliste et collabore à *Phases*.

nom de Marx n'y figure pas⁴³⁴. En mars 1950, paraît le numéro spécial de la revue *La Nef, L'Almanach surréaliste du demi-siècle*⁴³⁵, qui, comme nous l'avons dit, est avant tout l'occasion de matérialiser l'existence du groupe, sans prendre de position politique ni individuelle : « quand paraît *L'Almanach*, affirme Pastoureau, l'heure n'est pas celle de la crise. La liste des « génies » dont se réclame le surréalisme n'est pas tellement différente de celle produite par Breton en janvier pour *Les Nouvelles Littéraires*. Ces articles sont consacrés à Duchamp, Kafka, Jarry, Roussel. Dans mon article sur Sade, il est aussi beaucoup question de Freud. Ajoutons le philosophe taoïste, Wang Bi. Marx est absent. »⁴³⁶. Il existe donc deux listes de « génies », dans *Les Nouvelles littéraires* de janvier 1950 puis dans *L'Almanach* du mois de mars de la même année⁴³⁷. Les surréalistes participent également au même moment au journal *Combat*.

Le surréalisme : un mouvement moribond ?

Après le retour de Breton, certains pensent que le surréalisme est mort ou, tout au moins, sur le déclin. Pastoureau tranche : « De 1951 à la mort de Breton, le surréalisme n'a plus été qu'un nom. Seul son fondateur put le maintenir à l'état de bougie mourante »⁴³⁸.

Paradoxalement, des débuts du surréalisme aux années cinquante, Breton ne cesse d'intéresser et de convaincre la jeunesse et de trouver des éditeurs pour publier les revues officielles destinées à maintenir à la fois la cohésion du groupe et l'esprit collectif. Les revues *Medium*, parue aux éditions Arcanes dès 1953, *Le surréalisme*,

⁴³⁴ Henri Jones, *Le Surréalisme ignoré*, op. cit., p. 123. L'enquête paraît en janvier 1950 dans la revue *Les Nouvelles littéraires*.

⁴³⁵ *Almanach surréaliste du demi-siècle*, op. cit.

⁴³⁶ Propos de Pastoureau cités par Henri Jones dans *Le Surréalisme ignoré*, op. cit. p. 124.

⁴³⁷ *Les Nouvelles Littéraires* est un journal artistique et littéraire créé en 1922 par la librairie Larousse. De 1949 à 1962, c'est Georges Charensol qui en est le rédacteur en chef.

⁴³⁸ Henri Jones, *Le Surréalisme ignoré*, op. cit., p. 131.

même, parue en 1956 chez Jean-Jacques Pauvert, puis *La Brèche, Action surréaliste*, parue en 1961 aux Éditions Minotaure, jouent ce rôle. Chaque revue est illustrée par des artistes surréalistes ou proches du mouvement comme Simon Hantaï, Paalen, Svanberg, Lam, Molinier, Bellmer ou Toyen...

Jones rappelle que pour Pastoureau ce qu'il y a de plus frappant, dans cette « ultime combustion »⁴³⁹, c'est le retour du culte des idoles passées. Selon Jones, Pastoureau fait allusion ici aux maîtres à penser du surréalisme comme Fourier, Sade, Rimbaud et Lautréamont. Pour Pastoureau, le mouvement prend fin en 1969. Jones souligne que Pastoureau oppose Bataille à Breton et au surréalisme, accusés d'équivoque philosophique. Marc Kober⁴⁴⁰ souligne l'inconvénient de cette approche qui ne s'adresse qu'à la dimension philosophique du mouvement alors que, depuis les années trente, si l'on en croit Michel Murat, c'est la « part du visible dans le surréalisme »⁴⁴¹ qui ne cesse de grandir et de favoriser son renouvellement.

Nous le verrons, à partir des années cinquante, les apports du surréalisme sont les plus nombreux et les plus innovateurs dans le domaine des arts visuels, à travers des expositions internationales collectives et individuelles et des revues riches en illustrations. Pour Murat⁴⁴² ce glissement du surréalisme vers les arts visuels va de pair avec son internationalisation, si bien que l'expression principale de l'action collective devient l'exposition.

La peinture surréaliste dans l'histoire de l'art : 1950 à 1960

En 1966, José Pierre publie une étude⁴⁴³ dans le cadre d'une histoire générale de la peinture, qui éclaire les grandes lignes de l'évolution de la

⁴³⁹ *Ibidem.*

⁴⁴⁰ Entretien de l'auteur, le 16 février 2013, op. cit.

⁴⁴¹ Michel Murat, *Le Surréalisme*, Paris, Éditions Le Livre de Poche, 2013, p. 38.

⁴⁴² *Ibid.*, p. 203.

⁴⁴³ José Pierre, *Le Surréalisme, Histoire générale de la peinture*, vol. 21, Lausanne, Éditions Rencontre Lausanne, 1966.

peinture surréaliste. Selon lui⁴⁴⁴, les circonstances défavorables de la guerre en Europe n'ont pas empêché l'expansion ou la seconde jeunesse du mouvement. Il rappelle les circonstances du départ des surréalistes via Marseille, et l'activité collective du *Jeu de Marseille*, dans un contexte de régression culturelle, lié au pétainisme et au nazisme. Nous avons vu plus haut qu'entre 1941 et 1943, le surréalisme se maintenait à travers le groupe *La Main à Plume*. Il se développe surtout en exil, hors de France, aux Antilles, notamment, à travers la rencontre de Breton, Aimé Césaire, André Masson et bien d'autres. Se met en place un lien direct avec le primitif qui a toujours été une des aspirations du surréalisme. Au Mexique et aux Etats-Unis, le mouvement est particulièrement actif. Ainsi, une exposition surréaliste a lieu à Mexico, tandis que, de 1942 à 1944, paraît la revue *Dyn*, sous l'égide de Paalen. Les nombreux artistes européens qui se retrouvent aux Etats-Unis influenceront de façon déterminante l'art américain et contribueront à la naissance de l'École de New York. Une exposition internationale du surréalisme, *First Paper of Surrealism*, a lieu du 11 octobre au 7 novembre 1942 à New York, 451 Madison Avenue dans le centre de Manhattan, organisée par Duchamp et Breton. En juin 1942, paraît la revue *VVV*, fondée par Marcel Duchamp et André Breton. Ernst, Masson, Matta, Tanguy et Gorky développent leur art pendant leur exil américain.

La période de 1948 à 1965 serait-elle celle du passage du lyrisme à l'objectivité ?

Selon José Pierre⁴⁴⁵, Matta, Paalen, Gorky sont des représentants de la subjectivité, de « la « dictée de l'inconscient » »⁴⁴⁶, à l'inverse de Toyen, di Chirico ou Magritte, tenants d'une certaine objectivité en raison de leur « dynamisme créateur »⁴⁴⁷. José Pierre ajoute que l'art oscille entre

⁴⁴⁴ Ibid., p. 72.

⁴⁴⁵ José Pierre, *Le Surréalisme, op.cit.*, p. 85.

⁴⁴⁶ Ibid., p. 83.

⁴⁴⁷ Ibid., p. 85.

l'anthropomorphisme et le non-signifiant, entre moyen de connaissance et abstraction lyrique⁴⁴⁸. Avec Riopelle, Serpan, Hantai, Reigl⁴⁴⁹, le surréalisme évolue vers l'informel.

Le critique d'art, Charles Estienne, fait un rapprochement temporaire entre surréalisme et quelques abstraits lyriques comme Degottex, Duvillier, Marcelle Loubchansky. Paalen revient en France en 1952 et se suicide en 1959. Simon Hantai apparaît entre 1953 et 1954 dans la vie du groupe avec Yves Laloy, Adrien Dax ou Robert Lagarde à partir de 1949.

Selon José Pierre, pendant cette période, l'art surréaliste doit faire face aux dangers de la vulgarisation et de la surenchère, mais aussi à la mégalomanie de certains artistes comme Brauner, Matta, Hérold et Max Ernst : « La rupture avec Brauner et Matta (1948), puis Hérold, précédèrent ainsi l'exclusion de Max Ernst (1954), de toutes la plus significative. Accepter le Grand Prix de la Biennale de Venise ne pouvant en rien passer pour un acte révolutionnaire, il importait au surréalisme de souligner que ce choix n'engageait que le seul Max Ernst. »⁴⁵⁰ Mais il peut compter sur l'apport d'artistes comme Lam, Arp, Miró ou Picabia. L'œuvre de Toyen⁴⁵¹ joue ainsi un rôle essentiel, sans compter l'apparition de nouveaux peintres comme Max W. Svanberg, Richard Oelze, Le Maréchal ou Pierre Molinier.

En 1959, E.R.O.S. comble une lacune que l'abstraction lyrique avait négligée : le ressort de l'érotisme, mais avec beaucoup de distance, de démarquages et d'altérations. Cette exposition est précédée de l'exécution du testament de Sade qui a lieu en privé chez la poétesse Joyce Mansour. L'événement (que nous développerons longuement plus loin) rappelle le modèle

⁴⁴⁸ Ibidem.

⁴⁴⁹ Ibidem.

⁴⁵⁰ Ibid., p. 88.

⁴⁵¹ Marie Cerminova, dite Toyen, est née à Prague en 1902, morte à Paris en 1980. Elle est la compagne de Jindrich Styrsky jusqu'en 1942.

des *happenings* new-yorkais, où « un acte plastique » se substitue à l'œuvre d'art elle-même.

José Pierre souligne qu'à partir de 1960⁴⁵², on voit le rapprochement du surréalisme et du mouvement Phases, dirigé par Édouard Jaguer. Les ressources du collage et de l'objet surréaliste sont généralisées et l'on voit le renouveau d'une peinture descriptive à la Magritte. Selon lui, des artistes comme Rauschenberg, Jasper Johns, tous deux invités à l'exposition E.R.O.S., se réfèrent à un « Nouveau Dada », tandis que le « Nouveau réalisme » d'Arman, Martial Raysse ou Niki de Saint-Phalle se rapproche du mouvement surréaliste. Certains, comme Klapheck, sont plus proches du Pop Art.

Pour la poésie, Breton et les surréalistes se rallient aux idées de Tristan Tzara dans *Le Surréalisme et l'Après-guerre* : « la poésie est une activité humaine, une activité particulière de la nécessité d'expression qui prend place dans le rang de toutes les autres préoccupations. L'objectivation de la poésie se trouve sur le terrain de la vie. L'absurde devient une valeur poétique, comme la douleur et l'amour ».⁴⁵³ Il cite Lautréamont, Mallarmé et Saint-Pol-Roux et ajoute que « l'humour et la surprise, avec Jarry et Apollinaire font une entrée royale dans le domaine de la poésie »⁴⁵⁴.

C'est dans ce contexte que la jeune poétesse, Joyce Mansour, découvre le mouvement surréaliste, dès son arrivée à Paris en 1956.

⁴⁵² Ibid., pp. 92-93.

⁴⁵³ Tristan Tzara, *Le Surréalisme et l'après-guerre*, Genève, Éditions Nagel, 1947, pp. 15-16.

⁴⁵⁴ Ibid., p. 16.

(II) - Les Forces magnétiques : ou comment Joyce Mansour est venue au mouvement surréaliste.

Les premiers poèmes de la poétesse, publiés dans le recueil, *Cris* et salués par plusieurs articles parus dans la presse, ont provoqué sa rencontre avec André Breton. Aussitôt après leur lecture, il lui envoie sa première lettre, le 1^{er} mars 1954⁴⁵⁵. Ce sera le début d'une longue correspondance, d'une amitié passionnelle entre les deux écrivains.

Deux ans plus tard, en 1956, Sam et Joyce Mansour s'installent définitivement à Paris. Breton et Joyce ne cesseront jamais de se voir⁴⁵⁶. Chaque jour, ils s'embarquent dans des promenades, déambulations de rêveurs éveillés en quête d'objets insolites ou « magiques », chinés au hasard, dans les galeries, chez les antiquaires, aux Puces ou à Drouot⁴⁵⁷. Les seules interruptions à ces rencontres quotidiennes sont les trêves d'été, quand André Breton se retire dans le Lot, à Saint-Cirq-Lapopie, dans la maison du XVIII^e siècle située 3, place des Mariniers, qu'il a acquise en 1949 avec la conviction qu'il se trouvait dans un haut-lieu surréaliste⁴⁵⁸. Chaque année, il y reçoit ses amis – les anciens fidèles du mouvement – ainsi que ses nouveaux compagnons – dont Toyen et Jean Benoît avec sa compagne, Mimi Parent.

455 André Breton : lettre du 1^{er} mars 1954, Archives Mansour – cf. corr. n°1

456 Photographie Jacques Seneliet, 1959 : André Breton et Joyce Mansour dans leur promenade quotidienne. Années 56-60, cf notice iconographique fig n°21

457 Photographie Pablo Volta : André Breton et Joyce Mansour à l'hôtel Drouot, années 1956-1960. Archives fondation Erik Satie, 56 rue des Tournelles Paris 3^e – cf. notice iconographique fig. n°22

458 Copie de la carte postale représentant la maison d'André Breton à Saint-Cirq-Lapopie. cf. notice iconographique fig. n°23

A - De l'influence d'André Breton

Dans les années cinquante, André Breton recherche l'apport de nouveaux membres, des jeunes surtout, pour insuffler un nouvel élan au mouvement.

1 — André Breton à l'affût de nouveaux talents

Rappelons que, depuis 1924, date de la publication du *Manifeste du Surréalisme*, ce mouvement « n'a cessé de gagner à la fois en étendue et en profondeur sur le champ d'expériences que lui avaient ouvert ses fondateurs. Son origine, en rupture avec tout ce qui l'avait précédé dans le domaine littéraire et artistique, y compris avec le mouvement Dada qui se voulait la négation de la littérature et l'art, est assez connue aujourd'hui »⁴⁵⁹. Dès le départ, les surréalistes, en quête de liberté, veulent remettre en cause « les fondements mêmes de la vie »⁴⁶⁰.

Les surréalistes de l'avant-garde, Breton, Artaud, Aragon, Desnos, Eluard, Ernst, Péret et Soupault que cite Bédouin, « ne veulent rien devoir au passé »⁴⁶¹. Ils sont tous prêts à « exalter certaines œuvres qui, bien qu'antérieures à eux, leur paraissent à juste titre *prophétiques* »⁴⁶². Ainsi se réfèrent-ils à la poésie de Lautréamont, Rimbaud et Apollinaire chez lesquels ils reconnaissent le sens du défi qui les anime.

Après la guerre, dans les années cinquante, Breton ressent la nécessité d'une « nouvelle sensibilité collective »⁴⁶³. Grâce aux facilités de diffusion, des

459 Jean-Louis Bédouin, *Vingt ans de surréalisme, 1939-1959*, op. cit. pp.7-8.

460 Idem p.10

461 Idem p.10

462 Idem p.10

463 Idem p.10

groupes surréalistes existent à travers le monde, aux Etats-Unis, en Angleterre, en Belgique, au Brésil, au Canada, en Irak, au Japon et, comme nous l'avons vu, en Égypte. Par sa vocation révolutionnaire, le mouvement n'a pas trouvé d'écho dans l'Allemagne hitlérienne, l'Italie fasciste ou l'Espagne franquiste.

Mouvement d'essence internationale, il a toujours su séduire la jeunesse. Même s'ils ont connu des expériences culturelles et politiques très variées, ses adhérents « ont le sentiment de participer tous ensemble à une même aventure ».⁴⁶⁴ Ils restent pour la plupart animés par cet esprit de liberté et de révolte contre toute valeur acquise et contre tout conformisme.

Si l'origine du surréalisme est essentiellement française, il naît de diverses influences étrangères – dont la peinture métaphysique avec de Chirico – et se développe au contact de Dada et d'une activité proche de celle, déjà internationale du « Cabaret Voltaire » en 1916 à Zurich, quelques années plus tôt. A partir du début des années vingt, la présence à Paris de Tristan Tzara, de Max Ernst et d'Hans Arp électrise les futurs surréalistes.

Dans les années trente, le mouvement s'internationalise par la venue en nombre d'autres artistes étrangers attirés par l'effervescence et la liberté artistique qui règne dans la capitale : Kurt Seligmann, Hans Bellmer, Leonora Carrington, Wolfgang Paalen, Victor Brauner – qui, après un séjour en 1925-1926, s'installe en 1930 – Jacques Hérold, Oscar Dominguez... Les conférences internationales organisées par le mouvement aident, à leur tour, à répandre le surréalisme à travers le monde. On peut rappeler les expositions internationales aux Canaries, à Prague, en 1935, l'activité surréaliste au Danemark en 1935. L'année 1935 correspond d'ailleurs à la création d'un

464 Idem p.102

« Bulletin international du Surréalisme »⁴⁶⁵. Les expositions s'internationalisent précocement. Ainsi, l'*International Surrealist Exhibition* aux New Burlington Galleries, de Londres en 1936 dirigée par Roland Penrose, est suivie par d'autres organisées par Mesens en 1937, 1938, et 1940. De son côté, Alfred H. Barr propose, dès 1936, la première exposition en partie surréaliste aux États-Unis, au Musée d'Art Moderne de New York, *Fantastic Art, Dada, Surrealism*. Une exposition qui fait date⁴⁶⁶. En dehors de *First Papers of Surrealism* organisée par Breton et Duchamp en 1942, la seule autre exposition surréaliste internationale aux États-Unis se tiendra à la fin des années soixante, à la « D'Arcy Gallery », organisée par les mêmes Breton et Duchamp, qui, ayant passé une partie de sa vie en Amérique, agit en relais fidèle et accueille Breton à son arrivée à New York en 1941.

Dès les années trente, le surréalisme se propage en dehors de la France. Au Danemark, le mouvement *Abstrait-surréaliste* est créé dès 1937 et précède *Cobra*⁴⁶⁷ (1948). *Art et Liberté* apparaît dès la fin 1938 en Égypte⁴⁶⁸. *Abstraction-crédation* se développe entre 1931 et 1936 avec Wolfgang Paalen, Arshile Gorky, Taro Okamoto, ou Kurt Seligmann⁴⁶⁹.

Des publications surréalistes apparaissent au Pérou ou au Chili, où paraissent entre 1938 et 1943 sept numéros de *Mandragora*, la revue du groupe chilien. Parmi les membres de ce groupe, on trouve Jorge Cacerès, poète peintre et photographe qui meurt à vingt-neuf ans, Braulio Arenas, E. Gomez-Correa, Teofilo Cid⁴⁷⁰, et Matta, bien sûr, le plus connu des surréalistes chiliens. Une

⁴⁶⁵ Alain et Odette Virmaux, *Les Grandes figures du surréalisme*, Paris, Bordas, 1994, p. 238.

⁴⁶⁶ *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*, sous la direction d'Adam Biro et René Passeron, Paris, PUF, 1982, p. 152. Voir aussi p. 162.

⁴⁶⁷ *Idem op.cit.*, p. 96.

⁴⁶⁸ *Idem*, p. 37.

⁴⁶⁹ *Idem*, p. 9.

⁴⁷⁰ *Idem*, p. 91.

exposition Internationale du surréalisme, *Exposicion internacional surrealista* se tiendra à Santiago du Chili en 1948.

La présence de Breton en Amérique Latine remonte à 1938, année où il séjourne à Mexico, et fonde avec Trotski la F.I.A.R.I (Fédération Internationale de l'Art Révolutionnaire), en opposition à l'A.E.A.R (Association des Écrivains et Artistes révolutionnaires) des années trente, noyauté par les communistes. Lorsque Breton travers à nouveau l'Atlantique à destination est New York, il fait escale à la Martinique, - comme nous l'avons vu – où il rencontre Aimé Césaire, animateur de la revue *Tropiques*. En décembre 1945, avant de retrouver la France, il fait escale à Haïti, où il rejoint Pierre Mabille avec Wifredo Lam. Ces différentes destinations créent à chaque fois une émulation surréaliste et des jonctions mentales et artistiques destinées à se prolonger dans l'après-guerre.

La Guerre civile espagnole et la déclaration de la Seconde Guerre mondiale encouragent une émigration sur le continent américain d'une vague de surréalistes qui diffusent leurs idées.⁴⁷¹ Dès 1939, Tanguy et Matta sont aux États-Unis, tandis que Paalen part au Mexique. En 1940, à Mexico, se tient une « *Exposicion internacional del surrealismo* » organisée par Césaire Moro et Paalen qui, même s'il vient de rompre avec le groupe surréaliste, édite les six numéros de *Dyn* de 1942 à 1944. Si elle ne surprend pas les surréalistes, la Seconde Guerre mondiale provoque l'étouffement de leurs activités – en Roumanie, en Tchécoslovaquie ou au Japon – tandis qu'en France, comme nous l'avons vu avec le groupe *La Main à Plume*, un surréalisme révolutionnaire se revendiquant des idées du surréalisme d'André Breton maintient le mouvement dans une semblance de vie⁴⁷².

À Londres, le *London Bulletin* maintient la liaison entre les surréalistes dispersés par la guerre, tandis que la London Gallery, aidée par de nombreuses

⁴⁷¹ Idem, p. 19.

⁴⁷² Gérard Durozoi, *Le Surréalisme*, Paris, Hazan, 2002, p. 36.

petites maisons d'édition en langue anglaise, diffuse les artistes et les publications surréalistes⁴⁷³.

Contrairement à certaines idées reçues, la guerre ne sonne pas le glas du surréalisme⁴⁷⁴. Au lendemain de la guerre, Breton témoigne de cette énergie latente en relançant une quête de valeurs capables de répondre aux attentes de la génération issue de la barbarie, et ceci, dès son retour en France, en mai 1946, après l'exposition de Wifredo Lam à Port-au-Prince, à la fin du mois de janvier 1946⁴⁷⁵.

L'exposition collective, *Le Surréalisme en 1947*, avec ses autels, ses « environnements » avant la lettre, ouvre les voies - vierges pour le surréalisme – d'une initiation possible à l'imaginaire mythique⁴⁷⁶. Il s'agit de rendre compte du mouvement depuis l'exposition, « scandaleuse » et éclatante, de 1938⁴⁷⁷. Dès 1940, Toyen et Heisler arrivent de Tchécoslovaquie, et Ghérasim Luca de Roumanie. Cette nouvelle exposition répond aux signaux de connivence des « automatistes » canadiens, comme Borduas, ou Riopelle. Elle marque un intérêt renouvelé pour Dubuffet et son « art brut », mais aussi pour des peintres naïfs comme Crépin, Lesage, Scottie Wilson, qui anticipent l'apparition de Schroeder-Sonnenstern. Une photographie de Denise Bellon saisit l'autel de dédié au *Seigneur de gravité* de Marcel Duchamp⁴⁷⁸.

Cette exposition tente de marquer le passage vers un mythe nouveau⁴⁷⁹. La « Salle des superstitions » est aménagée par Frederick Kiesler venu spécialement de New York, encouragé par Duchamp. *Totem for all religions* de Kiesler y figure en bonne place. La « Salle des autels » est divisée en alvéoles

⁴⁷³ *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*, op.cit., p. 249.

⁴⁷⁴ *Idem*, p. 42.

⁴⁷⁵ Gérard Durozoi, *Histoire du mouvement surréaliste*, Hazan, [1997], 2004, p.456.

⁴⁷⁶ *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*, p. 41-42.

⁴⁷⁷ *Idem*, p. 67.

⁴⁷⁸ *Idem*, p. 41.

⁴⁷⁹ Gérard Durozoi, *Histoire du mouvement surréaliste*, op. cit., p. 466.

qui concernent douze mythes possibles. Elles contiennent en particulier les créations de Brauner, Breton, Delanglade, Heisler, Hérold, Lam, et Toyen.

Face à la vieille garde surréaliste, de jeunes peintres comme François Bott, Roger Brielle, Serpan, l'Égyptien Ramsès Younane ou Riopelle tout juste arrivé du Canada participent à l'exposition, mais leur relation à l'automatisme et au surréalisme ne sera que de courte durée. Ils prendront rapidement le chemin de l'abstraction lyrique.

En tout, une centaine d'artistes de vingt-quatre pays participent à l'exposition. Dalí, Masson, Paalen, Picasso, Dominguez, Magritte brillent par leur absence⁴⁸⁰. À la fin de l'année, une partie de l'exposition est transférée à la galerie pragoise, Topic, grâce à Heisler et Toyen⁴⁸¹.

Entre le 3 et le 12 Juillet 1947, Toyen présente ses œuvres à la galerie Denise René, à Paris, dont le catalogue est préfacé par Breton. Cette exposition offre un premier aperçu de ce qui a été produit en Tchécoslovaquie depuis l'occupation allemande et sa condamnation du surréalisme comme « Art dégénéré ». Elle renseigne les visiteurs sur le développement, inattendu, surprenant, du surréalisme souterrain.

Toujours en 1947, le groupe *Cause*, une émanation du mouvement, dont le secrétariat français est constitué de Sarane Alexandrian, Henein et Pastoureau, envoie un questionnaire en mai 1947 à tous ceux qui sont ou ont été en relation avec le surréalisme. Ce texte intitulé, « La Parole est à Péret », précise que des groupes Cause sont constitués « en Angleterre, au Brésil, au Canada, au Chili, au Danemark, en Égypte, aux États-Unis, au Guatemala, en Haïti, en Hongrie, en Irak, au Japon, au Mexique, au Portugal, en Roumanie, en Suède, en Tchécoslovaquie et en Turquie ». L'énumération a beau indiquer une volonté

⁴⁸⁰ Idem, p. 470.

⁴⁸¹ Idem, p. 480.

d'ancrer le mouvement à l'échelle internationale, les groupes *Cause* n'ont pas le temps d'éclorre que l'idée d'une internationale surréaliste est abandonnée.⁴⁸²

En 1948, la revue *Néon*, tiré en offset, grâce à Heisler, offre une solution pour une publication collective, mais elle s'interrompt au cinquième numéro faute de moyens financiers, et n'aura pas atteint la stature internationale qu'elle visait.

D'octobre 1948 au printemps 1949, rue du Dragon, une galerie « solution surréaliste », également nommée La Dragonne, réactive la fonction de la « Centrale surréaliste », où se manifeste notamment Jean-Pierre Duprey. Une exposition de cadavres exquis s'y tient en octobre 1948, mais la galerie ferme, faute de moyens⁴⁸³. La galerie René Drouin ranime les ambitions internationales du mouvement en exposant, en juillet 1947, trente-deux œuvres de . Les sculptures de Maria Martins – une artiste brésilienne – y sont également montrées fin 1948, avec une présentation par Michel Tapié et André Breton. Cette sculptrice figurait déjà dans l'exposition collective de 1947⁴⁸⁴. Parmi les expositions significatives sur le plan international, la Galerie Nina Dausset, toujours rue du Dragon, expose l'Égyptien Ramsès Younane en 1948, et cette exposition est l'occasion de publier un dialogue sur l'automatisme rédigé par Henein et Younane la même année.

En 1949, c'est l'arrivée de nouveaux membres, Legrand, Benayoun, Schuster, Kyrou, Dax, mais en dehors de Kyrou, ils ne représentent pas le surréalisme international. Le tract collectif « Haute fréquence » en 1951, contre la religion « judéo-chrétienne », marque l'affirmation d'une nouvelle génération du groupe, avec Bédouin, Duprey, Nora Mitrani, Roger, Doumaryou, Schuster, alors qu'on croise aussi Octavio Paz, Zimbacca, Heisler, Toyen, Clovis Trouille,

⁴⁸² G. Sebbag, *Les Éditions surréalistes*, p. 200, IMEC Editions, 1993. Cité par Durozoi, *Histoire du mouvement surréaliste*, op. cit., p. 464.

⁴⁸³ G. Durozoi, *Histoire du mouvement surréaliste*, op. cit., p. 506.

⁴⁸⁴ Idem, p. 507.

ou Man Ray. D'ailleurs, les photographies du groupe au café de la place Blanche, vers 1950, montrent une quasi-absence de surréalistes étrangers. En 1955, seules Bona, Elisa Breton, Toyen et Joyce Mansour figurent parmi les personnes venues de l'étranger. Il faudra attendre 1963-1964 pour que se rallient à l'action collective Konrad Klapheck, Pierre Alechinsky, Télémaque, Silbermann, ou Camacho. On peut noter que parmi les illustrateurs de Joyce Mansour – Leonor Fini, Bellmer, Molinier, Lam, Matta, Svanberg, Camacho, Baj et Alechinsky – sept sont d'origine étrangère. Ils sont donc représentatifs d'un surréalisme international auquel Joyce Mansour appartient elle-même.⁴⁸⁵

Parmi les facteurs d'ouverture internationale, l'activité d'Edouard Jaguer joue un rôle important. Rédacteur français de la revue *Cobra*, de 1948 à 1951, il fonde en 1949, avec Jaroslav Serpan et Max Clarac-Sérou, la revue *Rixes* qui aura deux livraisons, et monte des expositions « Contre-Espace » dans différentes villes, avec des peintres actifs dans le surréalisme comme Matta, Riopelle et Freddie ou proches du mouvement, comme Christine Boumeester et Kujawski. En 1953, Edouard Jaguer fonde avec sa femme, Anne Ethuin, la revue *Phases*, autour duquel se développe un mouvement du même nom à l'origine de nombreuses expositions et revues, de 1955 à 1979. Le premier numéro de la *Phases* paraît en janvier 1954 et se situe aux marges du groupe officiel, en faisant le pont entre le surréalisme et l'abstraction lyrique. Ce mouvement regroupe des anciens issus de *Cobra*, comme Corneille, Dotremont et Alechinsky, ou des membres du groupe surréaliste, mais la revue est aussi un lieu d'informations sur les pays de l'Est, l'Espagne, ou l'Italie avec pour relais Enrico Baj. Elle fonctionne comme une plaque d'orientation pour Baj, Gironella, Klapheck, ou Alechinsky, et sert de relais pour différents artistes qui passent par le groupe d'Édouard Jaguer avant de rencontrer Breton⁴⁸⁶. Le

⁴⁸⁵ *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*, op.cit., p. 263.

⁴⁸⁶ G. Durozoi, *Histoire du mouvement surréaliste*, op. cit., p. 555.

mouvement *Phases* suscite un renouveau du surréalisme latino-américain en liaison avec l'épicentre parisien, comme la revue *Boa*, en 1958⁴⁸⁷.

A partir de 1959, Jaguer se rapproche d'André Breton et participe aux activités du mouvement surréaliste international.

Breton se réconcilie avec Paalen en novembre 1950⁴⁸⁸. Toujours du côté du fondateur du surréalisme, Breton préface avec Jean Cassou une exposition du peintre Rufino Tamayo à la Galerie des Beaux-Arts en novembre 1950. Ce peintre aux origines indiennes, employé au service du dessin ethnographique au Musée des objets d'art populaire à Mexico, entre en résonance avec le Mexique que Breton avait aimé⁴⁸⁹. Les œuvres de Hantai ou de Judith Reigl possèdent une signification plus dramatique. Elles seront exposées à la galerie L'Étoile Scellée en janvier 1953 et novembre 1954. De Hongrie, Hantai arrive à Paris dès 1949, mais ce n'est qu'en décembre 1952 qu'il dépose, devant la porte de l'atelier de Breton, rue Fontaine, un tableau-objet... un mois plus tard, seize œuvres sont montrées dans la galerie officielle du groupe, avec une préface de Breton qui évoque « un grand départ ». Reigl, arrivée de Hongrie en 1950, et que Hantai présente lui-même à Breton, apporte une vision onirique intense. L'accord sera pourtant de courte durée : dès 1955, Hantai et Reigl dont l'automatisme de plus en plus gestuel l'éloigne de la pensée surréaliste ; La rupture est consommée en décembre 1956 avec une exposition de la Galerie Kléber qui pose le problème de l'engagement moral de l'artiste⁴⁹⁰.

Au-delà même de la dissolution officielle du groupe, un « bulletin de liaison surréaliste » voit le jour en 1970 qui se donne pour tâche, encore et toujours, de maintenir la dimension internationale du surréalisme. L'internationalisation du surréalisme peut donc être comprise dans plusieurs

⁴⁸⁷ Idem, p. 20.

⁴⁸⁸ Idem, p. 559.

⁴⁸⁹ Idem, p. 535.

⁴⁹⁰ Idem, p. 535, passim.

sens : la composition des membres du groupe, la création de groupes dans le monde entier, les jeux d'influence dans les tendances artistiques, les expositions internationales et aussi les expositions collectives et individuelles et bien sûr les conférences et les revues qui un rôle important de divulgation du mouvement.

Il est clair, donc, que depuis les années trente, la force du surréalisme réside dans l'enrichissement permanent qu'il tire d'énergies nouvelles. Ainsi, les jeunes peintres ou poètes comme Joyce Mansour, arrivés dans le mouvement au début des années cinquante, contribuent à ce nouvel élan du mouvement.

André Breton et le groupe à la veille de la rencontre avec Joyce Mansour

Marc Polizzotti rappelle que, depuis les *Entretiens* avec Parinaud, et même depuis 1944 avec *Arcane 17*, Breton « n'a produit que des textes de circonstance, notices de catalogues d'exposition, brefs commentaires politiques, présentations de jeux surréalistes, hommages funèbres. Les temps sont loin où il pouvait donner le *Second Manifeste*, *L'Immaculée Conception*, et *Ralentir travaux* en l'espace d'une année ».⁴⁹¹ Breton a perdu l'énergie de sa jeunesse. Polizzotti relève une observation de José Corti, qu'il trouve intéressante : « la rencontre d'une femme est à l'origine de chacune de ses œuvres, de *Nadja* à « L'union libre », de Valentine à la Jacqueline de *L'air de l'eau* et de *L'amour fou*. [...] Depuis qu'il s'est remarié, plus de choix sentimental ».⁴⁹² Il cite encore sa deuxième épouse lui déclarant qu'André Breton avait besoin de « l'intrusion d'une autre femme » dans sa vie : « Une passion nouvelle nous vaudrait un livre

491 Marc Polizzotti, *André Breton, biographie*, NRF, Gallimard, 1995, p 672.

492 Idem, p.672

nouveau ».⁴⁹³

Selon Polizzotti, au cœur des années cinquante, Breton se met à la recherche de cette « nouvelle passion » et se lie d'amitié avec plusieurs jeunes femmes séduisantes. En mars 1956, il rencontre la cinéaste Nelly Kaplan, lors d'une exposition d'art précolombien. Polizzotti décrit Nelly Kaplan errant seule dans le musée, quand elle réalise soudain qu'un homme la regarde et ne cesse de la suivre d'une salle à l'autre. Breton se présente. Elle l'invite à la projection du film qu'elle est en train de terminer avec Abel Gance, *Magirama*, qui utilise un nouveau procédé inventé par les deux cinéastes, la « Polyvision ». Le film a du retard et Breton ne renoue des relations avec Nelly Kaplan qu'en décembre.⁴⁹⁴

Il a beau ne pas accorder « beaucoup d'intérêt au cinéma comme forme artistique », Breton est captivé par *Magirama*, en joint le scénario sous forme de livret au n°2 du *Surréalisme, même*, du printemps 1957, puis le fait publier dans les *Cahiers du Cinéma*, où il célèbre aussi la Polyvision, étape décisive, selon lui, vers une « nouvelle structure du temps ».

D'évidence, Breton est davantage conquis par Nelly Kaplan que par la Polyvision. Les deux amis vont commencer un cycle de « promenades quasi quotidiennes ». Nelly Kaplan, toujours dans « *Une Rencontre* », témoigne : « Je vécus Paris avec lui, à travers lui, comme je ne l'avais fait auparavant. Conversations incandescentes dans des cafés impossibles [...] dans les allées glacées du Palais-Royal ; dans les pièces toujours désertes du musée Gustave Moreau ; aux Puces, parmi les tableaux-messages ».⁴⁹⁵ Breton ressent pour elle un amour passionné. Il lui écrit le 6 janvier 1957, dans une des nombreuses lettres d'amour qu'il lui adresse : « Je m'é gare merveilleusement dans vos yeux

493 José Corti, *Souvenirs désordonnés*, Éditions José Corti, 1983 p.126

494 Belen (autre nom de Nelly Kaplan), « Une rencontre », NRF 172, p.743-744 1993.

495 Belen, « Une rencontre », op. cit pp.743-744.

[...] Je vois à la dérobée, dans le pur vertige, la courbe splendide de votre corps quand vous marchez à mes côtés, je vois l'esprit passionnant qui l'habite [...] Je reste imprégné de vous ».⁴⁹⁶

Fin juillet, un différend au sujet de Philippe Soupault, ami très proche de Nelly Kaplan, provoque une violente dispute – surtout de la part de Breton – au Café de la Paix. Elle met brusquement fin à leur relation. Il lui envoie une dernière lettre : « Je vous aimais, Nelly, avec toute la violence dont je suis capable. Vous aviez entendu parler de cette violence, elle ne vous prenait pas trop à court, c'est peut-être même ce qui vous attirait un peu vers moi ».⁴⁹⁷ Même s'ils se réconcilient, « les promenades quasiment quotidiennes » cessent.

A en croire Polizzotti, la rencontre avec Joyce Mansour joua un rôle bien plus important dans la vie de Breton. D'emblée, il est attiré par cette jeune femme brune de vingt-six ans, son regard intense et cette « insouciance des personnes pour qui la richesse est chose naturelle ». À première vue, la vie de la poétesse semble être celle « d'une grande bourgeoise classique ; elle se montre très attentionnée pour ses enfants, aime son mari », se plaît à lui organiser de « somptueux dîners ».

C'est surtout le contraste entre cette image de délicate femme mariée à un homme d'affaires et « les autres aspects de sa personnalité — l'érotisme sombre et fougueux de sa poésie et son comportement peu conventionnel en public — qui attirent le plus Breton. Peu après son entrée dans le groupe surréaliste une légende commence à circuler selon laquelle Joyce ne vit que d'huîtres, d'eau chaude et ⁴⁹⁸de cigares — description qui, si exagérée qu'elle fût, illustre bien

496 Lettre de Breton à Kaplan, 6 janvier 1957, archives Kaplan.

497 Lettre de Breton à Kaplan, 30 juillet 1957, archives Kaplan.

les sentiments que la jeune femme suscitait autour d'elle ».⁴⁹⁹

André Breton a toujours été séduit par ce mélange « de talent poétique, d'exotisme et d'excentricité ». Si elle reste « dévouée » à son mari, Joyce est éblouie par la personnalité de cet homme, de trente-deux ans son aîné. Le coup de foudre fut donc réciproque, absolu. Elle avoue que : « le courant passe très fort avec celui qu'elle tient pour un enchanteur, un poète solaire, qu'elle admire à en perdre haleine, et à qui son œuvre sera totalement soumise, jusqu'à la fin de sa courte vie ».⁵⁰⁰ Ainsi, pendant dix ans, les deux amis se voient quotidiennement, se promènent dans Paris, sont inséparables. Bien que Breton ait pour la jeune femme une attirance à la fois physique et affective, semblable à celle qu'il ressentait pour Nelly Kaplan, leur correspondance révèle un amour platonique. Certains membres du groupe verront en Joyce Mansour son dernier amour et elle deviendra, pendant un temps, « l'égérie des surréalistes, en raison aussi bien de son talent que de sa fortune et de son sens très personnel de l'excès ».⁵⁰¹

Pourquoi n'y eut-il pas, entre eux, cette même passion sexuelle que Breton avait éprouvée pour Lise Deharme ou Valentine Hugo ? Ou sinon, pas de façon explicite, selon Polizzotti ? Il est possible qu'à la fin de sa vie, Breton n'ait pas voulu compromettre son troisième mariage qui, depuis quinze ans, s'avérait être le plus stable. Quant à Joyce, cette jeune épouse n'était sûrement pas sexuellement séduite par lui, comme il devait l'être par elle. Cela n'empêche pas la magie de s'exercer entre les deux poètes. Elle lui dédicace son deuxième recueil de poèmes, *Déchirures*, qu'elle lui porte elle-même. Ce

499 P. Polizzotti, *André Breton*, op. cit. pp. 674-675

500 Stéphanie Caron, « Joyce Mansour, André Breton et le mouvement surréaliste : histoire d'une reconnaissance » dans *L'Entrée en surréalisme*, Editions Phénix, 2004 pp. 247-262

501 Henri Béhar, *André Breton*, Édition Fayard, 2005, p.489

recueil contient une photographie⁵⁰² la montrant à son bras dans les rues de Paris, au dos de laquelle elle inscrit ce message : « À André Breton, au mage noir de l'insoluble, à celui qui n'est jamais redescendu du Château étoilé. Joyce ». Au recto, Breton note « ces mots hugoliens » en les datant : « L'œil égaré dans les plis de l'obéissance. V.H. ». Malgré ses convictions surréalistes sur la liberté et le désir, il est difficile pour Breton de contrecarrer « les entraves que les rapports sociaux imposent au désir ».⁵⁰³ Sa femme Elisa ne reste pas indifférente à cette liaison et menace Breton de rentrer au Chili. Il finit toutefois par susciter une amitié réciproque entre les deux femmes.

Selon Henri Béhar,⁵⁰⁴ à partir de sa rencontre avec André Breton, Joyce Mansour, s'accorde sur le fond avec le surréalisme. Placée sous l'égide du poète, elle est immédiatement reconnue par ses membres.

André Breton et ses amitiés féminines

Dans un entretien accordé à Polizzotti le 16 novembre 1993, Nelly Kaplan affirme que Breton voulait renouer avec la passion, émotion qui n'existait plus dans son mariage. Suzanne Muzard⁵⁰⁵ parle, quant à elle, « d'indépendantes impulsions ». Comme le remarque Polizzotti, ses relations avec Joyce

502 Photographie en noir et blanc de Jacques Seneliet, André Breton et Joyce Mansour lors de leurs promenades quotidiennes, 1959, archives Mansour, cf notice iconographique, fig n°21, op. cit, note 457, p.160

503 Henri Behar, op cit. p.490

504 Henri Béhar, *Breton*, Éditions Fayard, 2005

505 Suzanne Muzard fait partie des rencontres de « l'amour-folie » d'André Breton. En novembre 1927, il eut le coup de foudre pour la jeune femme, présentée par Emmanuel Berl au café Cyrano. Il connaît avec elle les extases de la « beauté convulsive ». La fréquentation de la jeune femme, à l'esprit très libre, provoque déchirements, divorce et scission au sein du groupe surréaliste. Photo d'André Breton et Suzanne Muzard dans l'atelier, 1929-1930, coll. part. cf notice iconographique, fig.n°24

ressemblait à un amour courtois, mêlant la séduction et la complicité, mais faite de longues périodes de frustration et de regret entrecoupées d'instant fugitifs de bonheur. Joyce considérait leur relation avant tout comme un lien de disciple à maître. En effet, la jeune poétesse adhère au surréalisme alors que le mouvement traverse une période difficile, avec des tensions internes, comme l'affaire Carrouges. Jehan Mayoux,⁵⁰⁶ adhérant épisodique au mouvement, se vexe de voir confier la monographie consacrée à Benjamin Péret, dont la publication est prévue chez Seghers, à Jean-Louis Bédouin, alors qu'il espérait que Breton la lui confierait.

D'autres tensions surviennent lors des projets d'interventions formulées avec le groupe *L'Internationale lettriste*⁵⁰⁷, dont celui visant à « perturber la célébration du centenaire de Rimbaud ». Les surréalistes refusent « la phraséologie marxiste que les lettristes ont adopté dans le tract commun » et le projet n'aura aucune suite. Le lettriste Gil J. Wolman publie un réquisitoire contre Breton qu'il décrit sous les traits du P.D.G d'un empire d'édition : « Breton aujourd'hui c'est la faillite. Il y a trop longtemps que notre entreprise est déficitaire. Ce ne sont décidément pas vos associés qui vous sortiront de là. Ils ne savent même pas se tenir à table. Vous n'êtes plus servi comme avant ».⁵⁰⁸ Aux querelles du groupe dispersé, qui affaiblissent l'autorité de Breton, s'ajoute l'exclusion de Max Ernst à la fin de l'année 1954. La plupart des jeunes membres, plus doctrinaires que

506 Jehan Mayoux, (1904 Cherves - 1975, Chatelars en Charente), ami de Tanguy et de Benjamin Péret, fait partie du groupe surréaliste très tôt. Il défend avant tout les idées libertaires. Sa création poétique est très riche et ne cesse de chanter l'amour. Son sens du merveilleux le rapproche de l'enfance. Il compose des « fausses fables », des comptines caractérisées par leur syntaxe débridée. Il est contre toute logique. Il pense que « l'imaginaire est une des catégories du réel, et réciproquement ».

507 L'Internationale lettriste ne semble avoir eu aucun rapport avec le lettrisme d'Isidore Isou.

508 Polizzotti, op cité p.676. *Et ça finit mal*, tract lettriste, dans *Tracts*, II pp.360-361

Breton, lui reprochent d'avoir obtenu le grand prix de la Biennale de Venise. Jugeant cette récompense « intolérable », Jean Schuster et d'autres surréalistes décident de son exclusion lors d'une réunion chez de Breton, rue Fontaine. Malgré son désaccord, il doit s'y résigner.

Il est également très affecté par l'annonce de la mort brutale de Tanguy⁵⁰⁹ en janvier 1955. Breton, souffrant d'une toux persistante, paraît physiquement diminué. Le Surréalisme ne semble plus être « une force unie ». Suite aux difficultés financières rencontrées par son éditeur Éric Losfeld⁵¹⁰, la revue *Medium*, créée en 1953, cesse de paraître au bout de quatre numéros. Mais Breton, malgré ses problèmes de santé, désire créer une autre revue. Des réunions ont lieu au café de la Place Blanche puis au café Musset près du Palais-Royal. Dans une des lettres de l'importante correspondance entre Breton et Péret, Breton lui avoue mal supporter ces réunions auxquelles il doit se rendre une fois par semaine. Survient ensuite la mort, à l'âge de quatre-vingt-huit ans, de son père Louis, le 10 novembre 1955. Ce dernier, très discret, eut toujours une grande admiration pour son fils et conserva de nombreuses archives surréalistes.

L'année 1956 semble plus « active ». Le 12 avril 1956, les surréalistes répondent par un tract surréaliste, « Au tour des livrées sanglantes ! », aux révélations de Krouchtchev sur Staline. Dans ce tract, ils soutiennent que Staline a trahi la révolution de Trotski. Mais ils s'aperçoivent vite que « Krouchtchev ne se préoccupe guère des états d'âme d'une poignée d'intellectuels français ».

En avril 1956, Breton décide le lancement d'une nouvelle revue, *Le surréalisme, même*. Le tract « Prière d'insérer », pour « Le Surréalisme, même », propose la raison d'être de cette nouvelle revue : « Pour répondre à la

509 Tanguy meurt en janvier 1955 d'une hémorragie cérébrale, âgé de cinquante-quatre ans.

510 Eric Losfeld (1922 en Belgique - 1979 à Paris) était l'ami et l'éditeur de la plupart des surréalistes.

confiance et à l'interrogation souvent pressante de cette partie de la jeunesse qui objecte à se laisser passer le nœud coulant ; pour affliger et confondre, une fois de plus, ceux qui — depuis trente ans — s'entêtent à proclamer la mort du Surréalisme ». ⁵¹¹ Il conclut en exigeant que la nouvelle revue contribue à « la quête d'une toujours plus grande libération de l'esprit ». Prévue pour le mois de mai, la revue ne paraîtra finalement qu'en octobre. Son éditeur, Jean-Jacques Pauvert, est considéré comme « une référence littéraire à succès ». Elle est dirigée par Jean Schuster qui joue un rôle de plus en plus important dans le groupe. Le titre, *Le surréalisme, même*, est certainement une allusion à l'œuvre de Duchamp, *La mariée mise à nue par les célibataires, même* ⁵¹².

Breton a soixante ans et sa maladie des bronches s'aggrave. Ses crises sont de plus en plus fréquentes. Sa fille Aube se marie avec le peintre Yves Elléouët, membre du groupe surréaliste depuis une année. Il prend de plus en plus conscience du temps qui passe. Polizzotti évoque la fermeture de la galerie, L'Étoile Scellée, pour cause de problèmes financiers. Breton n'en est pas prévenu. Il a du mal à écrire. *L'Art magique*, commencé trois ans auparavant, n'avance guère. Il en a terminé la préface, mais les autres participants semblent avoir développé un blocage. Breton doit reconnaître que le sujet peut sembler opaque. Comme Polizzotti, on se demande de quelle nature peut être la relation entre l'art et la magie et comment on pourrait la définir dans le cadre d'un livre. À ce sujet, Polizzotti rappelle l'entretien que Breton a eu avec Parinaud : « La quasi impossibilité de circonscrire, dès qu'on y prend garde, le concept d'un « art magique » qui ne demande qu'à déborder de toutes parts (il est bien entendu que

511 *Tracts surréalistes et Déclarations collectives*, Tome II, Édition Éric Losfeld, p.441.

⁵¹² Marcel Duchamp, *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*, (*Le Grand Verre*), 1915-1923, réalisé à New York sur deux panneaux de verre assemblés, huile, feuille de plomb, fil de plomb, poussière, vernis brisées volontairement quelques années plus tard et reconstituée, Philadelphia Museum of Art.

tout art authentique est magique) où à se rétrécir démesurément (quelle œuvre d'art peut se targuer, ne disons pas d'avoir changé la face du monde, mais même d'avoir transfiguré la vie de son auteur ?) ». ⁵¹³ Le critique Henry Auer lui demande, dans la *NRF* du 1^{er} octobre 1957, « qu'appelle-t-on œuvre d'art authentique ? », même en supposant, suivant Polizzotti, que « toutes les œuvres d'art authentiques soient par essence magiques ». ⁵¹⁴ Grâce à l'intervention de Gérard Legrand, *L'Art magique*, qui retrace « une longue histoire de l'art comme « véhicule de la magie », depuis les peintures rupestres jusqu'à l'art moderne, le tout s'achevant bien évidemment par le Surréalisme », est publié aux éditions le Club français du livre, le 25 mai 1957. Breton regrette que l'ouvrage n'ait pas connu le succès attendu. Seul les *Cahiers du Sud* en font l'éloge tandis que la *NRF* met l'accent sur « la confusion [...] au cœur de l'ouvrage » qui est « l'image très exacte de l'anarchie intellectuelle et spirituelle de cette époque ». ⁵¹⁵

La rencontre avec Joyce Mansour se déroule dans ce contexte de crise, aussi bien chez Breton qu'au sein du mouvement surréaliste.

Le poète a toujours fait de ses rencontres sa raison de vivre, ⁵¹⁶ si ce n'est l'élan vital nécessaire à la progression de son œuvre. Joyce Mansour ne fera pas exception à cette règle.

2/ L'éclosion d'une amitié fulgurante

513 Parinaud, *Breton* : « Ce qui manque à l'art », p.1

514 Polizzotti, op. cit, p.681

515 Henry Auer, *NRF*, 1^{er} octobre 1957, p.p. 778-781

516 cf Georges Sebbag, *André Breton, l'amour folie*, Édition Jean-Michel Place, 2004

Comme nous l'avons vu en première partie, André Breton a découvert la poétesse après la lecture d'un d'article d'Alain Bosquet, publié dans *Combat*⁵¹⁷, le 25 février 1954.

En lisant l'article, Breton a aussitôt reconnu un langage affranchi de toute contrainte, le goût de la violence verbale teintée d'humour, de poésie, de révolte et de liberté. Dans sa première lettre du 1^{er} mars 1954⁵¹⁸, André Breton lui témoigne de toute son admiration. Le sentiment est réciproque. À partir de ce moment, Joyce, conquise, participe aux diverses activités des surréalistes et « apportera à la vie du groupe un élément unique, irremplaçable »⁵¹⁹. En effet, à travers son œuvre qui est une véritable échappatoire à la réalité vécue, elle montre qu'elle se situe, comme Georges Henein, à la croisée de deux mondes : l'Orient et l'Occident.

Malgré l'indépendance qu'elle a toujours voulu garder, grâce à l'amitié qu'elle a su entretenir avec André Breton, la vie de Joyce Mansour restera liée au mouvement surréaliste.

À partir de leur première rencontre à Paris en 1955, les deux poètes se verront régulièrement jusqu'en 1966. Au début, Joyce Mansour et son mari Sam, font des allers-retours réguliers entre la France et l'Égypte. Mais après la crise du canal de Suez, en 1956, la poétesse est obligée de fuir son pays et de s'exiler à Paris avec son mari et ses deux fils, Philippe et Cyrille.

Nous l'avons dit, dès son installation dans son appartement parisien, les deux poètes se voient presque quotidiennement, soit dans les cafés, soit au domicile d'André Breton, au 42 rue Fontaine, dans le 9^{ème} arrondissement de Paris,

517 *Combat* – article d'Alain Bosquet du 25 février 1954 – « René Laporte ou le jeu de l'amour et de la poésie »

518 Op. cit. corr.1

519 Jean-Louis Bédouin — *Supra* note n°6 p.269

soit au domicile de la poétesse. Ils parcourent ensemble les brocanteurs, Drouot et les Puces, comme une promenade vers l'imprévu, à la recherche d'objets insolites. Les seuls moments où ils ne se voient pas sont les périodes de vacances estivales et parfois hivernales. C'est là qu'ils échangent des lettres pour pouvoir continuer ensemble leur parcours.

3/ Une correspondance personnelle qui pose les jalons d'une aventure collective : le surréalisme

La correspondance entre les deux poètes a duré plus de dix ans, de 1954 à septembre 1966, quelques jours avant la mort d'André Breton, le 28 septembre 1966. Elle est le reflet d'une grande amitié, mais constitue également un témoignage précieux de l'activité du groupe surréaliste dans sa dernière décennie.

Cet échange est composé de cinquante-cinq lettres et de quatre cartes postales, dont trois représentent la maison d'André Breton à Saint-Cirq-Lapopie⁵²⁰.

Après le décès de la poétesse en 1986, ces lettres (dans les archives privées de Cyrille Mansour, le benjamin de Joyce Mansour) ont été classées par artistes. En effet, la poétesse a correspondu avec de nombreux poètes et artistes du groupe, dont André Pieyre de Mandiargues, Matta ou encore Alechinsky... Notre travail se concentre surtout sur les lettres de Breton.

Avant le classement de l'ensemble de ces documents, lettres, presse, écrits

520 Carte postale représentant la maison d'André Breton à Saint-Cirq-Lapopie cf. notice iconographique fig. n°23 op. cit

et inédits de la poétesse, la correspondance qu'elle avait reçue était conservée dans diverses boîtes à cigares qu'elle collectionnait, ayant pour coutume de fumer de gros cigares – des Montecristo numéro 3 –, ce qui faisait partie intégrante de sa personnalité. Elle créait également des objets avec ces boîtes, témoignant du lien étroit et constant chez les surréalistes entre le mot et l'objet.

L'ensemble de cette correspondance montre qu'au sein du mouvement, les peintres et les poètes travaillent en étroite collaboration.

Nous avons intégralement dépouillé la correspondance et classé les missives en trois catégories : les lettres qui révèlent les sentiments de Breton pour Joyce Mansour, la femme et la poétesse ; celles qui évoquent les diverses activités et événements marquants le travail collectif du groupe, qu'ils soient poètes, peintres ou sculpteurs et enfin, les lettres qui évoquent les quatre grandes expositions internationales ainsi que les quatre grandes revues qui ont marqué cette décennie.

En ce qui concerne les expositions, on peut citer :

La huitième *Exposition internationale du surréalisme*, E.R.O.S à la galerie Daniel Cordier, à Paris du 15 décembre 1959 au 15 février 1960 dont le pré-vernissage s'est déroulé au domicile de la poétesse avec l'exécution du testament du marquis de Sade par Jean Benoît ;

l'Exposition : *Surrealist Intrusion in the Enchanter's Domain*, à la galerie d'Arcy à New York, du 28 novembre 1960 au 14 janvier 1961 ;

la Mostra Internazionale del Surrealismo, à la galerie Schwarz à Milan, en mai 1961 ;

et l'Exposition *l'Écart absolu* à la galerie de l'œil à Paris, 3 rue Séguier en décembre 1965, la XI^e exposition internationale du

surréalisme, placée sous le signe de Charles Fourier.

Les lettres qui évoquent les activités chères aux surréalistes permettent de mieux comprendre les enquêtes, les jeux ainsi que les tracts qui accompagnent la plupart des catalogues d'exposition. En effet, André Breton et les surréalistes prennent position autant politiquement qu'intellectuellement. On pense à la déclaration dite des « 121 » dans laquelle le groupe s'oppose à la guerre d'Algérie. Certaines lettres montrent également la fascination de Breton et ses amis pour la quête de certains objets auxquels ils attribuent une puissance magique.

Les surréalistes considèrent que l'art et la vie se confondent. Ces objets peuvent donc être naturels, comme des pierres ou des agates, mais il peut s'agir également d'objets d'art – surtout l'art premier – ou des objets d'art populaire trouvés chez les brocanteurs, voire des objets créés par les aliénés. Certaines lettres sont la preuve du renouvellement constant du groupe et révèlent ses réactions face à la critique.

À la lecture de cette correspondance, il paraît clair que l'aventure particulière de cet échange épistolaire avec une personne aimée d'une amitié profonde et réciproque, est aussi l'écho de l'aventure surréaliste collective dans ses dernières années. Cette dualité définit bien Breton : regrouper autour de lui tous ses « amis » lui est vital. Il écrit ainsi d'autant plus souvent à la poétesse qu'il regrette son absence.

Ces échanges permettent de percevoir l'évolution de leur amitié. Dans les premières lettres, Breton, admiratif, s'enflamme pour la jeune femme qu'il vient de découvrir. Il faut rappeler qu'il a trente ans de plus qu'elle.

Par une lettre datée du 27 avril 1955,⁵²¹ la deuxième qu'il envoie à Joyce

521 Lettre d'André Breton à Joyce Mansour, Paris le 27 avril 1955, cf. corr. n°2

Mansour, Breton lui écrit au sujet de son recueil, *Déchirures* :

« C'est toujours aussi magnifique, et terrible. Une dame n'a jamais été si loin dans l'esprit de perdition... Vous me découvrez que Morgane et Viviane ne font qu'une... L'Égypte n'a-t-elle pas un doigt posé sur les lèvres ? Permettez, belle madame Mansour, que je vous réitère mes plus grands compliments. »

*Déchirures*⁵²² se compose d'un ensemble de poèmes, dont le suivant :

« Je demande un pain
Un pain fait de pitié
Je demande du vin
Je ne veux plus de mon mal
Délivre-moi du temps mort
Qui pèse sur ma gorge
Qui traîne entre mes jambes
Et qui fond
Donne-moi du velours, du miel et de l'airain
Je fabriquerai une idole
Et peut-être je prierai
Demain »

On comprend déjà que cette poésie est une pulsion du corps qui puise « son énergie aux sources de la vie corporelle et affective les plus profondes »⁵²³.

L'écriture de Joyce n'est pas seulement imagée, elle est physique, elle met en scène l'anatomie du corps tout entier – le ventre avant tout, emblème de la féminité et siège des émotions les plus profondes, jusqu'aux transports les plus brutaux, les plus « brutes ». Le mot « entrailles » revient très souvent chez elle, comme dans *Cris* :

« Oublie-moi.

522 Joyce Mansour, *Déchirures*, recueil de poèmes, Paris, Editions de Minuit, 1955.

523 Stéphanie Caron, *Réinventer le lyrisme*, éditions Droz, 2007

Que mes entrailles respirent l'air frais de ton absence
Que mes jambes puissent marcher sans chercher ton ombre
Que ma vue devienne vision
Que ma vie reprenne haleine
Oublie-moi moi mon Dieu que je me souviene.

...

Toute ma beauté noyée dans tes yeux sans prunelles
La mort dans ton ventre qui mange ma cervelle
Tout ceci fait de moi une étrange demoiselle... »⁵²⁴

Ces vers cinglants, qui font l'objet d'un rappel car crucial pour l'auteur, extrêmement brefs, pareils à la visualisation de cris, transmettent de façon violente, émotionnelle toute la force de sa blessure intérieure. Pour Joyce Mansour, l'écriture est une manière de s'exprimer, de réguler ses pulsions affectives les plus douloureuses, les plus passionnelles et les plus révoltées, puisées dans le vécu, dans une réalité qui lui est très proche. En parlant de *Cris*, elle dit : « c'était des cris, c'était très court. Il n'y avait quelquefois que quatre à cinq lignes. Mais c'était comme font les pleureuses : elles crient très haut dans la tête comme ça elles sont soulagées, et tout le monde autour d'elles est soulagé... C'est une soupape »⁵²⁵ ... une façon de se dégager d'une souffrance. André Breton a entendu ces cris et leur a rendu hommage par la première lettre qu'il adresse à la jeune poétesse, toujours installée en Égypte à ce moment-là :

« c'est assez vous dire que je l'ai lu d'un trait ce matin et que je le relirai à petites doses, quelquefois, comme il convient. Je suis touché de ces mots, de votre écriture, dont vous m'avez fait la grâce de l'accompagner. Je n'adore que la Démone et vous lui donnez vie. Entre

524 *Prose et Poésie, Œuvre complète*, Editions Actes Sud, 1991 - p.310

525 « *Ecrivains étrangers d'expression française : Joyce Mansour* ». Entretien de Joyce Mansour avec Jean Paget, lecture par Maria Casarès. Emission enregistrée le 28 octobre et diffusée le 2 décembre 1967.

tous, le poème qui ouvre la page 24 est une MERVEILLE » :⁵²⁶

« Une pieuvre sirupeuse et dorée
Le débat sur ma jambe rayée
La musique ce zèbre coloré
Jaillit en gerbe de la trompette désossée
Les danseurs aux gonds caoutchoutés
Polissent leur sexe de velours plissé
Sur le plafond platiné de la loi
En attendant que ma pieuvre à la bave sacrée
Bras et jambes intactes bleue de mots et de gin
S'endorme ...

L' Amazone mangeait son dernier sein
La nuit avant la bataille finale
Son cheval chauve respirait l'air frais de la mer
En piaffant en rageant en hennissant sa peur
Car les dieux descendaient des monts de la science
Apportant avec eux les hommes et les tanks ».⁵²⁷

Dans ces vers la poétesse donne voix à la double influence qui l'habite : l'Égypte ancienne et l'Égypte qu'elle a dû fuir à cause des événements politiques. Son langage est organique et viscéral. Paroles à la fois pulsionnelles et réflexe où se mêlent plaisir, effroi et douleur jusqu'aux émotions les plus profondes. Avec une sensualité cruelle, elle ose tout et son verbe ne rechigne pas devant la description crue de corps mutilés.

« Je frémis sous tes mains joyeuses.
Je bois le sang qui tombe de ta bouche en fente.
Le drap noir rampe sous nos jambes unies
Et tandis que tu mâches mon oreille détachée
Je chante ton nom et mes rêves écartés ».⁵²⁸

526 Lettre d'André Breton à Joyce Mansour, le 1^{er} mars 1954, op cit. corr. n°1

527 Joyce Mansour, *Cris*, Editions Pierre Seghers, 1953, p.24.

Sa parole automatique et sans pudeur montre « les maux » du corps qui « se transposent en mots écrits, criés ».⁵²⁹

À propos de *Déchirures*,⁵³⁰ André Breton lui écrit par une lettre en date du 6 juin 1955 :⁵³¹

« Jamais dame pas plus Louise Labé,⁵³² dite la belle Cordière – n’a fait vert - luire une si grande liberté que vous... Vous êtes douée de ce que je tiens pour le génie. Où êtes-vous ? Je ne sais plus. Pourquoi dites-vous que vous étiez exilée ? J’aurais grand besoin de le savoir, si vous m’autorisez à vous faire place non seulement dans mon esprit mais dans mon cœur ».

Joyce Mansour considérait elle-même que les poèmes de son deuxième recueil était autant de cris, comme ceux du premier.

« Invitez-moi à passer la nuit dans votre bouche
Racontez-moi la jeunesse des rivières
Pressez ma langue contre votre œil de verre
Donnez-moi votre jambe comme nourrice
Et puis dormons, frère de mon frère,
Car nos baisers meurent plus vite que la nuit.
Il y a du sang sur le jaune d’œuf
Il y a de l’eau sur la plaie de la lune
Il y a du sperme sur le pistil de la rose
Il y a un dieu dans l’église qui chante et qui s’ennuie »⁵³³

528 *Cris* op. cit. p.27

529 Marie-Laure Missir, *Joyce Mansour une étrange demoiselle*, op. cit., p.28

530 *Cris* op. cit. p.27

531 Lettre d’André Breton à Joyce Mansour, Paris le 6 juin 1955, op. cit., corr. n°3

532 Louise Labé est une poétesse française, née à Lyon vers 1524. Femme de Cordier, elle tint un salon littéraire.

533 Joyce Mansour, *Déchirures* op. cit.

Comme dans *Cris*, nous sommes confrontés à une série d'images successives puisées dans le monde réel, où « l'œil du locuteur est tourné vers l'intérieur, lieu exclusif de surgissement de visions qui s'imposent le plus souvent à l'insu du sujet, s'ordonnent pour l'essentiel autour de scènes passées ».⁵³⁴

Dès le 8 juin 1955, André Breton suggère à la poétesse de collaborer avec les peintres sur son premier recueil en prose, *Jules César*.⁵³⁵ Il lui demande à lire ses nouveaux écrits, ou elle les lui envoie s'ils ne peuvent pas se rencontrer :

« Joyce [...] je n'osais, certes, espérer un signe de vous déjà ce matin, ce qui n'empêchait d'y aspirer à rien d'autre [...] Merveilleux que de vous à moi le fil de communication brille de nouveau. Cet après-midi je vais aller porter le beau manuscrit à Pauvert⁵³⁶ vous allez trouver que j'aurais dû le faire depuis longtemps, mais j'ai tenu à le relire tout entier de très près. Puis vous pensez que je n'avais pas hâte de m'en séparer [...] ».⁵³⁷

À propos de ce recueil, André Breton cite ces quelques mots qui font partie des rares mots cités par le poète à propos de l'œuvre de Joyce Mansour :

« LES GISANTS SATISFAITS :
Le Jardin des Délices
de ce siècle, au volet de droite d'un bleu-nuit
toujours plus dévorant. Ne pouvait être appelée
à nous le découvrir que qui disposerait des plus
hautes richesses, dont *la pureté première*, à l'image
de celle qu'annonce la Huppe magique et que le

534 *Réinventer le lyrisme, Le surréalisme de Joyce Mansour*, op. cit.

535 Joyce Mansour : *Jules César*, Editions Seghers, 1955

536 Il s'agit du recueil en prose de Joyce Mansour : « *Les Gisants satisfaits* », éditions Jean-Jacques Pauvert, 1958.

537 Lettre d'André Breton à Joyce Mansour Paris, le 5 août 1957, archives Mansour; cf corr. n°6

conte oriental nomme la tubéreuse enfant

André Breton »⁵³⁸

Le recueil⁵³⁹ fut publié par Jean-Jacques Pauvert⁵⁴⁰ en 1958 dans sa maison d'édition située au 8 rue de Nesle à Paris. Pauvert a créé sa propre vision de l'édition, à la fois « exigeante, passionnée ; libertine et risquée », échappant à tout conformisme.

Dans *Combat*, du 28 août 1958, Alain Bosquet parle du recueil de la poétesse :

« ... elle ouvrit très grandes les muqueuses de son imagination délirante, et tout s'enfla d'un immense désir sexuel, doublé d'une rage de meurtre et d'une frénésie sans fin ... Les poèmes de Joyce Mansour avaient déjà des moiteurs, des érections et des viols comme on n'en avait pas vu même chez Antonin Artaud. »⁵⁴¹

Pour Bosquet, aucune femme écrivain n'était parvenue avant Joyce Mansour à rendre une atmosphère obsessionnelle aussi désarmante... Il fait allusion tout particulièrement au plus long récit du recueil : *Marie, ou l'honneur de servir*, qui, selon lui, dépasse en envergure et en frémissement tout ce que Joyce Mansour avait écrit jusque-là. Ce récit ironiquement biblique commence

538 André Breton, papier en tête G. De Dijon Deux Sols, archives Mansour, cf. corr n°9, op. cit.

539 Joyce Mansour, *Les Gisants satisfaits*, Editions Jean-Jacques Pauvert, 1958. Ce recueil contient trois récits : *Marie ou l'honneur de servir*, *Les Spasmes du dimanche* et *Le Cancer*.

540 Il est notamment l'éditeur de Sade, Genet, Bataille, Vian, Dalí, Roussel, Klossowski. Il a fait scandale en publiant *Histoire d'O* de Dominique Auris. Il a également fait paraître *Erotique du surréalisme*, écrit par Robert Benayoun en 1965, ainsi qu'un très grand nombre de revues surréalistes.

541 Alain Bosquet, *Combat*, 28 août 1958, « Rages et illuminations, Joyce Mansour – Bruno Durocher », cf doc n°29

ainsi :

« Au début, quand Dieu habitait un lieu dans la terre et que son frère jumeau dormait au ciel, que l'univers était sans forme et vide, seuls quelques restes d'humanité vivaient au fond des profondeurs... ».⁵⁴²

Dans ce récit pénétré de haine mystique, la poétesse nous fait assister à un véritable délire de la servitude, de l'amour, de la mort et de la révolte : Marie rencontre un assassin et c'est immédiatement le grand amour ; des caresses sans fin, et la tranquille assurance que Marie mourra éventrée :

« - un jour je te tuerai
- J'accepte » [...]. »⁵⁴³

Après ce serment, chacun reprend ses tâches quotidiennes. L'écart entre cette violence et la banalité qui suit souligne bien le mépris de la poétesse pour les tabous sociaux, pour les convenances morales. Elle inverse la réalité : Marie est fascinée à la fois par le désir, la jouissance et la mort.

« En franchissant « La zone interdite des rapports collectifs », elle va partager avec son partenaire une expérience dont la signification dépassera le charnel et revêtira un caractère spirituel ».⁵⁴⁴ Lorsque Marie se rend compte qu'elle n'est plus qu'une « charogne verticale », elle jouit de cette situation et glisse « dans le limon primordial d'un agréable néant ».⁵⁴⁵ Ici, la poétesse parvient

542 *Prose et poésie, Oeuvre complete*, op. cit., p.15.

543 *Idem* p.18

544 J.H. Matthews, *Joyce Mansour*, éditions Rodopi, Amsterdam, 1985 – p.48.

545 *Idem* p.48

à dépasser de façon encore plus troublante et insolite la décomposition du corps pour plonger dans l'extase du désir situé entre le cauchemar et le rêve.

Une eau forte de 1960 de Jean Peschard⁵⁴⁶ montre cette communion du désir entre le perroquet, un des personnages du conte, et Marie. La gravure illustre parfaitement le fantastique de Peschard⁵⁴⁷. « Sur un fond de tapisserie très travaillé, une mystérieuse créature féminine, enroulée sur elle-même, subit la magnifique attaque d'un oiseau de rêve qui n'a de perroquet que le nom. La disposition des valeurs, le feu de l'arabesque – très japonaise –, l'équilibre de la composition mettent cette pièce au tout premier rang. »

Sur un thème très classique, passablement usé, Peschard a réussi « une stupéfiante variation ».

B - Les aventures communes des deux poètes

La vie de Joyce Mansour est désormais liée au surréalisme, même si elle a toujours voulu garder un degré d'indépendance vis-à-vis du mouvement.

1/ Rencontres et réunions

Nous l'avons dit : les deux poètes se voient presque quotidiennement, en dehors des vacances d'été qu'André Breton passe dans sa maison de Saint-Cirq-Lapopie, important lieu de rencontre pour les surréalistes où ils préparent leurs

546 Eau-forte 1960. Jean Peschard, gravée après la lecture du texte de Joyce Mansour « *Les Gisants satisfaits* » ; notice iconographique, fig n°25

547 Jean Peschard : graveur et peintre, né à Flers (Orne) en 1928.

activités, manifestations, expositions et revues.

À Paris, ils se donnent rendez-vous soit chez la poétesse, soit au domicile et atelier d'André Breton, soit dans les cafés où se réunissent les anciens membres du surréalisme et les nouveaux arrivants – les jeunes peintres, sculpteurs ou poètes comme Joyce, sur lesquels Breton fonde l'espoir d'une dynamique nouvelle. Ainsi, Pierre Molinier découvert par Breton à la galerie l'Etoile Scellée en 1955 ; Jorgé Camacho que Breton rencontre accompagné de Joyce à la galerie Cordier en 1960 ; Max Walter Svanberg, que Breton découvre au début des années soixante ; Jean Benoît et sa compagne, Mimi Parent, qui se lient d'amitié aussi bien avec André Breton qu'avec Joyce Mansour.

Les cafés tiennent une place considérable dans le mouvement. Liant l'art et la vie, les surréalistes privilégient le spectacle de la rue qui défile devant les terrasses des cafés. Ils sont donc à la fois des lieux de rencontre, de discussions et de travail. Les membres se retrouvent généralement à l'intérieur, à l'écart du bar, à des tables réservées au fond de la salle. André Breton préside les réunions. Seuls les surréalistes sont présents. Chaque jour se déroule le même rituel :

« Breton se rendait au café comme à un bureau, avec la même astreinte. Ses réunions de l'apéritif devenaient ainsi une permanence du Surréalisme. On notait l'assiduité. C'était aussi un cérémonial d'allégeance envers Breton. Cette assemblée quotidienne d'une partie du groupe permettait de faire face à l'événement, d'esquisser sans délai des attaques, d'imaginer des parades et de ne pas attendre pour agir. Les réunions servaient aussi d'épreuve aux nouveaux venus; elles maintenaient l'autorité du chef, permettaient à certains de briller, à d'autres de ne pas se faire oublier (...) ».⁵⁴⁸

André Breton ne sélectionne pas le lieu au hasard. Le choix est soit

548 A. Thirion, *Révolutionnaires sans révolution*, éditions Robert Laffont, 1972 - p.196

sentimental, soit géographique, soit tout simplement parce qu'un nom a retenu son attention. Le Café de la Source, boulevard Saint-Michel, déjà fréquenté par les dadaïstes, fut le premier lieu de rencontre des surréalistes. Breton et Soupault y écrivent *Les Champs magnétiques*. Par la suite, passionnés par la foule des Grands Boulevards et de l'Opéra, ils se déplacent sur la rive droite au café Le Certa au 11, passage de l'Opéra, ou au Petit Crillon dans ce même passage.

En 1922, André Breton emménage rue Fontaine⁵⁴⁹ près de la place Blanche et du café Le Cyrano, 82 boulevard de Clichy. Pendant l'entre-deux-guerres, il deviendra le quartier-général de l'écrivain.⁵⁵⁰ Les membres contestataires du groupe se réunissent rive gauche, Aux Deux Magots.

À l'automne 1929, le groupe abandonne le Cyrano pour le Café Radio, à l'angle du boulevard de Rochechouart et de la rue Coustou. Breton y accueille Buñuel et Dalí. Le Batifol, 7, rue du Faubourg Saint-Martin, est également un café qui attire les surréalistes, de même que le Café de la Mairie, place Saint-Sulpice. Dès 1928, des personnalités telles que Man Ray, Desnos et Aragon s'étaient toutefois écartées du groupe pour fréquenter le bar de La Coupole, une preuve parmi tant d'autres des continuelles querelles du groupe.

Après la guerre, à son retour, le goût de Breton pour les cafés se porte sur la rive droite. Dans les années cinquante, les réunions ont lieu à La Côte d'Or, rue Vivienne. Les surréalistes fréquentent également le café Le Musset, près du Palais-Royal. Une photo de Pablo Volta montre Joyce Mansour assise à la gauche

549 André Breton dans son atelier rue Fontaine. Photo Henri Cartier-Bresson. cf notice iconographique fig. n°26a, 26b

550 Le café de la Place Blanche. Photo Jacques Cordonnier, mars 1953, cf notice iconographique fig n°27

d'André Breton ; une autre du même artiste, l'ensemble du groupe.⁵⁵¹ Dans les années soixante, ils émigrent À la Promenade de Vénus,⁵⁵² rue du Louvre, à l'angle de la rue Coquillère.

Selon Philippe Audoin, Breton arrivait le plus souvent seul ou accompagné de Joyce Mansour, après leurs visites à Drouot ou aux Puces. André Breton, toujours ponctuel, s'installait face au miroir à sept heures et demie du soir. Les invités ainsi que les nouveaux membres entraient ensuite. Breton toisait les nouveaux venus, les scrutait dans la glace sans leur adresser la parole. On y retrouvait notamment Gérard Legrand, Gabriel Bounoure, Jean Schuster et José Pierre, ainsi que les peintres que Breton rassemblait dans son nouvel inventaire de la peinture surréaliste.

Nadja décrit clairement la place que tiennent les cafés dans la mythologie surréaliste :

« 6 octobre. - De manière à n'avoir pas trop à flâner, je sors vers quatre heures dans l'intention de me rendre à pied à « la Nouvelle France » où je dois rejoindre Nadja à cinq heures et demie. Le temps d'un détour par les boulevards jusqu'à l'Opéra, où m'appelle une course brève. Contrairement à l'ordinaire, je choisis de suivre le trottoir droit de la Chaussée d'Antin. Une des premières passantes que je m'apprête à croiser est Nadja, sous son aspect du premier jour (...) »⁵⁵³

Depuis sa création, le surréalisme est une pratique : il se vit. Maurice Nadeau le

551 Photographies, Pablo Volta : archives Erik Satie, 56 rue des Tournelles, Paris 75003, le café Le Musset, près du Palais Royal, janvier 1956, cf notice iconographique fig n°28a; Joyce Mansour assise à la gauche d'Elisa Breton et le groupe surréaliste, cf notice iconographique, fig. n°28b

552 Photographie Cartier-Bresson, le café La Promenade de Vénus, *Histoire du mouvement surréaliste* Durozoi, Hazan p.634, cf notice iconographique fig n°29.

⁵⁵³ André Breton, *Nadja*, Editions Gallimard, 1967, pp. 87-88

rappelle dans ses pages consacrées *aux hauts lieux du surréalisme* :

« Le surréalisme ne s'écrit pas, ne se peint pas, il se vit, et ils sont autant d'apôtres d'une nouvelle religion qui se célèbre dans les cafés ».⁵⁵⁴

« C'est dans les cafés, pourvu qu'ils ne fussent pas ceux de cénacles culturels en vogue, que ces jeunes gens dégustent, regardent, écoutent, hument l'atmosphère du Paris de l'après-guerre ».⁵⁵⁵

Les surréalistes fréquentent les cafés dans un esprit moins solennel que les dadaïstes avant eux. Ainsi, il n'est pas rare que les discussions se muent en violentes disputes. André Breton boit du vin rouge ; Joyce Mansour, du thé, parfois du rhum. Le groupe se retrouve également dans les galeries, A l'Étoile Scellée, notamment, située rue du Pré-aux-Clerc, où sont montées de nombreuses expositions individuelles et collectives. André Breton y rencontre Pierre Molinier pour la première fois en 1955. Après une dernière exposition consacrée à Man Ray, Sophie Babet, qui a fondé la galerie en 1952, ferme ses portes en avril 1956.

Les surréalistes se réunissent alors dans la salle du cinéma d'art et d'essai située rue Ranelagh dans le 16^e arrondissement, pour y exposer leurs œuvres dans une galerie attenante au cinéma.

En dehors de Paris, ils se rencontrent près de Saint-Nom-la-Bretèche dans une folie du XVIII^e siècle appelée « le désert de Retz ».⁵⁵⁶ À l'origine, ce « désert » s'étendait sur dix-sept hectares et comprenait des bâtiments et des fausses ruines

554 Gérard de Cortanze : *Le Monde du surréalisme*, Editions Complexe, 2005, p. 88

555 Idem p 88

556 Denise Bellon : photographie, avril 1960, Le groupe surréaliste au Désert de Retz, notice iconographique fig. n°30a, 30b

construites selon une symbolique maçonnique. Le groupe découvre l'endroit en 1954, et la revue *Médium* y consacre un article :

« Près de Saint-Nom-La-Bretèche, un parc interdit et béant dresse parmi les racines reptiles et les arbres dévoués à la neige sa hautaine "folie". Autour d'un escalier en spirale, dix facettes concaves à chacun des cinq étages semblent correspondre à autant d'alcôves : mais le M. de Moncille qui commanda à un architecte inconnu les fabriques du « désert de Retz » voulut cette tour à seules fins de fêtes galantes, « cannelée et tronquée en biseau ». Les deux paliers supérieurs sont donc depuis toujours renversés, derrière l'apparition de la grande muraille de pierre. Telle était la forme de l'Aphrodite primitive à Chypre. Cette même année 1772, à la suite de l'affaire de Marseille, le marquis de Sade était condamné à être décapité et brûlé devant le portail d'Aix : la sentence fut exécutée en effigie. »

Sur la photographie du groupe surréaliste au désert de Retz prise par Denise Bellon en avril 1960, on reconnaît autour de Breton certains jeunes membres du mouvement, comme Gérard Legrand, Nicole Espagnol, Jean Benoît, Mimi Parent, et Samir Mansour. Le mystère de ce site laissé à l'abandon les séduit. Mimi Parent, pour accentuer le caractère énigmatique de leurs rencontres, fabrique des masques pour dissimuler leur visage.

Auparavant, en 1950, André Breton avait découvert le village de Saint-Cirq-Lapopie, dans le Lot. Conquis par cet endroit, il y acquiert une ancienne auberge de mariniers datant du XVII^e siècle, dotée d'une tour carrée et d'un jardinet. Là, en compagnie de ses amis, il passe ses étés à chercher des agates trouvées, à l'état brut, au bord du Lot. Il pense que ces pierres possèdent des vertus magiques et leur quête devient une des activités principales de l'été.

André Breton écrit à plusieurs reprises à Joyce Mansour à ce sujet :

« ...Il y a une certaine dérision qui frappe les nouvelles qu'on peut donner de ce village, où les jours s'écoulaient tellement les mêmes. Le séjour de Benayoun⁵⁵⁷ et de Toyen n'a pas peu contribué à les rendre encore plus semblables à cause des recherches de pierres qui prennent avec eux le tour frénétique. Je suis de plus en plus persuadé que ce qu'on trouve est en rapport étroit avec la personnalité de celui qui trouve... Je constatais cela hier encore avec Nicole José Pierre :⁵⁵⁸

Elle qui n'avait jamais cherché met aussitôt la main sur une pierre comme aucun de nous n'en avait encore rencontrée par ici et qui me fait l'effet d'un mimosa blanc. Or, qui plus qu'elle parmi les personnes que nous pouvons connaître pourrait comme elle être décrite, au jeu des analogies, sous l'aspect d'un mimosa blanc ?... ».⁵⁵⁹

Breton écrira un texte dans *Le surréalisme, même* n° 3 de 1957, intitulé « La langue des pierres ».⁵⁶⁰ Il ne s'agit pas seulement de la quête des agates, mais des pierres en général qui, par leur aspect insolite, deviennent des supports à la curiosité et à l'interrogation. Dans cet article, il évoque à nouveau les agates du Lot :

« (. . .) L'an dernier, à l'approche, sous la pluie fine, d'un lit de pierres que nous n'avions pas encore exploré le long du Lot, la soudaineté avec laquelle nous « sautèrent aux yeux » plusieurs agates d'une beauté inespérée pour la région, me persuada qu'à

557 Robert Benayoun, né en 1928 au Maroc, mort à Paris en 1996, est un écrivain et collagiste, spécialiste du cinéma, qui participe aux activités du groupe surréaliste à partir de 1949. Il collabore aux revues surréalistes comme *Médium*, *Le surréalisme, même*. En 1965, il publie *Érotique du surréalisme*, paru chez Pauvert. Il réalise le film *Passage Breton* avec Alleau, Mandiargues, Lebel, Joyce Mansour, Dalí, Man Ray, Gracq, Breton et lui-même

558 Épouse de José Pierre, née en 1927 à Benesse-Marenne, Elle devient critique de l'activité picturale du surréalisme à partir de 1952. Elle participe aux revues de l'époque.

559 André Breton, lettre à Joyce Mansour, Saint-Cirq-Lapopie, le 18 août 1959, archives Mansour, cf. corr. n°12

560 *Le surréalisme, même*, n°3, 1957, pp. 62 à 69

chaque pas de toujours plus belles allaient s'offrir et me maintint plus d'une minute dans la parfaite illusion de fouler le sol du *paradis* terrestre (...). ».⁵⁶¹

Ses plus fidèles amis sont Jean Benoît et Mimi Parent. D'autres les retrouvent à Saint-Cirq : Robert Benayoun, Toyen, José Pierre, Gérard Legrand, Adrien Dax... Breton demande souvent à Joyce Mansour de se joindre à eux, d'autant qu'il s'agit d'un lieu de travail surréaliste. Il fait part des discussions dans ses lettres :

« (...) Dites-moi, très chère Joyce, quel jour précis vous rentrez à Paris. Nous comptons y être le 5 au matin. Je n'ose vous demander si vous n'avez pas trouvé quelque moyen de passer par ici. Ce serait trop beau ».⁵⁶²

Au même titre qu'il aime s'entourer de son groupe dans les cafés, Breton tient à les avoir à ses côtés pour préparer les diverses activités du mouvement. Joyce Mansour lui manque, non seulement en tant qu'amie proche, mais également comme membre actif. Elle n'a pas souvent été à Saint-Cirq. Elle a dû s'y rendre en 1965, quand Robert Benayoun y réalise le film, *Passage Breton*, où elle est présente, ainsi qu'Alleau, Mandiargues, Lebel, Dalí, Man Ray, Gracq et Breton, bien sûr. Dans ce film, en retraçant le parcours de cet homme admirateur de Rimbaud, Lautréamont et Freud, Robert Benayoun démontre à quel point le surréalisme est indissociable de son fondateur.

Avide d'échanges avec la jeune poétesse, Breton doit donc patienter jusqu'à la rentrée pour poursuivre leur dialogues interrompus, mais, surtout, leur quête d'objets.

561 *Ibid.* p.64

562 cf. lettre de Saint-Cirq le 18 août 1959, op. cit, note 560, p.196

Après leurs déambulations à Drouot, aux Puces, chez les marchands, dans les galeries et les ateliers d'artistes terminées, ils rejoignent les autres membres du groupe dans les cafés afin de continuer l'œuvre collective du groupe.

2/ Le magnétisme des objets trouvés

Les retrouvailles quotidiennes des deux s'articulent donc autour de cette quête d'objets – un rituel plus qu'une occupation – puisés surtout dans le bric-à-brac des brocanteurs, dans l'art primitif ou naïf. Breton a également des affinités avec les petits peintres méconnus du XIX^e siècle, comme Filiger, artiste de l'école de Pont-Aven dont le mysticisme l'a séduit.

Dans une lettre du 27 février 1959,⁵⁶³ il écrit à Joyce :

« On quitte Ramatuelle samedi matin pour Toulon où, avant de gagner Paris, je veux voir quelques Filiger chez une Bretonne (...). »

Deux tableaux font l'objet d'enquêtes dans *Le surréalisme, même* n° 3, d'automne 1957 :⁵⁶⁴ un tableau d'un peintre du XIX^e siècle, Cornélius von Max, que Joyce Mansour et André Breton ont trouvé aux Puces, représentant une mystérieuse jeune femme allongée au sol ; et un tableau anonyme⁵⁶⁵ appartenant à André Breton, tout aussi énigmatique, qui représente un groupe de femmes et d'hommes accomplissant un rite. Ces tableaux, tels des « objets naturels », les

563 Lettre d'André Breton à Joyce Mansour, Ramatuelle le 27 février 1959 archives Mansour, cf. corr. n°10

564 Cornélius Von Max, huile sur toile, représentant une femme allongée. Collection Joyce Mansour, couverture du *Surréalisme même*, n°3 automne 1957. cf. notice iconographique fig. n°31

565 Tableau anonyme, notice iconographique figure n°32 Collection André Breton reproduit dans le *Le surrealism, même*, automne 1957, p 81

saisissent au détour d'une promenade rêveuse, à la manière de *Nadja* et portent en eux une charge surprenante de « hasard objectif ».

La peinture surréaliste se rapproche souvent de cette quête magique. Dans la série dite des *Chimères*, que peint Victor Brauner de 1939 à 1942, des créatures impalpables représentent à la fois « des divinités fabuleuses de l'eau, du feu, de l'air et de la terre »⁵⁶⁶, s'inspirent de la magie et des légendes ancestrales. Dans son tableau *Au Crépuscule*,⁵⁶⁷ Brauner dépeint ce monde imaginaire des mythes et de l'esprit.

Jean-Louis Bédouin, dans *Médium*, numéro 2, p. 16, écrit un article intitulé « Le sens de l'aventure » où il analyse la manière dont l'objet trouvé s'imprègne à la fois de symbolique, de fétichisme passionnel et de magie. Le sens de l'aventure est, selon lui, porteur d'expérience. Il évoque ceux qui recherchent des objets en Afrique ou en Amérique du Sud, pénétrant ainsi sans hésiter « au plus profond de ce monde fétichiste »,⁵⁶⁸ que nous avons perdu en Occident. Il joint au texte une photographie de Paalen⁵⁶⁹ au Mexique, à côté d'une tête Olmèque colossale. Il conclut :

« (...) tant qu'ils maintiendront vivante une conception du monde et de l'homme qui ne doit rien à nos idées ni à nos institutions, nous pourrons garder l'espoir de rétablir entre l'homme et l'Homme, entre l'homme et la nature, un dialogue,

566 Robert Benayoun : *Erotique du surréalisme* Editions Jean-Jacques Pauvert, pp. 152 à 154.

567 Victor Brauner *Au crépuscule*, huile sur toile ; 1938 – 1939. Reproduction tirée de *L'Art Magique* d'André Breton Collection André Breton avec le concours de Gérard Legrand, cf notice iconographique fig n°33 Éditions Formes et Reflets, Club français de l'Art, Paris, 1957

568 *Médium* n°2, février 1954 Jean-Louis Bédouin « Le sens de l'aventure » p.16

569 *Ibid* : photographie de Paalen au Mexique près d'une des têtes colossales de la région Olmèque de Vera Cruz cf. notice iconographique fig. n°34

dont notre civilisation, toute à son monologue impersonnel et mécanique, a perdu le secret ».⁵⁷⁰

Les objets trouvés, dont le mystère lie le monde intérieur au monde extérieur, trouve une place de prédilection chez les surréalistes.

Ces objets peuvent être de simples pierres – objets naturels comme les agates trouvées au bord du Lot à Saint-Cirq-Lapopie. André Breton parle souvent de cette quête dans sa correspondance à Joyce Mansour. Nous l'avons déjà évoquée avec la lettre qu'il lui envoie le 18 août 1959.⁵⁷¹ Un an plus tard, le 11 août 1960, André Breton lui écrit :

« Savez-vous, Joyce, que vous avez omis de me donner votre adresse (car je suppose que vous avez depuis longtemps quitté Paris pour le midi ?) Il est bien vrai, néanmoins, que j'aurais dû vous écrire plus tôt mais la fièvre collective autour des « agates » a marqué encore quelques degrés de plus qu'à l'ordinaire. Toyen et Benayoun en étaient insatiables ; Mimi et Jean Benoît les dépassent presque en frénésie... ».⁵⁷²

Dans les années cinquante, André Breton évoquait déjà le caractère à la fois ludique et magique de cette recherche de pierres : dans *Le surréalisme, même* n°3, d'automne 1957, dans un texte intitulé, « Langue des pierres », il parle du pouvoir « d'échanges mystérieux » que peut avoir la découverte de certaines pierres. Il évoque également dans ce texte le pouvoir magique des agates noires veinées de blanc :

570 *Ibid* : p.16

571 op. cit.

572 Lettre d'André Breton à Joyce Mansour, Saint-Cirq le 11 août 1960, archives Mansour cf corr. n°16

« L’an dernier, à l’approche sous la pluie fine, d’un lit de pierres que nous n’aurions pas encore exploré le long du Lot, la soudaineté avec laquelle nous sautèrent aux yeux plusieurs agates, d’une beauté inespérée pour la région, me persuada qu’à chaque pas de toujours plus belles allaient s’offrir et me maintint plus d’une minute dans la parfaite illusion de fouler le sol du paradis terrestre. Il n’est pas douteux que l’obstination dans la poursuite des lueurs et des signes, dont s’entretient la « minéralogie visionnaire », agisse sur l’esprit à la manière d’un stupéfiant (...). »⁵⁷³

Rappelons l’exposition surréaliste autour des objets à la galerie Charles Ratton en 1936 où les objets naturels, dont les agates, figuraient déjà.

Quand Breton, souffrant des bronches, écrit à Joyce en août 1964, sa passion pour la recherche des pierres semble décliner avec la santé. Néanmoins, à Saint-Cirq, André Breton ne limite pas ses quêtes aux agates, mais parcourt les brocanteurs de la région avec ses amis, pour chiner des antiquités ou de l’art populaire empreints du même magnétisme. Dans sa lettre du 25 août 1964,⁵⁷⁴ il dresse pour la poétesse l’inventaire de ses découvertes, tant chez les brocanteurs que chez les ferrailleurs :

« La plus saillante des trouvailles a été une armoire auvergnate à panneaux supérieurs sculptés d’animaux de très beau « style berger », un fer à hosties médiéval (2.000 anciens francs ! et il est superbe), un reliquaire allemand, petite merveille d’assemblage, daté de 1731 et un ensemble de trois objets – deux en os, un en ivoire – gravés de figures étonnamment inquiétantes sans doute par un fou et rassemblées dans un tronçon d’os à moelle comme on en délivre pour le pot au feu.

Je me réjouis de vous montrer tout cela (sauf l’armoire qui reste ici). Ecumé aussi la région en bénitiers de faïence d’Auvillars, de

573 *Le surréalisme, même*, n° 3, automne 1957, pp. 62 - 69.

574 Lettre d’André Breton à Joyce Mansour du 25 août 1964, archives Mansour, cf. corr n°20

facture extrêmement naïve et très hauts de couleurs... »

Ces objets populaires ou naïfs font partie intégrante de l'expérience surréaliste. La vertu de « l'objet trouvé » avait été mise à l'honneur tout au long de *Nadja*, en 1928 : « l'objet trouvé est celui qui, parmi beaucoup d'autres, exerce « l'attraction du jamais vu »... l'impulsion de l'acquérir ou de s'arrêter devant lui a un motif passionnel » écrit Sarane Alexandrian dans son livre *L'Art surréaliste*.⁵⁷⁵ En lui écrivant dès qu'il découvre et acquiert un objet, Breton veut faire partager cette passion avec Joyce Mansour.

Il termine sa lettre du 25 août 1964 en invoquant les objets primitifs :

« Voilà (sic) pour l'antiquité ! Les Bounoure, qui étaient ici dimanche, avec Dax (...) m'ont décrit les objets Sepik qu'a enfin reçu Langlois. J'espère voir avec vous ce qu'il en reste... »⁵⁷⁶

Les promenades quotidiennes de veilleurs éveillés en compagnie de Breton imprègnent les écrits de Joyce Mansour. Au cours du documentaire, *Passage Breton*, diffusé en avril 1970, la poétesse explique à Robert Benayoun le sens-même de cette quête :

« Les promenades étaient comme un voyage. Ce n'était pas tellement pour chercher l'objet. Ça pouvait être pour chercher un ami, pour chercher [...]. C'était la recherche pour la recherche. L'objet trouvé l'était par hasard ».⁵⁷⁷

Après son installation définitive à Paris, Joyce Mansour s'est laissée porter vers les arts d'Afrique et d'Océanie, grâce, encore, à André Breton qui,

575 Sarane Alexandrian, *L'Art surréaliste*, Éditions Hazan, 1969 - p. 141

576 Lettre du 25 août 1964. op. cit, corr. 20

577 Robert Benayoun, *Passage Breton*, documentaire diffusé en avril 1970, archives Mansour.

tel Pygmalion, a sensibilisé le regard neuf de la jeune femme. Dès les années soixante, pendant vingt ans, Joyce et son mari Samir vont acquérir – de son vivant, avec les conseils du poète – plusieurs pièces d’art primitif, principalement océanienne, un vecteur de magie selon Breton.

L’art primitif, plus encore que les objets, ont une incidence déterminante à la fois sur les écrits de la poétesse et sur sa participation au mouvement surréaliste. Deux autres personnes ont eu un rôle de conseil important dans la collection de Joyce et de Samir Mansour : Maurice Rheims et Charles Ratton.

Dans *Haute Curiosité*⁵⁷⁸, Maurice Rheims relate sa rencontre avec Joyce et Samir Mansour vers 1956, lors de leur installation à Paris. C’est « à l’issue d’un concert que ma femme et moi fîmes la connaissance de Mansour. Ils arrivaient d’Égypte et aujourd’hui encore, bien qu’ils n’y soient pas retournés depuis l’avènement de Nasser, ils ont conservé le hâle du delta. Ils devinrent vite nos meilleurs amis ; ils le sont restés. Joyce, poétesse, appartient à l’univers du surréalisme, dont elle est restée l’ardente prêtresse »⁵⁷⁹.

C’est Joyce qui présente Maurice Rheims à André Breton. Pour Maurice Rheims, Joyce est passionnée par les lettres, mais Sam⁵⁸⁰ lui paraît être un « cas, désespéré », car, taillé comme un dauphin, il est adepte de natation et ne s’occupe que de sa société d’électronique. Mais, lorsque Breton les entraîne vite chez les brocanteurs des Puces de Saint-Ouen, Rheims constate que le couple n’a pas été long à attraper « le mal » du collectionneur. Dans un premier temps, « le Dauphin » est attiré par l’art africain. Ils fréquentent bientôt les galeries d’art primitif rue de Seine et rue du Four et rapportent chez eux des statuettes du

578 Maurice Rheims, *Haute curiosité*, Editions Robert Laffont, Paris, 1975.

579 *Haute curiosité*, op. cit. p. 135

580 Samir Mansour est très vite devenu Sam pour ses amis parisiens.

Bénin et des masques Dan : « Comment vous sentez-vous, Sam, au milieu de ces choses ? demandait André Breton, avec cet inimitable accent de courtoisie. — Mais bien, disait Sam. Et peu à peu, telle l'odeur de l'opium grillé qui finit par tout empester, l'appartement de l'avenue du Maréchal Maunoury se mit à puer le Sénoufe, l'Achanti et le Zoulou.

Mais un malheur ne vient jamais seul et de l'art africain, Sam allait passer à l'Océanie et cela sous l'aile tutélaire de Charles Ratton,⁵⁸¹ le meilleur connaisseur en la matière ». ⁵⁸² Rheims décrit l'appartement de ses amis, décoré par Alavoine, se transformer au fur et à mesure des acquisitions « en une inextricable jungle avec des idoles océaniques aussi hautes que des platanes ».⁵⁸³

Pour le commissaire-priseur, Joyce et Sam Mansour sont devenus en l'espace de dix ans parmi les plus grands connaisseurs de l'art de l'Océanie. Il ajoute : « dans toute cette forêt d'idoles de bois sculpté, visages grimaçants, qui croît comme si l'humidité de la jungle sévissait ici, aux abords du bois de Boulogne, au travers des bras menaçants, on aperçoit des toiles de Matta, de Lam, de Brauner et de Michaux, qui sont là pour démontrer à quel point l'objet est parvenu à droguer un aussi beau couple... ».⁵⁸⁴

Comme les peintres du début du XX^e siècle, à la recherche d'une

581 Charles Ratton, né en 1895 à Mâcon et mort en 1986, est un expert et marchand d'art primitif de notoriété internationale des années 1930 à 1970-80. Proche des surréalistes, il organise dans sa galerie du 22 au 29 mai 1936, rue Marignan à Paris, l'« Exposition surréaliste d'objets » conçue et préfacée par André Breton. Dans les années 1930 il collabore à des manifestations internationales pour faire connaître les arts primitifs d'Océanie et d'Amérique.

582 Ibid p.136

583 Ibid p.136

584 Ibid p.136

« nouvelle Cythère », l'écriture imagée de la poétesse a été modelée par cette foule d'objets venus d'ailleurs, ces visages menaçants, étranges et exotiques – obscènes parfois –, comme les Uli, idoles représentant les ancêtres qui protégeaient l'entrée des cases. Personnages massifs avec des seins et un sexe en érection, aucune femme n'avait le droit de les regarder. Joyce s'est emparée de cette nouvelle beauté pour créer à son tour ses propres monstres, mi-hommes, mi-bêtes qui hantent sa poésie de l'inconscient et répondent à un abandon total de son imagination. Les sculptures océaniques, surtout, dans leur répétition obsessionnelle, miroitent la récurrence violente des thèmes – la mort, le sexe, la décomposition – chez Joyce Mansour.

Avec l'aide de son mari, Joyce Mansour a su faire de son appartement l'incarnation d'elle-même, de sa poésie, de son inconscient, en trois dimensions. Ses écrits se reflètent dans cet intérieur éclectique où les œuvres sont en dialogue permanent, où idoles océaniques et sculptures égyptiennes cohabitent harmonieusement avec les toiles de ses amis peintres et sculpteurs : Giacometti, Max Ernst, Arp, Etienne Martin, Reinhold, Hiquily...

Joyce et Sam Mansour n'ont pas constitué leur collection exclusivement auprès de Rheims. Dans les années soixante et soixante-dix, ils acquièrent de nombreux objets d'« art primitif » chez les grands marchands parisiens : Kerchache, Langlois, Loudmer, Monbrison et bien sûr Charles Ratton⁵⁸⁵, le premier marchand auquel un musée consacra une rétrospective. La sienne eut lieu sous la direction de Philippe Dagen au Musée du quai Branly, du 25 juin au 22 septembre 2013, et s'intitula, *Charles Ratton, l'invention des Arts*

585 Portrait de Charles Ratton, photo noir et blanc, studio Harcourt, Paris années 1930, archives Ratton - Guy Ladrière, Paris, reproduite dans le catalogue d'exposition consacré à Ratton au quai Branly. Cf notice iconographique, fig n°35.

« *Primitifs* ». Philippe Dagen précise toutefois que Ratton n'est pas l'inventeur de la notion d'arts dits « primitifs », en rappelant que la « mode nègre » lancée par les cubistes était en plein essor lorsqu'il se lança dans le marché des arts africains, océaniens et précolombiens. Il ouvrit sa galerie en 1927 au 39, rue Laffitte à Paris, puis rue Marignan dans le 8^e arrondissement.

Philippe Dagen indique que « si son intérêt a été attiré vers l'« art nègre » sur fond de primitivisme cubiste, il paraît aussi certain que, d'une part, cet intérêt se trouve renforcé par la fréquentation des surréalistes et que, d'autre part, il va de pair avec d'autres intérêts pour se fondre dans un amour des arts dits « primitifs » qui ne limitent ni la géographie, ni la chronologie ». ⁵⁸⁶ Selon lui, Ratton serait entré en relation avec les artistes et poètes surréalistes qui participaient à la revue *La Révolution Surréaliste* peu de temps après le premier *Manifeste* de 1924. Ratton figure déjà dans la correspondance de Gala et Paul Éluard en mars 1928 et Miró lui adresse une lettre en 1927 faisant allusion à son déménagement de la rue de Rennes à la rue Laffitte. Miró était amateur d'« art nègre », ami de Michel Leiris, un client de Ratton a pu lui transmettre le goût pour cet art. Par la suite, Miró aurait préféré faire appel à Ratton, marchand débutant, donc plus enclin à lui offrir des facilités de paiement, plutôt qu'à Paul Guillaume, déjà reconnu sur le marché d'« art premier ». Ratton ne limitait pas son intérêt à l'« art nègre ». De l'Afrique, l'Océanie et l'Amérique précolombienne, sa curiosité s'étendait vers l'Europe et ses « hautes époques » — de la fin de l'Empire Romain à la fin du Moyen Âge — qu'il avait étudiées à l'École du Louvre, puis aux arts dits « populaires » ou « folkloriques ». ⁵⁸⁷ Pour Philippe Dagen, il se situe comme « l'un des propagandistes les plus efficaces par ses expositions et son commerce,

586 Ibid : catalogue de l'exposition Ratton, p. 15

587 Ibid p. 17

précisément parce qu'il consacre autant d'attention à l'île de Pâques qu'au Cameroun, à la Nouvelle Guinée ou au Mexique précolombien, aux Cyclades qu'à l'Irlande ».⁵⁸⁸ Son rôle est essentiel car ces arts dits « primitifs » (selon ses propres termes) « obéissent aux mêmes lois et sont dignes de la même estime que les arts classiques ».⁵⁸⁹ Il décide de se consacrer également aux arts de l'Asie encore mal connus à l'époque.

Les « arts primitifs » ont influencé l'avant-garde artistique dès la fin du XIX^e siècle. Selon William Rubin,⁵⁹⁰ Van Gogh, qualifiait de « primitifs » les styles curiaux et théocratiques des Égyptiens anciens et des Aztèques ; il parlait d'artistes « sauvages » à propos des maîtres japonais qu'il vénérât. Gauguin utilisait les adjectifs « primitifs » et « sauvages » pour décrire des styles aussi différents que ceux de la Perse, de l'Égypte, de l'Inde, de Java ou du Cambodge et du Pérou. Le peintre, qui se définissait comme « sauvage », allait bientôt adjoindre les Polynésiens à sa liste déjà longue de « primitifs ».⁵⁹¹ Toujours selon Rubin, Van Gogh et Gauguin ont admiré dans les arts « primitifs » ou « exotiques » plusieurs qualités que leurs successeurs du XX^e siècle reconnaîtront comme la force d'expression. Une nouvelle esthétique s'installait dans l'art. William Rubin précise que « les premières décennies du XX^e siècle ont vu à la fois un déplacement et un rétrécissement du domaine de l'art primitif. Avec la « découverte » des statues et masques africains et océaniens par Matisse, Derain, Vlaminck et Picasso, en 1906-1907, une interprétation moderniste s'est fait jour ».⁵⁹² Il rappelle qu'au cours des vingt-cinq années suivantes, l'« art primitif »

588 Ibid p.20

589 Ibid p.20

590 cf *Le primitivisme dans l'Art du 20^e siècle*, Volume I et II, éditions Flammarion, 1999.

591 Ibid. Introduction p.2

592 Ibidem.

« s'est confondu de plus en plus avec des objets tribaux. Pour l'avant-garde artistique du début du siècle, il s'agissait avant tout de l'art océanien et africain auquel s'ajoutait en Allemagne, un échantillonnage de l'art des Indiens d'Amérique et des Eskimos (très mal connu des artistes parisiens avant les années vingt ou trente) ».⁵⁹³

A partir des années vingt, on cesse de désigner comme « primitif » les arts de cour non-européens – japonais, égyptien, perse, cambodgien et autres –, pour appliquer ce qualificatif au seul art tribal, tout particulièrement à l'art africain et océanien. Si les objets précolombiens faisaient, eux aussi, partie des « arts primitifs », ils n'exerçaient pas le même attrait chez les artistes d'avant-garde, à l'exception de Moore, les muralistes mexicains et Giacometti. Les peintres comme Picasso ou les expressionnistes allemands ont retenu de l'« art primitif » l'inventivité aboutissant « dans certaines sociétés africaines et océaniques à un art souvent étonnamment multiforme » qui « constitue un des principaux dénominateurs communs de l'art tribal et de l'art moderne ».⁵⁹⁴

Rubin cite la sculpture Dan,⁵⁹⁵ dont la grande diversité, la liberté et l'originalité ont fait l'admiration des artistes modernes. Ils en possédaient des pièces ou des reproductions photographiques dans leur atelier et l'on retrouve cette inspiration à la fois dans leurs écrits et dans leurs œuvres. Aussi rappelle-t-il que Picasso, Derain, Matisse, Braque et Brancusi⁵⁹⁶ ont « bien senti la complexité conceptuelle et la subtilité esthétique de l'art tribal ».⁵⁹⁷

593 Ibidem.

594 Ibid. Introduction p.3

595 *Masques Dan, Le Primitivisme dans l'art du XX^e siècle*, de William Rubin, p.4 de l'introduction, cf notice iconographique, fig n°36.

596 Ibid. Introduction p.7

597 Ibid. Introduction p.17

Contrairement aux cubistes et à d'autres artistes d'avant-garde qui aimaient le caractère brut, géométrique, inachevé de cet art, les deux grands marchands parisiens, Guillaume et Ratton, préférèrent un travail plus soigné, moins stylisé qui plaît davantage à de nombreux collectionneurs. William Rubin cite l'exemple de René Gaffé, grand amateur d'art moderne « dont les choix dans la peinture moderne furent parmi les plus courageux et les plus perspicaces de ce siècle, [mais qui] se montrait beaucoup plus conformiste dans ses achats d'art tribal ».⁵⁹⁸

Pour preuve de cette timidité, aucun marchand, fut-ce après la Seconde Guerre mondiale, n'a été sur place rechercher les objets tribaux, pas même Guillaume ou Ratton. Ils faisaient appel à des explorateurs, des missionnaires coloniaux ou des agents qu'ils rétribuaient, et cela jusque dans les années soixante-dix.

William Rubin s'interroge sur la nature des liens entre arts primitifs et art moderne : à savoir s'ils ont été d'influence ou d'affinité. En réponse, il évoque l'œuvre d'un artiste proche du surréalisme, Max Ernst avec *L'Oiseau-tête*,⁵⁹⁹ sculpture en bronze de 1934-1935, qu'il compare à un masque africain de l'ethnie Tусyan.⁶⁰⁰ Les deux sculptures sont manifestement ressemblantes, partagent la même tête plate et rectangulaire, les yeux petits et ronds, la bouche rectiligne et une tête d'oiseau inscrite sur le front.

Joyce Mansour n'est pas le seul poète à collectionner les objets dits d'arts

598 Ibidem

599 Max Ernst, *Oiseau-tête*, 1934-1935, bronze (moulé en 1955) 53x37,5x23,2 cm, coll. galerie Beyeler à Bâle reproduit dans *Le Primitivisme dans l'art du 20e s.*, cf notice iconographique, fig. n°37.

600 Masque Ioniakê, Tусyan, Burkina - Fasso - Bois - fibres végétales et graines, h : 67 cm - Musée Barbier Müller. Genève. Cf notice iconographique, fig. n°38.

« primitifs ». Auparavant, dans les années vingt, Paul Éluard et Tristan Tzara s'étaient révélés amateurs et collectionnaient l'art africain. Philippe Dagen rappelle la première exposition française d'art africain organisée par Charles Ratton, le 13 décembre 1927 au Théâtre Édouard VII où l'on trouve parmi les prêteurs, « des collectionneuses et collectionneurs, des artistes, des savants, des poètes, des marchands ».⁶⁰¹ Philippe Dagen cite la liste des prêteurs, pour la plupart des personnalités importantes du monde de l'art, dont la vicomtesse de Noailles, Helena Rubinstein, Dora Maar, Félix Fénéon, Jacques Lipchitz, Pierre Loeb, Louis Marcoussis, André Breton, Paul Éluard, Tristan Tzara, Pablo Picasso, Jean Miró, Paul Rivet, Georges-Henri Rivière, Michel Leiris et Christian Zervos.

Selon Philippe Dagen, Ratton, resté à Paris pendant la guerre, renoue avec les surréalistes après 1945. En 1959, il organise, avec André Breton et Robert Lebel, une vente aux enchères en faveur de Benjamin Péret, quelques mois avant sa mort : « Au bénéfice du poète, il donne à vendre — Maurice Rheims tient le marteau pour ces enchères amicales — une grande statue en terre cuite Colima »⁶⁰². A cette occasion, Charles Ratton fait la connaissance de nouveaux membres qui ont rejoint le cercle d'amis de Breton, comme Joyce Mansour accompagnée de Sam. Depuis cette rencontre, il devient l'un de leurs conseillers dans l'acquisition d'objets océaniens. Jean Benoît et Mimi Parent, également amateurs d'art océanien, accompagnent Pierre Langlois dans ses voyages en Océanie, « à la recherche de peuples et d'objets inconnus ».⁶⁰³ Durant les années soixante, Langlois est un des principaux fournisseurs de Ratton. « En 1960, précise-t-il, j'ai ouvert ma propre galerie à Paris. J'y ai eu André Breton et les

601 Catalogue : *Charles Ratton. L'invention des Arts Primitifs*, p.27

602 Catalogue d'exposition Charles Ratton, p.38, op. cit.

603 Ibid, p.38

surréalistes pour acheteurs. Breton passait chez moi tous les samedis après-midi. Et c'est ainsi que j'ai renoué avec Ratton. À partir de 1964, j'ai voyagé en Océanie, aux Nouvelles Hybrides, en Nouvelle-Irlande, aux Îles Salomon. En 1967, j'y suis parti en compagnie de mes amis Mimi Parent et Jean Benoît. Dans ces années, Ratton m'a demandé plusieurs fois d'acheter une partie de mes objets océaniens ». ⁶⁰⁴ Il est évident, selon Philippe Dagen « combien le monde des marchands parisiens d'« arts primitifs » et son histoire sont indissociables de celle du surréalisme, autant dans la seconde moitié de son existence, après 1945, que durant la première ». ⁶⁰⁵

Toutefois, Breton n'éprouve aucune attirance pour l'art africain. Il le juge dépourvu de magie, ne provoquant, en lui, ni « émotion » ni « choc » ni surprise, comme la poésie ou la peinture surréaliste. Philippe Dagen rappelle qu'en 1935, Breton refuse la demande de Ratton d'écrire un essai sur la relation entre les arts africains et le surréalisme. Il lui envoie une lettre le 30 janvier 1935 :

« ... Je suis, il faut bien l'avouer, sans écho, lorsque je considère, pourtant avec le plus grand souci de ne pas vous décevoir, ces objets africains qui ne m'ont jamais ému directement, contrairement encore une fois aux objets océaniens et américains ». ⁶⁰⁶

Il pense donc trouver des « rapports insignifiants » entre la sculpture africaine et le surréalisme. Philippe Dagen constate que pour Breton « ce serait aller contre lui-même, contre ses émotions, contre son histoire et celle du groupe

604 Ibidem propos recueillis par Philippe Dagen.

605 Ibidem

606 Ibid p.124

qu'il a fondé que de prétexter l'inverse ».⁶⁰⁷ Il rappelle la définition du premier *Manifeste* en 1924 : « Le surréalisme est de l'ordre de l'automatisme de l'inconscient et du rêve, des objets qui ne souscrivent pas de telles réactions sont sans « pouvoir » et ne sauraient donc être tenus pour surréalistes ».⁶⁰⁸

André Breton argumente son point de vue dans l'*Exposition surréaliste d'objets* organisée à la galerie Ratton du 22 au 29 mai 1936.⁶⁰⁹ Elle réunit « des « objets naturels », des « objets naturels interprétés », des « objets naturels incorporés », des « objets perturbés », des « objets trouvés », des « objets trouvés interprétés », des « objets américains », des « objets océaniens », des « objets mathématiques », des « ready-made et ready-made aidés » et des « objets surréalistes ». Elle doit favoriser la compréhension de ce qu'ils ont en commun — le « choc », la faculté de provoquer une « émotion », le surréalisme autrement dit ».⁶¹⁰ Aucun objet africain n'y figure. L'exposition cherche à mettre en évidence la liberté que chaque objet dégage, en dehors de toute convention, de tout ancrage dans le quotidien. C'est la définition-même du surréalisme. Dans les années cinquante, André Breton a sans cesse recours au terme magique, qui peut également s'appliquer au quotidien. Le but avoué des expositions surréalistes est de déstabiliser le regard : l'expérience d'une exposition surréaliste doit s'apparenter à un parcours initiatique.

Ratton n'exposera plus les surréalistes dans sa galerie. Il en profite toutefois pour resserrer ses liens avec certains artistes qui ont participé à l'exposition : Dalí,

607 Ibidem

608 Ibidem

609 Photographie de Man Ray, vues intérieures de l'*Exposition surréaliste d'objets*, galerie Charles Ratton, 22 - 29 mai 1936, collection David et Marcel Fleiss, galerie 1900 - 2000. Photo reproduite dans le catalogue de l'exposition Ratton p32 et p. 134, cf notice iconographique, fig. n°39 et fig n°40.

610 Ibid pp.121-122

Magritte, Bellmer, Domínguez et Tanguy.

Après l'exil d'une majorité des surréalistes pendant l'Occupation, Ratton, demeuré à Paris, entre en relation avec Jean Dubuffet en juin 1944 et joue un rôle important dans la fondation de la Compagnie de l'art brut en 1948, aux côtés d'André Breton, Henri-Pierre Roché, Michel Tapié et Edmond Bomsel. Philippe Dagen rappelle que dans les années cinquante, Ratton se rend très souvent à New-York. Il lui est ainsi facile d'ouvrir à son nouvel ami Dubuffet le réseau des collectionneurs et conservateurs américains.

Dubuffet expose très vite dans la galerie new-yorkaise de Pierre Matisse. Cette amitié ouvre également à Dubuffet l'univers de l'art africain et océanien. En novembre 1946, il fait un portrait au fusain de Charles Ratton,⁶¹¹ qui restera accroché dans sa galerie de la rue Marignan jusqu'à sa mort. Ratton acquiert plusieurs tableaux de Dubuffet, dont des paysages et portraits sahariens, très proches de l'« art brut », donc de l'art primitif et archaïque qui lui est si cher. Breton publie d'ailleurs, à la fin de l'année 1948, *L'Art des Fous, La Clé des Champs*, véritable hommage, à Dubuffet. Mais, dès 1951, Breton s'éloigne de l'artiste, le jugeant prétentieux de s'être approprié la découverte de l'art des « fous ». Cela n'empêche toutefois pas des séjours ultérieurs de Dubuffet à Saint-Cirq-Lapopie, dans la maison d'André Breton.

Dès le début des années cinquante, les relations entre Breton et Ratton se font de plus en plus rares. Philippe Dagen note que, grâce à Ratton, Breton est présent à la vente de la collection de Lévi-Strauss, amateur de la statuaire des Indiens du Nord-Ouest de l'Amérique et des « mâts totémiques » « qui obsèdent

611 Jean Dubuffet, *Portrait de Charles Ratton*, novembre 1946, fusain, 37,5 x 28,5 cm. Ancienne collection Charles Ratton. Guy Ladrière. Paris. Figure au catalogue de l'Exposition Ratton. Cf notice iconographique, fig. n°41.

Breton ».⁶¹² La vente a lieu à Drouot le 21 juin 1957. Il souligne que leurs collaborations prennent fin après la vente de février 1959 au profit de Benjamin Péret, qui meurt le 18 septembre 1959 à l'âge de soixante ans.

Même si Breton a pu faire connaître le marchand à Joyce et Samir Mansour, il est peu probable que Ratton ait assisté au pré-vernissage du *Grand Cérémonial* de l'anniversaire du centenaire de Sade par Jean Benoît, le 2 décembre 1959 chez Joyce Mansour. En effet, d'après les archives de Joyce, les premiers achats chez Ratton dateraient de 1964. Il s'agit de deux sculptures océaniques, un malangan mâle et un malangan femelle. Il est tout à fait possible, comme le souligne Philippe Dagen, que Breton ait eu connaissance des achats des époux Mansour à Ratton, achats qui ont duré jusqu'au début des années soixante-dix, quelques années après la mort de Breton. En revanche, dès 1961, Joyce et Sam Mansour ont acquis des objets océaniques auprès de Maurice Rheims qui, d'ailleurs, était présent au pré-vernissage chez la poétesse, comme en témoigne Alain Jouffroy dans son article dans *Art*.

La préférence de Joyce Mansour se porte instinctivement sur les objets océaniques. Elle estime, comme Breton, que l'art africain est proche du réalisme, tandis que l'art océanique se situe du côté de la poésie, donc du surréalisme. Comme la plupart des artistes et peintres surréalistes depuis le premier *Manifeste* de 1924, la poétesse fait siennes les sculptures océaniques, tout en collectionnant les sculptures et tableaux de ses amis du mouvement. Par une alchimie mystérieuse, toutes ses œuvres prennent place dans son appartement et se transposent dans sa poétique qui est de l'ordre de l'automatisme, du rêve et de

612 Ibid p.145

l'inconscient.

Il existe, dans les archives Mansour, une lettre de Vincent Bounoure⁶¹³ de janvier 1981⁶¹⁴, adressée à la poétesse, accompagnée d'une photographie prise par Jacques Viot⁶¹⁵ où deux jeunes hommes souriants présentent trois sculptures du nord-est de la Nouvelle Guinée, provenant de la région du lac Sentani et de la baie Humboldt en Océanie. Bounoure s'attarde sur la plus grande des trois, située à droite de la photographie, qui a appartenu successivement à Pierre Loeb et à François Bahut et que Joyce Mansour a ensuite acquise.

Vincent Bounoure précise que cette sculpture :

[...] fait l'objet de la présente notice « Il s'agit d'un personnage masculin debout⁶¹⁶ : ses bras sont verticalement étirés à l'écart du corps jusqu'aux mains qui se joignent horizontalement par l'extrémité des doigts au-dessus de la verge ; les épaules tombantes, marquées d'un léger relief, sortent d'un cou puissant et court ; des anneaux, figurés à proximité des genoux et au-dessus des coudes, occupent des positions dissymétriques qui évoquent le mouvement. Le crâne en boule tombe sur des sourcils rectilignes dominant un visage triangulaire aux yeux ronds et où les lèvres s'ouvrent sur un sourire en « V » armé de dents aiguës. L'oreille droite s'élève en relief sur la tempe et la gauche à hauteur de la pommette. Hauteur 1 mètre 20 environ. »

Vincent Bounoure ajoute dans sa lettre que cette photographie fait partie d'une

613 Vincent Bounoure, écrivain et poète, est expert en objets d'art primitif.

614 Vincent Bounoure : lettre, Paris janvier 1981 adressée à Joyce Mansour, archives Mansour : cf. corr. n°28.

615 Jacques Viot : photographie représentant deux jeunes gens de la région du lac Sentani présentant 3 sculptures, 1929 photothèque du Musée de l'Homme, cliché n° C33 – 584 – 22, 17,5 x 12,5 cm cf. notice iconographique fig. n°42

616 Personnage masculin debout : Océanie Nouvelle-Guinée, région du lac de Sentani ; bois 1m20 environ - cf. notice iconographique fig. n°37. Le lac de Sentani est situé au nord-est de la Nouvelle-Guinée occidentale, dominant la baie de Humboldt où est établie la capitale du territoire, Hollandia ou Bota-Baru. notice iconographique, fig n°43

série réalisée par Viot à l'endroit où il rassemblait ses trouvailles. Elle :

« [...] n'autorise par conséquent aucune localisation plus précise. Cependant, dans l'état actuel des connaissances telles qu'elles résultent des travaux de Witz et de Kooijman, cet ancien et bel objet, en raison de la position des mains, de l'expression du visage et des caractéristiques énumérées plus haut, peut-être attribué aux sculpteurs de la région moyenne du lac Sentani. Sa provenance, sans qu'il paraisse possible de la préciser davantage, se situe soit dans l'une des îles dont est semé l'étranglement du lac Sentani à mi-course de sa longueur, soit sur l'une ou l'autre des rives voisines. »

A l'époque, cet art venu d'ailleurs devint un véritable phénomène de mode. Il n'est donc pas étonnant que les artistes surréalistes s'en soient entichés, non tant par curiosité ethnographique, mais pour la charge magique et sacrée de ses objets rituels. De son vivant, Samir Mansour m'a rapporté que ces objets du lac Sentani de Nouvelle-Guinée ne servaient en général qu'à une seule cérémonie. Ensuite, ils étaient jetés dans le lac. Taillés dans du bois très lourd, ils coulaient pour disparaître à jamais.

Joyce Mansour ne limite pas ses achats aux grands marchands, mais fréquente les ventes aux enchères en compagnie d'André Breton. Les archives Mansour contiennent ainsi le bordereau d'adjudication⁶¹⁷ d'un objet sépik, daté du 21 avril 1961. Il s'agit d'une proue de pirogue⁶¹⁸. Cet objet mesure 129 cm de long sur 26 cm de large et représente le corps d'un oiseau allongé. Sa tête de profil est munie d'un long bec épais ; de chaque côté, des yeux sont sculptés en forme de

617 Bordereau d'adjudication en date du 21/04/66 : Etude Ader 12, rue Favart Paris - pour un avant de pirogue sépik. cf. doc.n°30

618 Avant de pirogue sépik à tête d'oiseau, Océanie Nouvelle-Guinée ; bois sculpté 129 x 26 cm. Collection Mansour. cf. notice iconographique fig. n°44.

petit cercle entouré de cercles de plus en plus grands. Dans le prolongement du cylindre parfait du long cou, le corps de l’oiseau s’épanouie. De chaque côté de sa poitrine, quatre lignes géométriques les unes à côté des autres représentent ses griffes. Les ailes repliées sur le corps sont ornées de petits arcs de cercle entourant au centre un motif géométrique. Sur le bas des ailes, une série de petits trous à espace régulier permettaient de fixer solidement cette proue à la pirogue. Tous ces cercles, arcs de cercle et méandres, alliés au bois brun et un peu brillant, confèrent une grande douceur à l’objet.

Un autre bordereau d’adjudication plus tardif,⁶¹⁹ daté du 6 et 7 décembre 1974, désigne l’achat par Samir Mansour de deux statuettes Uli de Nouvelle-Irlande.⁶²⁰ La plus grande des deux, de 1 mètre 60 de haut, est en bois peint rouge et brun. Elle a dû perdre de son éclat car généralement ce type de statuette – personnages mythiques bisexués aux jambes courtes et aux bras levés – est peint en rouge, brun, noir et blanc. Ici, les bras levés sont remplacés par deux petits Uli aux bras levés, détail très original. Il est rare également de voir de telles statues aussi hautes. Au-dessus du visage représenté par un masque, on distingue une coiffure à crête dentelée. Le menton est ceint d’un collier de barbe de fibres végétales. La grande bouche entrouverte révèle de très nombreuses dents. S’étirant sur la largeur du masque, elle contraste avec la petitesse des yeux faits d’opercules de coquillages et exacerbe le caractère inquiétant et envoûtant de la sculpture.

« D’après les ethnologues allemands Augustin Krämer et Peekel

619 Bordereau d’adjudication en date du 6 et 7 décembre 1974 : Etude Guy Loudmer, Hervé Poulain et Pierre Cornette de Saint-Cyr. cf . doc. n°31

620 Statuette Uli en bois peint, Océanie Nouvelle-Irlande ; hauteur 1m17. Collection particulière. cf. notice iconographique fig. n°45. Statuette Uli (ou ouli) en bois peint ; hauteur 1m 60. Coll. part. cf. notice iconographique fig. n°46.

qui, dès le premier quart de ce siècle, ont étudié la sculpture de Nouvelle-Irlande, les oulils seraient en relation à la fois avec les figures d'ancêtres et l'adoration de la lune. On sait qu'à la différence des Malangan » (autre type de sculpture de Nouvelle-Irlande) « ces statues ne peuvent être vues des femmes ».⁶²¹

De face, cette statue présente à la fois deux seins et un sexe masculin, androgynie qui n'atténue en rien sa force, mais, bien au contraire, la décuple.

Comme nous l'avons dit, par goût ou sous l'influence de Breton, la poétesse a acquis très peu d'objets africains. Méritent d'être mentionnées trois statues en bois mumuyé⁶²² et un masque kota,⁶²³ figure de reliquaire en bois, cuivre et laiton.

Tout en le jugeant moins inventif dans sa forme que l'art océanien, les deux amis n'ont pas négligé l'art précolombien :

« Cette inventivité, qui aboutit dans certaines sociétés à un art étonnamment multiforme, constitue un des principaux dénominateurs communs de l'art tribal et de l'art moderne. »⁶²⁴

Un article de *Jour de France*⁶²⁵ du 30 avril 1966, paru dans la rubrique « Décoration-actualités », publie des photos de Joyce Mansour dans son appartement parisien, au milieu de tableaux de Matta et Brauner, entourée

621 Jean Guiart : *Océanie*, Paris, L'Univers des Formes, 1963, p.295 et 296.

622 Statuette en bois mumuyé, Nigeria ; hauteur 97 cm. Collection Mansour. cf. notice iconographique fig. n°47.

623 Masque kota, figure de reliquaire en bois, cuivre et laiton ; hauteur 63 cm. Collection Mansour. cf. notice iconographique fig. n°48.

624 William Rubin : *Le Primitivisme dans l'art du XXe siècle* – Editions Flammarion, 1991, p.3

625 Photographie publiée dans *Jour de France* du 30 avril 1966, dans la rubrique « Décoration – actualités » représentant Joyce Mansour dans son appartement parisien. cf. notice iconographique fig. n°49a, 49b

d'objets d'art primitif, dont la fougère aborigène qui se trouve à gauche de la photo.

André Breton a su cultiver chez Joyce Mansour, femme multiple, cette attirance pour l'art primitif, vecteur de magie qui ouvre le regard sur une nouvelle beauté à la fois surprenante et « convulsive », adjectif si cher à Breton.

Au paragraphe « Secrets de l'art magique surréaliste », ⁶²⁶ du *Manifeste* de 1924, André Breton aborde déjà cette notion d'art magique, mais avec humour, à la façon d'une recette. Avec le concours de Gérard Legrand, il publie en 1957, *L'Art magique*, ⁶²⁷ en reprenant un extrait de l'introduction de son texte « Sur l'art magique » paru dans le deuxième numéro de *Le surréalisme, même*, au printemps 1957. ⁶²⁸ Il y approuve le poète et philosophe allemand Novalis pour lequel la magie, à la différence de la religion, puise sa force « dans l'expérience quotidienne » :

« Ainsi, aux yeux de Novalis, la magie, même dépouillée de son appareil rituel, garderait, dans notre vie de chaque jour, toute son efficace. À ne citer que Hugo, Nerval, Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud, Mallarmé, les plus grands poètes du XIX^e siècle communieront dans le même sentiment. On peut donc s'attendre à ce que la sensibilité moderne en soit profondément imprégnée. » ⁶²⁹

Novalis assimile l'ésotérisme et l'extra-rationalisme ou surrationalisme, qui

626 André Breton : *Manifeste du surréalisme* « Secrets de l'art magique surréaliste » ; Editions Gallimard, Folio Essais, p.41 et suivantes.

627 André Breton avec le concours de Gérard Legrand : *L'art magique*, Club français du livre, 1957

628 *Le surréalisme, même* n°2 ; texte d'André Breton sur « L'Art magique », pp.28 à 32

629 *Ibid.* p.30

correspond à la pensée des surréalistes et d'André Breton. Ce type de pensée se répand à la fois dans la poésie surréaliste, par l'intermédiaire de Rimbaud et de Lautréamont, notamment, et dans la création artistique. Elle se confond avec le merveilleux et avec le hasard objectif des rencontres de la vie quotidienne, si bien illustrés dans certains récits surréalistes, dont, bien sûr, *Nadja*.⁶³⁰ Dès le *Manifeste* de 1924, André Breton déclare :

« Tranchons-en : le merveilleux est toujours beau, n'importe quel merveilleux est beau, il n'y a même que le merveilleux qui soit beau. »⁶³¹

Pour les surréalistes et André Breton, le magique et le merveilleux peuvent être découverts à travers l'expérience poétique – pas scientifique – dans tout objet, fut-ce le plus ordinaire, dans l'art primitif, dans l'art ancien et dans la création contemporaine. André Breton consacre la dernière partie de son ouvrage, *L'Art magique*, à de nombreuses planches photographiques représentant, à travers les âges et les différentes civilisations, les images où le mystère, le merveilleux et la magie lient le monde intérieur au monde extérieur.

Il commence par reproduire une image de la lune, *Dix-huitième lame du tarot de Charles VI*.⁶³² Cette image du XIV^e siècle semble provenir d'une page d'enluminure d'un manuscrit. Plus loin, plusieurs photographies de tableaux de Jérôme Bosch se succèdent, dont un détail du *Jardin des délices*, conservé au musée du Prado à Madrid. Cette œuvre tardive du peintre témoigne d'une imagination délirante, d'un sens narratif inépuisable et d'un ésotérisme qui sont

630 André Breton : *Nadja*, Gallimard, édition 2005.

631 André Breton : *Le Manifeste de 1924*, Gallimard, Folio Essais, pp. 24 à 25

632 Reproduction photographie d'une image de la lune XIV^e siècle, page d'enluminure. cf. notice iconographique fig. n°50.

au centre de préoccupations surréalistes. Auprès des Bosch, Breton rassemble des tableaux d’Arcimboldo, de Füssli, de Gustave Moreau, notamment, *La Fée aux griffons*.⁶³³ Suivent des reproductions de tableaux de Gauguin, d’Henri Rousseau, de Munch, de Chirico, des peintres surréalistes comme Max Ernst, Joan Miró, Yves Tanguy, Magritte, Dalí, Wifredo Lam, Roberto Matta et des peintres surréalistes de la nouvelle génération tels que Toyen ou Pierre Molinier.

Breton illustre ensuite la magie des lieux par une vue du Palais Idéal⁶³⁴ du facteur Cheval, qu’il a souvent visité, et quelques images des archives de la Cinémathèque française, tirées de *La Fiancée de Frankenstein* ou *Nosferatu*. Il termine son ouvrage par des reproductions d’une peinture rupestre, de toute une série d’objets primitifs provenant de Nouvelle-Guinée, de Nouvelle-Bretagne et des Nouvelles-Hébrides, et d’un malangan de Nouvelle-Irlande⁶³⁵ peint en noir, blanc et rouge, sans oublier des objets des Marquises, dont un tiki en pierre. Sa dernière illustration est une peinture sur sable des indiens Navajo⁶³⁶ qui rappelle une œuvre d’André Masson de 1939 intitulée *La Terre*,⁶³⁷ d’une dimension de 43,2 cm x 53 cm, peinte sur bois avec de la peinture à l’huile mêlée de sable. L’emploi du sable évoque ici la terre, image primitive de la fertilité, donc de la femme que Masson a représentée par deux seins : du sein gauche, une main étrange fait jaillir un liquide, symbole de cette fertilité. Une zone de sable

633 Gustave Moreau : *La fée aux griffons*, huile sur toile, vers 1876 2,12 x 1,20 m cf. notice iconographique fig. n°51.

634 Représentation photographique du *Palais Idéal* du facteur Cheval. cf. notice iconographique fig. n°52.

635 Statue malangan de Nouvelle-Irlande : Océanie, bois peint en noir, blanc et rouge. cf. notice iconographique fig. n°53.

636 Indiens Navajo, peinture sur sable. cf. notice iconographique fig. n°54.

637 André Masson : *La Terre* ; 1939 - sable et peinture à l’huile sur bois ; 43,2 x 53 cm ; Centre Pompidou. cf. notice iconographique fig. n°55.

circulaire d'un beige foncé désigne le sexe féminin et fait écho à une zone de la même couleur, dans la même matière qui borde le cadre. Masson exprime cependant son détachement de l'art primitif et des peintures des Indiens Navajo. Il impose sa propre liberté de peindre empreinte d'automatisme, l'homme moderne ne pouvant pas saisir toutes les significations intuitives et émotionnelles « qui opèrent sur le plan de la magie spirituelle » comme l'écrit William Rubin dans *Le Primitivisme de l'art du XX^e siècle*.⁶³⁸ Par le choix des planches photographiques dans *L'Art magique*, Breton a voulu aborder la disparition de la magie dans de nos sociétés occidentales, ainsi que la possibilité de la redécouvrir à travers l'art de certaines cultures primitives.

Dans *Moments du surréalisme*,⁶³⁹ Vincent Bounoure, évoque à son tour l'art primitif. Au chapitre, « Le surréalisme et le cœur sauvage », il critique le détournement des objets primitifs de leur vocation première :

« C'est par détournement que les sculptures sacrées produites par les cultures « primitives » purent entrer dans le monde des arts. La puissance magique dont elles étaient dépositaires ne pouvait que s'y perdre ».⁶⁴⁰

Il ajoute que les sculptures africaines ont été les plus frappées par ce phénomène :

« Les jeux de lumière sur l'ivoire, la stylisation patiente de la masse, quand bien même il s'agissait d'une sculpture rituelle, témoignaient d'un souci de la forme à quoi les cubistes ne

638 William Rubin : *Le Primitivisme de l'art du XX^e siècle*, tome II p551 op.cit..

639 Vincent Bounoure : *Moments du surréalisme*, Editions L'Harmattan, 1999

640 *Ibid.* p.115

s'étaient pas mépris. Ils y avaient retrouvé l'écho de leur préoccupation descriptive et de leur volonté de représentation globale. »⁶⁴¹

William Rubin développe l'exemple des *Demoiselles d'Avignon*, où une des figures de Picasso se rapproche d'un masque de la région d'Etoumbi au Congo.⁶⁴²

L'observateur retrouve dans les deux visages vus de trois-quarts la même arête centrale du nez, les yeux géométriques allongés qui prennent toute la largeur du visage et les stratifications rendues dans un cas par la peinture et dans l'autre par un outil qui a permis de creuser des lignes dans le bois du masque. Chez Picasso, le volume de l'image est rendu par le contraste des couleurs chaudes et froides ajouté à la violence du noir de l'œil, de la chevelure, du trait qui cerne le visage et, finalement, par les coups rapides du pinceau. Le volume du masque étoumbi est rendu par le relief du nez, des yeux, de la bouche, contrastant avec les aplats du visage et créant ainsi un jeu d'ombre et de lumière. Les critères de l'esthétique classique se trouvent ici remis en question. Il y a une véritable « révolution du regard » que les surréalistes ont repris à leur compte :

« À la suite des sculpteurs indiens et mélanésiens, il s'agissait de s'aventurer dans la jungle des rêves et d'en rapporter, comme des trophées de plumes d'oiseaux, les motifs d'un enchantement durable. »⁶⁴³

Vincent Bounoure se penche sur les malagan, statues océaniques en bois peint de Nouvelle-Irlande, et cite Roberto Matta. Cet artiste a su rendre en peinture le

641 *Ibid.* p.115

642 Détail d'une des figures des *Demoiselles d'Avignon*, Picasso 1907 ; face à masque d'Etoumbi, rép. Du Congo – bois. Musée Barbier-Müller, Genève. Reproductions photographiques provenant de primitivisme dans l'art du XX^e siècle de William Rubin *Op.cit.* p.263. cf. notice iconographique fig. n°56.

643 *Supra* note n° 117 ; p.116 – 117

mouvement spontané des formes et l'extrême liberté propre à l'écriture automatique, notamment dans *À grave situation (j'ai, j'eus)*,⁶⁴⁴ une huile sur toile datée de 1946. Dans le fond de la toile, il a peint un personnage aux multiples visages – semblables à des masques superposés – aux bras écartés dans un élan rituel évocateur de la statue malangan que William Rubin met en parallèle dans son ouvrage *Le Primitivisme dans l'art du xx^e siècle*.⁶⁴⁵ Il s'agit d'un malangan de Nouvelle-Irlande⁶⁴⁶ en bois peint, rouge, noir et blanc, et en fibres végétales, d'une hauteur de 133 cm, appartenant à une collection particulière. Le personnage est debout, les bras tendus et éloignés du corps. L'expression puissante du visage – sans doute masculin – est rendue par son nez busqué. La tête est surmontée par un oiseau qui ressemble à une chouette, motif qui apparaît à deux reprises au niveau du ventre et au-dessus de ses jambes pour équilibrer le corps. Des motifs végétaux équilibrent également l'ensemble de la statue en forme de totem. Ce personnage provoque un sentiment d'étrangeté, mais l'observateur est séduit par la variété des formes où oiseaux et humains s'entremêlent. Ces statues avaient une fonction rituelle et datent du XIX^e siècle pour la plupart, quoiqu'il soit difficile de les dater avec précision.

Nous l'avons dit : à la vision ethnographique, les surréalistes préfèrent celle du merveilleux. André Breton voit dans l'art océanien en général « le triomphe du dualisme de la perception et de la représentation » et « la synthèse

644 Roberto Matta : *A grave situation (j'ai, j'eus)* ; huile sur toile 139,7 x 195,6 cm - 1946. Collection privée. cf. notice iconographique fig. n°57.

645 *Supra* note n° 116

646 Statue malangan, Nouvelle-Irlande Océanie ; bois peint polychromie rouge, noire et blanche, fibres végétales, hauteur 133 cm. Collection particulière. cf. notice iconographique fig. n°58

du concret et de l'abstrait ». ⁶⁴⁷ Matta a bien su l'incarner dans sa toile *À grave situation* par une composition explosive rendue par le contraste des couleurs chaudes – principalement le rouge orangé qui envahit la toile – des formes géométriques qui semblent flotter et bouger dans une sorte de tourbillon vital et du personnage de couleur froide formé par une succession de masques superposés. Les bras écartés, il bloque le fond de la toile en y répandant son énergie par la propagation de cette couleur verte qui bouleverse la perspective. Le peintre laisse entrevoir la liberté du geste, véritable défi à toute rationalité, en adoptant – consciemment ou inconsciemment – la diversité des formes qu'on retrouve dans l'art de Nouvelle-Irlande et d'Océanie.

Les créations artistiques, qu'elles appartiennent à l'art primitif ou à l'art contemporain, puisent leur magie dans la réalité de l'art au quotidien, grâce notamment à l'emploi d'objets ordinaires et utilitaires. Joyce Mansour se sert volontiers de clous de toutes tailles achetés au BHV pour fabriquer ses *Objets méchants* ⁶⁴⁸. En s'appropriant d'autres matériaux hétéroclites, notamment du caoutchouc, des balles en mousse et du polystyrène, tous suffisamment mous pour être plantés de clous avec ses doigts, elle parvient à un résultat qui évoque les statuette de désenvoûtement typiques de certaines régions d'Afrique ou le Chien fétiche, vili ⁶⁴⁹ provenant du Congo.

Joyce prenait un immense plaisir dans cette recherche et ce détournement d'objets de consommation quotidienne pour concevoir ses propres objets. Elle fabrique, dès les années soixante-dix, des créations étranges et agressives – échos

647 *Le Primitivisme dans l'art du XX^e siècle*, tome I op.cit. p. III

648 Photographie de Joyce Mansour derrière des *Objets méchants*, années 1970-1980. Archives J. Mansour. cf. notice iconographique fig. n°59. (Il est à noter que le terme d'objet méchant ne vient pas de Joyce Mansour).

649 Chien fétiche, vili : République du Congo ; bois et matériaux divers. Longueur 88 cm. Musée de l'Homme à Paris. cf. notice iconographique fig. n°60a

incarnés, matériels de sa poésie – comme cette boîte couverte de clous représentant un reliquaire.⁶⁵⁰ Planté de clous dont la diversité des couleurs et des tailles créent une surface d’ombres et de lumière, elle y a ajouté par collage un spirale en bois et une médaille d’une jeune femme vue de profile, comme prise au piège, dont la douceur s’oppose à la violence de l’objet. En métal très mince, cette médaille nous fait penser aux médaillons de la Vierge fabriqués en série, que l’on trouve dans toutes les boutiques d’objets religieux. Ici, Joyce semble se moquer de la piété chrétienne un peu naïve des ex-votos. En outre, ces objets matérialisent les obsessions de ses écrits : la mort, l’angoisse et l’humour noir. Ce reliquaire rappelle une autre boîte⁶⁵¹ de dimension un peu plus importante de Lucas Samaras,⁶⁵² fabriquée avec des clous et des matériaux divers.

On retrouve également les clous, les épingles, les fils barbelés chez Daniel Pommeureulle⁶⁵³ dans ses créations violentes, traductions immédiates de son expérience intérieure qui partagent avec les *Objets Méchants* de Joyce Mansour

650 Joyce Mansour : *Objet méchant* en forme de boîte reliquaire ; 23 x 14 x 14 cm clous – métal – bois – polystyrène et matériaux divers, années 1970-1980. cf. notice iconographique fig. n°61.

651 Lucas Samaras : *Boîte n°1*, 1962 ; matériaux divers 22,8 x 41,9 x 43,2 cm. Coll. part. New York notice iconographique cf. fig. n°60b.

652 Lucas Samaras, né en 1936 en Grèce, à Kastoria, est un photographe, peintre et sculpteur américain. À partir de 1973, il fait ce qu’il appelle des « photo transformations », représentant, entre autre, des autoportraits mutilés.

653 Daniel Pommeureulle, né le 15 avril 1937 à Sceaux, mort le 30 décembre 2003 à Paris, est un artiste, peintre, sculpteur, cinéaste et poète français. Après sa première exposition personnelle en 1962, Daniel Pommeureulle participe à l’exposition « Les Objecteurs » en 1965. Tour à tour acteur (dans des films de Godard et de Rohmer), réalisateur (*One More Time*, 1968, *Vite*, 1969) il s’oriente en 1974 vers la sculpture avec des séries où il emploie des lames de couteaux, des scalpels, métaphore du danger et de la blessure. Ses séjours en Asie ont une influence importante. Le dessin accompagne sa pratique allant de l’esquisse à des grands formats mêlant crayon, pastel, encre. Pommeureulle matérialise également l’esthétique du tranchant dans l’exploitation de matériaux comme le marbre, le grès, l’acier dans les années quatre-vingts et quatre-vingt-dix. Avec le travail du verre, il joue sur la transparence et traduit sa fascination pour le ciel et le cosmos. Il réalise des œuvres pour l’espace public, dont la première, produite dans le cadre de la seconde ligne du métro Toulousain, a été inaugurée en 2007. Le musée de l’Objet lui a consacré l’exposition et la publication *Signes et objets hors série* en 2006.

une esthétique du tranchant. Son *Objet de prémonition*⁶⁵⁴, de 1974-1975, fait de matériaux divers puisés dans le quotidien et hérissés de lames dangereuses nous oblige à maintenir une distance prudente, malgré sa beauté attirante. Cette œuvre paradoxale montre que le travail de l'artiste se place sur la frontière incertaine entre danger et beauté. Une sculpture de Daniel Pommeureulle ne se laisse pas seulement voir. Elle s'éprouve. L'artiste semble conduire sa vie, comme son œuvre, sur fil du rasoir.

Son fils Cyrille témoigne que Joyce aimait fabriquer ses *Objets Méchants* chez elle et pour son plaisir, devant la télévision. Avec l'aide de Cyrille, elle rapportait du BHV des kilos de clous de toutes sortes et les plantait sur des balles en caoutchouc qu'elle hissait sur des grandes tiges métalliques pour en former des arbres pouvant atteindre une taille importante. Leurs branches donnaient naissance à des fleurs étranges et agressives qui pouvaient s'apparenter à « des grenades inoffensives », souvent pleines d'humour. Elle aimait offrir ses sculptures à ses amis, dont cet arbre⁶⁵⁵ d'assez grande dimension offert à Gabrielle Van Zuylen. Dans la rubrique « mes confidences » un article dans *France Soir*,⁶⁵⁶ Carmen Tissier raconte que le baron Guy de Rothschild avait dans son bureau à côté d'un immense Bernard Buffet représentant l'île de la Cité des sculptures entièrement réalisées avec des clous par Joyce Mansour. Guy de Rothschild demande à Carmen Tissier en parlant des sculptures en clous de Joyce Mansour :

« Savez-vous, me dit-il, qui les a les plus admirées, vous devriez

⁶⁵⁴ Daniel Pommeureulle *Objet de prémonition*, 1974-1975, lames de couteaux, matériaux divers, cf notice iconographique fig n°62

⁶⁵⁵ Joyce Mansour, *Objet méchant*, métal, clous, caoutchouc, 1970-1980. Ancienne collection Van Zuylen, collection Mansour, cf notice iconographique fig n°63

⁶⁵⁶ *France soir*, « mes confidences », 10 mai 1972, cf. doc. n°32

deviner ?

Comme je ne devine pas :

— Et bien le P.D.G, d'Usteel : c'est-à-dire le roi de l'acier ».

Les amis de la poétesse sont donc sous le charme de ses réalisations faites de clous, de fil de métal. Elle a également réalisé avec des fils barbelés achetés par rouleaux au BHV, des pare-feux,⁶⁵⁷ et des lustres dans lesquels elle emprisonne au gré du hasard et selon ses fantasmes divers objets – des petites figurines en pierre, des fleurs ou des oiseaux. En utilisant les clous et le collage, elle crée aussi des boîtes à rêve ou à cauchemar, qui se présentent comme des coffrets reliquaires comme celle où l'on observe une tête de pharaon mangée par des mouches. Des barreaux sont représentés par une série de chaînettes. Un poème – suite de petites phrases brèves – est inscrit au dos, « Derrière la tête » :

« La tête se vide comme un baignoire
L'ennui et non la nuit
Faux départ
L'ambulance passe et manque
Sans sperme et boue malaxée
Le béton a battu le bistouri à la nage
Seule(sic) les dents vont déchaussées (sic)
Sans sperme et sans mélange
Sur les tapis roulant de la mort. »

Ses objets sont à la fois l'écho de sa poésie et le reflet de ses angoisses, mais toujours traités avec l'humour noir qui parcourt l'ensemble de son écriture. Partout dans ses songes : « flotte une odeur féminine / Comme une plaie érotique aux aiguilles ultra-fines / Comme une ruine / Comment chasser les

⁶⁵⁷ Joyce Mansour, sculpture en forme de pharaon pare-feu, fils barbelés, matériaux divers, 1970-1980, cf notice iconographique fig. n°64

cadavres porteurs de contagion ». ⁶⁵⁸ Comme Mimi Parent, elle imagine des mises-en-scène, véritables théâtres de la cruauté, que l'on voit dans cette boîte ⁶⁵⁹ pavée de clous variés, et de matériaux divers. Dans ce paysage de l'inconscient, la mort rode avec ce crâne entouré de clous et cette photographie de baigneurs inquiétés par une lame de rasoir qui vient sournoisement barrer le champ de la prise de vue. Ici, la poétesse donne vie à ses cauchemars de la même façon que dans ses poèmes. Se rapprochant des statuette de désenvoûtement que l'on peut trouver en Afrique, Joyce Mansour réalise des sculptures de type anthropologique comme cette tête en polystyrène, ⁶⁶⁰ utilisée habituellement par les coiffeurs pour exposer leurs perruques. Elle y a planté des clous en créant des jeux d'ombre et de lumière qui rendent le visage inquiétant.

Ces objets – une vingtaine en tout – qui figurent toujours dans la collection Mansour sont à la fois fascinants et angoissants. Reflet de sa poésie, ils semblent exister à la fois pour panser ses plaies les plus profondes et pour faire vivre en trois dimensions ses fantasmes les plus inavoués. Mais l'humour est toujours présent, même si la mort l'est tout autant.

Joyce Mansour ne voulait pas peindre car elle s'en sentait incapable, étant, disait-elle, ambidextre. Mais elle avait une grande admiration pour les peintres. A de rares occasions, dès les années soixante, elle a tenté de transposer la liberté de son écriture dans la peinture, comme s'il s'agissait pour elle d'un jeu surréaliste. Dans l'un de ses tableaux, *Où le bas blesse*, ⁶⁶¹ reproduit dans *La*

⁶⁵⁸ *Carré blanc*, « verres fumés » Joyce Mansour : *Prose et Poésie, Œuvre complète*, op. cit. p.461

⁶⁵⁹ *Objet méchant*, années soixante-dix, clous, métal, photographie, matériaux divers, collection Mansour, cf notice iconographique fig n°65

⁶⁶⁰ *Objet méchant*, tête en polystyrène, clous, années soixante-dix, collections Mansour, cf notice iconographique fig n°66

⁶⁶¹ Joyce Mansour, *Où le bas blesse*, huile sur carton 85x50 cm, 1962, reproduit dans *La Brèche* n°2 de mai 1962, ancienne collection Breton. Ce tableau a été donné par Aube

Brèche n°2, de mai 1962, elle s’amuse se rapproche du dessin d’enfant en compartimentant la composition de son tableau en scénettes différentes qui communiquent entre elles, sans atteindre le bas de la composition. En contraste avec la vitalité du haut, le bas du tableau se présente sous forme de prédelle en trois compartiments d’où émane une atmosphère d’étrangeté. Le personnage, la gueule ouverte, semble agonir. Elle traite au contraire avec humour les personnages du haut qui grouillent de vitalité et de désir. Seule une tête noire à l’œil rouge placée à droite de la composition tranche avec cette énergie. Elle paraît être l’unique lien entre le haut et le bas du tableau. Ce thème « Où le bas blesse » est repris deux ans plus tard, en 1965, avec la seule eau-forte qu’elle ait réalisée pour illustrer le premier poème de *Carré Blanc*,⁶⁶² recueil illustré par Pierre Alechinsky :

« O
Le bas
Blesse »

Cette eau-forte placée au début du recueil comprend trois figures, deux de chaque côté de la composition, la troisième en arc de cercle telle une voûte céleste, fait le lien. Cette figure féminine fait un plongeon vers l’inconnu, rejoignant le personnage inquiétant sur la droite. L’eau-forte, placée en introduction, attire le lecteur avant de l’inciter à franchir l’interdit, c’est-à-dire le carré blanc qui, dans les années soixante, parcourait souvent nos écrans de télévision.

Elléouët-Breton à la famille Mansour après la vente Breton du 14 avril 2003 à Drouot – Richelieu, organisée par l’étude Calmels-Cohen. cf notice iconographique fig n°67

⁶⁶² Joyce Mansour, *Carré Blanc*, illustrations de Pierre Alechinsky, Editions Le Soleil Noir, 1965. Eau-forte de Joyce Mansour illustrant la poésie : « Où le bas blesse » située à la première page du recueil, 14x19,5 cm, cf notice iconographique fig n°68

Ses rares compositions sont, comme ses *Objets Méchants*, l'écho de sa poésie et donnent corps à ses obsessions les plus profondes. Ce petit tableau-objet⁶⁶³ réalisé en collant des coquillages, de la poussière de coquillage, des pierres, du sable et des branchages pour créer un paysage avec une figure féminine au centre et une figure masculine à droite de composition, traite du désir de l'homme qui a les bras et le sexe tendus vers la figure féminine sans pouvoir l'atteindre. Avec l'huile, *Le Lion sans son halo*,⁶⁶⁴ elle a choisi comme support une mince planche de bois sans doute récupérée dans sa cave ou au coin d'une rue. Elle trouble le regard, car ce dessin de style enfantin ou primitif ne nous représente pas un lion mais un animal qui ressemble à un éléphant. Trois formes stylisées, deux animales, une humaine, qui envahissent toute la composition sont disposées de profil comme dans les fresques égyptiennes antiques. Elle ne retient que l'essentiel : une scène de chasse. Seule une forme noire et angoissante plongeant du haut du tableau trouble la composition et détourne notre attention de la scène principale qui pourrait très bien se dérouler au fin fond de l'Afrique. L'oiseau stylisé, aussi de profil, paraît assister à la scène de la même façon que l'observateur. On ne retrouve pas l'agressivité qui règne dans ses écrits. A travers ses diverses créations, qui, selon les dires de son fils Cyrille, sont avant tout un amusement pour elle, Joyce Mansour nous émeut par la tendresse « voilée » qui s'en dégage, même quand elles sont composées de clous, de barbelés et de rasoirs.

⁶⁶³ Joyce Mansour, tableau-objet, sans titre, non daté, sur carton 36x21 cm, collage, coquillages, pierres, sable et branchages, collection Mansour, cf notice iconographique fig n°69

⁶⁶⁴ Joyce Mansour, *Le lion sans son halo*. Huile sur bois, 67x52 cm, non daté, collection Mansour, cf notice iconographique fig n°70

Les *Objets Méchants*,⁶⁶⁵ de Joyce Mansour – qualifiés de ‘méchants’ pour leur sens poétique, leur étrangeté – ont trouvé leur place naturelle dans l’exposition surréaliste de poèmes-objets à la Galerie La Dérive. Pour André Breton : « Le poème-objet est une composition qui combine les ressources de la poésie et de la plastique et à spéculer sur leur pouvoir d’exaltation réciproque ».⁶⁶⁶

Au-delà de la réussite plastique, dans le poème objet la poésie liée aux mots est indissociable du langage du rêve et de la rue. Ainsi avec le poème-objet, « le texte poétique et les objets réels qui font route avec lui forment un tout indissociable, un *champ magnétique* unique dont le flux annule les différences de techniques, de matériau, etc... au profit d’une connivence qui se situe au-delà du visuel ».⁶⁶⁷ La nécessité de puiser dans le quotidien fait appel au merveilleux, et le poème-objet a pour « dessein de provoquer le bouleversement total de la sensibilité : mise en déroute de toutes les habitudes rationnelles, éclipse du bien et du mal ».⁶⁶⁸ Le poème-objet est donc cette découverte du merveilleux dans le quotidien qui caractérise la pensée surréaliste dans sa rupture avec l’esthétique traditionnelle. Il se présente comme une expérience à l’intérieur de laquelle le rationnel et l’irrationnel se confondent. « C’est en ce sens qu’il faut admettre que le surréalisme s’accompagne nécessairement d’un surrationalisme. »⁶⁶⁹

Breton recherche dans le poème-objet « l’objectivation de l’activité du rêve, son passage dans la réalité ».⁶⁷⁰ Les « objets surréalistes », sortes de matérialisations de l’inconscient, répondent « à la nécessité de fonder, selon

⁶⁶⁵ Objets méchants, op. cit.

⁶⁶⁶ *Le Surréalisme et la peinture*, (1928-1965). Éditions nouvelle version, Gallimard, 1979. p.284.

⁶⁶⁷ *Dictionnaire général du surréalisme, et ses environs*, op. cit. p.337

⁶⁶⁸ André Breton, *Je vois, j’imagine*, Préface d’Octavio Paz, Éditions NRF, Gallimard, 1991. p.2

⁶⁶⁹ Ibid p.2

⁶⁷⁰ Ibid p.4

l'expression décisive de Paul Éluard, une véritable « physique de la poésie » ». ⁶⁷¹ Cette poétique rompt avec le sens courant, usuel de l'objet – ce que l'*Exposition surréaliste d'objets* de 1936 à la galerie Charles Ratton avait clairement démontré – pour ne retenir que son « le pouvoir évocateur ». Dans cette approche, le surréalisme crée une révolution de l'objet, détourné de ses fins, comme les « ready-made » de Marcel Duchamp.

Les « objets surréalistes » de Giacometti, Dali, Valentine Hugo, Max Ernst, Man Ray, Tanguy et Dominguez ont conduit Breton, inspiré par le « hasard objectif », à « la réalisation de « poèmes-objets » encore inédits », ⁶⁷² composés d'éléments puisés dans le quotidien : un canif, des bas, des bouteilles, des éléments végétaux, des cartes à jouer, des morceaux de tissu, des morceaux de carton....

Dans *Le Surréalisme et la peinture*, Breton offre comme exemple de poème-objet son *Portrait de l'Acteur A.B.* ⁶⁷³, réalisé en 1941, et le commente :

« Exemple de poème-objet :
PORTRAIT DE L'ACTEUR A.B.

Le projet initial de l'auteur a été d'élucider en ce qui le concerne un problème graphologique particulier. Ayant observé que, réduite aux initiales, sa propre signature simule le nombre 1713, il a été amené intuitivement à ne voir dans ce nombre qu'une date de l'histoire européenne et a eu la curiosité de relever les événements saillants que cette date peut marquer (il se pourrait en effet que l'un au moins de ces événements fût de nature à entraîner pour lui la fixation inconsciente à un temps révolu, voire l'identification avec ce temps).

⁶⁷¹ Ibid, p.5

⁶⁷² Ibid p. 22

⁶⁷³ André Breton, Poème-objet, *Portrait de l'acteur A.B.*, dans son rôle mémorable l'an de grâce 1713. Autoportrait, New-York, décembre 1941. Matériaux divers. Signé et daté en bas à droite, 50,80x65,40 cm, cf notice iconographique fig. n°71

1° Boîte de gauche. — Interprétation : *Ephémérides perpétuelles : niches vides et courroies de transmission* (aspect dialectique du temps: les acteurs disparaissent, mais leur message nous parvient. La courroie brune, vue en plan, assure la communication du mouvement entre les deux roues). Quelles traces des passages individuels ? On retient le *mariage de Saunderson*, mathématicien aveugle, inventeur d'une machine à calculer sans voir, décrite par Diderot (*Lettre sur les aveugles*) et esquissée dans la case centrale de droite pour les chiffres 0,1, 2 et 3 (sur le miroir brisé, et par allusion à d'autres questions posées par Diderot aux aveugles: *Et qu'est-ce, à votre avis, que l'amour ?*), la *naissance de Vaucanson*, constructeur d'automates célèbres parmi lesquels un canard à demi légendaire dont on conte qu'il mangeait et digérait (évoqué par une photographie à vol d'oiseau de la pointe de Long Island connue sous le nom de «Tête de canard»), la *naissance* enfin, de *Diderot* lui-même. Sur le terrain des événements militaires impliquant la considération de l'état social, 1713 est l'année de la paix d'Utrecht, passablement désastreuse pour la France, qui met fin à la guerre de la Succession d'Espagne : *Paix pattes de velours*, par l'intermédiaire de l'expression « faire patte de velours » qui veut dire rentrer ses griffes, et Utrecht, célèbre universellement par ses velours, engendrent ici un chat qu'il n'est pas trop difficile d'apercevoir dans les six cases inférieures : tête et corps, pattes, queue. Les yeux, en réalité, sont ceux d'un lynx, sans doute parce qu'un aveugle vient de passer. *Les diplomates s'arrêtaient devant la Klelne Pooitje* (ou la Petite Porte, nom d'une petite auberge d'Utrecht où, quelque soixante ans plus tôt, épris de la servante Annetje, s'était fixé, après d'étonnantes tribulations, l'esprit le plus attachant du XVII^e siècle, le cardinal de Retz).

2° Valise inférieure. — Comme on devine à travers le verre trouble, elle permet de voyager *à travers le temps*.

3° Plaque de droite. — *D'un judas de Port-Royal détruite mais invulnérable je te vois pape Clément XI. vieux chien* (sur le plan spirituel, c'est aussi en 1713 qu'est promulguée la bulle *Unigenitus* qui consacre le triomphe des jésuites sur les jansénistes, déboute par là de leurs plus hautes instances Pascal et Racine et ouvre une crise morale dont les effets sont peut-être

plus que jamais sensibles aujourd'hui. L'abbaye de Port-Royal, qui abritait le cœur du jansénisme, a été détruite sauvagement l'année précédente et son cimetière livré aux chiens. La plaque figure à la fois la bulle elle-même, la résistance invincible que certains lui opposent et le judas par lequel l'œil voit se dévider les circonstances historiques. Le parti pris à cet égard par l'auteur est rendu plus manifeste encore par l'expression *l'an de grâce* appliqué dans le titre à 1713 et par la dominante sombre de l'objet).⁶⁷⁴

Nous avons vu que le poème-objet prend sa source dans le langage du rêve et de la rue, qu'il se présente aussi comme une crise de l'objet par la découverte du merveilleux inscrit dans le quotidien, comme *Un bas déchiré* de Breton, réalisé en 1941.⁶⁷⁵ Le poème-objet est donc une expérience de l'inconscient qui pourrait se rapprocher de la pensée de Freud. On retrouve cette mise en lumière du refoulement dans le poème-objet de Breton, *Sans titre*⁶⁷⁶, également daté de 1941. Breton l'explique :

« Dans l'esprit où Rimbaud écrivait « des silences, des nuits » et fixait « des vertiges », ce poème-objet exprime une angoisse, une dramatique appréhension dont le motif n'était pas élucidé au moment de sa conception mais s'est éclairé depuis pour moi.

Le personnage de gauche, la terrifiante peinture dans le cadre, la ligne courbe qui divise l'objet en formant la moitié d'une tête schématique de mannequin : autant de variantes du même sujet, celui de la tête perdue.

Cependant l'idée de combat n'est pas abandonnée, comme le

⁶⁷⁴ *Le Surréalisme et la peinture*, op. cit ; p.p 284-285

⁶⁷⁵ André Breton, *Poème-Objet, Un bas déchiré*. Matériaux divers, 81x50,8 cm. Daté et signé en bas, au centre : New-York, novembre 1941 André Breton, Cf notice iconographique fig. n°72

⁶⁷⁶ André Breton, *Poème-Objet, Sans titre*. Matériaux divers, 46x53,5 cm. Signé en bas à droite : Pour Kay / André Breton / décembre 1941 (Collection Moma de New York), cf notice iconographique fig. n°73

montrent les gants de boxe, l'un en position de défense dans l'ombre, l'autre en position d'attaque dans la lumière. Une cavité suggérant la forme d'une serrure remplace la bouche du personnage de gauche et l'inscription relative à la lune fait allusion à une des composantes de mon thème astrologique. »⁶⁷⁷

Pour Breton le poème-objet permet de libérer l'impulsion instinctive, et d'« abattre la barrière qui se dresse devant l'homme civilisé, barrière qu'ignorent le primitif et l'enfant ». ⁶⁷⁸ C'est une des démarches essentielles du surréalisme, qui permet ensuite « de parvenir au terres du désir que tout, de notre temps, conspire à voiler et les prospecter en tous sens jusqu'à ce qu'elles livrent le secret de « changer la vie. » »⁶⁷⁹

L'art et la poésie étant donc intimement liés pour Breton, comme pour Joyce Mansour, il n'est pas étonnant qu'elle soit entrée aussi facilement dans le cœur des valeurs surréalistes. Elle participera aux activités du groupe, les revues, les jeux, les enquêtes et les expositions.

3/ Les contributions de Joyce Mansour (aux revues, enquêtes, jeux et expositions) :

En plus des rencontres et des réunions dans les cafés, en plus de la complicité qu'elle tisse avec Breton dans leur recherche d'objets et à travers leur correspondance, Joyce participe aux diverses manifestations du surréalisme, tout

⁶⁷⁷ André Breton, *Je vois, j'imagine*, op. cit. p.30 texte également retranscrit dans *André Breton* de Jean-Luc Bédouin, Éditions Seghers, Paris, 1963

⁶⁷⁸ *Je vois, j'imagine*, op. cit. p.166

⁶⁷⁹ Ibid p.167

en gardant une certaine indépendance du groupe et en préservant son originalité.

a) Les expositions :

Depuis l'exposition de 1947, dont le catalogue, *Le Surréalisme en 1947*, était orné d'un sein en caoutchouc de Duchamp avec l'inscription « prière de toucher », l'érotisme est un fil directeur de l'expérimentation surréaliste. Avec les grandes expositions de la dernière décennie du groupe, ce fil donne lieu à une recherche plus systématique. Dans la première partie, nous avons vu l'importance accordée aux expositions collectives dans le travail du mouvement. Les deux dernières grandes expositions, *E.R.O.S.* et *L'Écart absolu*, ne font pas exception. Comme *Le Surréalisme en 1947*, elles sont l'occasion pour le groupe de manifester l'indépendance de sa pensée, à l'écart de la norme sociale, de critiquer la société de consommation en plein essor, de subvertir les modèles sociaux existants en engageant le spectateur à participer activement à l'exposition.

Joyce Mansour participe à certaines des grandes expositions surréalistes collectives qui ont lieu entre 1959 et 1965. Elle prend part, notamment, à la huitième exposition internationale – E.R.O.S. – à la galerie Daniel Cordier, 8, rue de Miromesnil à Paris de décembre 1959 à février 1960, dont le pré-vernissage se déroule au domicile de la poétesse le 2 décembre 1959, jour du cent quarantième-cinquième anniversaire de la mort du marquis de Sade.

Dans sa lettre envoyée le 4 août 1959⁶⁸⁰ de Saint-Cirq-Lapopie, André Breton adresse à Joyce Mansour et aux autres participants, deux circulaires⁶⁸¹ dont

680 Lettre d'André Breton à Joyce Mansour du 4 août 1959 de Saint-Cirq-Lapopie, archives Mansour, cf. corr. n°11

681 Deux circulaires adressées aux participants d'E.R.O.S. ; archives Mansour cf. corr n°13

l'une expose le thème de l'exposition,⁶⁸² l'érotisme,⁶⁸³ et la deuxième, le type d'œuvres qui doivent y figurer ainsi que les textes et documentations permettant d'élaborer le catalogue. Il demande donc à la poétesse un texte qu'elle soumettra à José Pierre, coordinateur de l'exposition qui se fait aider par sa femme, Nicole José Pierre, pour les démarches relatives à la manifestation.

« Nicole José Pierre s'est substituée à son mari pour la plupart des démarches relatives à l'exposition et de ce côté, tout paraît en bonne voie. Fall⁶⁸⁴ est disposé à faire les frais du catalogue sur 96 pages et des huit cartes postales en couleurs.⁶⁸⁵

J'ai adressé à un certain nombre de participants la double feuille que je vous joins, en précisant par lettre personnelle que le thème choisi n'avait qu'une valeur d'orientation (que nous repoussions toute idée d'art dirigé fût-ce en ce sens) et qu'à nos yeux l'érotisme était bien moins affaire de contenu manifeste que de contenu latent...⁶⁸⁶ ».

La poétesse écrit un poème, « Croissant de brume » publié par la suite dans le catalogue E.R.O.S. :

« (...) Le jour meurt épinglé sur le mur
Et moi dans mon lit

682 Vue de l'intérieur de la 8^e *Exposition Internationale du Surréalisme*, E.R.O.S à la galerie Daniel Cordier, rue Miromesnil à Paris, 15 décembre 1959 au 15 février 1960. Au fond *L'Objet Invisible* de Giacometti notice iconographique cf fig. n°64 et *Le Lit* de Rauschenberg, 1955, notice iconographique cf fig. n°65.

683 cf. *Supra* note n°142

684 George Fall est le fondateur des Editions Falaise en 1949 et de la collection « Le musée de poche » de 1957 à 1967. Il fonde la revue *Opus International*, qui ancre la pensée sur l'art dans une dimension sociale et politique. Cette revue devient le lien de réflexion sur l'avenir et la pensée du surréalisme. Il est producteur associé avec Daniel Cordier de l'exposition E.R.O.S. de 1959.

685 *Le Catalogue de la 8^e Exposition internationale du surréalisme* : E.R.O.S. dont le thème est l'érotisme est intitulé *Boîte Alerte*, cf. notices iconographiques, fig. n°75

686 *Supra* annotation n°141

(Ne t'agite pas sur ta chaise)
Mes pieds sont des glaçons qu'aucun ne fracasse
Mes jambes ont oublié leurs sauts dans la prairie
Seule ma bouche souffre encore et tremble (...) »⁶⁸⁷

André Breton, dans une lettre qu'il envoie de Saint-Cirq-Lapopie, le 18 août 1959,⁶⁸⁸ demande également à Joyce, qui se trouve alors au Grau-du-Roi dans le Var, de participer à l'un des deux disques qui doivent faire partie du catalogue de luxe de l'exposition. Elle enregistre un dialogue entre deux amants, *L'Ivresse religieuse*, interprété par Sacha Pitoëff et Dominique Farell. Quant à Benjamin Péret, il enregistre sur l'autre disque un extrait de son *Histoire naturelle* :⁶⁸⁹ « La Brebis Galante », lu par le poète lettriste Dufrêne. Ces deux disques souples font partie de la version de luxe, *Boîte Alerte*, réalisée par Mimi Parent et tirée à deux cents exemplaires. Il s'agit d'un coffret en forme de boîte à lettres. Plusieurs artistes ont contribué à la remplir. Marcel Duchamp a ajouté au couvercle le papillon « missives lascives ». La boîte est remplie de six cartes postales reproduisant des œuvres de Svanberg et Bellmer, quatre lithographies, dont une de Toyen, un câble de Marcel Duchamp, une eau-forte de Maréchal et neuf plis fermés, dont un de Joyce Mansour.⁶⁹⁰

La missive lascive de la poétesse est un conte, « *La Pointe* », repris en

687 Catalogue de l'exposition E.R.O.S. *Boîte Alerte – Missives Lascives – Joyce Mansour* : « Croissant de brume », cf. notice iconographiques, fig. n°76

688 Lettre d'André Breton à Joyce Mansour du 18 août 1959, archives Mansour, corr. n°12, op. cit., note n°560, p.197

689 Benjamin Péret : *Histoire naturelle* 1958. Cette édition rigoureusement hors commerce a été réalisée par les soins du poète Jehan Mayoux et jumelée avec une de ses œuvres : *À perte de vue* ; frontispice de Charles Le Bars, avec pointe sèche et quatre dessins de Toyen. Deux disques : « L'Ivresse Religieuse des Grandes Villes » de Joyce Mansour; « La Brebis Galante » de Benjamin Péret, archives J. Mansour cf notices iconographiques, fig n°77, n°77b

690 Les autres plis sont d'André Pieyre de Mandiargues, Octavio Paz, Robert Benayoun, Micheline Bounoure et Alain Joubert, *Boîte Alerte* de Mimi Parent édition de luxe, pour l'exposition E.R.O.S. cf notice iconographique, fig. n°78

1970 dans son recueil, *Ça*.⁶⁹¹ Ce texte en prose se présentait, sous la forme d'un fascicule illustré par Mimi Parent. Le conte narre la vie érotique agitée de personnages situés à la frontière de l'impossible, en un lieu de défi permanent. Leur érotisme et leur perversité sont simultanément autodestructeurs – pouvant entraîner la mort – et libérateurs, grâce aux capacités de l'imagination de transcender toutes les limites :

« Fils aîné d'une famille de huit garçons, j'étais l'ange adorable, frais sous la main, pareil à une anémone de Candie, et nul ne pouvait soupçonner le courant de vice qui irriguait ce pur visage, nul ne pouvait déceler la puissance de mon désir. La bonne, Saignée, la première suscita mon émoi... »

J'avais mal à en jouir et Saignée jouissait sans savoir qu'elle mourrait vingt fois par jour...

Saignée ne se défendait guère : elle comprenait qu'elle devait apaiser mes spasmes en acceptant la torture malgré l'acuité des coups...

Sans le savoir, mère patronnait les convulsions de Saignée, et c'est son visage que je souillais couché sur la bonne. ».

Lorsque le narrateur entre dans l'âge adulte, sa mère décide de le marier à la suite d'une série d'épreuves, dont la mort du père, puis la mort de la bonne suite à une liaison violente et convulsive.

L'érotisme étant le thème de l'exposition, sa définition donne lieu dans le catalogue à un « lexique succinct » :

« Ce mot a été refait au XIX^e siècle sur l'adjectif érotique, jusque-là seul employé en médecine (folie érotique) ou en critique littéraire (poésie érotique relative à l'amour) et calqué sur le grec d'Eros, dieu du désir sexuel au sens le plus vague. Il a aussi pris une nuance péjorative: « l'amour des enfants achève de

691 *Ça*, recueil de contes, Paris, Le Soleil Noir, 1970

purger de tout érotisme l'affection conjugale. » (Proudhon). « On aurait voulu aussi que, sans renoncer à aucune hardiesse, à aucun droit de l'artiste sincère, il (Flaubert) purgeât son œuvre prochaine de tout soupçon d'érotisme » (Sainte-Beuve).

Amour maladif, goût excessif pour les choses sexuelles, recherche de la sensualité, telles sont les définitions que les dictionnaires usuels fournissent de l'érotisme. Aujourd'hui, la psychiatrie y voit simplement une « exagération de l'instinct général » (Bardenat, dans Porot, *Manuel alphabétique de psychiatrie*, Paris, 1952).

Toutefois, dans le même ouvrage, Hesnal affirme que les instincts particuliers, énumérés par la psychologie, n'existent pas. « L'individu et son instinct coïncident objectivement. » En résulterait que l'érotisme représente seulement l'exagération d'un individu déterminé face aux données sexuelles ? Mais on n'exagère jamais que pour autrui, de sorte que l'érotisme, par son individualité même, échappe à toute appréciation (logique ou morale) de caractère social. »⁶⁹²

Dans cette dernière phrase, on reconnaît l'érotisme de Joyce Mansour, qui dépasse les limites et qui met l'accent sur les sensations crues, instinctives et directes du corps. Cette partie du catalogue, *Le Lexique succinct de l'Érotisme*, ensuite éditée à part, est en conformité avec le programme initial : l'Eros y est transfiguré par une recherche esthétique, ici d'ordre verbal, poétique, mais aussi par l'originalité de l'iconographie convoquée. Redéfinir les mots, c'est aussi repenser de manière neuve toutes les dimensions de l'érotisme. Ainsi, le mot « dessous » est réutilisé de façon originale dans une phrase comme « Dans le paysage du désir, les dessous passent comme des nuages essentiels ».

Le lexique donne également une définition essentielle à d'autres mots : les perversions, le scabreux, ou le *strip-tease*, déjà abordé par le groupe les années précédentes. Les entrées sont rédigées par des membres actifs du groupe

692 Définition du mot « Érotisme » : *Lexique succinct de l'Érotisme, Boîte Alerte, de Mimi Parent*, p.126. Couverture du catalogue d'exposition E.R.O.S. déc. 1959 - fév. 1960. Op. cit. notice iconographiques, fig n°75

surréaliste parisien. Joyce Mansour y définit le mot « viol »⁶⁹³. Ce lexique donne lieu à une prise de position publique, où les choix individuels rejoignent la pensée collective du surréalisme, sans pour autant négliger la dimension ludique.

E.R.O.S. est finalement « un dévoilement brusque à des fins de provocation et de défi, ce que la société et la morale conventionnelle ne tolèrent que camouflé (...) ».⁶⁹⁴ L'érotisme défendu par l'exposition est un érotisme de l'angoisse et de l'infraction. Il fonctionne suivant le couple interdit/transgression. L'homme se manifeste par un besoin fondamental de transgression et le surréalisme est transgressif par nature. Toutefois, l'érotisme doit rester voilé pour être viable. L'attention à l'esthétique est au centre de la conception de l'exposition. Ces idées sont notamment inspirées par René Adolphe Schwaller de Lubicz, autant cité que Bataille dans l'avant-propos de l'exposition. D'emblée, l'esprit grivois, ou le caractère « sale » de l'érotisme sont écartés. Charles Fourier reste une référence essentielle pour ceux qui veulent, comme les surréalistes, mettre en scène l'érotisme. Il est présenté dans le catalogue par Simone Debout, dans « La Plus Belle des passions ». Fourier décrit les développements amoureux d'Harmonie. Mais il va plus loin : si les ouvriers sont le levier de la révolution pour Marx, pour Fourier ce sont les femmes. Le sésame érotique de Fourier a souvent été moqué, ou réduit à des festins, orgies, ou bacchanales. *Le Festin* de Meret Oppenheim se réfère donc à la conception de l'art érotique de Fourier, au lien entre nudité et beauté, à leur capacité de susciter une émotion semblable à la joie devant l'art, supérieure à la jouissance sensuelle.

693 *Lexique succinct de l'Érotisme*, catalogue de l'expression E.R.O.S. p.141

694 Définition du mot « Scandale », *Lexique succinct de l'Érotisme*, *Boîte alerte*, p.138

Avant cette exposition, Joyce Mansour a également participé aux « Journées surréalistes de Milan », qui se déroulent du 27 au 30 avril 1959, dont Jean-Jacques Lebel et Tristan Sauvage ont été les principaux organisateurs. Dans le septième numéro de *Bief* du 1^{er} juin 1959, un correspondant à Milan décrit le déroulement de ces journées. Une exposition de peinture a tout d'abord lieu à la galerie Schwarz, présentant des œuvres d'Arp, Bellmer, Brauner, Dax, Dominguez, Duchamp, Gorky, Lebel, Magritte, Miró, Man Ray, Tanguy, Toyen, etc...

Ensuite, deux conférences se déroulent au Centre Français d'Études et d'Information, dont l'une par Jean-Jacques Lebel sur la peinture surréaliste et l'autre sur la poésie surréaliste par Jean-Louis Bédouin.

Lors de son intervention, Bédouin retrace l'évolution de la poésie, du romantisme au surréalisme, démontrant le rôle précurseur de Rimbaud et Lautréamont dans une « révolution totale » - remise en cause la pensée moderne. Cette conférence est suivie d'une lecture de poèmes de Breton, Desnos, Mesens et Joyce Mansour. Le poème choisi par Joyce s'intitule : « Gibier de Macadam » :

« Il y a vos mains dans le moteur
Mes cuisses sur le caisson
Le frein entre mes genoux
Votre chair contre ma peau
Il y a un oiseau sur le ventilateur
Un homme sous les roues
Vos mains dans le moteur
Qui jouent avec un clou
Il y a un cri dans le moteur
Un gendarme et son capelin
Une route dans le rétroviseur
Du vent entre mes genoux

Un colosse sans tête conduit le véhicule
Ce sont mes mains sur le volant
Mon sexe candide qui implore »⁶⁹⁵

Pendant ces journées, la Maison de la culture de Milan projette des films surréalistes : *Un Chien Andalou* de Buñuel et *Entr'acte de Picabia*, réalisé par René Clair.

Joyce Mansour ne prend pas part à l'Exposition Internationale suivante – *Surrealist Intrusion in the Enchanters' Domain* – qui s'ouvre fin novembre à la galerie d'Arcy à New York. Les archives Mansour rassemblent une série de lettres envoyées à Joyce sur du papier à entête de l'exposition, illustré d'un dessin d'Arshile Gorky. L'exposition est dirigée par André Breton et Marcel Duchamp, assistés d'Édouard Jaguer et de José Pierre.

En revanche, la poétesse rédige un texte dans le catalogue de l'exposition de Max Walter Svanberg à la galerie Raymond Cordier, une preuve parmi tant d'autres de sa collaboration avec les peintres.

Sur le papier à entête, nous pouvons lire :

« Pas encore de nouvelles de Paris. José Pierre a trouvé moyen d'y reparaître alors même que j'en parlais. Il me semble qu'en une dizaine de jours, Jaguer et lui vont pouvoir donner à l'exposition l'impulsion qui lui manque encore. En ce qui concerne les enchanteurs⁶⁹⁶ je serais mieux ici pour juger des

695 Poème reproduit dans *Rapaces*, Joyce Mansour, Seghers 1960 p.27 ; couverture illustrée par Jean Benoît, cf notice iconographique, fig. n°76

696 Le domaine des Enchanteurs est le thème de l'exposition à la galerie d'Arcy à New York, faisant appel aux légendes grecques et romaines, celtes, germaniques et slovaques ainsi qu'à l'histoire. Nous y retrouvons, notamment, les personnages de Circé, de Merlin et de Mélusine.

propositions qui seront faites... »⁶⁹⁷

Toutes ces grandes expositions internationales se préparent en partie à Saint-Cirq-Lapopie. Comme nous l'avons vu, Breton compense l'absence de la jeune poétesse en lui écrivant à chaque fois qu'il veut lui donner une information importante.

En 1962, Joyce Mansour participe au catalogue de l'exposition Jorge Camacho, à la galerie Raymond Cordier, du 18 octobre au 15 novembre 1962. L'exposition a pour titre : « Hommage à Oscar Panizza ».⁶⁹⁸ Panizza passionne les surréalistes et Breton a écrit la préface de sa pièce *Le Concile d'amour*.⁶⁹⁹ Il s'agit d'une pièce allégorique : en 1495, Dieu le père, furieux des débordements sexuels des hommes, offusqué par la débauche qui règne à la cour du pape Alexandre VI Borgia, décide de punir l'humanité par là où elle a péché. Il lui envoie alors une maladie terrible : la syphilis.

*Le surréalisme, même*⁷⁰⁰ n°5 du printemps 1959 publie la première scène de l'acte III du *Concile d'Amour*. André Breton mentionne la pièce dans deux lettres à Joyce Mansour. La première est envoyée le 4 août 1959 :

« (...) ceci dit, vous ne devinez que trop que je suis fort mécontent de l'emploi de mes journées : pas même fini d'écrire la préface au « Concile d'amour » que l'on réclame à grands cris.

697 Lettre d'André Breton à Joyce Mansour, Saint-Cirq-Lapopie, le 7 juillet 1960, archives Mansour, cf. corr. n°14.

698 Oscar Panizza, né en 1859 en Bavière, poète, auteur satirique, dramaturge, ennemi déclaré de la religion et de la Papauté, a vite renoncé à son métier de médecin aliéniste pour se consacrer à la littérature.

699 Sa pièce *Le Concile d'Amour* valut à Panizza une condamnation à un an de prison par le tribunal de Munich. Panizza finit ses jours enfermé dans un asile où il meurt en 1921.

700 *Le surréalisme, même* n°5, printemps 1959 : acte III, scène 1 du *Concile d'Amour*, cf. doc. n°33

Elisa s'ennuie de vous, elle aussi.
Nos meilleures pensées à Sam.
Tachez d'écrire un peu.
Je vous baise les mains.
André »⁷⁰¹

Une année avant sa mort, en 1965, André Breton évoque à nouveau ce projet qui n'a toujours pas abouti :

« (...) En ce qui concerne le projet « Concile d'amour », hurra bien sûr (mais sans trop d'illusion). Quant à une intervention de moi dans le ton qu'on suggère, j'en suis, bien entendu, tout à fait incapable. Je me félicite de ce que vous ayez pu le laisser entendre à Marie-Louise Heylen,⁷⁰² qui m'a écrit à ce sujet. Sa déception en sera atténuée ... »⁷⁰³

Au vernissage de l'exposition, des textes anticléricaux dictés par Robert Benayoun, Jean Schuster et Roger Blin sont lus par Radovan Ivsic. Joyce Mansour écrit un poème, intitulé « *Le Corps d'un cardinal* », qui décrit un des tableaux exposés de Camacho, *Un cardinal perd sa tête*. A défaut de catalogue, le poème de Joyce Mansour est publié sur une feuille double avec deux dessins de Camacho.

Breton parle de son œuvre dans *Le Surréalisme et la Peinture* :

« (...) Camacho accède d'emblée au rang de ceux qui ont, ou ont eu, le plus et le mieux à dire. Il est aujourd'hui celui qui piège, d'où inévitablement quelque effusion de sang çà et là pour

701 Lettre André Breton à Joyce Mansour, Saint-Cirq-Lapopie, le 4 août 1959, archives Mansour, cf. note 681, p.238

702 Marie-Louise Heylen est sans doute la journaliste qui voulait que Breton fasse une intervention à propos du *Concile d'Amour*

703 Lettre d'André Breton à Joyce Mansour, Saint-Cirq le 30 juin 1965, archives Mansour, cf. corr. n°21

attester la cruauté. »⁷⁰⁴

Ses toiles présentent généralement un espace où minéraux, animaux et formes humaines s'interpénètrent dans une sarabande immobile. « Les ossements, les pals, les becs, ongles et griffes désignent aussi bien le danger de toute caresse que la douceur des cicatrices ».⁷⁰⁵ Il s'agit vraiment d'un jeu entre Eros et Thanatos qui sont « indissolublement liés ».⁷⁰⁶

Au-delà de l'influence visible de Sade et de Roussel, l'œuvre de Camacho est imprégné de ses origines cubaines qui lui permettent de se jouer des limites et de leur dépassement. Joyce Mansour et Jorgé Camacho deviennent très proches et le peintre fait bientôt partie des surréalistes qui se retrouvent à « La Promenade de Vénus ».

Le 7 décembre 1965, s'ouvre à la galerie L'Œil, 3 rue Séguier à Paris, la onzième Exposition Internationale du Surréalisme, *L'Écart absolu*.⁷⁰⁷ Cette dernière répond à l'exposition « Le Surréalisme – sources – histoire – affinités », organisée en 1964 par Patrick Waldberg à la galerie Charpentier. Breton l'avait désavouée et avait refusé l'idée d'une rétrospective en contestant à quiconque le droit de dresser un bilan du surréalisme. Au-delà de cette contestation, *L'Écart absolu* se dresse contre les valeurs dominantes de l'époque : capitalisme, glorification du progrès industriel, mythe salvateur de la consommation.

L'exposition fait référence aux méthodes préconisées par Charles Fourier,

704 André Breton : *Le Surréalisme et la peinture*, Gallimard 1965 p.406

705 Durozoi : *Histoire du mouvement surréaliste*, Editions Hazan, 2004, p.603

706 Ibid. p.603

707 Photographie de l'intérieur de l'exposition *L'Écart absolu*, rue Séguier à Paris, décembre 1965 et gros plan sur le *Nécrophile* par Jean Benoît, cf notice iconographique, fig n°79a, 79b

tirant son titre d'un de ses textes, « La Fausse industrie ».⁷⁰⁸ Un tract « *Tranchons-en* »⁷⁰⁹ est joint au catalogue. L'exposition tourne en dérision une société moderne qui privilégie la possession d'objets. Les artistes utilisent le détournement d'objets et les photomontages pour exprimer leur critique. Dans cette exposition, le mouvement surréaliste se présente comme la frange ultra-minoritaire d'une société dont il ne partage pas les valeurs. Contrairement à l'exposition de la galerie Charpentier en 1964, l'accent n'y est pas mis sur les convergences entre la société et le surréalisme. Au contraire, c'est la divergence totale des valeurs qui est accentuée, d'où la célébration de l'influence de Charles Fourier sur le mouvement.

André Breton et les surréalistes revendiquent la modernité de Charles Fourier et le tiennent pour un libérateur du langage. Un texte de Fourier paraît dans *La Brèche* n°7 de décembre 1964, intitulé « *L'Archibras* ».⁷¹⁰ Philippe Audoin écrit également un texte sur Charles Fourier dans *La Brèche* n°8 de novembre 1965 : « *Le Talisman de Charles Fourier* ».⁷¹¹

Cette exposition véhicule un esprit idéologique nouveau. De nombreux artistes sont présents, comme Picasso, Ernst, Dalí, Man Ray, Duchamp, Paalen, Molinier, Giacometti et Jean Benoît.⁷¹² L'une des principales œuvres exposées, *Le Désordinateur*, à la fois collective et multiforme, détourne l'emprise de l'idéologie des Trente Glorieuses – la consommation, la productivité, le travail,

708 *L'Écart absolu*, XI^e Exposition Internationale du surréalisme, qui a lieu en décembre 1965, à la galerie L'Œil 3, rue Séguier, dirigée par Georges Bernier. Cette exposition est placée sous le signe de Charles Fourier.

709 Tract *Tranchons-en*. Cf. doc n°34

710 Charles Fourier « *L'Archibras* » : *La Brèche* n°7, décembre 1964 - p.69

711 Philippe Audoin : « *Le Talisman de Charles Fourier* », *La Brèche* n°8, novembre 1965, p.70

712 Jean Benoît : *Le Nécrophile*, 1965. catalogue de l'exposition, *L'Écart absolu*, cf notice iconographique fig. n°79b

ou encore les loisirs – afin de les dénoncer féroce­ment. Le catalogue de l'exposition présente l'œuvre ainsi : « Un désordinateur tente de rendre compte dès l'entrée de l'Exposition de ce qu'il peut advenir des composantes essentielles du principe de réalité pris au plus évident de son actualisation, lorsqu'elles sont traitées par la méthode de l'écart absolu. Chacun des textes suivants répond à l'image – nommée à chaque titre entre parenthèses – ainsi obtenue et matériellement présentée dans chacune des dix alvéoles du désordinateur. »⁷¹³

Contrairement à ce qui était prévu, Joyce Mansour ne participe pas à l'exposition. Breton considère que le texte qu'elle a présenté ne correspond pas à l'esprit de l'exposition :

« En ce qui concerne votre premier envoi (...) je ne suis pas sûr que le ton convienne pour le catalogue. Je suis peut-être mauvais juge : comment vous expliquer ? Quelque extrême plaisir que j'éprouve en lisant vos textes à vous voir préférer des « énormités », je garde le souci du regard que les autres - ceux avec qui nous n'avons rien à faire - peuvent poser sur elles et je crains toujours que, la malignité aidant, vous n'en soyez éclaboussée. Rien de tel avec les poèmes ni même les contes, du fait de la transposition qu'ils supposent - et qui vous met totalement à l'abri.

Je suis plus défiant à l'égard de ces jeux : il me semble que, même faite très ample la place de l'humour, ils peuvent vous exposer davantage. »⁷¹⁴

Il est clair que Breton préfère les poèmes de Joyce à ses textes en prose. En revanche, elle est partie prenante du tract joint au catalogue « *Tranchons-en* »,

⁷¹³ Catalogue de l'exposition *L'Écart absolu*. Non paginé.

⁷¹⁴ cf. lettre d'André Breton à Joyce Mansour de Saint-Cirq-Lapopie le 27 août 1965. Archives Mansour cf. corr n°22

qu'elle signera avec de nombreux surréalistes comme Pierre Alechinsky, Philippe Audoin, André Breton, etc...⁷¹⁵

« L'actuelle Exposition Internationale du Surréalisme se distingue expressément des précédentes : alors que, jusqu'à présent, le contenu théorique de chacune d'elles se profilait à l'arrière-plan de ce qui se voulait avant tout un acte de lyrisme collectif, c'est la première fois que nous transformons une galerie d'art en un lieu où se manifeste un ensemble idéologique largement présumé (...).

Une exposition « de combat » qui s'en prend directement aux aspects les plus indésirables de la société où nous vivons. Moins que jamais, on le voit, il n'est question pour nous de paraître accepter les alibis « esthétiques » (...)⁷¹⁶ »

Joyce Mansour aide également Mimi Parent à élaborer pour l'exposition *L'arc en Déroute*, dont l'un des montants est une jambe de bois.

L'Écart Absolu sera la dernière exposition internationale organisée du vivant de Breton. Après sa mort, une nouvelle revue paraît en 1967, à la suite de *La Brèche*, et prend pour titre le nom du texte de Charles Fourier, *L'Archibras*. Joyce Mansour y écrit un compte-rendu de *L'Écart Absolu*,⁷¹⁷ accompagné de

715 Le tract est signé par Pierre Alechinsky, Pierre Audoin, Jean-Louis Bédouin, Robert Benayoun, Jean Benoît, Raymond Borde, Vincent Bounoure, André Breton, Guy Cabanel, Jorge Camacho, Augustín Cárdenas, Adrien Dax, Hervé Delabarre, Gabriel Der Kevorkian, Nicole Espagnol, Claude Ferraud, Jean-Pierre Guillon, Mariam et Radovan Ivsic, Charles Jameux, Alain Joubert, Robert Lagarde, Annie Le Brun, Gérard Legrand, Joyce Mansour, Jehan Mayoux, Mimi Parent, Nicole et José Pierre, Georges Sebbag, Jean Schuster, Jean-Claude Silbermann, Jean Terrossian, Toyen, Michel Zimbacca.

716 cf. *supra*, note 187

717 Joyce Mansour : « *L'Écart absolu* » ; *L'Archibras* n°1, avril 1967 p.50 et suite, avec photographies en noir et blanc de Suzy Embo, cf. notice iconographique fig. n°80a, 80b, 80c, 80d

photographies prises par Suzy Embo lors de la manifestation.⁷¹⁸ Elle retrace son parcours dans l'exposition :

« (...) Ainsi, ce jour-là, je me trouvais simultanément à l'intérieur de la galerie de l'Œil, rue Séguier, et devant la vitrine allumée de cette même galerie, en train de voir virevolter une des années dernières : 1965. Une créature immense, hurlante, aux entrailles journalistiques brassées publiquement, ballottées, savonnées, aux chairs de poule glabre et halo hystérique vient à ma rencontre : le Consommateur (...). Grignoté par sa faim obscène, nacré sous son collier de pierres tombales, silencieux et laiteux comme l'huître dans sa coquille, le Nécrophile entrebâillera sa bouche et laissera jaillir sa langue pré lunaire ... (...) »

b) Les enquêtes :

L'enquête est un mode d'expression privilégié par les surréalistes. Elle leur permet de traduire le caractère collectif de leur entreprise, au même titre que les expositions et les revues. De plus, elle confère à leur activité une résonance sociale. Joyce Mansour y participera à plusieurs reprises.

En page quarante-trois du quatrième numéro de Médium, daté de janvier 1956, on relate l'enquête dirigée par Charles Estienne et José Pierre, « Situation de la Peinture en 1954 », provoqué par le débat entre Breton et Naville, « Peut-il y avoir une peinture surréaliste ? ».

Ce débat a lieu après la Biennale de Venise, lors de laquelle l'Exposition de la

718 Photographies de Suzy Embo reproduites pp.50 à 59 de *L'Archibras* n°1, cf. notice iconographique, figure n°79a, 79b. Suzy Embo a également photographié des œuvres d'artistes surréalistes comme celle du sculpteur Reinhold.

Peinture Surréaliste est rebaptisée « (...) Exposition d'art fantastique (car) il semble que la notion même de *peinture surréaliste* n'ait rencontré qu'une faveur assez restreinte (...) ». ⁷¹⁹ En 1954, Joyce Mansour vit la plupart du temps en Égypte et n'a donc pas pu y prendre part avec Arp, de Chirico, Corneille, Dalí, Dax, Lebel, Gérard Legrand, Toyen, etc...

La première enquête à laquelle la poétesse participe est celle lancée par Breton sur l'art magique. Par une lettre datée du 8 juillet 1957, envoyée de Paris, André Breton lui en adresse une copie, ⁷²⁰ lui priant de répondre aux deux énigmes. Ce questionnaire doit lui être renvoyé avant le 25 juillet, à son domicile de la rue Fontaine. Les participants – dont, entre autres, Octavio Paz, André Pieyre de Mandiargues, Malcolm de Chazal, Benjamin Péret, Alain Jouffroy – doivent répondre à cinq questions concernant les rapports de la magie avec l'art. ⁷²¹

L'enquête et ses réponses sont intégrées dans *L'Art magique*. Joyce Mansour répond aux cinq questions posées :

« 1) La distinction entre la magie et la magie de la fiction est, pour moi, un sophisme. L'art et la magie ne sont que deux termes artificiellement différenciés, désignant un même moyen de communication avec l'incommunicable. L'art traditionnel, c'est la magie agissante et son message (...) ». ⁷²²

La poétesse répond également à l'une des deux enquêtes parues dans *Le*

719 *Médium* n°4, janvier 1965 p.43 : « situation de la peinture en 1954 » ; enquête dirigée par Charles Estienne et José Pierre.

720 Lettre d'André Breton à Joyce Mansour, Paris le 8 juillet 1957, archives Mansour, cf. corr. n°5.

721 Enquête « forme de l'Art » par André Breton jointe à cette lettre du 8 juillet 1957, cf. doc n°35

722 André Breton avec le concours de Gérard Legrand : *L'Art magique I*, 1957. Club français du livre, p.47

surréalisme, même n° 3, à l'automne 1957. La première porte sur le tableau de Gabriel Max⁷²³ qui fait la couverture de la revue. La deuxième⁷²⁴ concerne un tableau anonyme.⁷²⁵ André Breton pose plusieurs questions sur l'époque, l'auteur, le lieu, le temps et la scène et conclut en proposant aux participants de donner un titre au tableau. Joyce Mansour choisit « L'Appât ».

« (...) Tout doit être rituel pour mener à l'accomplissement d'une scène d'amour et de carnage ; les gestes des participants échelonnent la marche de la procession vers l'extase ; même l'atmosphère respire le sang du désir. »⁷²⁶

On reconnaît le style de Joyce Mansour, cet érotisme où l'acte sexuel s'accompagne toujours de violence et où les sujets, face à l'amour, font l'expérience de leurs propres limites, le corps n'étant plus sublimé mais traité directement en objet du désir.

La poétesse participe à une nouvelle enquête sur le « strip-tease », publiée dans *Le surréalisme, même n° 4*, au printemps 1958, p. 56 et suivantes. Elle :

« (...) trouve que la femme devrait se cacher dans les replis imaginaires, indécis, de son propre reflet : elle ne doit pas se départir de la modestie et du mystère afin que l'homme puisse la créer peu à peu telle qu'il la devine ».⁷²⁷

723 Gabriel Max : huile sur toile sans titre, XIXe siècle, collection Joyce Mansour, reproduit dans *Le surréalisme, même n°3*, automne 1957, p 71, cf notice iconographique, fig n°31

724 *Le surréalisme, même n°3*, automne 1957, p.80 et suivantes.

725 Tableau anonyme, collection André Breton. Reproduit dans *Le surréalisme, même n°3*, p.81, op. cit. notices iconographiques, fig. n°32

726 *Le surréalisme, même n°3*, p. 82 : réponse de Joyce Mansour à l'enquête sur un tableau anonyme.

727 *Le surréalisme, même n°4*, printemps 1958 : réponse de Joyce Mansour à l'enquête sur

Joyce Mansour ne collabore ni à l'enquête sur « Les questions du mois » dans *Bief* n° 1 à 7, de novembre 1958 à juin 1959 ; ni à celle intitulée « Le Monde à l'Envers » qui rassemble des interrogations sur les possibilités d'appliquer aux « mondes » extraterrestres notre système de référence, parue dans *La Brèche* n° 2, en mai 1962 et n° 3, en septembre 1962.

Néanmoins, dans le cadre de cette même enquête sur les extra-terrestres, figure un des rares tableaux peints par Joyce Mansour, dont nous avons parlé plus haut, intitulé, *Où le bas blesse*,⁷²⁸ où plusieurs personnages imaginaires flottent dans l'espace.

La poétesse ne participe pas non plus à l'enquête sur « Les représentations érotiques » parue dans *La Brèche* n° 6, en juin 1964, n° 7, en décembre 1964 et n° 8, en novembre 1965. Les témoignages qui figurent dans le n° 6 avaient été adressés à Vincent Bounoure au 49, rue de la Gare, à Paris, en réponse, notamment, aux questions suivantes :

« Comment se caractérisent vos représentations imaginaires dans l'acte d'amour ? Justifient-elles un jugement de valeur ? Sont-elles spontanées ou volontaires ?
Se succèdent-elles dans un ordre fixe ? Lequel ? (...). Ont-elles à vos yeux une relation avec la création poétique ? »⁷²⁹

Dans le contexte surréaliste, l'érotisme est une cérémonie où chacun exprime ses propres penchants, échappant par son individualisation à toute appréciation sociale. L'érotisme, chez les surréalistes, est par ailleurs toujours placé dans le

le *strip-tease*.

728 Joyce Mansour *Où le bas blesse*, huile sur toile, 1962, collection Mansour. Cf. notice iconographique, fig n°67, op.cit. note 662, p.230

729 *La Brèche* n°6, juin 1964 : « Enquête sur les représentations érotiques » p. 3

domaine de l'allusion, mais toujours avec un esprit de provocation,⁷³⁰ l'amour et le désir étant dangereusement liés.

c) Les revues :

Depuis les débuts du mouvement, les revues sont la raison sociale, voire, l'étendard du surréalisme. Néanmoins, après la Seconde Guerre mondiale, le mouvement maintient difficilement une publication régulière, ce qui témoigne des problèmes qu'il traverse. L'agitation collective autour de ces publications en souligne pourtant l'importance : elles sont la lisibilité, la visibilité du groupe, lui permettent d'exister, de s'exprimer et d'espérer avoir un impact sur le public. Elles sont donc un des enjeux majeurs du surréalisme. A la fois œuvres collectives et multiples, les revues ne sont pas de simples espaces de diffusion pour des textes en attente de publication définitive, mais des œuvres à part entière. Ces publications économiquement fragiles sont rendues possibles par le soutien d'éditeurs sympathisants du mouvement, comme Éric Losfeld (qui publie *Médium*) et Jean-Jacques Pauvert (qui édite *La Brèche* et *Le surréalisme, même*). Leur contenu oscille entre la production individuelle et l'œuvre collective, avec une iconographie souvent originale. Comme nous l'avons vu, elles sont les lieux de l'intervention collective, notamment des enquêtes, et de la rencontre entre poètes et plasticiens dont les œuvres illustrent parfois les textes.

Joyce Mansour participe aux revues, non seulement par ses réponses aux enquêtes, mais aussi par ses écrits, ses poèmes et ses contes. Dès 1956, le

730 Meret Oppenheim *Dîner sur la femme nue*, *Exposition Internationale du surréalisme*, E.R.O.S., galerie Daniel Cordier, Paris 1959 – 1960 Photo D. Bellon, cf. notice iconographique figure n°81

groupe se retrouve au café Musset,⁷³¹ autour d'André Breton, pour décider de leur contenu. On y retrouve, entre autres, Yves Elléouët, Alain Joubert, Jean Schuster, José Pierre etc. Par une lettre du 27 décembre 1955,⁷³² Breton, séduit par *Cris*, présente *Le surréalisme, même*, à la poétesse et lui demande de rédiger un texte de quelques pages, en prose, pour le premier numéro d'octobre 1956. Cette nouvelle revue prend la suite de *Medium* et se présente sous une forme relativement luxueuse, imprimée sur papier glacé. Jean-Jacques Pauvert nomme Jean Schuster au poste de rédacteur-en-chef, renforçant ainsi sa place dans le mouvement surréaliste.

Le texte de Joyce Mansour publié dans le premier numéro est un conte intitulé, « Le Perroquet ».⁷³³

«(...) Dieu approche, dit Marie ; viens. Dieu aux longues oreilles.

Elle écarta les jambes devant le couteau de l'assassin. Celui-ci coupa dans la chair vive de son immense cri, et les frémissements de la femme se répercutèrent dans les crevasses minuscules de son être.

- Achève-moi, cracha Marie du fond d'un puits de douleur.

Et le son de sa voix creva le tympan de l'oreille du vieux.

Alors l'assassin se tourna vers Jérémie et vissa une bougie allumée dans son œil (...) »⁷³⁴

Il est illustré par un portrait de Joyce Mansour dessiné par Pierre Molinier.⁷³⁵ Le

731 Photographie de Pablo Volta, Le groupe surréaliste devant le café Musset, janvier 1956, op. cit., cf. notice iconographique fig. n°28a

732 André Breton, lettre envoyée de Paris le 27 décembre 1955, archives Mansour. cf. corr. n°4

733 *Le surréalisme, même* n°1, octobre 1956, p.44

734 *Ibid.* p. 48. Conte repris dans son recueil *Les Gisants satisfaits* ; « Marie ou l'honneur de servir », Editions Jean-Jacques Pauvert, 1958

735 Pierre Molinier : *Portrait de Joyce Mansour*, collection Mansour. cf. notice

conte est ensuite repris dans le recueil, *Les Gisants satisfaits*.

Dans le deuxième numéro de la revue, paru au printemps 1957, Joyce Mansour choisit de publier le poème « Pericoloso sporgersi » :

« Je nagerai vers toi
À travers l'espace profond
Sans frontière
Acide comme un bouton
De rose.
Je te trouverai homme sans frein
Maigre, englouti dans l'ordure
Saint de la dernière heure
Et tu feras de moi ton lit et ton pain »

Dans le numéro suivant paru à l'automne 1957, elle soumet un texte en prose : « Le Cancer », également repris dans *Les Gisants satisfaits* :⁷³⁶

« (...) Clara découvre l'amour en même temps que moi : Je la caressais craintivement et elle observait avec fierté l'évidence de mon délice (...) »⁷³⁷

La poétesse ne participe pas au numéro quatre du *Surréalisme, même* paru au printemps 1958, mais réapparaît en première ligne dans le cinquième numéro au printemps 1959, avec une pièce de théâtre, *Le Bleu des fonds* illustrée par Svanberg.⁷³⁸

iconographique figure n°3 et *Le surréalisme, même* n°1 octobre 1956 p.44.

736 *Les Gisants satisfaits*, recueil de contes. Editions Jean-Jacques Pauvert, 1958 ; illustré par Svanberg

737 *Les surréalisme, même* n°2, printemps 1957. « Pericoloso Sporgersi », poème de Joyce Mansour, pp.7 à 10

738 *Le surréalisme, même* n°5, printemps 1959 ; Joyce Mansour, pièce *Le Bleu des fonds*, p.8 ; illustrée par Svanberg cf. doc. n°36

Joyce collabore également à la revue *Bief*⁷³⁹ dont le premier numéro paraît le 15 novembre 1958, en réaction aux évènements politiques en France et au retour au pouvoir de De Gaulle. La revue, sous la direction de Gérard Legrand, se présente comme une tribune pour le groupe mais n'a pas un grand retentissement en dehors du mouvement. Le texte de Joyce Mansour dans le premier numéro s'appelle : « Rhabdomancie » :

« Votre mari vous néglige ?
Invitez votre mère à passer la nuit dans votre chambre (...)
Et, surtout, souriez quand dans vos bras il se meurt,
Malgré lui c'est à vous qu'il pensera ».⁷⁴⁰

Cet extrait qui véhicule clairement l'humour noir omniprésent dans ses écrits, est exprimé ici sous forme de farce. Des textes de Bédouin, Péret, Silberman, Schuster ou encore Breton complètent la revue. La poétesse écrit un poème pour le troisième numéro, qui paraît le 15 janvier 1959, « Les Feux de l'Amour et du Bazard », sur le rêve d'une Philomène :

« Je tenais la tête au dessus des vagues
Ta tête bien irriguée d'homme
Et nul ne peut nommer la tendresse qui perlait dans ma poêle
Nul ne peut s'emparer de tes yeux à demi-morts
Nul ne peut revivre un rêve déjà cuit (...) »⁷⁴¹

Dans le cinquième numéro de *Bief*, paru le 15 mars 1959, elle soumet un morceau humoristique, « Le bloc sanitaire - Seule défense contre le rideau de fer. » Le numéro 7, du 1er juin 1959, évoque les journées surréalistes de Milan

739 *Bief jonction surréaliste* n°1, 15 novembre 1958, éditeur Le Terrain Vague

740 *Bief* n°1, 15 novembre 1958 Joyce Mansour, « Rhabdomancie »

741 *Bief* n°3, 15 janvier 1959 Joyce Mansour, « Les feux de l'amour et du bazard »

avec la lecture des poèmes de Bédouin, Benayoun, Lebel, Legrand, Joyce Mansour, Péret etc..., rassemblés ensuite dans le premier numéro du périodique trimestriel *Front Unique* qui a pour but de jouer « le rôle d'un organe international d'information et d'échanges surréalistes (...) ».⁷⁴²

Dans le numéro 8, du 15 juillet 1959, Joyce Mansour écrit un petit texte très sombre, « Genève », où elle évoque avec tristesse la mort d'un être cher. Elle n'écrit rien pour le numéro 9, du 1^{er} décembre 1959, où est mentionnée *La 8^e Exposition Internationale du Surréalisme*, prévue du 15 décembre 1959 au 15 février 1960 à la galerie Daniel Cordier.

À partir de 1961, les rituelles réunions au café esquissent la création d'une nouvelle revue, qui deviendra *La Brèche*. André Breton la dirige et son comité de rédaction se compose de Robert Benayoun, Gérard Legrand, José Pierre et Jean Schuster. La présentation de la revue par les membres de son comité de rédaction résume l'importance de ce mode de production pour le mouvement surréaliste. On peut en effet lire dans le premier numéro :

« Les chroniqueurs, lorsqu'ils se penchent sur trente-sept ans de surréalisme, s'étonnent régulièrement du nombre des revues qui se sont succédées au sein du mouvement, nombre auquel il nous plaît aujourd'hui d'ajouter un titre nouveau. C'est que les revues, pour nous, ont toujours constitué un moyen de contact proportionné aux sollicitations diverses et changeantes de ce public indéfini qui est le nôtre. Elles nous imposent un rythme de respiration qui correspond tout à la fois à nos besoins vitaux et à la nature de l'air ambiant. Une revue nous exprime moins qu'elle ne nous **retient**, alors que le tract, pour beaucoup d'entre nous, a toujours semblé la forme d'expression la plus naturelle du mouvement. Entre le dernier numéro de "Bief" et ce numéro 1 de "La Brèche", nous avons organisé deux expositions internationales du surréalisme (New York novembre-janvier 61,

742 *Bief* n°7, 1^{er} juin 1959 Joyce Mansour, « Les journées surréalistes de Milan »

Milan mai 61), salué l'ouverture d'un Bureau de Recherches Surréalistes en Hollande (Exposition de Leyde, avril-mai 61), affermi notre association avec le mouvement Phases (Solstice de l'Image, exposition-projections, mai-juillet 61) et contribué à la Déclaration sur le Droit à l'Insoumission dans la guerre d'Algérie.

'La Brèche', par la souplesse de sa structure, nous permettra surtout d'accommoder, de cadrer et de rectifier l'image que nous avons des faits, des hommes, des idées. Ce premier numéro, dont la préparation fut stoppée net à deux reprises par des événements déjà pronostiqués depuis longtemps (qu'on relise à ce titre les articles parus dans « Quatorze Juillet »⁷⁴³), ce numéro, comme ceux qui suivront, nous retrouvera notamment attachés, au-delà d'une action politique rendue plus que jamais **inexprimable**, à cette réévaluation poétique de la pensée que le surréalisme attribue, dans sa phase conjecturale la plus récente, au principe d'analogie (voir *L'un dans l'autre*, *Les cartes d'analogie*, ou le *Tournoi des Enchanteurs*). Tout comme s'y verra évoquée en bonne place notre quête inlassable des phénomènes de hasard objectif, bref cette auscultation de l'imaginaire qui nous a toujours tenus, dans la surprise générale, à si infime distance de la voyance et de la prophétie.

Lichtenberg énonçait cette règle d'or : « Ne pas juger les hommes sur leurs opinions, mais sur ce que leurs opinions font d'eux. »

Nous n'avons de puissance que celle de nos désirs. Nous n'avons pas fini d'avoir raison. »⁷⁴⁴

Dans le premier numéro de la revue, d'octobre 1961, Joyce signe un conte cruel, érotique, traversé d'humour noir, *Dolman le Maléfique*,⁷⁴⁵ illustré par Marianne

⁷⁴³ *Le 14 juillet* était un périodique produit par Jean Schuster et la jeune garde surréaliste à la suite du retour de De Gaulle au pouvoir en 1958. La publication, violemment opposée au Général, durera deux mois à peine après les événements d'Alger.

⁷⁴⁴ *La Brèche*, n°1, 1^{er} octobre 1961, p.1.

⁷⁴⁵ *La Brèche* n°1, octobre 1961. Conte de Joyce Mansour, *Dolman le Maléfique* pp.46 à

Van Hirtum.

« (...) Avant le lever du jour, Dolman arrachait ses yeux de leurs orbites, et tels des oiseaux de proie, ils s'élançaient vers l'inconnu (...). »

Le troisième numéro de La Brèche, de septembre 1962, comprend trois poèmes de Joyce Mansour : « ... *Lui dans les ténèbres* : Parades éphémères », « D'heure en heure plus délicieuse », « Sentiments positifs envers John. »⁷⁴⁶ :

« Sentiments positifs envers John
Amour hibou ami
Saphir limpide et aveugle
Homme aux dédains de médaillon
Et cruelles raisons de pieuvre
L'œil compliqué de l'âme féminine
Brille extraordinairement
Au cou de ton index
Nulle agitation ne saurait troubler l'intime familiarité

De nos heures obscures

Ni briser le cercle de la peau tendue
Cercle aux flammèches d'autel
Tapis brûlant aux déchirures de chair
Ami frère amour
L'étrange écriture de nos langues
Griffonnée par des girouettes aux coquetteries de plume
Sur la paume du rat siffleur
Ride
Le mur audacieux du demi-sommeil

J'interroge tes yeux verts

Spasmes lents d'une écluse
Silence futur de ma mort

Frère indifférent ami
J'ai envie de sangloter

La peinture à l'eau est facile à nettoyer
Je ne suis plus qu'une femme nue
Au bout
Des rayons verts qui jaillissent de tes yeux
Une femme nue peinte de la main d'un inconnu. »

Dans une lettre de Saint-Cirq-Lapopie, du 31 juillet 1962, André Breton écrit :

« Sur les dernières épreuves de « La Brèche »,
je me suis permis de donner pour titre collectif
à vos poèmes seulement une partie de celui
que vous suggériez, soit « ... Lui, dans les
ténèbres ». Je préfère les points de suspension⁷⁴⁷
à « la lumière ». Qu'en pensez-vous ? (...) »

Comme nous l'avons vu, les deux poètes continuent de travailler ensemble par correspondance et Joyce attend l'avis de Breton sur ses écrits. Nous avons vu aussi que la plupart des autres membres se rendaient à Saint-Cirq en été où lors de longues séances de travail, ils préparaient leurs expositions et leurs jeux. André Breton écrit à la poétesse :

« Et après le 15 août, que faites-vous ? (...)
Il me semble si improbable que vous veniez.
« Objectivement », le lieu, il faut tout de même
que je le répète, est des plus recommandables.
Tout de même, tout de même, Joyce chérie,

747 Lettre d'André Breton à Joyce Mansour, Saint-Cirq, le 31 juillet 1962 Archives Mansour, cf. corr. n°17

si vous trouviez le moyen de venir ! (...) »⁷⁴⁸

Dans le quatrième numéro de *La Brèche*, de février 1963,⁷⁴⁹ Joyce Mansour écrit « Infiniment ... sur le Gazon », conte ensuite repris dans *Ça*⁷⁵⁰ en 1970. Il décrit les rapports cruels et sans concession entre une mère, sa fille et son amant :

« Arnaud, tu aurais pu attendre de me mettre en terre avant de me narguer comme ça, tous les jours, à l'heure de la sieste (...) ».⁷⁵¹

Jalouse de sa mère, la fille l'assassine avec une hache. Cette histoire très sombre dépasse largement l'humour noir des surréalistes, qui le pratiquent surtout par vengeance envers une société qui leur est hostile. Ils donnent l'illusion d'adhérer à ses valeurs, puis jouissent de leur duperie. Joyce, pour sa part, ignore le jeu du second degré pour ne garder qu'une objectivité dure et cruelle, seul moyen pour elle de surmonter sa douleur.

La poétesse participe également au cinquième numéro de *La Brèche*, daté d'octobre 1963, avec « Le désir du désir sans fin », un long poème où son style propre s'exprime de façon aboutie :

« Je ne crains pas la colère des chambres secrètes
Ni la mâchoire féconde de l'armée carnassière
Aucun homme avec moi ne place son pied
Sur la pente calcinée de la haine

748 Lettre d'André Breton à Joyce Mansour, Saint-Cirq, le 30 juillet 1958 Archives Mansour, cf. corr. n°7

749 *La Brèche* n°4, février 1960, p.60 et suivantes

750 *Ça, recueil de contes* : Joyce Mansour 1970, Le Soleil Noir

751 *La Brèche* n°4, février 1963, « Infiniment ... sur le gazon ». Conte de Joyce Mansour, p.62

L'arbre immergé passe aux sons de l'enjôleuse cithare
Je me vengerai de ta racine aux narines empourprées
La veuve noire fermera ses lèvres de pierre
Sur ta grande nervosité
Chaste trouée de sommeil
Tu ne sauras m'échapper (...) »⁷⁵²

Ce poème est ensuite repris dans *Les Damnations*.⁷⁵³ Un conte, « Illusion de vol »⁷⁵⁴, paraît dans le sixième numéro de *La Brèche*, en juin 1964, puis dans *Ça*. Le poème « Funéraire comme une attente à la vie »⁷⁵⁵ paraît dans le numéro 7 de la même revue, en décembre 1964, avant d'être à nouveau publié dans le recueil, *Carré Blanc*.⁷⁵⁶

Enfin, elle participe également au huitième et dernier numéro de *La Brèche*, en novembre 1965, avec le poème « Du Doux repos » : « Chants des cuirassés d'Elytres » :

« Hélas, je voudrais me dévêtir
Insoucieuse de l'hyménée
Arabe
Et mourir
Sanglante Debout
Le géotrupe le loup
Pâles édifices horribles
Imaginations supérieures
Chevelures de ma grande Hantise »

752 *La Brèche* n°5, octobre 1963, « Le désir du désir sans fin » p.4

753 Joyce Mansour : *Les Damnations* Recueil de poèmes, Georges Visat, Paris 1966, en collaboration avec Matta

754 *La Brèche* n°6, pp. 22-25.

755 *La Brèche* n°7, p.78.

756 Joyce Mansour : *Carré Blanc* ; recueil de poèmes. Le Soleil Noir, 1965.

O loup au loup aux loups »⁷⁵⁷

Ainsi Joyce Mansour, comme Jean Schuster, Annie Lebrun, José Pierre, Gérard Legrand et d'autres.... a-t-elle participé à tous les numéros de *La Brèche*, preuve de la prééminence de sa place au sein du groupe.

L'attention portée au choix des titres de ces contes et de ces poèmes souligne leur importance chez les surréalistes, tant pour la poésie que pour la peinture ou la sculpture. Les surréalistes traitent leurs titres comme ils usent le langage en général : dans le souci d'ouvrir le sens de leurs œuvres à une libre interprétation, au-delà de toute convention. La recherche du titre est souvent une activité collective. Nous avons déjà vu la participation de Breton à la sélection du titre du poème de Joyce « ...lui dans les ténèbres ».⁷⁵⁸ Alechinsky possède des carnets entiers de titres de Joyce Mansour, qu'il empruntait pour certains de ses tableaux. Quand les peintres trouvent eux-mêmes leur titre, ils sont des poèmes en soi...

Citons en exemple le titre d'un tableau de Dalí, *Persistance de la mémoire*, une huile sur toile de 1931. Dans un paysage connu, la plage de Cadaquès en Espagne, où il se rendait, enfant, chaque été, il peint des montres molles monumentales, matérialisant ses pulsions refoulées et l'obsession du temps qui passe.

Le titre devient donc un poème en soi, une image en lui-même. En perturbant le langage, il assure l'effet de surprise, enclenche cet esprit de révolte

757 Joyce Mansour, extrait du poème « Du doux repos » : « Chants des cuirassés d'Elytres » ; *La Brèche*, n°8, novembre 1965, p.85

758 cf. lettre d'André Breton à Joyce Mansour, Saint-Cirq-Lapopie, le 31 juillet 1962, op. cit, corr.17

et de révolution dans lequel les surréalistes manifestent leur refus des pratiques commerciales et publicitaires. Ils témoignent de leur désir d'agir toujours et encore avec poésie. On est dans « L'Écart Absolu » qui a fait l'objet de l'exposition de 1965,⁷⁵⁹ combattant les pratiques de la société de consommation.

Joyce Mansour et les autres artistes surréalistes lancent avec ferveur, avec fureur, même, une révolution de la pensée et des mœurs. L'activité du groupe doit renforcer cet esprit révolutionnaire, cette exploration des voies de la délivrance intérieure et extérieure de l'homme.

La poétesse a également participé aux jeux surréalistes. Elle a pris part, notamment, à un jeu paru dans le troisième numéro de *La Brèche* de septembre 1963 : « Enrichissez votre vocabulaire ».⁷⁶⁰ Les participants à ce jeu devaient proposer une définition d'un mot créé par un des membres du groupe, suivie d'un exemple de son emploi en pratique, à la manière du dictionnaire classique. Le mot choisi ici est « mamou ». Joyce Mansour donne la définition suivante :

« Jeune vampire pas encore sevré.

Ex. : Elle était aussi fascinante et vulnérable qu'un mamou.

Faire le mamou : se mettre lourdement dans une attitude lascive.

Mamourisme : Agression narcissique restée au stade de l'intention. »⁷⁶¹

Jean Benoît donne la définition suivante :

759 Cf. lettre annotée n°50, Saint-Cirq-Lapopie, le 30 juin 1965 annotation 1, cf mémoire de Maîtrise Paris I, Panthéon-Sorbonne, de Marie-Francine Desvaux-Mansour sous la direction de Mr Patrick de Haas, 2004-2005 p 82 et suivantes, cf doc n°37

760 *La Brèche* n°3 « Enrichissez votre vocabulaire » ; pp. 52 et suivantes

761 *Ibid.* note 237 ; p.53

« Le premier cri de l'enfant qui, arrivé à l'âge adulte, appelle sa mère. Ex. : *Mamou ! Mamou.* »⁷⁶²

André Breton propose :

« En parler "incroyable" : mon amour.
Ex. : (Barras à Joséphine) "Venez, Mamou, il se fait tard." »⁷⁶³

Chez les surréalistes, le jeu apparaît clairement dans sa dimension fondamentale, même s'ils ne s'y consacrent qu'épisodiquement. Comme la poésie, il permet, « (...) d'affronter dialectiquement le principe de la réalité. »⁷⁶⁴

Dans son article « L'Un dans l'autre », paru dans le deuxième numéro de la revue *Médium* de février 1957, André Breton parle du jeu comme d'une des activités persistantes du surréalisme. Il développe les possibilités ludiques de l'analogie, des définitions, des conditionnels et des « cadavres exquis ». Il évoque la définition de Johan Huizinga⁷⁶⁵ pour lequel le jeu est une « action libre par excellence ».⁷⁶⁶ Le penseur néerlandais voit dans « (...) la poésie la réalisation humaine d'une exigence ludique au sein de la communauté » et ajoute : « (...) tout ce qui est reconnu peu à peu dans la poésie comme qualité consciente : beauté, caractère sacré, puissance magique, se trouve impliqué au début dans la qualité primaire du jeu. »⁷⁶⁷

Breton a inventé le jeu, « l'un dans l'autre » au café de la Place Blanche,

762 *Ibid.* note 237 ; p.52

763 *Ibid.* note 237 ; p.53

764 *Ibid.* note 237 ; p.52

765 cf. *Homo Ludens*, Gallimard, 1951

766 *Médium* n°2, février 1954 ; André Breton : "L'un dans l'autre" p.17

767 *Ibid.* p.17

partant de l'idée que n'importe quel sujet peut être contenu dans un autre. Les surréalistes l'ont mis en pratique à Saint-Cirq-Lapopie, où ils l'ont expérimenté comme le dit André Breton « quelque trois cent tours ».

« La règle du jeu était simple à déduire : l'un de nous « sortait » et devait décider, à part lui, de s'identifier à tel objet déterminé (disons, par exemple, un escalier). L'ensemble des autres devait convenir en son absence qu'il se présenterait comme un autre objet (par exemple, une bouteille de champagne). Il devait se décrire en tant que bouteille de champagne offrant des particularités telles qu'à l'image de cette bouteille vienne se superposer peu à peu, et cela jusqu'à s'y substituer, l'image de l'escalier (...). »⁷⁶⁸

Breton fut ravi de constater la réussite complète de « l'un dans l'autre ».

L'attrait des surréalistes pour le jeu réside dans sa liberté : personne n'est contraint d'y participer, et il est mû par le principe de plaisir qu'ils exaltent. Plus encore, il s'insurge contre le quotidien, capable de distiller le poison mortifère de l'ennui et se rapproche ainsi de la création artistique, considérée comme un anti-travail, donc en dehors de toute aliénation.

On retrouve sans cesse ce caractère ludique dans l'œuvre de la poétesse, cette « révolution du regard », qui lui a permis de tisser des liens avec les artistes du mouvement, encourageant sa contribution aux différentes activités du groupe tout au long des années cinquante et soixante.

C- Les Vases Communicants

768 Ibid p. 18

Si Joyce Mansour a toujours maintenu son indépendance face au mouvement, sa vie est en grande partie liée au surréalisme. Aux réunions dans les cafés ainsi que dans les diverses expositions, la poétesse rencontre à la fois les anciens membres, comme Matta, Bellmer ou Lam, et des derniers venus comme Toyen, Svanberg, Jean Benoît, Mimi Parent et Jorge Camacho, ce sang neuf censé renouveler la dynamique du mouvement. Ces rencontres feront naître des amitiés et des collaborations entre la poétesse et les peintres et sculpteurs attachés au surréalisme des dernières décennies.

1/ Art plastique et poésie : Le miroir du désir sans contrainte

Sans compter ce pivot central qu'est Breton, entre 1955 et 1960, en dehors de son amitié avec André Pieyre de Mandiargues, trois rencontres se révèlent déterminantes pour Joyce. Elle fait la connaissance d'Hans Bellmer, Pierre Molinier et Jean Benoît, artistes régulièrement cités dans sa correspondance avec Breton.

Dans ce chapitre, nous dresserons un parallèle entre l'œuvre de la poétesse et celle des peintres Pierre Molinier et Hans Bellmer. Leurs créations, reflets du miroir du désir sans contrainte, se répondent entre elles et parviennent souvent à transmettre en images les mots de Joyce Mansour.

Toujours en Égypte, elle vient d'achever son premier conte, *Jules César*,⁷⁶⁹ texte en prose tant attendu par Breton, et lui envoie le manuscrit en lui demandant « l'autorisation de lui dédier ce livre ». Les deux poètes ne se rencontrent toutefois qu'en janvier 1956, à l'occasion du vernissage de l'exposition *Pierre Molinier* à la

769 Joyce Mansour : *Jules César*, op. cit.

galerie L'Étoile Scellée. André Breton, admiratifs de ses deux recueils, *Cris et Déchirures*, accepte la dédicace avec enthousiasme. Il lui en fait part dans une lettre qu'il lui envoie, le 6 juin 1955 :

« Jamais Dame – pas plus Louise Labé, dite labelle Cordière - n'a fait vert – luire une si grande liberté que vous. Cette dédicace que vous me faites la grâce de m'offrir, je l'accueille comme un talisman. Je ne me lasse pas de regarder tout ce qui scintille de suprême espièglerie à travers ces pages, sans pour cela cesser de mettre gravement en cause la vie humaine et les destins individuels... Plus simplement, plus directement, vous êtes douée de ce que je tiens pour le génie.

Où êtes-vous ? Je ne sais plus. Pourquoi dites-vous que vous étiez exilée ? J'aurais un grand besoin de le savoir, si vous m'autorisiez à vous faire place non seulement dans mon esprit mais dans mon cœur.

André Breton

J'apprends, en téléphonant aux Éditions de Minuit, que vous êtes au Crillon ⁷⁷⁰ ».

A cette époque, lors de leurs courts séjours à Paris, le couple Mansour ont l'habitude de s'installer au Crillon, Place de la Concorde. Breton lui adresse une seconde lettre, deux jours plus tard, le 8 juin 1955 :

« Chère Madame

l'idée m'en est venue qu'un peintre - esprit extrêmement singulier - avec qui je suis depuis quelques mois en correspondance, serait apte par excellence à illustrer « Jules César » ⁷⁷¹.

Je m'empresse d'ajouter qu'il ne recule pas plus devant aucune suggestion graphique que vous ne pouvez avoir peur des mots... Il dispose de sûrs moyens d'incantation. L'expérience vaudrait

770 Lettre d'André Breton à Joyce Mansour, Paris le 6 juin 1955, archives Mansour cf corr. n°3

771 Joyce Mansour : *Jules César* op. cit

tout au moins être tentée. Vous en seriez quitte, si ses dessins vous déplaçaient, pour ne pas en user... Si ma proposition séduisait un tant soit peu, disposeriez-vous d'une copie que vous pourriez lui adresser (Paul Molinier, 7 rue des Faussets, Bordeaux, Gironde) ou devrais-je me défaire pour lui de la mienne.

Ce qui m'ennuierait beaucoup ?

à plusieurs reprises je lui ai parlé de vous dans mes lettres et ce matin encore, de ce « récit » qui pourrait, me semble-t-il, effectivement l'inspirer...

Veillez agréer, je vous prie, mes plus vifs compliments.

André Breton »⁷⁷²

Le jour-même, Breton écrit au peintre bordelais, Pierre Molinier, à propos de ce conte :

« [...] C'est d'un humour et, comme toujours, d'une liberté de dire extraordinaire. Je suis obsédé du désir que cela paraisse [...] avec des dessins de vous, de l'ordre de ceux dont vous ornez vos poésies. »⁷⁷³

André Breton, enthousiasmé par ses deux nouveaux protégés et convaincu du lien indissoluble entre l'art et la poésie, est persuadé que la peinture de Molinier est le miroir graphique des écrits de Joyce Mansour. Tous deux sont habités par un esprit de révolte contre l'ordre et les conventions. Tous deux malmènent la raison et la logique, décomposent et recomposent les corps au gré de leurs fantasmes.

Malgré son enthousiasme⁷⁷⁴, Pierre Molinier n'illustrera pas le récit de la

772 Lettre d'André Breton à Joyce Mansour, le 6 juin 1955, Archives Mansour, op. cit. note 772, p.271

773 Lettre d'André Breton à Pierre Molinier, publiée dans *Molinier une vie d'enfer*, écrit par Pierre Petit, Editions Pauvert, 1992

774 Pierre Molinier répond aussitôt à Breton en acceptant d'illustrer le récit de « cette étonnante enfant », terme qu'il emploie pour désigner Joyce Mansour dans sa lettre

poétesse, déjà engagée vis-à-vis de son éditeur, Pierre Seghers pour que le conte paraisse avec plusieurs eau-forte ou pointes sèches d'Hans Bellmer,⁷⁷⁵ dont l'œuvre, comme celle de Molinier, dépeint jusqu'à l'obsession cette décomposition des corps. Le titre du récit de Joyce Mansour, *Jules César*, fait référence, bien sûr, au personnage historique, mais la narration s'en écarte rapidement pour laisser place à une réalité qui est propre à la poétesse, d'autant plus que *Jules César* est présenté comme une femme.

Le conte glisse vers l'autobiographie en faisant revivre la mort de son premier mari, terrassé par un cancer fulgurant à l'âge de vingt-et-un ans :

« ma tête est morte avec lui. Je ne suis plus qu'un amas de cendres en forme de cône avec des mains extraordinairement vivantes qui partent tous les matins à l'usine gagner ma vie. Car il faut continuer à vivre, même sans tête. »⁷⁷⁶

La première rencontre de Joyce Mansour avec le graveur et peintre Hans Bellmer a lieu le 6 mai 1955, au vernissage des portraits que l'artiste présente à la librairie Jean-Jacques Pauvert, rue de Nesle à Paris. Elle est accompagnée de son mari et Leonor Fini, une amie proche qui lui a souvent rendu visite en Égypte. Sam Mansour témoigne de leurs liens : « [...] elles étaient très amies. Elle nous avait offert un chat. Nous avons fait un très long voyage de quinze jours en Italie, de Milan à Vérone, avec Leonor et sa cour qui se composait de cinq ou six hommes. Elle connaissait très bien l'art italien »⁷⁷⁷. La passion de Leonor Fini pour les chats, qui envahissaient chaque pièce de sa maison, est bien connue.

775 Couverture de *Jules César* illustrée par Hans Bellmer, cf notices iconographiques, fig n° 82

776 *Prose et Poésie, Œuvre complète*, op. cit., p.99

777 Entretien enregistré de Marie-Laure Missir avec Samir Mansour, du 19 juin 1995.

À l'occasion de ce vernissage, la poétesse remet à Bellmer son manuscrit de *Jules César*. Le 14 mai 1955, Hans Bellmer lui écrit :

« Chère Madame,

Je vous remercie d'être venue avec votre mari me voir chez Jean-Jacques Pauvert. En faisant l'addition de cette rencontre, des deux volumes de prévus, de l'enthousiasme que j'en ai éprouvé et du manuscrit que j'ai pu lire en partie chez Pauvert (*Jules César*) : je serais heureux d'être à votre disposition, de collaborer avec vous si l'occasion se présente.

Pour ne pas perdre contact : Anica et moi, nous serions contents de vous revoir un jour avec votre mari : cela serait une joie ! Je suis en train de terminer les douze gravures pour Bataille [...] »⁷⁷⁸

Hans Bellmer

Seghers accepte l'idée de leur collaboration autour de *Jules César*. La couverture⁷⁷⁹ de l'édition normale est donc illustrée par Hans Bellmer. Il se sert du dessin d'une des cinq gravures de l'édition de luxe représentant une créature inquiétante au visage simiesque brandissant un phallus monstrueux. Bellmer a remplacé les jambes par de longues mains crochues, comme celles d'une vieille femme. Pour Joyce, toujours au plus proche de son expérience, *Jules César* est une transposition de la vieille et méchante nourrice de ses deux enfants. Elle le confirme lors d'un entretien radiophonique⁷⁸⁰ préparé à la publication de *Jules*

778 Lettre de Hans Bellmer à Joyce Mansour, Paris le 14 mars 1955, archives Mansour, cf. corr. n°29

779 Couverture de l'édition normale de *Jules César* op.cit.

780 Texte de l'entretien radiophonique : « Le Moyen-Orient et les livres : *Jules César* de Mme Joyce Mansour, texte publié dans *Joyce Mansour, Une étrange demoiselle*, de Marie-Laure Missir, op. cit., à partir d'archives de Joyce Mansour, non datées mais la dernière réponse montre qu'il s'agit du premier trimestre 1956.

César en 1956 : « *Le Moyen - Orient et les livres : Jules César de Mme Joyce Mansour* ». Elle y dépeint son personnage, nourrice de deux jumeaux :

Joyce Mansour : « *Jules César, elle, était méchante, vieille et plus négresse chaque année, mais elle avait su se rendre indispensable auprès de la chèvre et la mère ne pouvait pas se décider à la congédier malgré les bousculades qui, régulièrement, la renversaient dans les couloirs.* »

Interlocuteur : « Tout dans *Jules César* est aussi étrange, aussi insolite, d'un humour frôlant constamment le macabre, débordant d'une poésie vive, neuve, éruptive. Joyce Mansour nous projette dans un univers volcanique, nous emporte dans un déchainement érotique, nous submerge d'images drôles, d'images morbides, où la candeur la plus pure s'allie à la sensualité perverse, le lyrisme à la subjectivité orientale. »

L'interlocuteur devient plus personnel :

Int : « [...] Je vais vous poser une question très indiscreète : que représente pour vous une œuvre comme *Jules César*, un simple exercice de l'esprit ou, au contraire, y mettez-vous beaucoup de vous même ? »

La poétesse confirme qu'il s'agit bien d'expériences vécues.

JM : « *Ce n'est pas un exercice du tout. Les choses que j'ai mises dans Jules César, je les ai senties, j'en ai rêvé, je les ai connues. La plupart sont des rêves, mais certains personnages m'ont été inspirés par des gens que j'ai connus. C'est un mélange, auquel j'ai ajouté une note personnelle.* »

Int : Pourquoi avoir intitulé votre conte *Jules César* ?

JM : « *Parce que je me suis toujours passionnée pour la personnalité de Jules César [...] J'ai transposé mon héroïne dans un autre monde, mais je lui ai gardé la même personnalité : un être qui n'est ni homme, ni femme, mégalomane acharné...* »

La poétesse dit ensuite avoir au départ situé la scène du conte en Suisse et avoir écrit par petits morceaux. À la fin de l'entretien, l'interlocuteur lui demande :

« Écrivez-vous d'un seul jet ou retouchez-vous beaucoup votre style ? »

JM : « *En poésie je ne retouche jamais. Pour Jules César, qui est mon premier ouvrage en prose, je n'ai pas « arrangé » mes phrases, mais je suis revenue après quelques jours sur ce que j'avais écrit et j'ai senti alors le besoin soit d'enlever certaines choses, soit d'ajouter. Il semble qu'au fur et à mesure que je relisais de nouvelles idées venaient se greffer ».*

Si ses poèmes sont très peu retouchés, ses textes en prose sont corrigés, annotés et remaniés, dans un souci constant d'amélioration, comme s'il s'agissait d'un éternel recommencement. Pour ce premier jeu d'écriture, « Joyce Mansour est de ces écrivains qui « ont besoin de se jeter dans la rédaction sans se sentir contraints par le moindre plan » : son écriture est réfractaire à toute programmation initiale, ne s'appuie sur aucun schéma écrit, et va droit devant elle ».⁷⁸¹ Les témoignages concordent : la poétesse dit ne jamais connaître le projet initial et son mari, Samir, le confirme en disant que « sa poésie survenait par jets, par émotions, sans être associée à un travail ».⁷⁸²

Il arrive à la poétesse de réécrire ses textes en anglais, sa langue maternelle. Dans les tapuscrits, on trouve une version en anglais de *Jules César* et de *Cris*, textes non datés qui, semble-t-il, selon les dires de son fils Cyrille, ont du être traduits plus tardivement. Dans le tapuscrit en français de *Jules César*, il existe de nombreuses ratures et corrections faites de sa main.

781 Pierre-Marc de Biais, *La Génétique des textes*, Paris, Nathan université, coll. « littérature » n°128 p.p 32-33

782 Propos de Samir Mansour recueillis dans *Libération* du 24 juin 1991.

L'édition de luxe, illustrée de cinq gravures de Bellmer, a beaucoup de succès. Georges Hugnet, qui a produit un des premiers livres-objets en 1936, en acquiert un exemplaire. Dans un entretien enregistré en juin 1995, réalisé par Marie-Laure Missir, Samir Mansour raconte :

« C'est par l'intermédiaire de Georges Hugnet que Joyce publie chez Seghers. Plus tard en 1956, j'ai voulu acheter le premier exemplaire de *Jules César*, parce qu'il contenait les quatre lithographies de Bellmer (en fait cinq). Je n'ai pas pu parce que Georges Hugnet qui n'avait pourtant pas un sou, m'avait précédé. Il habitait une rue qui va vers la Coupole. Georges Hugnet a quitté l'Égypte lors de la crise du Canal de Suez. Il a été arrêté ainsi que ses fils et emprisonné un mois. On lui a donné ensuite le choix de quitter l'Égypte, ce qu'il a fait. Nous avons nous quitté quelques mois avant l'Égypte, parce qu'on m'a prévenu avant qu'on vienne m'arrêter. Je pensais que c'était un exil provisoire. Je ne savais pas pourquoi. »

Ainsi Georges Hugnet, grand amateur de livres-objets, a connu la poétesse et son mari dans le salon de Marie Cavadia.

Le recueil a également des retombées dans la presse. Gérald Messadié lui consacre un de ses articles :

« « Jules César » se présente sous la forme d'un récit : non pas historique : Jules César est une nourrice fabuleuse, biblique et délirante, dominatrice aussi ; c'est pourquoi on lui donne ce nom de conquérant. Vouée à l'éducation de jumeaux qui semblent issus d'un chaos antérieur à la naissance de leurs frères du zodiaque à « Sodome » d'une vache et d'un fossoyeur « après deux heures de travail bien arrosé de bière », elle se trouve confrontée avec une mère « paresseuse et nue » et un père ivrogne dans une proximité non plus animale, mais viscérale, d'où le désordre le plus extraordinaire, le rêve et la cruauté jaillissant d'un foie qu'on fait éclater dans sa main. Cette figure ancestrale, d'un primitivisme sauvage, domine le groupe par son

aridité [...]. Tous les personnages de « Jules César » s'agitent en effet dans des paroxysmes passionnels ou sensuels sans fin [...] tantôt, ce texte se nuance de reflets dramatiques, dans des scènes de cruauté particulièrement nombreuses, et qui eussent certainement ravi Antonin Artaud, prince de la cruauté poétique, tantôt il revêt une cocasserie humoristique à la Lewis Carroll [...] ».⁷⁸³

Dans ses écrits, la poétesse brouille les cadres de la narration pour se situer entre rêve et réalité. La plupart de ses personnages sont issus de son entourage, puis transfigurés, remodelés au gré de son imagination. Ici, les protagonistes ont tous quelque chose d'androgyme, viscéral et érotique. Hans Bellmer a parfaitement rendu la parole de Joyce Mansour en trouvant des figures qui traduisent avec justesse les états intérieurs les plus convulsifs et effrénés des personnages, tout particulièrement *Jules César*.

Des cinq gravures qui ornent l'édition de luxe, Hans Bellmer a donné deux cuivres originaux non-barrés à la poétesse.⁷⁸⁴ Dans sa partie basse qui emplit presque toute la composition, l'un des cuivres représente une tête mi-humaine, mi-animale, dont le nez est un phallus en érection et la bouche, un anus. Dans la partie haute, une petite place est réservée à une créature féminine en décomposition figurée par les seules parties propres à l'étreinte amoureuse et tyrannique, lieu de débauche esthétique. Chacune des cinq gravures reprend le thème de l'anamorphose corporelle (œil/vulve/anus/bouche).

Bellmer par son dessin, Joyce Mansour par ses écrits visualisent l'improbable, le « scandaleux », jusqu'à maîtriser « l'inconcevable » en créant

783 Gérald Messadié : « Jules César » par Joyce Mansour. Article non daté certainement écrit aux alentours de 1956, et qui, si l'on tient compte du verso de cet article, proviendrait d'un journal ou quotidien égyptien édité au Caire. Archives Mansour.

784 Deux cuivres originaux non barrés de Hans Bellmer pour *Jules César*, 6 cm / 14,5 cm aux alentours de décembre 1955. Collection Mansour, cf notice iconographique, fig n°83a, 83b

une véritable « anatomie de l'inconscient physique ».⁷⁸⁵ Bellmer, comme Joyce, montre que l'homme et la femme ne peuvent jamais être autonomes : de cette fusion naît le viol, car chez les deux artistes l'homme est représenté comme un prédateur pervers, le phallus toujours en érection mais n'existant pas sans « elle ». La femme aimée est en morceaux, décomposée, ne gardant que les fétiches propices à l'amour névrotique.

La gravure en frontispice représente « « un visage fétichisé », celui du « père ». Comme une émanation fantastique du personnage, le corps démembré d'une femme décapitée flotte au dessus du front : c'est « la mère amas de viande labouré et dénué de personnalité [qui] gémissait sur le sol, fumant de douleur »⁷⁸⁶ ». ⁷⁸⁷ La gravure de Bellmer se présente donc comme une lecture du texte de Joyce dont on voit défiler les images. Il reprendra, par la suite, ce visage « fétichisé », notamment pour un portrait de Sade – qu'il admire – réalisé en 1961. Par deux fois, Bellmer dessine un être simiesque. Une des gravures est reprise dans l'édition normale. L'autre représente cet être regardant le sexe d'un homme pénétrant celui d'une femme : « Ce personnage est le monstre que Jules César, jalouse, va chercher dans la montagne pour qu'il la débarrasse de Lucie dont les jumeaux sont amoureux, et en même temps Jules César elle-même. »⁷⁸⁸

La couverture de l'édition normale est ornée du personnage de Jules César que nous avons déjà décrit : mi-animal, mi-humain, androgyne, dont le corps est terminé par les mains longues et crochues d'une vieille femme. Le dessin incisif

785 Hans Bellmer, *Anatomie du désir*, Catalogue exposition, Centre Pompidou, Paris 2006, Editions Gallimard, p. 31

786 Joyce Mansour, *Jules César*, op. cit., p.46, op. cit

787 *Pleine Page*, Marie-Laure Missir p. 159 op. cit

788 *Pleine Page*, p. 160 op. cit

de Bellmer transmet la bestialité et la cruauté de cette créature au visage de singe qui brandit un phallus géant.

Dans l'ensemble des gravures, on reconnaît le thème central de l'œuvre de Bellmer, qui répond si bien aux écrits de Joyce Mansour : l'étreinte amoureuse « en ces lieux de débauche esthétique », où « l'humain a un sexe, sexe tyrannique ne lui laissant pas de repos, et auquel le désir réclame tant et plus de servir. Ce sexe, chez Bellmer, celui du mâle phallique toujours bandant, trouve en la femme son réceptacle obligé (...) ». ⁷⁸⁹ Chez les deux artistes, la femme se dégrade dans la perversité, dans une continuelle torture qui dépèce, démembré et éviscère les membres utiles à l'amour, où le corps est exploité morceau par morceau, jusqu'à l'obsession.

Leurs œuvres subversives contribuent à transformer une vision de l'érotisme jusqu'alors sublimée, dans laquelle la femme, porteuse de lumière, était considérée comme un objet idéalisé. Le sujet principal, pour ces deux artistes, c'est avant tout le corps, où s'entremêlent violence, humour noir et érotisme.

Joyce Mansour n'est ni la première ni la seule femme à avoir traité de l'érotisme, mais elle est sans doute une des écrivains qui a été le plus loin dans ce domaine, dans un « total abandon » comme la qualifie André Breton en parlant de ses contes et poèmes.

Peu de temps après la signature du contrat avec Bellmer, la poétesse regagne le Caire. Seghers reste en relation avec elle et l'entretient régulièrement des progrès de l'ouvrage. Il lui écrit une série de lettres, adressées chez elle au Caire, 3, rue Maspero, puis 1, rue Aziz Osman :

« Paris, le 26 juillet 1955,

789 Hans Bellmer, *Anatomie du désir*, p.47 op.cit

Madame Joyce Mansour
3, rue Maspero
LE CAIRE
Egypte

Chère amie,
Notre livre avance, Bellmer vient de me remettre les maquettes définitives, avec la composition que je lui avais proposée. Nous commençons donc immédiatement la fabrication. Bellmer m'annonce que trois cuivres sont prêts, il doit me les faire parvenir d'ici une quinzaine de jours.
Je soigne très amoureusement notre livre. Je pense que cela fera un très joli petit ouvrage.
Je vous envoie un extrait de « France-Soir » je n'ai pas résisté au plaisir de le découper dans le journal.⁷⁹⁰ Vous voyez que les poètes inventent des personnages qui se mettent ensuite à vivre [...] ».⁷⁹¹

Le siège social de la maison d'édition est situé à l'époque à Avignon, 7, rue du Collège d'Annecy.

Quelques mois plus tard, il lui écrit le 11 octobre 1955 :

« Madame Joyce Mansour
1, rue Aziz Osman
LE CAIRE
Égypte

Chère Joyce,
Nous voici revenus de Mougins après un séjour agréable dans le silence...
Dans l'intervalle, Bellmer a fini les gravures : absolument magnifiques. D'une audace et d'une finesse tout à fait

790 Extrait *France-Soir*, juillet 1955, « Jules César ne sera plus fille de joie à Bogota », archives Mansour, cf. doc n°38

791 Lettre de Pierre Seghers à Joyce Mansour, Paris le 26 juillet 1955, archives Mansour, cf. corr. n°30

exceptionnelles. Nous serons très fiers de cet ouvrage.

Nous nous occupons très activement de la fabrication en ce moment. La composition est terminée. Nous allons commencer le tirage des gravures chez le taille-doucier. Nous vous adresserons dans deux ou trois jours les cinq gravures – le nécessaire a été fait bien entendu, pour la révision minutieuse du texte. Nous travaillons également à la couverture. Bellmer assure ce travail avec moi.

J'ai entendu dire déjà de différents côtés que votre livre était très attendu. Breton en parle beaucoup, paraît-il.

Ne viendrez-vous pas à Paris à la sortie ? Nous serions heureux de vous revoir.

Mon meilleur souvenir à votre mari.

Bien amicalement à vous,

Pierre Seghers »⁷⁹²

Il s'agit d'un véritable travail d'équipe entre l'artiste, l'écrivain et l'éditeur. C'est là une des forces du surréalisme, garant de sa longévité et de son succès. En effet, le surréalisme des années cinquante parvient à dépasser les vieilles querelles, considérées comme réglées, pour devenir un club d'amis où l'on accueille les jeunes arrivants. Par son enthousiasme, cette nouvelle génération – des « libérateurs de l'amour », selon l'expression de Saran Alexandrian – donne un regain d'intérêt pour le mouvement.

Cette nouvelle génération d'artistes surréalistes est fascinée par le « désir d'être double, androgyne, bisexué, afin de connaître la jouissance de l'autre. »⁷⁹³ Comme Bellmer et Joyce Mansour, ils abordent l'androgynie pour affronter les tabous de la société et se situer dans un esprit de révolte entre désir et perversion. Leur œuvre est une transgression du corps.

792 Lettre de Pierre Seghers à Joyce Mansour, Paris, le 11 octobre 1955, archives Mansour, cf. corr. n°31

793 Gérard Durozoi : « Molinier entre l'amour et la mort » Anal n°32, octobre 1979, p.4

Que ce soit dans la création artistique ou dans la création littéraire, à force de morceler le corps, de ne retenir que les parties utiles à l'amour, dans cette esthétique du mal, les artistes nous montrent des figures androgynes, passant sans cesse du masculin au féminin, se superposant pour former des êtres organiques et hybrides dans une anarchie et une révolte totales, entre attraction et répulsion.

Dans *Androgynie*,⁷⁹⁴ un photomontage en noir et blanc des années soixante, en « maître du vertige » comme le nomme André Breton, Molinier se met en scène pour représenter son idéal féminin. Cette photo représente un autoportrait travesti en femme, allongée, à moitié nue, vêtue de bas résilles, d'une voilette et de gants, objets fétiches du peintre. Elle occupe toute la surface de l'image avec les fesses qui sont les siennes, photographiées grâce aux miroirs, un de ses outils de travail. Le photomontage lui a permis de greffer la tête de la poupée sur son propre corps. Ce visage de la poupée, toujours maquillé, apparaît pour la première fois dans un photomontage qui illustre la couverture du deuxième numéro du *Surréalisme, même*,⁷⁹⁵ paru au printemps 1957.

Dans son travail, Pierre Molinier reprend toutes les composantes de son cérémonial d'amour. Ce sont des tableaux vivants, des installations animées par des hallucinations voluptueuses et sensuelles qui renforcent une névrose tendant vers le masochisme, plus intellectuelle que morbide, où « les aiguillons de la chair, comme ceux de l'abeille, le font parfois crier de joie et de douleur. »⁷⁹⁶

794 Pierre Molinier : *Androgynie*, Photomontage noir et blanc. Collection Maison Européenne, Paris. cf notice iconographique fig n°84

795 Pierre Molinier : photomontage noir et blanc représentant « le visage de la poupée » - couverture du *surréalisme, même*, n°2, printemps 1957, cf doc. n°39

796 Pierre Molinier : *Le Chaman et ses créatures*, texte de présentation établi par Roland Villeneuve. Editions William Blake et Cie 1995, p.15

Le miroir joue un rôle central dans cette œuvre érotique et narcissique, qu'il s'agisse de peinture, de sculpture ou de photomontage. Le peintre se désirait lui-même ou désirait la femme qu'il arrivait à incarner. Il achetait des mannequins entiers ou en buste, qu'il appelait ses poupées, qu'il remodelait et maquillait lui-même pour les rapprocher de son idéal féminin. Son érotisme se situe de l'autre côté des apparences, projetant son œuvre aux frontières entre l'esthétique et la perversité « où le beau n'est que le dernier degré du terrible. »⁷⁹⁷

La poétesse rencontre Pierre Molinier pour la première fois au vernissage de son exposition organisée par André Breton à la galerie l'Etoile Scellée, qui a lieu du 27 janvier au 17 février 1956. Le peintre lui écrit un peu auparavant :

« J'ai reçu vos deux ouvrages [...] j'avais lu et relu « Déchirures » [...] « Jules César » ; extraordinaire. Votre vision des choses suggère en moi le fantastique et dans mes jours... [...], je puiserai dans cette fortune qu'est votre œuvre des images sans fin.

Peut-être vous devrais-je des travaux valables, alors « Divine » aura tout fait. J'ai créé un portrait définition de vous. L'approuvez-vous ? « JOYCE MANSOUR », être fluide, aérien, éveillé.

La sensation d'une chute « ascendante » que l'on voudrait « sans fin, indéfini si précieux, dans l'étrange qu'il fait [...] »

Très chère Joyce Mansour, prêtez-moi un instant, voulez-vous votre main d'ivoire, bien bas, très bas, pour la mettre au niveau de mes humbles hommages.»⁷⁹⁸

La plupart des lettres qu'il envoie à la poétesse jusqu'en 1972 sont ornées

797 Ibid, p.16

798 Lettre de Pierre Molinier à Joyce Mansour, Bordeaux, le 10 janvier 1956. Archives Mansour, cf corr. n°32

de dessins. Leurs relations n'étant qu'épisodiques, il ne s'agit pas d'une importante correspondance. Le peintre, également poète, lui consacre un poème :

« Je ne vous appellerai ni Madame
Ni autre chose
Je ne nommerai rien
Je dirai Divine

=

Oh ! Divine des Divines
Les éclatements de ton cœur
Crucifient l'univers
Ton petit pied, talon d'acier
Foule de sa mécanique
Le tapis pantelant
Des mille cœurs d'ivoire

=

Chacun de tes pas
Traînent la jonchée merveilleuse
Sélam⁷⁹⁹
Des temps anciens »⁸⁰⁰

À partir de ce moment, la poétesse fait partie des « filles magiques » de Molinier, au même titre que sa fille Françoise et ses modèles Monique et Magda. Il fait d'elle un « portrait-définition »⁸⁰¹ selon le terme de Breton, reproduit dans *le premier numéro du Surréalisme, même*, d'octobre 1956, pour illustrer le texte de la poétesse, « Le Perroquet ». Ce conte repris dans *Les Gisants satisfaits*,⁸⁰²

799 Ce terme désigne chez les Orientaux, une sorte de bouquet de fleurs disposées de manière à exprimer une pensée ou un sentiment secret.

800 Pierre Petit : *Molinier, une vie d'enfer*, Editions Ramsay / Jean-Jacques Pauvert, 1992, p.104

801 Pierre Molinier, portrait de Joyce Mansour – Dessin au crayon – 1956, collection Mansour, notice iconographique, fig n°85

802 Joyce Mansour, *Les Gisants satisfaits*, 1958, Paris, Jean-Jacques Pauvert. Ce recueil illustré

dans le récit, « *Marie ou l'honneur de servir* » est l'histoire d'un assassin amoureux de Marie :

« J'ai un amour répugnant pour toi, il fait de ma solitude une prison, un enfer [...] Je mangerai de ta chair et la férocité de mon sexe ne sera égale que par la fièvre de mon appareil intestinal. » [...]

Sa voix se noya, ses larmes tombaient cristallines entre les seins de la femme : seul le perroquet, qui dinait avec cérémonie attablé devant le miroir, gardait son calme.

Marie sentit la sueur s'accrocher aux poils de sa nuque, son sang battait à un rythme de moteur dans ses veines. Elle réalisa que sa peur avait atteint le maximum de son acuité et, tandis que la chambre s'effaçait peu à peu, comme la toile cirée de la vareuse de l'assassin froissait son utérus, la lumière tamisée de sa conscience se mouilla [...] l'image du Dieu de la terre voltigeait devant les yeux fermés de Marie [...]

L'assassin dit avec colère :

Tout homme est un assassin en puissance, mais moi, l'ours aux aguets, je suis celui qui crée. De moi viendra l'enfant de la rage et, ce jour-là, il n'y aura plus de fin au massacre [...] »⁸⁰³

Le récit est également illustré par un tableau de Max Walter Svanberg, *Imaginart môte*.⁸⁰⁴

Le portrait de Molinier représente un jeu de miroirs, une démultiplication du visage de la poétesse, qui semble tourner sur un axe, cerné d'un trait noir, procédé souvent repris par Molinier dans ses peintures comme dans ses dessins et photomontages. Ces visages, avec des yeux en amande très maquillés, envahissent aussi bien le haut de la page que le bas et se présentent comme une

par Max Walter Svanberg comprend trois récits : « Marie ou l'honneur de servir », « Les spasmes du dimanche », et « Le cancer ».

803 Joyce Mansour, extrait du conte *Le Perroquet*, publié dans *le surréalisme, même*, n°1, d'octobre 1956, p.45

804 *Ibid*, p. 49, *Imaginart môte*, Max Walter Svanberg. Cf notice iconographique fig n°86

superposition de masques. Le visage supérieur et le visage inférieur sont dotés d'une voilette derrière laquelle on distingue des lèvres sensuelles qui exaltent la volupté du portrait.

Molinier envoie une copie à André Breton qui, enthousiasmé par le résultat, lui fait aussitôt parvenir une lettre datée du 11 mars 1956 :

« Une fois encore vous ne pouviez pas me causer plus grand plaisir. Ce portrait est si admirable, tant de vérité physique que spirituelle. Il est le plus inspiré qui se puisse. Dans ce merveilleux mouvement tournant, vous n'avez pas laissé échapper une facette de lumière [...]. »⁸⁰⁵

André Breton avait déjà prouvé son admiration pour le peintre en organisant son exposition à l'Étoile Scellée quelques mois auparavant. Pierre Molinier y avait réuni vingt-six toiles et quatorze dessins qu'il expédie à Sophie Babet, la directrice de la galerie. Breton le félicite par courrier pour la qualité de cet envoi :

« Ca m'a été une fête d'approcher les belles et insinuantes créatures que par un charme tout puissant vous avez pu ravir aux ténèbres... Je songe en particulier à cette admirable toile Fleurs... Je suis personnellement félicité d'avoir mis hors pair Succube⁸⁰⁶ [...]. »⁸⁰⁷

Pour éviter des frais trop importants, le catalogue – préfacé par Breton – est de petite taille : 17x12 cm. Il comporte douze pages pleines et deux demies pages, le tout en noir et blanc. Sur la couverture, on trouve un dessin d'un style

805 Lettre d'André Breton à Pierre Molinier, retranscrite dans *Pierre Molinier, une vie d'enfer*, p. 103 op.cit

806 Pierre Molinier, *Succube*, huile sur toile, cf notice iconographique fig n°87

807 Lettre d'André Breton à Pierre Molinier retranscrite dans *Pierre Molinier, une vie d'enfer*, p.78, op.cit

classique de Molinier représentant une jeune femme nue⁸⁰⁸ en pied, aux longues jambes fines. La « notice biographique » est accompagnée de la nouvelle signature de Molinier, où l'on distingue les symboles du compagnonnage et une minuscule photo du lui en train de tirer au pistolet, portant comme légende : « Trois passions : La peinture, les filles et le pistolet. »

Quatre reproductions photographiques s'ajoutent à cette notice : *Les dames voilées*, *Succube*, *La comtesse Midralgar* et *Cosmac*.⁸⁰⁹ Breton reprend sa préface au catalogue dans *Le Surréalisme et la peinture* :

« [...] La foudre, on ne l'avait plus vue se manifester dans la peinture depuis *Sémélé* de Gustave Moreau, qui peut passer pour son testament poétique et, peut-être, l'admirable *Puberté* d'Edouard Munch. Pierre Molinier renouant le pacte avec elle, il n'est pas surprenant que l'œil soit, devant ses toiles, appelé d'abord à se défaire de toutes les habitudes et conventions qui régissent de nos jours la manière de voir, de plus en plus aveuglément soumise à la mode – cet œil est, en effet, mis ici en demeure de s'accommoder avec tout autre chose que ce qui dans l'art, le sollicite généralement [...] »⁸¹⁰

L'œil doit donc faire face à une nouvelle conception de la beauté : « La beauté sera CONVULSIVE ou NE SERA PAS » :⁸¹¹ « Le génie de Molinier est de faire surgir la femme non plus foudroyée, mais foudroyante, de la camper en superbe bête de proie [...] »⁸¹²

Malgré l'exigüité des lieux, les organisateurs de l'exposition réussissent à

808 Pierre Molinier, dessin de la couverture du catalogue à l'Etoile Scellée en 1956, cf notice iconographique, fig. n°88

809 Pierre Molinier, huiles sur toile, *La comtesse Midralgar*, cf notice iconographique fig n°89

810 André Breton, *Le Surréalisme et la peinture* ; op. cit. p.245

811 André Breton : *Nadja*, p. 190, op. cit.

812 Ibid p. 246

accrocher dix-huit toiles et dessins. L'exposition n'a pas de succès et Molinier vend peu. Il y a quelques échos dans la presse. Dans le quotidien parisien *L'Information*, du 3 février 1956, le journaliste Baratte écrit quelques lignes :

« MOLINIER, autodidacte de talent, se libère en maintes compositions débordantes de sensuel lyrisme. Des toiles peuplées d'inquiétantes femelles disent l'obsession constante de leur auteur, mais dans un langage pictural si riche qu'on ne peut qu'applaudir. »⁸¹³

On reconnaît là les créatures citées par Joyce Mansour dans ses poèmes et récits.

Mais Pierre Molinier ne cultive pas ses liens avec Breton qui se détache peu à peu de lui. En 1959, le poète lui envoie sa dernière lettre pour lui demander de participer à E.R.O.S. pour laquelle il ne retient que deux de ses toiles : *Fleurs de Paradis* et *La Boîte à fleurs*.

Cet œil qui se rebelle contre tout préjugé relève de la nouvelle anatomie du désir perceptible chez les artistes surréalistes de cette dernière décennie qui ont collaboré avec Joyce Mansour.

2/ Eros et Thanatos : une nouvelle anatomie du désir

« [...] C'est la révolte même, la révolte seule qui est créatrice de lumière. Et cette lumière ne peut se connaître que par trois voies : la poésie, la liberté et l'amour qui doivent inspirer le même zèle et converger à en faire la coupe même de la jeunesse éternelle, sur le point le moins découvert et le plus immuable de cœur

813 *Pierre Molinier, une vie d'enfer*, p. 83 op ;cit.

humain ».⁸¹⁴

Cette révolte surréaliste, qui tourne autour de la poésie, la liberté et l'amour (l'éros), puise son origine dans la révolution du regard effectuée, dans un premier temps, par des artistes tels que Picasso, Klee, Kandinsky ou Mondrian, puis par Duchamp et Picabia. Elle était déjà présente dans l'art primitif, comme le souligne Alain Jouffroy dans *Une révolution du regard*.⁸¹⁵

Nous l'avons déjà constaté plusieurs fois : l'érotisme est l'un des éléments constitutifs du surréalisme et son instrument de révolte le plus efficace. Si la femme, toujours « scandaleuse », demeure un objet de désir et de fantasme, elle se fait également créatrice et participante active au mouvement. Dorothea Tanning, femme de Max Ernst, est d'ailleurs l'une des premières à oser renverser le mythe de la femme surréaliste et à intégrer la perspective érotique dans l'art. A partir des années cinquante, il ne s'agit plus uniquement de cette « femme-fantasme » née de la *Révolution surréaliste*,⁸¹⁶ et considérée comme un sujet en état d'orgasme permanent, symbole de liberté, d'anarchie et d'érotisme poétique. « La femme fantasme se disloquait et se démultipliait simultanément dans leur art et leurs écrits, ce qui a donné *la femme 100 têtes* de Max Ernst, *La Poupée* de Hans Bellmer, l'anaphorique « ma femme » de *L'Union libre* d'André Breton... ».⁸¹⁷

Au début du premier chapitre de *Surréalisme et sexualité*,⁸¹⁸ -

814 André Breton : *Arcane 17*, Edition Biblio, Jean-Jacques Pauvert 1971

815 Alain Jouffroy : *Une révolution du regard*, NRF, Gallimard 1964

816 André Breton et Aragon : « Le cinquantenaire de l'hystérie », *La Révolution surréaliste*, N°11, mars 1928, p. 20-21 – cf illustrations.

817 Georgiana Colville : *Scandaleusement d'elles, trente-quatre femmes surréalistes*, Éditions Jean-Michel Place, 1999. p.9.

818 Xavière Gauthier : *Surréalisme et sexualité*, Éditions Idées Gallimard – 1971 – p. 23

« Importance et signification du facteur sexuel chez les surréalistes » - Xavière Gauthier prend comme exemple une sculpture de Hans Bellmer datée de 1937, *Objet articulé Mitrailleur en état de grâce*⁸¹⁹ pour illustrer cette révolte par le biais du désir :

« Le bas d'un visage de femme, des seins, une chute de reins, peut-être des testicules, y apparaissent. Tous ces éléments érogènes constituent le corps et la charge de la mitrailleur et la menace qu'elle fait peser sur le monde ne peut être que celle du désir ».⁸²⁰

Cet objet articulé, entre l'humain et le mécanique, est une machine à propulser le désir. De la même façon que Molinier dans ses peintures, Hans Bellmer décompose le corps et ne garde que les parties utiles à l'amour et à ses propres fantasmes sexuels – les deux hommes partageaient la même envie de mêler le désir et le rêve à un univers hostile à tout préjugé. Tous deux ont utilisé le dessin, l'appareil photo et la poupée – partie essentielle de leur vie de chaque jour, comme de leurs installations. Tandis que Bellmer la ligotait et la déboîtait, Molinier la maquillait et la préparait pour d'autres cérémonies.

Molinier vivant à Bordeaux, il n'y eut pas de véritable contact entre les deux hommes, qui n'échangent qu'avec Breton. D'origine allemande, né en 1902, Bellmer se lie avec Georg Grosz qu'il rencontre à Berlin en 1924. Ils partagent une passion pour le dessin et ressentent le même mépris pour l'hypocrisie sociale. Le régime hitlérien jugeant son œuvre dégénérée, il quitte l'Allemagne pour s'installer à Paris où il découvre les surréalistes. Pour Breton, Bellmer atteint le comble de la « beauté convulsive » en refusant toute censure,

819 Hans Bellmer : *Objet articulé Mitrailleur en état de grâce* – 1937 – Bois peint, métal, papier mâché, 78,5 x 75,5 x 34,5cm. New York, MOMA, cf notice iconographique n°90

820 André Breton : *Le surréalisme et la peinture*, Éditions Gallimard, 1965, p. 23

en ne montrant que les organes et les membres utiles au plaisir et aux fantasmes de son théâtre intérieur. Il associe sans cohérence organique des morceaux d'anatomie, découpés et recomposés, aussi bien dans ses dessins que dans ses poupées, véritables « objets provocateurs ».

L'idée de la poupée lui est venue après la mort de son père en 1932, lorsque sa mère lui envoie une caisse de débris de jouets qui lui rappellent ses premiers émois érotiques. Il réalise alors *La Poupée* à échelle humaine, à partir d'une ossature de bois recouverte d'une enveloppe de matériaux divers, comme du papier mâché, de la poudre de bois qu'il peint ensuite. Dès 1932, il photographie *La Poupée* dans diverses positions, et publie un recueil de photographies *Die Puppe* qu'il envoie à la revue *Minotaure*. André Breton et Paul Eluard sont aussitôt séduits par cet envoi et le recueil paraît dans le numéro 6 du *Minotaure* de décembre 1934, sous le titre « Variations sur le montage d'une mineure articulée ». Dans ce petit recueil, plein de préciosité, avec sa couverture un papier-reliure marbré doublé de rose, Bellmer montre les différentes étapes techniques de la fabrication de la poupée. La photographie de 1934, *La Poupée*,⁸²¹ fait apparaître une image inquiétante – toujours ces morceaux d'anatomie découpés et recomposés – dont le volume est rendu par le jeu d'ombre et de lumière, par le noir et blanc de la photographie. L'œil est attiré vers la partie centrale de ce cadavre : son ventre ouvert à l'intérieur duquel on distingue le mécanisme d'un panorama qui nous met aussitôt en position de voyeur. On comprend mieux le mécanisme de ce panorama en regardant le dessin de 1934, *Mécanisme du Panorama de la Poupée*.⁸²² En effet le dessin est

821 Hans Bellmer : *La Poupée* – 1934 - photographie noir et blanc, épreuve gélatino-argentique 11 x 7cm. Collection particulière. cf notice iconographique, fig n°91a

822 Hans Bellmer : *Mécanisme du Panorama de la Poupée*, 1934, essai sur papier rose 8x5 cm. Coll Particulière. cf notice iconographique, fig n°91b

très explicite : un œillette est percé dans le nombril et nous permet de voir six compartiments contenant divers objets :

« Un mouchoir soit disant orné de crachats de petites filles, des sucreries et des images en couleur de « mauvais goût », éclairées par des ampoules de lampes de poche colorées »⁸²³

D'autres photographies du recueil mettent en scène les différentes parties du corps de la poupée, permettant à l'artiste de créer sa propre anatomie du désir. Cette reconstitution de ses fantasmes donne à « l'imagination ce qu'elle cherchait de joie, d'exaltation et de peur ».⁸²⁴ Il définit sa poupée comme « le transfert dans un objet modifiable aux transformations attendues et inattendues à la fois des rêves irréalisables de l'amour enfin captés dans un mécanisme dont il est possible de disposer à sa guise. »⁸²⁵ Cette ambiguïté entre l'objet et l'être place l'observateur entre rêve et réalité. Il ne sait pas si la fillette représentée est réelle ou irréelle et se trouve projeté dans cette inquiétante étrangeté dont parle Freud, qui donne naissance à des pulsions de désir refoulé. Cela rappelle la nouvelle d'Hoffmann sur un vieux créateur de poupées qui ressemblent à des êtres humains. Le récit plonge d'emblée le lecteur dans la même ambiguïté que la poupée de Bellmer, car il ne sait pas s'il s'agit d'un être sans vie ou d'un être doué de vie.

Les jeux de la poupée : la poupée enceinte,⁸²⁶ figure à l'exposition E.R.O.S et dans le catalogue de l'exposition. La photographie capte l'image d'une étrange, angoissante fillette nue, aux cheveux bruns retenus par un

823 Hans Bellmer : *Anatomie du désir* – catalogue d'exposition Centre Pompidou : 1^{er} mars-22 mai 2006, Éditions Gallimard 2006 – p. 20

824 Ibid p.20

825 Ibid

826 Hans Bellmer : *Les jeux de la poupée : la poupée enceinte* – 1935-1938 épreuve gélatino-argentique colorisée à l'aniline – 14 x 14 cm – Collection particulière. cf notice iconographique, fig n°92

ruban, au regard vide en contraste avec le charme d'un visage enrubanné que l'on ne voit qu'à moitié. Son corps fait de courbes et de rondeurs, entre femme et enfant, avec son sexe de fillette et ses seins et son ventre de femme enceinte, dégage une sensation à la fois morbide et voluptueuse. Cette figure ambivalente, provoquant le dégoût et l'attrance, proche et insaisissable, appartient au domaine de l'inavouable. La beauté plastique de cette photographie séduit malgré tout, grâce au jeu d'ombre et de lumière rendu à la fois par le noir et blanc de la photographie, par les coups de projecteur sur les zones sensibles du corps, objets de ses fantasmes, et par le jaune qui colore et éclaire le bas du ventre et qui attire le spectateur vers ce point interdit qu'est le sexe de l'enfant. Les yeux vides sans pupille qui confèrent à l'image son caractère fantomatique et envoûtant rappellent La Gradiva analysée par Freud dans *Le délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen*.⁸²⁷

La Gradiva – « celle qui marche » – est un fantôme, victime de l'éruption du Vésuve, qui hante un archéologue, Norbert Harold. Ce jeune homme possède chez lui un bas-relief de Pompéi représentant la jeune femme, vue de profil, avançant sans que ses pieds ne touchent le sol. Au fil du temps, cette image énigmatique se cristallise peu à peu en objet du désir pour Norbert. Lorsqu'il se rend à Pompéi pour des fouilles, il croit rencontrer la Gradiva, alors qu'il s'agit en réalité de sa voisine Zoé Bertgang, dont le prénom veut dire « vie », accompagnant son père sur le site antique. Cette jeune fille semble avoir la même démarche que la Gradiva.

La parution de ce texte et l'analyse de Freud ont retenu l'attention des surréalistes. Les éléments oniriques du récit, la présence de fantasmes et d'objets obsessionnels correspondent à la mythologie collective du groupe. La démarche

827 Sigmund Freud, *Le délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen* – Folio essais, Éditions Gallimard - 1986

de la Gradiva met en lumière non le corps tout entier, mais une partie du corps, ici le pied fétichisé. En 1937, André Breton donne le nom de la Gradiva à la galerie surréaliste de la rue de Seine. Il commence *Les vases communicants* par cette phrase de Jensen :

« [...] Et retroussant légèrement sa robe de la main gauche, Gradiva Rediviva Zoé Bertgang, enveloppée des regards rêveurs de Harold, de sa démarche souple et tranquille, en plein soleil sur les dalles, passa de l'autre côté de la rue »⁸²⁸

Harold est passé du réel au rêve, comme Alice, de l'autre côté du miroir. André Breton commence également, dans *La Clé des champs*, par évoquer la Gradiva :

« [...] « celle qui avance » qui peut bien être 'celle qui avance', sinon la beauté de demain, masquée encore au plus grand nombre et qui se trahit de loin au voisinage d'un objet, au passage d'un tableau, au tournant d'un livre ? Elle se pare de tous les feux du *jamais vu* qui font baisser les yeux à la plupart des hommes. Elle n'en hante pas moins leurs demeures, glissant au crépuscule dans les couloirs des pressentiments poétiques [...]. »⁸²⁹

Il joint à ce texte une photographie de la Galerie Gradiva avec, au centre, la porte dessinée par Marcel Duchamp.⁸³⁰ André Breton emploie également le terme Gradiva dans une lettre qu'il envoie de Saint-Cirq-Lapopie à Joyce Mansour le 26 juillet 1963 :

828 André Breton : *Les vases communicants* – Folio essais – Editions Gallimard 1996. Chapitre I. p. 9

829 André Breton : *La clé des champs : André Breton oeuvres complètes. III* – NRF. Bibliothèque La Pléiade – Editions Gallimard – 1999 – p. 672

830 Reproduction photographie de la porte de Gradiva (1937). cf notice iconographique, fig n°93

« [...] Ainsi il n'y avait plus de papier rouge : ⁸³¹ je n'allais pas me saisir bien plus vite de ce que tendait le facteur et, comme si ce n'était pas assez, voilà (sic) que c'est moi qui n'écris pas par quelle aberration, mauvais sort, mauvaise grâce je ne sais pas. C'est d'autant plus impardonnable que les derniers mots que j'ai entendus de vous vous montraient tout juste rassurée, rassérénée et pourtant il n'est rien à quoi je tiens davantage qu'à vous voir le pied posé à la fois comme celui de l'archange mais non sur Lucifer et comme celui de la Gradiva, sur toute la vilénie et la sottise du monde. Et ne voilà-t-il (sic) pas que cette nuit en rêve j'accourais vers vous, que je vous appelais à l'intérieur de votre maison et qu'à ma grande stupeur vous tardiez à venir et lorsque vous m'apparaissez enfin, c'était avec un si grand reproche et une brusque distance incalculable dans vos yeux qui me donnaient la mesure terrible de ma disgrâce. J'étais pourtant bien sûr de n'avoir rien fait qui pût justifier ce revirement de votre part mais c'était comme si toute l'aveugle adversité s'y était mise soudain et je me sentais affreusement incapable de redevenir pour vous celui que j'avais cru être jusqu'alors. C'est là par grand bonheur que je me suis éveillé [...]

José ⁸³² me presse de vous demander un texte pour le catalogue de l'exposition surréaliste qui aura lieu en octobre à Amsterdam et aura pour thème « la femme ». Son adresse jusqu'au 6 ou 7 août reste : 2 rue Cournot Paris XV^e [...]

Je pense que Sam est maintenant à Grimaud pour quelque temps et que mille distractions sont à votre portée. Dites-moi, je vous en prie, ce que vous faites. Les feuilles roses ne sont pas toutes tombées avec les rouges, j'espère.

N'est-ce pas que ce rêve ce n'était qu'un rêve ?

Je vous baise les mains.

André

Tous vos amis d'ici vous embrassent. » ⁸³³

831 Joyce Mansour écrivait souvent sur du papier rouge ou rose.

832 José Pierre

833 André Breton, lettre à Joyce Mansour, Saint-Cirq le 26 juillet 1963. Archives Mansour, cf corr. n°19

(Ses amis à Saint-Cirq fin juillet étaient : Elisa, Mimi Parent et Jean Benoît, tous des amis intimes de la poétesse.)

L'exposition prévue par José Pierre n'aura pas lieu. « La femme », ⁸³⁴ le thème retenu, devient *L'Écart Absolu*, exposition organisée par José Pierre et André Breton à la galerie l'Œil, déjà citée ci-dessus.

Joyce Mansour, personnalité indépendante, ne saurait être rangée parmi ces « femmes jeunes, belles et rebelles », compagnes, pour la plupart, des artistes et écrivains du mouvement surréaliste et « qui inspiraient souvent au départ les œuvres de ces derniers [...]. Ils prenaient leur boue et en faisaient de l'or, les transformaient en créatures merveilleuses, magiques, mécaniques ou martyres au gré de leur désir ou de leur imagination » ⁸³⁵.

Xavière Gauthier, dans *Le Surréalisme et la sexualité*, ⁸³⁶ analyse les diverses représentations mystifiées de la femme surréaliste : androgyne, femme insaisissable, mante religieuse, prostituée, femme fatale, voyante, sorcière etc. ⁸³⁷

Dans une lettre de Saint-Cirq du 18 août 1959, où il évoque la recherche des agates, André Breton écrit à la poétesse et compare la femme de José Pierre, Nicole, à un mimosa blanc :

« [...] Je suis de plus en plus persuadé que ce qu'on trouve est en rapport étroit avec la personnalité de celui qui trouve mais de quelle nature peut être précisément ce rapport ? Je constatais cela hier encore avec Nicole José Pierre : elle qui n'avait jamais cherché met aussitôt la main sur une pierre comme aucun de nous n'en avait encore rencontrée par ici et qui me fait l'effet d'un

834 José Pierre reprend l'idée de « La Femme » et organise, du 21 novembre au 28 février 1988, une exposition : « La Femme et le surréalisme » au musée cantonal des Beaux-Arts, à Lausanne. Le catalogue de l'exposition est publié par Erika Billeter et José Pierre avec une préface d'André Pieyre de Mandiargues.

835 Georgiana Colville, *Scandaleusement d'elles, trente-quatre femmes surréalistes*, op. cit. p.10

836 Op. cit.

837 Ibid. pp. 71 à 194

mimosa blanc. Or, qui plus qu'elle parmi les personnes que nous pouvons connaître pourrait comme elle être décrite, au jeu des analogies,⁸³⁸ sous l'aspect d'un mimosa blanc ? [...].⁸³⁹ »

La femme fantasmée est ici projetée en « femme fleur » évoquée par Xavière Gauthier quand elle traite des différentes incarnations de la femme désirée.

Parallèlement à ces femmes, des femmes dites « surréalistes » échappent par leur créativité aux projections fantasmagoriques des hommes. Joyce Mansour en fait partie, même si Breton aime à l'appeler « la tubéreuse-enfant ».

En effet, tout chez elle échappe à la définition : elle est libre, pareille à du vif-argent. Même dans l'acte d'écrire ses poèmes ou ses textes en prose, elle ne se fige pas derrière un bureau, mais sur le coin d'une table quelconque, choisie au hasard dans la pièce où elle se trouve. Elle tape à la machine ou note ses vers à la main sur des feuilles arrachées des cahiers de classe de ses enfants, Philippe et Cyrille, puis – quand il s'agit de sa prose – les noircit de ratures et de corrections :

« [...] Dans le velours rouge de ton ventre
Dans le noir de tes cris secrets
J'ai pénétré...⁸⁴⁰
Dans les satins rouges de ta mort
Dans le couloir sombre de tes yeux
J'ai pénétré
Et la terre se balance en tournant en chantant
Et ma tête se dévisse de joie [...] »

838 Ici André Breton rappelle le jeu des analogies, si cher aux surréalistes.

839 Lettre d'André Breton à Joyce Mansour, St-Cirq le 18 août 1959, archives Mansour op. cit note 560, p.197

840 Texte écrit par Joyce Mansour. Début identique à *Cris*, mais version modifiée pour *Rapaces*, 1960, Éditions Seghers – p. 73

Après avoir barré une page d'écriture, elle reprend au verso :

« Fièvre ton sexe est un crabe
Fièvre les chats se nourrissent à tes nouvelles vertes
Fièvre la hâte de tes mouvements de reins
L'avidité de tes muqueuses cannibalesques
L'étreinte de tes tubes qui tressaillent et qui clament
Déchirent mes doigts de cuir
Arrachent mes pistons
Fièvre éponge morte gonflée de mollesse
Ma bouche court le long de ta ligne d'Horizon
Voyageuse sans peur sur une mer de frénésie »⁸⁴¹

La poésie de Joyce Mansour est une poésie de l'immédiat où la vision domine toujours l'idée. Son lecteur pénètre ainsi dans une illumination de l'impossible qui prend sa source dans le réel, car la poétesse « ne cherche pas à combattre la réalité avec l'arme de la fantaisie. Elle n'a pas l'intention de chasser le sérieux en lui opposant le plaisant. Dans ses poésies, le désir s'affirme partout, pour combattre la condition humaine. Le désir se manifeste dans des images qui placent une charge d'irrationnel pour saper les assises du rationnel, compagnon de route de la résignation et de l'acceptation. »⁸⁴²

La poétesse trouve la liberté dans le désir. Le lecteur ne la dérange pas car, dans tous ses écrits, elle est en dialogue avec elle-même. Il ne s'agit jamais d'un acte de confession.

Elle aimait également écrire sur le papier à lettre des hôtels qu'elle emportait à la fin de ses séjours, ou qu'elle demandait à ses amis de procurer

841 Ibid. *Rapaces*, p.77, version inédite de *Cris* reprise dans *Rapaces*, et manuscrit, archives Mansour cf. doc. n°40

842 J-H. Matthews : *Joyce Mansour*, op. cit. p.44.

pour elle lors de leurs déplacements.

Quand elle soumet ses écrits à Breton – comme cette version qu’il corrige de « Dolman Le Maléfique » - elle les tape à la machine.⁸⁴³ Il lui écrit plusieurs fois au sujet de ce texte qu’il désire ô combien. Breton revient sur le conte dans sa lettre de Ramatuelle du jeudi 21 février 1959, quand Joyce Mansour est à Paris :

« Joyce, je reste très ému devant vos lignes à l’encre verte, inquiet aussi, bien que je sois loin de les entendre clairement. Vous savez que sans vous, je ne saurais rigoureusement rien de Paris (c’est d’ailleurs, si bien ainsi mais tout de même, ces messieurs du café tiennent par trop mal à distance : on s’en doutait). Je suis mal pour vous écrire : aucune des conditions requises, obligé notamment d’user de cette pointe qui défigure les signes dont je voudrais user. Force m’est de tout remettre à la semaine prochaine. (...) Je compte être rue Fontaine dimanche à la fin de la matinée. Pardon, belle Joyce, d’être aussi pauvre de nouvelles. Tout ce que j’ai de bien est de revoir assez près le conte divin*** le Maléfique. Nous le regarderons encore ensemble, si vous voulez bien.

Pourvu qu’on ne se soit pas exagérément « répandue » en mon absence : Matta, Max Ernst, que sais-je ? Non, dites ? J’ai rêvé souvent de vous – tout se passe toujours comme dans Peter Ibbeston⁸⁴⁴ et je garde votre dernière signature pour les plus beaux vertiges de mon cœur.

André [...] »⁸⁴⁵

Tout d’abord, André Breton change le nom du conte. Joyce avait écrit,

843 Joyce Mansour « Dolman Le Maléfique » texte paru dans *La Brèche* n°1 d’octobre 1961, pp. 46 à 52, repris dans *Ça*, op. cit.

844 *Peter Ibbeston* : film de Henry Hathaway (1935) avec Gary Cooper et Ann Harding d’après le roman de Georges L. du Maurier (1834-1896). Ce film, acclamé par les surréalistes, démontre que les raccordements spirituels profonds peuvent dépasser le monde réel.

845 Lettre d’André Breton à Joyce Mansour, Ramatuelle, jeudi 27 février 1959, archives Mansour, cf.corr. n°8

« Dolman le Maléfique » sur sa version initiale. Par la suite, le titre devient, « Dolman, le Magnifique ». Dolman faisait partie, selon la poétesse, « des démons de haute lignée qui se nomment les Métastases, codicille d'une race disparue ». Il était « doté de méchanceté exceptionnelle ». Cet être monstrueux semait la panique chez les villageois, et « avait la possibilité de posséder tout ce qu'il voyait de l'intérieur ». Elle ajoute : « De son regard scintillant il perçait les formes rondelettes, souillait les claires tuniques, caressait les plaies et cela aussi longtemps que le supportaient ses nerfs, sans procéder au moindre échange de sang, sans même se soucier de l'ablation de l'hymen, jusqu'à ce que sa victime s'égaré totalement, tremble devant lui et se convulse nue. [...] Son désir coulait en longues rigoles meurtrières [...] ».⁸⁴⁶

Les corrections d'André Breton sont surtout des corrections de syntaxe et de français. N'oublions pas que la poétesse, d'origine égyptienne, a reçu une éducation exclusivement britannique. Joyce écrit, en parlant de Dolman :

« Tout autre sont les démons de haute lignée, les grands lumineux, codicille d'une race disparue (...) »

André Breton corrige :

« Tout autre sont les démons de haute lignée qui se nomment les grands lumineux, Codicille d'une race disparue (...) ».

Dans la version qui paraît dans le premier numéro de *La Brèche*, « qui se nomment les grands lumineux » devient « qui se nomment les métastases », beaucoup plus angoissant.

« Il perçait les formes rondelettes de son regard scintillant » devient, après la

846 cf *La Brèche* n°1, octobre 1961 op.cit.

correction de Breton, « De son regard scintillant, il perçait les formes rondelettes ». Le poète ne cherche pas à corriger le fond, mais à apporter de légères corrections de forme. Une lettre de Saint-Cirq, du 28 juillet 1960, exprime l'impatience d'André Breton :

« [...] Belle Joyce, depuis que je sais ponctuellement ce que vous en faites, les heures me sonnent plus clair. À quand le conte ? Mais je me défends d'être trop impatient, pour lui laisser librement boucler la boucle.

Je vous écrirai mieux quand je serai sûr que ma lettre ne vagabonde pas trop à votre recherche. Peut-être avez-vous déjà regagné Paris.

Je vous baise les mains.

André »⁸⁴⁷

Le texte sera illustré par Marianne Van Hirtum,⁸⁴⁸ par un dessin à l'encre de chine qui réalise les transpositions les plus délirantes pour représenter ce personnage hybride en perpétuelle transformation. En effet cet être pervers aux multiples facettes « avait la possibilité de posséder ce qu'il voyait de l'intérieur »⁸⁴⁹ et « aimait se sentir fille. Il guettait la première poussée des bourgeons sous les corsages de lin. Il fixait la fillette si gracieusement, si nouvellement nubile, s'imprégnait de son haleine poivrée, appuyait ses pupilles sur ses mamelons aux reliures de velours rose en se gardant à penser autre chose, et boum ! il faisait mouvoir leurs seins de soie sur sa propre poitrine ».⁸⁵⁰

Le dessin de Marianne Van Hirtum rend bien la complexité de Dolman, à

847 Lettre d'André Breton à Joyce Mansour du 28 juillet 1960, St-Cirq, archives Mansour, cf. corr. n°15

848 Marianne Van Hirtum – dessin à l'encre de chine illustrant le conte de Joyce Mansour, *Dolman le Maléfique*, cf. *Brèche* n°1, p. 47 cf notice iconographique, fig n°94

849 *La Brèche* n°1 op. cit. p.49

850 Ibid., p. 55. « Dolman le Maléfique » sera repris dans *Ça, op. cit.*

la fois homme, femme, animal et démon, en rapport étroit avec la nature, superposant, tel un « cadavre exquis », plusieurs éléments n'ayant aucun rapport entre eux, pour créer ce personnage fantastique dans la plus grande liberté. La créature engendrée est placée dans un univers à plusieurs plans entre humour noir, érotisme, pulsion de mort et pulsion de vie.

Grâce au jeu des noirs profonds, aux simples traits noirs extrêmement maîtrisés et au blanc des réserves du papier, Marianne Van Hirtum fait naître un être redoutable, capable de nous envoûter et de nous entraîner dans son monde de plaisir et de souffrance. La partie supérieure est surmontée d'une forme arrondie, sur laquelle Marianne Van Hirtum a dessiné de la végétation, symbole de l'attachement charnel de Dolman à la nature. La partie centrale est composée d'une forme triangulaire en contraste avec les arrondis du haut, le rendant plus inquiétant encore, et qui suggère « sa hanche en forme de fourneau ».⁸⁵¹

Marianne Van Hirtum y a dessiné l'œil de Dolman qui « avant le lever du jour arrachait ses yeux de leurs orbites et, tels des oiseaux de proie, ils s'élançaient vers l'inconnu. Indiscrets, destructeurs, tout ce qu'ils touchaient malicieusement du bec ou de l'aile leur appartenait pleinement pendant un long moment de paralysie ; ainsi, Dolman connaissait la douleur aiguë ressentie par le vieil arbre [...] ».⁸⁵²

Dans sa partie inférieure, nous découvrons la tête du monstre devenu androgyne à force de se greffer des attributs féminins.

Joyce Mansour, par sa parole imagée et Marianne Van Hirtum, par son dessin nous font découvrir le voyeurisme de cet être monstrueux qui arrive à pénétrer dans la matière des éléments de la nature comme dans l'inconscient de

851 Ibid, p.46

852 Ibid

ses victimes, jusqu'à leur dérober des parties de leur corps pour les greffer sur le siens – comme ces bras frêles de jeune fille que Marianne Van Hirtum a dessiné au même niveau que l'œil « rapace » - et de satisfaire enfin tous ses fantasmes.

Ce « conte divin », comme le nomme Breton dans sa lettre du 27 février 1959, est représentatif du domaine exploré par les surréalistes après la guerre : le fantastique qui, comme l'humour, « pose la question de la réalité, dans ses rapports avec ses possibilités [...] »⁸⁵³ Ce personnage capable de métamorphoses multiples, illimitées s'apparente également aux jeux des analogies pratiqués par les surréalistes.

Il arrivait à la poétesse d'écrire également sur le papier à lettre qu'elle découvrait dans les brefs séjours qu'elle passait régulièrement avec son mari chez ses amis, au mois de juillet à Saint Florent en Corse chez le commissaire priseur Maurice Rheims et sa femme Lili, et au mois de septembre en Hollande, au château du Haar chez Thierry et Gabrielle Van Zuylen. Sur ce papier à lettres dont l'entête est un cachet représentant le château, elle écrit :

« Des religieux
Puis-je mettre oreille à terre
Enterrée dans l'ouate derrière ma terreur et mon ennui
Rêver tout haut du bruit de mon destin
Quitter la vie ainsi qu'un émigré
Fuir le pays du plus grand cercueil
Puis-je interdire ma porte à la fièvre somnambule [...] »⁸⁵⁴

Ces séjours mondains révèlent sa double personnalité : Joyce Mansour

853 André Breton : *Anthologie de l'humour noir*, Editions Jean-Jacques Pauvert, collection « livre de poche » 1959, p. 355

854 Joyce Mansour – poème écrit sur papier à lettres du château du Haar. inédit, archives Mansour. Cf. doc. n°41

participe aux activités d'un mouvement qui trainait toujours derrière lui une farouche odeur de soufre. Elle est aussi une riche mondaine, élégante et raffinée qui fréquente le Tout-Paris. Cette double vie, cette existence apparemment écartelée entre deux pôles diamétralement opposés, accentue son caractère insaisissable, indéfinissable. Après sa mort, Jean-Jacques Lebel écrit: « La spontanéité jubilatoire et la conception subversive de l'érotisme qu'avait Joyce Mansour touchaient sur son personnage apparemment mondain qui semblait sortir tout droit des romans de Proust ou de Durrell. »⁸⁵⁵

En effet, les écrits de cette poétesse « scandaleuse » dépassent cette qualité de « mondaine » qu'on lui attribuait parfois. Joyce Mansour se considérait elle-même comme un « petit perroquet dans une cage trop dorée »⁸⁵⁶. « Si elle évoque un double possible, « son visage de nuit » de « somnambule marine salée de lune », ⁸⁵⁷ elle ne vit pas ces apparences comme une contradiction. »⁸⁵⁸ En effet, la poétesse trouve dans le surréalisme un épanouissement qui lui donne la précieuse liberté d'écrire. Dans cette liberté, les poèmes et la prose de Joyce Mansour sont une écriture du corps avant tout, une façon d'être, en rien contradictoire avec la société à laquelle elle appartient.

La poétesse se reconnaît surréaliste car elle partage les valeurs essentielles du mouvement. Elle est d'ailleurs toujours présente pour le défendre. Le 25 mars 1957, elle signe un premier tract, « *Coup de semonce* »⁸⁵⁹ qui dénonce « les cérémonies commémoratives de la deuxième condamnation de Siger de Brabant », organisées à la galerie Kléber, où les peintres Hantaï et Mathieu sont

855 « Farewell Joyce Mansour », *La Quinzaine Littéraire*, 16-30 septembre 1986.

856 Joyce Mansour, *Rapaces*, op. cit.

857 *Rapaces*, op. cit. p. 374 et suivante

858 Marie-Laure Missir, *Joyce Mansour, une étrange demoiselle*, op.cit. p. 73

859 *Tracts surréalistes et Déclarations collectives*. T.2 – 1949 – 1969 présenté et commenté par José Pierre : *Coup de semonce*, tract du 25 mars 1957

les principaux participants. Les surréalistes ont reproché à l'exposition d'avoir accroché un Christ de trois mètres de haut pour « commémorer à son ombre et sous la protection de la police les premières manifestations médiévales de l'Inquisition ». Cela « suffit à prouver la totale décadence de la « laïcité » officielle dans ce pays... » Dans ce tract, les surréalistes dénoncent l'Eglise comme étant « l'ennemi principal, constamment et dangereusement actif, de la pensée libre... ». En apposant sa signature au tract, la poétesse fait preuve d'un sentiment antireligieux qu'elle partage avec les surréalistes et qui apparaît souvent avec véhémence dans ses écrits.

Dans « Le Perroquet », ⁸⁶⁰ elle se moque des livres sacrés :

« Au début, quand Dieu habitait un trou dans la terre et que son frère jumeau dormait au ciel, que l'univers était sans forme et vide, seuls quelques restes d'humanité vivaient au fond des profondeurs brouillées par la pensée créatrice dans un hôtel de Nord-Africains avec vue sur la mer... »

L'assassin dont elle parle dans le texte est amoureux de « Marie » :

« J'ai un amour répugnant pour toi ; il fait de ma solitude une prison, un enfer... »

Dans le hall sombre de l'hôtel, les Nord-Africains échantaient un pot-pourri de sentiments slaves qui baignaient dans une sauce à la crème, le tout sans sel et accompagné par les pleurnichements d'un violoniste russe.

L'image du Dieu de la terre voltigeait devant les yeux fermés de Marie, l'assassin commentait l'immaculée conception chez les bœufs et l'univers chavirait dans le sang comme un immense pou mort... »

860 op. cit.

Ses écrits, les poèmes en particulier, sont porteurs d'une fureur intérieure, voire, utérine, qui colore son érotisme et où s'incarne l'une des approches principales de son œuvre. Comme Bellmer et Molinier, elle est entre le dégoût et l'extase face au fantasme de la mort. Mais elle ne se départit jamais d'une pointe d'humour.

« Les machinations aveugles de tes mains
Sur mes seins frissonnants
Les mouvements lents de ta langue paralysée
Dans mes oreilles pathétiques
Toute ma beauté noyée dans tes yeux sans prunelles
La mort dans ton ventre qui mange ma cervelle
Tout ceci fait de moi une étrange demoiselle »⁸⁶¹

Ici, le refus de la beauté classique nous plonge dans une esthétique de la perversité, dans le plaisir de la douleur qui sous-tend son œuvre, comme sous-tend celle de Molinier.

Dans son recueil de poèmes *Rapaces*,⁸⁶² la poétesse décrit le corps dans ses états successifs de décomposition :

« Tes mains fourrageaient dans mon sein entrouvert
Bouclant des boucles blondes
Pinçant des mamelons
Faisant grincer mes veines
Coagulant mon sang
Ta langue était grosse de haine dans ma bouche
Ta main a marqué ma joue de plaisir
Tes dents griffonnaient des jurons sur mon dos

861 Joyce Mansour : *Prose et Poésie, Œuvre complète*, op. cit p. 310.

862 Joyce Mansour : *Rapaces*, Seghers 1960. Couverture illustrée par Jean Benoît. *Prose et Poésie*, p. 376 op. cit

La moelle de mes os s'égouttait entre mes jambes... »⁸⁶³

Ici elle transgresse les conventions pour nous entraîner dans le voyeurisme. Par sa parole, elle accède aux désirs les plus « inavoués » et « inavouables », selon l'expression de Xavière Gauthier, car « l'adulte a honte de ses fantasmes, les sentant enfantins et interdits. »⁸⁶⁴

Chez les surréalistes, l'esprit de liberté et de révolte fonde le désir dans l'interdit. Cette lutte révolutionnaire a beau se situer du côté de l'Eros, pour parvenir à l'affranchissement du désir, Eros doit se lier à Thanatos. Comme le dit Bataille : « La seule jouissance parfaite est la mort. »⁸⁶⁵ L'œuvre de Joyce Mansour est un exemple parfait de ce lien indissoluble entre l'amour et la mort, entre Eros et Thanatos toujours prêts à décomposer ou recomposer le corps humain au gré de ses fantasmes.

Jean Benoît, ami de la poétesse depuis 1959, recompose à sa manière, le corps humain. « Dans une solennelle restauration des rituels terrorisants »⁸⁶⁶ – un esprit sadien – il élabore des costumes, projections démesurées de lui-même, pour semer la peur et la révolte. Sade a exercé une fascination sur Breton et son mouvement, sur Joyce Mansour aussi, qui en a toujours fait une lecture plus érotique que philosophique. L'œuvre de Sade répond aux libertés qu'il faut accorder à l'amour physique et nul autre que lui n'est allé aussi loin dans la transgression des tabous.

Jean Benoît et sa compagne Mimi Parent sont venus du Québec pour

863 Joyce Mansour : *Prose et poésie, Œuvre complète*, pp 375-376, op cit

864 Xavière Gauthier : *Surréalisme et sexualité*, op. cit. p. 309

865 Idem p. 309.

866 Robert Benayoun : *Erotique du Surréalisme*, éditions Jean-Jacques Pauvert. Paris 1965, p. 228

s'installer à Paris dans un appartement rue Saint Roch, qui leur sert également d'atelier. Pendant longtemps, Jean Benoît n'osait pas rendre visite à André Breton : « À mon arrivée à Paris, je n'avais qu'une fixe et fière idée : rencontrer André Breton ! Ma timidité native retardait, d'année en année, la mise en exécution de ce projet. »⁸⁶⁷ Ce sont la fille d'André Breton, Aube, et son mari Yves Elléoüet qui rencontrent en premier le jeune couple pendant des vacances en 1959. Aube a aussitôt parlé de ses nouveaux amis à son père.

En mars 1959, Breton rend visite à Jean Benoît dans son atelier, en compagnie de Joyce et de Jean-Jacques Lebel. Ils sont immédiatement séduits par son œuvre obsessionnelle composée d'objets-sculptures. Breton lui propose de présenter le costume qu'il a fait en hommage au marquis de Sade au pré-vernissage de l'exposition E.R.O.S., qui aura lieu dans l'appartement de Joyce Mansour.

Jean Benoît avait initialement conçu ce costume, commencé le 2 décembre 1949 – donc dix ans avant le pré-vernissage – pour une manifestation de rue qui tournerait en dérision l'homme-sandwich comme symbole et support de la société de consommation.

À partir de cette première rencontre, Jean Benoît et sa compagne Mimi Parent sont acceptés par le groupe et les membres défilent chez eux, rue Saint Roch. André Breton les invite à participer aux réunions du café (à l'époque, La Promenade de Vénus). Ensuite, ils se rendront à Saint-Cirq-Lapopie chaque été jusqu'à la mort de Breton en septembre 1966. Jean Benoît devient pour le poète, « L'ami Jean » et il restera toujours très proche de Joyce.

Dans une lettre envoyée de Saint-Cirq à la poétesse, le 11 août 1960, Breton écrit à propos de Jean Benoît et de sa compagne :

867 *Jean Benoît*, catalogue d'exposition 1996, Galerie 1900-2000

« ...On ne saurait dire à quel point la présence de Mimi et Jean Benoît est un bienfait. Toute de délicatesse en même temps que de fougue et de naturel. Ils ne sauraient être de meilleurs, de plus aimables compagnons... »⁸⁶⁸

Au début de leur amitié, en 1959, il fit une deuxième visite dans l'atelier du Canadien afin de revoir le costume, tout en entretenant, vis-à-vis des autres membres du groupe, un épais mystère autour du sujet. Ils avaient beau connaître l'existence d'un pré-vernissage de l'exposition E.R.O.S, ils ne savaient rien de la façon dont il se déroulerait. Alain Joubert, qui assistait aux réunions du café avec son épouse Nicole Espagnol, le confirme :

« Nicole et moi, qui étions devenus très vite d'excellents amis de Jean et Mimi, mais qui ne savions pas ce qui allait effectivement se passer ce soir-là — seules deux ou trois personnes, dont André Breton, étaient au courant — fûmes totalement bouleversés d'avoir assisté à *cela*, car *cela* modifia, d'une certaine manière, notre rapport au monde. »⁸⁶⁹

En effet, seuls Jean Benoît, Joyce Mansour et certainement Radovan Ivšić, responsable de la bande sonore, étaient admis dans le secret. Sam Mansour, conscient qu'il n'avait pas de rôle à jouer au sein du groupe, venait souvent chercher Joyce à la fin des réunions de café, restait d'une grande discrétion. André Breton ne voulait pas que le pré-vernissage ait lieu dans un endroit public à cause des risques encourus par Jean Benoît à l'issue de l'événement.

Dans les années cinquante, le groupe est passé d'une assemblée d'initiés

868 Lettre d'André Breton à Joyce Mansour, 11 août 1960, archives Mansour, cf op cit. note 572, p.200

869 Alain Joubert : *Une goutte d'éternité, hybride*, Edition Maurice Nadeau, 2007, p. 54

gravitant autour du « gourou », André Breton, à la suite du *Premier Manifeste du surréalisme*, à un cercle d'amis prêt à accueillir les jeunes peintres, poètes et écrivains capables d'assurer la relève et de poursuivre seuls leur voie. Avec son costume symbolique destiné à un rituel très précis qu'il intitule, *L'Exécution du testament du marquis de Sade*⁸⁷⁰, Jean Benoît devient un des acteurs principaux de cette relève.

L'œuvre est présentée à un public restreint le 2 décembre 1959, lors du pré-vernissage de la 8^e *Exposition Internationale du Surréalisme : E.R.O.S* (15 décembre 1959 - 15 février 1960) qui se déroule à la galerie Daniel Cordier à Paris. Sur décision d'André Breton et avec l'accord de Joyce Mansour et de son mari, l'événement a lieu au 1, avenue du Maréchal Maunoury dans le 16^e arrondissement, dans le hall de l'appartement vidé de ses meubles et suffisamment vaste pour accueillir une centaine d'invités, en plus du gigantesque costume de Jean Benoît. Le carton d'invitation, fait avec le concours de la poétesse, est illustré par un dessin de Jean Benoît.⁸⁷¹

Les invités se tenaient debout au fond de cette salle blanche, face à l'entrée formée de deux grandes portes doubles. Alain Jouffroy, poète et écrivain proche de Joyce Mansour, a assisté à la cérémonie et raconte l'événement dans un article paru dans *Arts* du 23-29 décembre 1959 :⁸⁷²

870 Jean Benoît : *Eléments de la panoplie de l'Exécution du testament de Sade* - 1949 – matériaux divers : écusson (23x22,5cm) ; fer sur lequel il a collé les lettres SADE (50x14,5cm) ; médaillon (fermé : 43x22cm, mi-ouvert : 43x47cm) phallus ou vit (95x20,5cm) chaussures (62,5x25x16cm). Collection Jean-Jacques Plaisance Paris. Ces éléments sont les seuls restants du costume. Dessin préparatoire, gouache de 1949, cf notice iconographique fig n°95a et panoplie cf notice iconographique fig n°95b

871 Carton d'invitation du pré-vernissage de l'exposition E.R.O.S déc. 1959-fév. 1960. Archives Mansour. Cf doc. n°42

872 Alain Jouffroy, « Un acte surréaliste : L'Exécution du testament de Sade », *Arts*, n°774 – 23-29 décembre 1959, cf. doc. n°43

« (...) quand les portes de la grande pièce blanche où devait avoir lieu la cérémonie s'ouvrirent, un grand vacarme, une sorte de menaçant hurlement jailli des profondeurs d'un volcan, retentit (...) »

Radovan Ivsic, auteur de la bande sonore, utilise un mixage de bruits d'automobiles se rapprochant le plus possible d'un volcan en éruption, souvent évoqué par Sade dans ses écrits.

La centaine d'invités qui parlaient et déambulaient dans les salons de l'appartement se trouve subitement attirée vers le hall, à la fois étonnée et tétanisée de peur. Les conversations mondaines s'arrêtent brusquement. Personne ne s'attendait à assister à pareil événement, la rumeur ayant suggéré une soirée érotique sur un thème sadien. Ainsi, les femmes étaient presque toutes vêtues de robes noires moulantes. Bona Pieyre de Mandiargues⁸⁷³ se fit remarquer par la sienne en y découpant deux trous pour laisser paraître ses seins peints en rouge.

Un espace était ménagé au fond du hall face aux deux portes d'entrée où un jeune homme, Jean-René Major, un Canadien, ami de Jean Benoît, se tenait face à un lutrin, installé par Mimi Parent. Alain Jouffroy reprend :

« Puis le vacarme assourdissant cessa, un haut-parleur diffusa le célèbre cinquièmement du Testament du marquis de Sade, où il demande qu'on pratique sa fosse dans un taillis fourré, et qu'on sème dessus des glands « afin, dit-il, que par la suite le terrain de ladite fosse se trouvant regarni et le taillis se retrouvant fourré comme il l'était auparavant, les traces de ma tombe disparaissent de dessus la surface de la terre comme je me flatte que ma mémoire s'effacera de l'esprit des hommes »⁸⁷⁴. La voix, qui

873 Bona, femme du poète Pieyre de Mandiargues, est née en 1926 à Rome. Peintre, elle participe au groupe surréaliste dès 1947.

⁸⁷⁴ En réalité, les dispositions testamentaires de Sade ont été ignorées et l'enterrement eut lieu

lisait lentement, gravement, solennellement, ce fragment du testament, était celle d'André Breton. »⁸⁷⁵

Les murs peints en blanc, le hall vide permettaient à la cérémonie de s'exécuter de la même façon que dans une galerie d'art. Le *happening*, la performance étaient déjà présents dans cet espace occupé par Jean Benoît mais dans un esprit particulier, et pour les seules personnes concernées par le surréalisme. En effet, André Breton avait dressé la liste des invités peu nombreux avec Joyce Mansour.

Alain Jouffroy continue de relater l'événement :

« Immobile, dans l'espace demeuré vide de la pièce, à l'extrémité gauche, opposée à celle dont on attendait, un jeune homme (Jean René Major) se trouvait debout, absolument immobile, derrière un pupitre d'orchestre, sur lequel étaient posées quelques feuilles volantes. »⁸⁷⁶

Breton, enregistré sur la bande sonore de Radovan Ivsic, lisait le testament dans sa totalité. Il termine sa lecture par « LAISSEZ PASSER le marquis de Sade « tel qu'en lui-même » et réinvesti de tous ses pouvoirs par Jean Benoît. »⁸⁷⁷ Cette lecture fut reprise dans le catalogue *Boîte Alerte, Missives Lascives*, de l'exposition E.R.O.S.

Après cette dernière phrase, Jean Benoît apparaît :

« Au bout du silence qui succéda à la lecture du testament, la porte s'ouvrit, livrant passage à un monstre fabuleux. Le

religieusement au cimetière de Saint-Maurice.

875 Ibid

876 Ibid

877 Catalogue de l'Exposition E.R.O.S. *Boîte Alerte, Missives Lascives*, p. 69

cérémoniel de l'exécution de Sade par Jean Benoît commençait. L'entrée du monstre dans la pièce se fit étrangement lente, pénible et stridente. Deux klaxons dissimulés dans ses hautes chaussures faisaient éclater tour à tour un bruit strident et un bruit sourd.

Courbé et comme écrasé par le poids du masque à quatre têtes. Superposé, véritable totem⁸⁷⁸ de l'anonymat, le monstre avançait sur des béquilles somptueusement ornées, poussant devant lui un ventre énorme en forme d'œuf, et tirant derrière lui, par la chaussure droite, une voiturette de même couleur que le costume, les ailes, le masque et les béquilles : gris argenté ou mordoré, et bleu de nuit, ponctué de rouge ; de la braise sous la cendre... ».

Lorsque Jean Benoît :

« parvint, avec peine, au centre de l'espace vide, et s'immobilisa, les cent spectateurs silencieux qui le regardaient se trouvèrent curieusement « dépayés », dans cet appartement où ils parlaient, si à l'aise, quelques minutes auparavant. La gêne est vraiment subjugante. Chacun fait comme il peut pour cacher la sienne, derrière un voile d'opinions. Puis la cérémonie du déshabillage méthodique du monstre commença, expliquée par un texte, que le jeune homme (Jean-René Major) au pupitre lut d'une voix égale, neutre, assez implacable, sans grandiloquence ni familiarité.

Une jeune femme blonde (Mimi Parent) procéda, pièce par pièce au déshabillage du monstre. Chacun des éléments qu'elle détachait était ensuite accroché au mur qui nous faisait face ... Elle lui retira le masque. Un autre masque, ahuri,⁸⁷⁹ étonné, apparut. Puis le visage, maquillé de noir, paupières et intérieur des oreilles couleur sang. Puis le corps entièrement maquillé de noir, mais sur lequel les mêmes flèches, dirigées vers le cœur, que

878 Jean Benoît : vues de l'ensemble du costume. Exécution du testament de Sade par Jean Benoît dans son costume cérémonial pour le pré-vernissage de l'Exposition E.R.O.S du 2 décembre 1959 à février 1960. Photos noir et blanc de Gilles Ehrmann décembre 1959. Cf notice iconographique fig n°96a, 96b, 96c

879 Costume de Jean Benoît, photo Marc Vaux, décembre 1959. cf notice iconographique fig n°97a, 97b

celles du costume, étaient dessinées. Le sexe dissimulé sous un énorme phallus en bois noir, orné de paille...

Jean Benoît raidi par cette lente cérémonie dont il avait réglé et médité chaque seconde, souleva alors ce phallus, pour simuler l'érection... Sur le dessous du phallus, on distinguait deux miroirs en forme de sablier, l'un à l'image de la femme, l'autre de l'homme.⁸⁸⁰ La jeune femme blonde alluma alors un feu dans un récipient qui se trouvait à ses pieds, y plongea un fer à poignée phallique...

Puis aussi brusquement qu'avait été lent tout ce qui précède, Jean Benoît arrache l'étoile rouge en étoffe⁸⁸¹ qui se trouvait à l'emplacement de son cœur, jeta cette étoile dans le feu saisit le fer à poignée phallique et s'imprima – au troisième degré – les lettres SADE sur la peau, à la place de l'étoile...

Puis brandissant le fer aux lettres de Sade dont il venait de se brûler, il jeta d'une voix forte, à l'assistance :

« Pour qui le fer a-t-il conviction ? »

et s'éclipsa par une petite porte après avoir rejeté le fer dans le feu.⁸⁸² »

En appliquant le fer sur l'emplacement du cœur, seule partie de son corps qui n'était pas peinte parce qu'elle devait être brûlée, Jean Benoît hurle le nom de Sade dans un cri de révolte, puis défie l'assemblée. Toute cette cérémonie dura environ trois-quarts d'heure, tant le déshabillage de Jean Benoît était lent et méthodique.

Mimi Parent, habillée d'une robe noire, un bandeau noir retenant ses cheveux, avait créé elle-même la coupelle où elle avait allumé le feu dans lequel elle avait trempé le fer – geste qui avait déjà fait monter d'un cran la tension palpable dans l'assistance.

880 Photos du cache vit, et du tatouage, catalogue de l'exposition E.R.O.S, p 67. cf notice iconographique fig n°98a, 98b

881 Photographie de Jean Benoît avec l'étoile rouge en étoffe, catalogue de l'exposition E.R.O.S, p. 67, cf notice iconographique fig n°99

882 Article d'Alain Jouffroy. Op. cit. note 875, p.312

Avec ce geste symbolique, Jean Benoît « scelle en quelque sorte l'être et la création qui n'est pas une simple cristallisation étrangère à l'artiste mais une réalité même », ⁸⁸³ l'art et la vie ne faisant qu'un pour les surréalistes.

En réponse au défi lancé par Jean Benoît, Matta sort précipitamment de la foule, arrache sa chemise et s'empare du fer rouge aux lettres de SADE des mains de Mimi Parent, puis l'applique à son tour contre son cœur. Par cet acte, Matta met ainsi fin aux différends qui l'opposait, ainsi que Victor Brauner, à Breton depuis 1948.

Sam Mansour, évidemment présent à la cérémonie, raconte qu'il y avait dans la salle une émotion lourde et intense.

Jean Benoît disparut alors par une petite porte indiquée par Joyce Mansour, donnant sur un étroit couloir menant à la salle de bain de la poétesse où un bain ⁸⁸⁴ l'attendait afin qu'il puisse se débarrasser du tatouage qui couvrait son visage et son corps.

Ainsi, le 2 décembre 1959 à dix heures du soir, Jean Benoît se met en scène pour réparer le manquement fait à Sade, manquement qui aura duré cent quarante-cinq ans. En se marquant symboliquement et physiquement au fer rouge, après Sade, après Jarry, il découvre le théâtre de l'être intérieur.

À la différence d'un *happening*, tel que nous les entendons, l'élaboration de l'œuvre, dans ce cas précis, a autant d'importance que son « exécution » en public.

883 Marie-Laure Missir, *Joyce Mansour, une étrange demoiselle*, op. cit., p. 88.

884 Après l'exécution du testament de Sade, Jean Benoît, Mimi Parent et Matta dans la salle de bain de Joyce Mansour, photo coll. Benoît, 2 décembre 1959, cf notice iconographique fig n°100

Ce plaidoyer en l'honneur du marquis de Sade s'inspire aussi des sociétés primitives, chez lesquelles les masques et les costumes portés lors des cérémonies rituelles ont un sens symbolique très puissant. *L'exécution du testament de Sade* exprime donc non seulement les relations du surréalisme avec l'expression artistique, mais encore, la relation de l'art occidental avec l'art « sauvage » d'Océanie, d'Amérique Latine et d'Afrique.

Au cours de la cérémonie, chaque élément plastique de l'œuvre prend son sens. Le costume, de couleur sombre, brune et terreuse, évoque la terre de la tombe de Sade. Il est de forme totémique. Ses dimensions sont importantes : trois mètres de hauteur, trois mètres cinquante de long, un mètre de large. Jean Benoît l'a élaboré à partir de matériaux à usage quotidien : de vieux journaux dont il fait de la pâte à papier, des bouteilles d'encre, des pelotes de corde, des feuilles de carton, des baguettes de bois, de la feutrine, un bas de nylon, des boutons-pression, des planches de bois, de la colle, des sachets de teinture, quatre mètres vingt de tissu, des billes de bois, des klaxons achetés aux Puces, des roues achetées à la foire à la ferraille, et des lettres en métal lui permettant d'écrire « SADE » en majuscules monumentales. Jean Benoît pousse le perfectionnisme et l'obsession jusqu'à utiliser du sable noir du volcan Stromboli.

Le masque d'un mètre de haut composé de quatre visages différents, de forme totémique et primitive, fait référence à la Colombie Britannique mais rappelle tout autant les masques océaniens et africains. Ces différents masques représentent les générations, comme dans les sociétés primitives. Ici, les générations, à l'image de Sade, sont toutes opposées au conformisme social. Ce masque formé de quatre visages, qui ressemblent beaucoup aux visages des statues Uli de Nouvelle-Irlande, symbolise donc « le totem de l'homme liberté ». Les quatre visages pourraient même évoquer les générations qui séparent Jean Benoît de Sade.

S'ajoutent au costume deux panneaux d'homme-sandwich.⁸⁸⁵ Celui de face représente les forces de la vie, témoigne l'œuf ovale qui suggère la grossesse et la fécondité. Les ovules et les spermatozoïdes qui sont gravés dessus se rejoignent. Des flèches gravées pointent vers le haut. Aucune flèche n'est horizontale.

Le panneau arrière représente les forces de la mort, avec un fossile de poisson « ombre ». Les flèches ici se rétrécissent vers le bas.

À l'intérieur des deux panneaux de bois, Jean Benoît est vêtu d'un maillot⁸⁸⁶ qu'il a lui-même conçu. De face, le visage est recouvert d'une cagoule incrustée de billes de bois en forme de larmes dissimulées par le masque avant son déshabillage. Ces larmes sont une référence à la tradition de l'ornement funéraire de certains pays catholiques d'Europe. Elles éclaboussent entièrement le devant du costume sous la forme de flèches tentacules qui étreignent le cœur des sentiments, ainsi affranchi des idées de patrie, famille et religion, car les larmes issues des sentiments doivent être impitoyablement éradiquées. On ne voit aucune partie du corps de Jean Benoît : chaque millimètre carré de sa peau est recouvert.

Le vit « symbolique » est marqué de traces de flagellation. L'éjaculation s'épanouit dans cinq fleurs comportant chacune une lettre incorporée dans la corolle : A.M.O.U.R. Ce cache vit recouvre le propre sexe de Jean Benoît et fait référence à deux personnages du livre de Sade *Les 120 journées de Sodome* : Brise-Cul et Bande-au-ciel. L'érection est symbolisée par un sablier en train de se vider. Ce sablier rempli de véritable sable de volcan est composé d'une tête de femme aux yeux fermés. Dans la *Nouvelle Justine*, Sade écrit : « un jour, examinant l'Etna dont

885 Jean Benoît : les panneaux reproduits dans le catalogue de l'exposition E.R.O.S : *Boîte Alerte* p.64. cf. notice iconographique fig. n°101

886 Jean Benoît : *Le maillot*. cf catalogue de l'exposition E.R.O.S., p.63. cf notice iconographique fig. n°102

le sein vomissait des flammes, je désirais être ce célèbre volcan ».

Un médaillon⁸⁸⁷ de Sade en prison, où l'on entraperçoit les barreaux de sa cellule, orne la face du maillot.⁸⁸⁸ L'intérieur du médaillon est formé de six ovales. Les ovales 3 et 4 représentent la dernière « pensée » de Sade, inscrite dans son testament, datant du 30 janvier 1806, où il règle les modalités de son enterrement.

Le costume est également composé de lignes courbes, comme sur la béquille de droite,⁸⁸⁹ qui représente l'élan vital et des lignes brisées, sur la béquille de gauche, qui représente le « bonne-nuit-de-la-mort ».

Les seules lignes droites du costume sont représentées par les chaussures, évoquant la ligne de conduite, « L'énergie des principes ». Elles sont dotées chacune d'un klaxon, le pied droit émettant un bruit strident et le pied gauche un bruit sourd, perturbant ainsi volontairement le rythme.

Des ailes s'attachent au maillot et aux béquilles. Elles sont aspergées des larmes du maillot. Jean Benoît les a peintes en forme de gouttes tombant uniformément vers le bas, signalant le refus de pitié chez Sade.

887 Jean Benoît : *Le médaillon* : catalogue de l'exposition E.R.O.S., p.62, COUVERTURE : Sade en prison « Le marquis de Sade, cet esprit le plus libre qui ait encore existé ». Apollinaire.

INTÉRIEUR DU MÉDAILLON : OVALES 1 ET 2 : « Sade a passé, pour ses idées, vingt-sept années, sous trois régimes, dans onze prisons et on a appelé, avec une plus dramatique espérance que quiconque au jugement de la postérité. » André Breton (*Anthologie de l'humour noir*, p. 33)

OVALES 3 ET 4 : LA DERNIÈRE PENSÉE DE SADE OU LA BALANCE DE L'INJUSTICE. Flèche décochée au cœur de la sentimentalité. La balance de l'injustice : 4 au 5 décembre 1814, inhumation du marquis de Sade. Il n'a été tenu aucun compte de ses dispositions testamentaires : on a procédé à l'autopsie de son corps, M. Le Normand n'a pas été prévenu et l'enterrement a eu lieu religieusement au cimetière de Saint Maurice.

OVALES 5 ET 6 : Hommage à André Breton, Gilbert Lely Maurice Heine. Copie du testament de D.A.F. de Sade. Cf notice iconographique p. fig n°103

888 Jean Benoît, Costume de face avec le médaillon, photo Marc Vaux, cf notice iconographique, fig n°97a, 97b, op cit, note 882, p.315

889 Jean Benoît, catalogue *Boîte Alerte*, p. 63 : Les béquilles, cf notice iconographique, fig n°104

A l'aide de planches, il a fabriqué la tombe⁸⁹⁰ qui, selon lui, est l'ombre portée du costume, et sur laquelle on retrouve les mêmes lignes brisées et courbes que sur les béquilles, recelant le même sens.

Jean Benoît a construit une voiturette⁸⁹¹ afin de transporter les différents éléments très lourds du costume. Cette voiturette également ornée de larmes, dans laquelle il place la tombe et le vit, est tirée par la chaussure droite. Fidèle à « l'humour noir » il a construit cette voiturette pour qu'elle puisse être détachée de l'ensemble et poussée par une femme comme un landau d'enfant.

Les flèches tatouées sur les parties sensibles du corps désignent la direction où sera appliqué le fer. Le tatouage est présent uniquement de face, à l'exception du dos où la main droite qui doit tenir le fer est dessinée. L'exécution de ce tatouage, dans les mêmes couleurs sombres que le costume, a pris six à huit heures.

Le fer en forme de vit dont s'est emparé Jean Benoît à la fin du rituel est dessiné aux armes du marquis de Sade et porte les lettres SADE à son extrémité.

Toutes les pièces du costume peuvent à la fois s'imbriquer les unes dans les autres et se détacher pour faire l'objet d'une exposition particulière.

Cette cérémonie ne visait pas à ré-enterrer Sade mais à le faire renaître tel qu'il était dans la pensée surréaliste. Véritable « anti-messe », son but était de démontrer que les surréalistes, en dignes héritiers de Sade, refusent toute autre loi que celle du désir et de la révolte.

Jean Benoît raconte qu'il a mis près d'une année à devenir ce spectre. Par l'excès de cet évènement, il outrepassa les principes-mêmes du surréalisme,

890 Jean Benoît : costume en entier avec le masque et la tombe. Photo de Gilles Ehrmann. Catalogue de l'exposition E.R.O.S., p. 58, cf notice iconographique fig. n°105

891 Photo de la voiturette, catalogue de l'exposition E.R.O.S., p. 66, cf notice iconographique fig n°106

offrant une critique du mouvement qui, selon lui, maintient des attaches à une morale traditionnelle et répressive. Ici, Jean Benoît se fait plus surréaliste que le surréalisme, tout en stimulant, par la passion de son geste, la pensée collective du groupe.

À la fin du rituel, solennelle, l'assistance quitta les lieux, un peu comme l'on quitte une messe.

« Dans les journaux du lendemain, il n'y avait aucune mention de l'étrange cérémonial qui venait de se dérouler à Paris chez la poétesse Joyce Mansour. C'était par une cérémonie quasi-religieuse que s'ouvrait ainsi la grande fête surréaliste ».⁸⁹²

Commentant l'exposition, José Pierre pense, lui aussi, que Jean Benoît est allé très loin dans l'érotisme magique :

« Réussissant à lui seul ce à quoi n'était pas parvenue *L'Exposition Internationale du surréalisme* de 1947 : faire passer sur le plan du mythe vécu l'une des références majeures du mouvement, la personne du marquis de Sade ».⁸⁹³

A la suite d'E.R.O.S., il y eut des attaques de la presse, notamment sur cette soirée du 2 décembre. Dans *Bief*, du 15 février 1960, la déclaration collective « Des biscuits sur la route » présente les différentes critiques du pré-vernissage et rappelle l'article de Jean-François Chabrun⁸⁹⁴ écrit dans *l'Express* du 23 décembre 1959 :

892 « Au fer rouge deux hommes se sont gravés sur la poitrine au nom de Sade », *Tribune de Lausanne*, 20 décembre 1959, cf doc n°44

893 José Pierre : *L'aventure surréaliste autour d'André Breton*, Paris, éditions Filipacchi, Artcurial, mai-juillet 1986, p. 153. José Pierre s'installe à Paris en 1952 et adhère au surréalisme. Il participe à l'élaboration des revues et des expositions. Il est également poète dans la lignée de Jarry et d'Apollinaire des 11000 verges.

894 Nous rappelons que Jean-François Chabrun est co-fondateur du groupe La Main à Plume.

« Au cours du pré-vernissage intime chez une riche et, dit-on, talentueuse poétesse égyptienne, quelques invités (contrôle des identités à l'entrée, comme au guichet de la poste restante ou dans un commissariat de police) avaient été conviés à la brève exhibition d'un mâle pudiquement dénudé mais orné d'énormes attributs transparents et qui maniait les tisons ardents avec une volupté farouchement feinte.

Puis l'assistance avait écouté, dans un silence religieux, un grand diable vêtu comme un guerrier targui de l'âge atomique (uniforme exposé à la galerie Cordier) lire le testament du divin Marquis de Sade.⁸⁹⁵ »

Après avoir cité les termes de l'article de Chabrun, l'article de *Bief* souligne qu'il n'était pas présent au pré-vernissage contrairement à Alain Jouffroy qui, lui, était parmi les invités et l'a décrit dans *Arts*⁸⁹⁶ du 23 décembre.

Cette déclaration dénonce en outre la faculté mineure qu'a le journaliste de l'*Express* de dédoubler dans sa pensée les personnages qu'il n'a pas vus (en l'occurrence Jean Benoît) et ajoute que « les deux cents personnes réunis le 2 décembre à l'occasion de *l'Exécution du Testament de Sade* sont entrées chez Joyce Mansour, où cette manifestation avait lieu, sans même que leur soit demandé l'invitation personnelle qu'elles avaient reçue. »

En fait pour le groupe Surréaliste, Monsieur Chabrun pratique ainsi « dans les superstructures la haute voltige du mensonge. »

A Philippe Sollers, qui n'était pas non plus présent, mais qui la critique dans un de ses romans, *Femmes*⁸⁹⁷ – Annie Le Brun répond :

« Comment ne pas voir que, par [sa] seule révolte », s'exprimant dans ce geste,

895 *Bief*, 15 février 1960, « Des biscuits pour la route »

896 Alain Jouffroy, *Arts*, op. cit note 875, p.312

897 Annie Le Brun, *Sade, allers et détours*, Editions Plon, 1989, p. 154

Jean Benoît rappelait ainsi « le sens de la poésie même. »⁸⁹⁸

Puis, elle ajoute :

« Les personnes qui assistaient le 2 décembre 1959 à cette *Exécution du Testament de Sade* ne s'y sont pas trompés. Et quoi qu'en dise Philippe Sollers qui est partout mais qui n'y était pas, elles comprirent toutes, d'emblée, l'importance du geste de Jean Benoît, redonnant soudain à la pensée et sa dignité physique et sa dignité symbolique... retour littéral de l'écriture du corps » grâce à « cette continuelle métaphore du corps. »⁸⁹⁹

« Jean Benoît n'a pas oublié dans son costume un détail comme le texte de son testament, les barreaux de la prison, le sable noir des volcans... pour cette « saisissante construction » dont la couleur était « spécialement conçue pour prendre toute son intensité à la lumière chaude du soleil couchant », un costume « absolument moderne » et absolument sauvage qui devait être le prétexte d'un « transfèrement symbolique de D.A.F de Sade ».⁹⁰⁰

Dans son article paru dans *Arts*, auquel le groupe fait référence, Alain Jouffroy, conclut en prévenant les critiques de ne pas se situer à l'extérieur de la pensée surréaliste de l'époque :

« Il est bien évident qu'une telle cérémonie, en contradiction absolue avec l'esprit de notre temps, ne peut être qu'un objet de dérision dans les conversations de nos soi-disant intellectuels. Elle est pourtant un rappel à l'essentiel, je veux dire à cet axe mystérieux autour duquel l'être humain tourne, et que les tantriques Hindou appellent la Kundalini, l'énergie que libère l'acte sexuel, et qui permet de fracasser pour quelques secondes les portes verrouillées de notre condition. »⁹⁰¹

898 Marie-Laure Missir, *Joyce Mansour, Une étrange demoiselle*, op. cit., p. 90

899 Annie Le Brun, *Sade, aller et détours*, pp.154-155 op. cit.

900 Ibid, p.153

901 Alain Jouffroy, article de *Arts*, op cit note 875, p.312

Jean Benoît, en exprimant sa pensée révolutionnaire par le corps, a réinvesti le marquis de Sade de tous ses pouvoirs, et devient une référence poétique du défi pour les surréalistes. Ils ont, en effet, mieux compris que quiconque la modernité de Sade dans son appel permanent à l'imaginaire du corps et à la persistance de son humour noir.

Si Jean Benoît est entré de façon fracassante dans le mouvement ce soir-là, sa compagne, Mimi Parent y entre avec l'exposition E.R.O.S. en présentant son théâtre de l'inconscient.

3/ La magie du quotidien

Nous l'avons vu, le surréalisme place volontiers le terme magique sous le signe de la magie quotidienne, cette découverte du merveilleux tapi dans les objets les plus ordinaires, qui permet au groupe d'exalter le « merveilleux adulte » face au conformisme et aux tabous de la société de consommation.

Dans le *Manifeste du surréalisme*, Breton annonçait déjà : « le merveilleux est toujours beau, il n'y a même que le merveilleux qui soit beau ».⁹⁰² Engageant l'affectivité tout entière, il doit rencontrer le « mouvement initial » car, selon Pierre Mabille :⁹⁰³

« Le merveilleux exprime le besoin de dépasser les limites imposées par notre structure, d'atteindre une plus grande beauté, une plus grande puissance, une plus grande jouissance, une plus grande durée. Il veut dépasser les limites de l'espace, celle du temps, il veut détruire les barrières, il est la lutte de la liberté

902 André Breton : *Le manifeste du surréalisme*. Op. cit. pp.24,25

903 Pierre Mabille, médecin et écrivain français, se lie à Breton au début des années 1930. Il est considéré comme le poète visionnaire du mouvement.

contre tout ce qui la détruit et la mutilé, il est tension, c'est à dire quelque chose de différent du travail régulier et machinal : tension passionnelle et poétique. »⁹⁰⁴

Mabille ajoute que le merveilleux est « la conjonction du désir et de la réalité extérieure ».⁹⁰⁵ Il insiste sur le fait que la définition de Breton reste la plus valable : « l'imaginaire est ce qui tend à devenir réel. »⁹⁰⁶ Pour le groupe surréaliste, le merveilleux est présent partout, chaque jour : dans la rue, au travail, chez soi, il est « lumière dans la nuit ». ⁹⁰⁷ *Le Hasard objectif*, dont parle Breton, est un moyen d'aborder le merveilleux. L'amour, toujours selon Pierre Mabille, est « une des portes du merveilleux », ⁹⁰⁸ cela-même qui permet à l'individu de s'écarter des tabous de la société dans sa recherche de liberté.

Certaines rencontres « fortuites », selon l'expression de Lautréamont, qu'elles concernent des personnes ou des objets, donnent ce sentiment de beauté et de merveilleux, correspondant à la phrase de Breton : « La beauté convulsive sera érotique – voilée, explosive – fixe, magique – circonstancielle ou ne sera pas. »⁹⁰⁹

Dans son œuvre, véritable petit théâtre de l'inconscient, Mimi Parent a su créer une poésie entre mystère et réalité en juxtaposant des objets trouvés dans le quotidien. Artiste canadienne venue s'installer avec Jean Benoît à Paris en 1948, elle fait partie des rares femmes, avec Toyen, à figurer dans *Le Surréalisme et la peinture* : « Dans les yeux chardon de Mimi luisent les jardins

904 Pierre Mabille, *Le merveilleux*, Editions Fata Morgana – 1992, p. 40

905 *Ibid*, p. 41

906 *Ibid*, p. 42

907 *Ibid*, p. 51

908 *Ibid*, p. 34

909 André Breton : *L'amour fou*, p. 26 op. cit

d'Armide⁹¹⁰ à minuit »⁹¹¹. Son regard reflète des « merveilles laissant peu à peu apparaître comme leur ombre portée la grande roue de la révolte ».⁹¹²

Dans le catalogue de luxe, *Boîte Alerte*, réalisé par Mimi Parent pour E.R.O.S, à côté des « missives lascives », on trouve une œuvre de Duchamp, « *La Pointe* », ⁹¹³ un couple de tabliers mâle et femelle⁹¹⁴. Spécialiste des boîtes, il en eut l'idée originale puis, lors d'une réunion de café, Mimi Parent suggéra de mettre des lettres dans cette boîte, donc de fabriquer une boîte à lettres à partir d'une maquette en carton peinte en vert. De boîte à lettres, elle est passée à « boîte alerte »⁹¹⁵, évoquant à la fois l'érotisme et le danger.

Breton était ravi de cette idée. Alain Joubert, également présent aux réunions, proposa d'inscrire à la place du nom propre, « Missives Lascives ».

Il s'agit donc au départ d'une idée de Duchamp améliorée par Mimi. Alain Joubert raconte comment Marcel Duchamp a acheté les deux tabliers à New York. Il envoie à Mimi Parent un ruban blanc sur lequel il a apposé plusieurs signatures avec de l'encre de blanchisseuse. Mimi découpe ses signatures et les coud sur la vingtaine de tabliers qu'elle a fabriqués sur le modèle de ceux achetés à New York. Ainsi, elle fait des multiples du ready-made de Duchamp.

On se souvient que la galerie Schwarz à Milan a refait *Fontaine* en un tirage

910 Armide est une magicienne qui ensorçèle par amour le chevalier Arnaud qui succombe à son tour à la passion. Lorsque le chevalier français parvient à la quitter, elle s'ensevelit sous les ruines de son palais. Cette histoire est tirée de *La Jérusalem délivrée* du Tasse (1580).

911 André Breton : *Le Surréalisme et la peinture*. Op.cit, p. 391

912 Catalogue d'exposition : *Mimi Parent, Jean Benoît, surréalistes*. 2004. Musée National des Beaux Arts du Québec, p. 65

913 Op. cit

914 Marcel Duchamp, couple de tabliers mâle et femelle, cf, notices iconographiques, fig n°107

915 Mimi Parent, *Boîte Alerte, missives lascives*, catalogue, Editions de luxe, exposition E.R.O.S. op. cit, fig n°76, note n°688, p.239

limité à quinze exemplaires. Dans ces *ready-made* proposés dès les années 1910, Marcel Duchamp, ne cherchant pas à créer un art quelconque, attaque l'art traditionnel. Chez lui, ce sont les histoires racontées par ses créations qui les transforment en objets d'art. Quand Duchamp décide de faire des multiples de ses *ready-made*, objets uniques au départ, il lance un double défi.

Il a toujours attiré les surréalistes, même quand il a cessé d'être artiste pour se consacrer aux échecs. La génération du Pop Art né dans les années cinquante à New York, le redécouvre. Quand il redevient, malgré lui, aussi célèbre que du temps de l'*Armory Show* en 1913, cela l'amuse : il pense que les artistes du Pop Art refont de l'art avec ce qu'il avait détruit.

Les surréalistes s'intéressent au Pop Art pendant plusieurs années. Jasper Johns participe à E.R.O.S. en exposant une de ses cibles, *Vaste construction-cible* de 1955,⁹¹⁶ ainsi que Robert Rauschenberg avec *Bed*⁹¹⁷ de 1955. Rapidement, le groupe commence à émettre des réserves sur le mouvement new-yorkais, comme le montre l'article de Robert Benayoun, « Où rien n'arrive », écrit dans le sixième numéro de *la Brèche : action surréaliste*, de juin 1964.⁹¹⁸ Benayoun reproche, entre autre, au Pop Art, indissociable du *happening*, de proposer « des œuvres qui ont été créées pour bouleverser les habitudes du vernissage, (et qui) n'ont pas d'existence réelle en dehors de l'exhibition, nantie des marques les plus agressives du spectaculaire. Y a-t-il un seul artiste pop dont on puisse supposer qu'il peigne (ou sculpte) pour lui-

916 Jasper Johns : *Vaste construction-cible* (1955) figurant à l'exposition E.R.O.S, cf notice iconographique, fig n°108

917 Robert Rauschenberg : *Bed* (1955) figurant à l'exposition E.R.O.S, cf notice iconographique, fig n°109

918 Robert Benayoun : « Où rien n'arrive », *La Brèche, Action Surréaliste*, n°6, juin 1964, p.12 à 21.

même ? »⁹¹⁹

Benayoun explique que tout objet pop a besoin de la réaction du public pour exister, sinon il reste en état de fragment. Il rappelle le jugement du critique anglais, David Sylvester : « l'art pop exprime une attitude d'*acceptation* totale de l'environnement, non dénuée d'un élément critique, mais teintée d'une évidente soumission. »⁹²⁰ Benayoun cite ensuite Andy Warhol : « tout le monde doit être une machine... Je peins comme je peins parce que je veux être une machine... Peu importe ce que l'on fait. Chacun continue à penser la même chose de son côté, et chaque année tout devient de plus en plus pareil, un jour tout le monde pensera pareil. Voilà ce qui se passe. »⁹²¹

Il termine en assassinant « cette prostration morne (qui) est évidemment favorable aux principes de la répétition et de la stéréotypie. Dans trois années d'ici, Warhol pourrait fort bien peindre des boîtes de kleenex, des Robert Kennedy, du Nescafé ou des pilules d'Equanil. Claes Oldenburg évoluer vers la cassate napolitaine... et Lichtenstein agrandir les annonces médicales et les timbres poste de la Louisiane. »⁹²²

Benayoun reproche au mouvement de n'être ni juge de ses propres images, ni révolutionnaire et de ne pas engager sa responsabilité, contrairement au dadaïsme et au surréalisme. Le Pop Art favorise la « pensée crétinisante », l'« exaltation de la laideur américaine » et « la violence ».

Les surréalistes ne sont pas seuls à s'en distancer. Claude Tarnaud, qui collabore à la revue *Phases* après avoir quitté le groupe, écrit dans la revue⁹²³ en

919 *Ibid*, p. 17.

920 *Ibid*, p. 17. "Art in Cold climate", *Sunday Times Magazine*, 26 janvier 1964

921 *Ibid*, p. 19, et "What is pop art ?" *Art News*, novembre 1963

922 *Ibid*, p. 19.

923 *Phases*, n°10, septembre 1965. En 1951, Edouard Jaguer conçoit avec quelques amis (dont Anne Ethuin, R. Ogötz, G. Henein et I. Laaban) le projet qui pallierait la crise en se

septembre 1965 un article intitulé « Le Bout du Monde », qui leur fait écho.

Néanmoins, *La Brèche* n°6 publie plusieurs photographies reproduisant les œuvres du Pop Art, notamment de Konrad Klapheck qui, comme Niki de Saint-Phalle, se rapproche en sensibilité au surréalisme en parvenant à dépasser l'objet usuel en l'infusant de poésie. Les deux photographies reproduisent *La Surfemme*, de 1962, et *La Sexbombe*, de 1963.⁹²⁴ On y trouve à la fois l'élément féminin qui suscite, notamment par le titre, « une émotion sexuelle », et les liens profonds avec la société, avec le vécu.

Dans ce numéro de *La Brèche*, José Pierre écrit un article en hommage à James Rosenquist : « Comment réussir un chef d'œuvre « Pop »⁹²⁵ ? » qu'il illustre par des photographies de deux œuvres de Rosenquist, *Vagues*, de 1962 et *Hommage au nègre américain*, de 1962.⁹²⁶ José Pierre énumère les conditions nécessaires à la réussite d'un chef d'œuvre « pop » :

« 1° Il convient d'avoir les yeux fermés pour accueillir l'inspiration. Trop de lucidité nuit.

2° Le mélange des sensations de chaud et de froid, de solide et de liquide, exalte l'imagination. La monotonie mène au suicide.

3° De même que dans l'art chinois, il importe que les deux principes mâle et femelle, le yin et le yang, coexistent étroitement dans l'œuvre – l'œuvre d'art unisexuée est un non-sens.

4° Vous retrouverez ainsi le contact avec la racine de toute création : l'émotion sexuelle. Nulle mescaline ne l'égale.

situant dans l'art « entre les rives du surréalisme et de l'abstraction. »

924 Konrad Klapheck, *La Surfemme*, 1962, coll. A. Schwarz, Milan (photo W. Klein) et *La Sexbombe*, 1963 (photo W. Klein) *La Brèche*, n°6, juin 1964, p.33. cf notice iconographique, fig n°110a, 110b

925 *La Brèche*, n°6, juin 1964. pp.48-49

926 James Rosenquist, *Vagues*, 1962, (photo R. Burckard), *Hommage au nègre américain*, 1962 (photo crédit E. Pollitzer, New York). *La Brèche*, n°6. Cf notice iconographique, fig n°111a, 111b

5° Jusque dans la solitude créatrice, l'artiste doit se souvenir qu'il est uni par des liens profonds à la société qui l'environne et, parfois, le nourrit. Un mouvement de dégoût peut être salutaire.

6° Nous sommes redevables à la basse culture littéraire de certains analphabètes gestuels du très profond marasme dans lequel se débat l'art contemporain. Si vous ne savez pas au moins lire le journal, vous ne serez jamais un artiste « pop ».⁹²⁷

L'exposition E.R.O.S. offre également l'occasion d'accueillir des artistes non surréalistes : « les organisateurs se réservent, en outre, la possibilité de faire appel à un petit nombre d'artistes non surréalistes dont l'œuvre, cependant, s'inscrit dans le dessein général de l'exposition ».⁹²⁸

Ces artistes sont ensuite placés dans le catalogue sous la rubrique « nos invités ». Nous avons mentionné la présentation d'œuvres de Rauschenberg et Jasper Johns, artistes majeurs de la seconde moitié du XX^e siècle. Robert Lebel fait remarquer à cet égard que la présence de Marcel Duchamp à l'exposition indiquait qu'il « assumait de nouveau sa fonction de médiateur entre l'avant-garde américaine et les surréalistes (...) »⁹²⁹

Ainsi E.R.O.S., à la fois « physique et visuelle », s'ouvre à des formes de communication variées, implique, comme toutes les manifestations surréalistes, la contribution active du spectateur. Elle permet aussi « de mettre à jour les paradoxes du surréalisme comme mouvement dans l'histoire ».⁹³⁰

Nous sommes en 1959, bien avant « la libération sexuelle », alors « qu'il

927 *La Brèche* n°6, pp.48-49 op.cit.

928 André Breton « Aux exposants », reproduit dans *Boîte Alerte*, catalogue de l'E.R.O.S., p. 5, op.cit.

929 Robert Lebel, « Paris-New-York et retour avec Marcel Duchamp, dada et surréalisme », *Paris-New-York*, catalogue de l'exposition. Paris, Éditions du Centre Pompidou / Éditions Gallimard, 1991, p. 119.

930 Marie Bonnet, *L'Exposition : définition d'une pratique à travers la huitième Exposition Internationale du Surréalisme*. Mémoire de maîtrise dirigée par Madame Marina Vanci, 2000-2001, p.55.

était encore exigé que l'érotisme demeurât discrètement dans la coulisse, réservé au seul plaisir des amateurs. »⁹³¹ L'exposition fait disparaître les murs dressés par les tabous.

La première salle de la galerie Daniel Cordier se présentait comme une grotte dont le plafond respirait. L'idée, proposée par Marcel Duchamp, visait à imiter la respiration d'une femme. Pierre Faucheux,⁹³² ami du groupe, parfois présent aux réunions de café, aide à l'organisation pratique de l'espace. Le plafond, comme les murs, était tapissé d'un tissu rose. Pour transmettre l'illusion de la respiration, une plaque de fer ronde en forme de nombril fut disposée au centre du faux plafond.

Sur le côté intérieur du « nombril », Pierre Faucheux avait installé une vis sans fin aimantée qui faisait un va-et-vient ininterrompu : la respiration était lente en montant, rapide en descendant. Le spectateur ne voyait pas le mécanisme dissimulé par le tissu. Un fil pendait de ce « nombril », relié à une paire d'énormes lèvres posées sur un socle. Lorsque le plafond remontait, le fil attaché au plafond faisait s'ouvrir la bouche, créant – pour l'époque – une atmosphère érotique, voire, subversive.

Mimi Parent, qui réalisa de nombreux projets pour l'exposition, avait organisé la salle du *Fétichisme*, une nouvelle crypte aux murs recouverts, ici, de fourrure noire, produisant une ambiance à la fois molle, sensuelle et inquiétante. Véritable événement de l'exposition, on y avait disposé une vingtaine d'objets, symboles du fétichisme, créés spécialement pour l'occasion par Breton, Marcel Duchamp, Meret Oppenheim, Roberto Matta, Aube Elléouët et Adrien Dax...⁹³³

931 Alain Joubert, *Une goutte d'éternité hybride*, op. cit., p. 52.

932 Pierre Faucheux, architecte, a également eu une influence énorme dans le graphisme. Il a révolutionné la maquette et la couverture des livres de l'édition 10/18. Il intervient également dans l'exposition *L'Ecart Absolu*.

933 Photo de la salle du *Fétichisme*, E.R.O.S, 1959, avec le reliquaire d'Adrien Dax, 1959,

Mimi Parent réalise une œuvre à partir d'un fruit de coco, utilisé pour les rites aux îles Seychelles. Profitant de l'aspect anthropomorphique de ce fruit, elle y ajoute deux mains,⁹³⁴ inventant ainsi un nouvel objet de culte, défiant la religion primitive des Seychelles.

En présentant son œuvre principale, *J'habite au choc*,⁹³⁵ un tableau-objet en trois dimensions réalisé en 1955, Mimi Parent apparaît comme la magicienne d'E.R.O.S. Cette huile sur bois sur laquelle elle a installé des boîtes en forme de portes ou de fenêtres représente la maison de l'inconscient. Elle agresse le spectateur par son ambiguïté : on l'imagine tour-à-tour maison de merveille, maison hantée et maison de passe. Cette demeure « ouverte à l'orage et fermée à l'ordinaire »,⁹³⁶ aux portes et fenêtres tantôt béantes, tantôt closes annonce un monde à la fois révélé et caché. Deux fenêtres occupent la partie centrale. À travers les rideaux d'une des fenêtres, on entraperçoit une créature féminine, le visage recouvert d'un voile ; à l'autre, une figure masculine se penche devant une coupelle, comme s'il accomplissait un rituel.

Mimi Parent ne révèle rien, mais offre la possibilité au spectateur d'imaginer que, derrière la façade, il existe un monde énigmatique et inquiétant. Face à ce théâtre de l'inconscient, l'observateur est pris en tenailles entre la peur et l'envie d'y accéder.

Dans cette œuvre – véritable tableau-piège –, l'artiste ne cesse de rapprocher des êtres et des objets de toutes sortes par des techniques aussi

et l'objet de Mimi Parent, cf notice iconographique, fig n°112

934 Mimi Parent, crypte du *Fétichisme*, avec l'objet de Mimi Parent, cf notice iconographique, fig n°113

935 Mimi Parent, *J'habite au choc*, huile sur bois, 62 x 87 x 48cm, signé en bas à droite Mimi Parent. Au recto : « Frappez fort, la vie est sourde ». Cf notice iconographique, fig n°114

936 *Mimi Parent, Jean Benoît, Surréalistes*, catalogue d'exposition, Musée National des Beaux Arts du Québec, 2004, p. 66

variées que le collage, la broderie, la gravure, l'incrustation, à la recherche d'une harmonie impossible, comme un défi à la société. Les couleurs chaudes – les bruns, les rouges – contrastent avec les couleurs froides – le bleu, le vert – contribuent à donner du volume et à exacerber le caractère convulsif et angoissant de cette boîte à rêve. Derrière les barreaux et les volets, passent et repassent les acteurs du théâtre de l'innocence ou de la cruauté, selon l'expression d'Antonin Artaud, de l'érotisme et du fantastique.

Attirés malgré nous dans cet univers intérieur où les merveilles se succèdent les unes aux autres avec la « violence rose du conte », ⁹³⁷ il nous faut « frapper fort » pour savoir, car la « vie est sourde », comme l'écrit Mimi Parent au recto de son assemblage.

Mimi Parent puise les objets dans l'expérience du quotidien et son œuvre est pleine d'allusions à la poésie, à la musique, à l'alchimie, à la liberté et à l'amour. Elle est empreinte aussi de cet humour noir que l'on retrouve chez Jean Benoît, son mari et Joyce Mansour, son amie. *J'habite au choc* constitue le point de départ de son œuvre ultérieure, qu'elle développera après la mort de Breton. Elle continuera donc à créer ces tableaux-objets, sortes de boîtes reliquaires où elle accumule et juxtapose des objets ordinaires qui n'auraient jamais dû se rencontrer et qui acquièrent ainsi une valeur symbolique presque visionnaire, multipliant les passages de l'image au volume et vice-versa à la manière de Lautréamont et de Chirico. À travers ce travail, l'artiste dévoile non seulement ses propres fantasmes – comme autant de fenêtres interdites ouvertes sur le monde – mais aussi, le plaisir physique qu'elle éprouve en créant.

Selon Jean Benoît, « elle aime scier, clouer et faire du plâtre ». Il ajoute qu'elle a refusé, contre l'avis de son médecin, d'abandonner la peinture à

937 Mimi Parent, Jean Benoît, *Surréalistes*, p 65, op. cit.

l'huile, qu'elle estime « seule vivante et sensuelle ».

Mimi explore, de façon ludique, les différentes manières de provoquer des rencontres « fortuites » d'objets improbables. Elle parcourt les Puces et les brocanteurs pour y recueillir des objets ou de fragments d'objets variés, la plupart du temps voués à la déchetterie : billes, dentelles, fourrures, ressorts etc... Metteur-en-scène, elle associe ces objets dans une cohabitation improbable pour les faire vivre autrement. Dans cette réinvention de l'espace, la couleur crée l'harmonie de « ces jeux de la cruauté ou de la douceur »⁹³⁸. Ces jeux de lumière et de perspective aident notre regard à « traverser les écrans transparents qui nous séparent de ces paysages muets, villes enlisées, jardins d'Armide, Mimi Parent nous invite à suivre la trajectoire du rêve ».⁹³⁹

Pour Breton, la jeune artiste est une magicienne qui a su rendre dans son œuvre toutes les pulsions de cette beauté à la fois « convulsive », « explosante fixe » et « érotique voilée », réinventant le monde selon les lois de sa vision intérieure.

Marie Cerminova, dite Toyen, qui participe également à E.R.O.S., se tourne vers un monde tout aussi magique, mais silencieux. En 1947, elle quitte définitivement Prague et s'installe à Paris. Elle fait partie des proches d'André Breton et de Joyce Mansour, se retrouve chaque été à Saint-Cirq-Lapopie et participe aux différentes activités, dont la recherche incontournable des agates et les travaux préparatoires pour la mise en place des revues et des expositions. Lors de ses séjours à Saint-Cirq, André Breton parle souvent de Toyen dans les lettres qu'il adresse à Joyce Mansour. Nous avons déjà évoqué une lettre envoyée à la poétesse de Saint-Cirq le 18 août 1959, où il décrit de Toyen recherchant des

938 *Supérieur inconnu, Mimi Parent*, n°4, N° 1268-9807 « Dessins de Femmes » Marie-Laure Missir : *les boîtes à rêves de Mimi Parent*. p. 102.

939 *Ibid*, p. 102.

agates (activité qui finit par le lasser complètement : « La recherche de pierres qui prennent avec eux (ses amis) le tour frénétique », ⁹⁴⁰ alors que deux années plus tôt, dans *Le surréalisme-même*, il parlait de « paradis terrestre » en évoquant la découverte des agates sur le Lot. ⁹⁴¹)

Cinéphile, Toyen était très proche de Robert Benayoun, écrivain et cinéaste, et le retrouvait souvent à Saint-Cirq. Breton parle de ses deux invités dans une autre lettre du 11 août 1960 :

« Savez-vous Joyce, que vous avez omis de me donner votre adresse (car je suppose que vous avez depuis longtemps quitté Paris pour le Midi) ? Il est bien vrai, néanmoins, que j'aurais dû vous écrire plus tôt mais la fièvre collective autour des « agates » a marqué encore quelques degrés de plus qu'à l'ordinaire. Toyen et Benayoun étaient insatiables ; Mimi et Jean Benoît les dépassaient presque en frénésie, surtout depuis que ce dernier s'était avisé qu'elles bénéficieraient d'un bain de vitriol. La maison et le jardin étaient transformés en laboratoire... » ⁹⁴²

André Breton et sa femme Elisa se faisaient souvent conduire à Saint-Cirq par Robert Benayoun. Les amis de Breton s'y retrouvaient tour-à-tour :

« ... De nombreux départs, survenus hier et avant-hier (les jours précédents, nous étions dix-huit à table) ne laissent actuellement près de nous que Toyen, Mimi et Jean, Gérard (Benayoun) arrivé hier. Jean Schuster et Huguette s'annoncent pour après-demain... » ⁹⁴³

940 Lettre d'André Breton à Joyce Mansour, du 18 août 1958, archives Mansour, corr. 10, op. cit, note 560, p.197

941 *Le surréalisme-même*, n°3, 1957, op.cit.

942 Lettre d'André Breton à Joyce Mansour : Saint-Cirq, le 11 août 1960, archives Mansour, op. cit. corr.16, note n°572, p.200

943 Lettre d'André Breton à Joyce Mansour, Saint-Cirq le 31 juillet 1962, archives Mansour, cf corr n°17

Toyen occupe ensuite, avec Jean Benoît et Mimi Parent, la maison située face à celle de Breton, et cela jusqu'à l'été 1966, précédant la mort de Breton. Dans *Le Surréalisme et la peinture*,⁹⁴⁴ il lui consacre un long chapitre : « Introduction à l'œuvre de Toyen », qu'il juge : « lumineuse comme son cœur et pourtant traversée de présages sombres ». Pendant la Seconde Guerre mondiale, elle peint des spectres errants dans un monde dévasté par la guerre. Dans cet ouvrage, il la nomme « la Somnambule ».⁹⁴⁵

En 1957, Toyen fait une série de sept huiles sur toile de même format, intitulée, *Les Sept épées hors du fourreau*, qui comprend *La Somnambule*,⁹⁴⁶ qui figure dans *Le Surréalisme et la Peinture*, *Vertige*, *Mélusine*,⁹⁴⁷ *La Chasserresse*, *La Belle Ouvreuse*,⁹⁴⁸ (qui figure dans le catalogue d'E.R.O.S.), *La Femme blanche*, et enfin *L'Éveilleuse de tendresse*.

Dans *La Somnambule*, de format vertical, on distingue sur un fond peint en aplat noir, une forme évanescence blanche, immatérielle, qui suit la verticale du cadre, mais dont les contours sont effacés jusqu'à la limite de la lisibilité. Toyen abandonne ici les contours fermes et les formes concrètes. Seule une petite tache rouge en bas du drapé immatériel semble avoir un contour bien précis, et constitue l'unique point d'ancrage dans le monde réel, pointant vers ce trait, unique ligne horizontale de la toile qui, avec des couleurs claires – le blanc, le rosé – et des couleurs sombres – le noir et les bruns du fond de la toile –

944 André Breton : *Le Surréalisme et la peinture*, p 207 à 215, op.cit

945 Ibid, p. 215.

946 Toyen, *La Somnambule*, huile sur toile appartenant à une série : *les sept épées hors du fourreau*, 1957, 50 x 150 cm, cf notice iconographique, fig n° 115

947 *Mélusine*, 1957, huile sur toile, 50x150 cm, série *Les Sept épées hors du fourreau*, cf notice iconographique, fig n°116

948 Toyen, *La Belle Ouvreuse*, huile sur toile, 1957, 50x150 cm, série *Les sept épées hors du fourreau*, catalogue de l'exposition EROS p.71. cf notice iconographique, fig n°117

accentue le mystère du tableau.

Cette tache rouge pourrait représenter « la mule cerise » dont parle Breton dans *Le Surréalisme et la peinture*,⁹⁴⁹ fruit du désir de la femme « au plus profond de la chapelle d'Eros », ⁹⁵⁰ ce qui nous fait penser de nouveau à la démarche de la Gradiva de Jensen. L'observateur remarque ici la sensualité, rendue à la fois par ce blanc immatériel mélangé à des couleurs rosées en touches plus épaisses, et par l'évanescence de la silhouette vide de tout corps, produisant l'impression d'être face à un spectre qui se présente comme un reflet.

Le thème principal de cette série de 1957 est la silhouette féminine – l'absence de corps étant compensée par une mise en scène très théâtrale. De cet arrière-plan nébuleux, surgissent des drapés ou des vêtements modelés par la lumière, ressemblant à des spectres sur le point de se dissoudre ou de disparaître. « La robe sans corps devient la métaphore de l'inaccessibilité intérieure de Toyen, son univers intime. »⁹⁵¹ Le drapé représente la sensualité, plus provocante dans *Mélusine*, où les formes féminines des jambes et des fesses se devinent sous le drapé vert, qui attirent le spectateur dans ce monde onirique et voluptueux. Le contraste des couleurs chaudes – les rouges, roses et bruns – et des couleurs froides – les verts – associé aux courbes et aux lignes ondulantes, accentue la force énigmatique du tableau. La matière épaisse du fond de la toile, opposée à la fluidité des tons translucides du drapé, augmente également « cette beauté convulsive » et « voilée » évoquée à maintes reprises par Breton.

Toyen est une figure essentielle du surréalisme, car son œuvre baigne dans une atmosphère profondément magique, dont la charge érotique est soit manifeste,

949 Op. cit. p.215

950 Ibid, p. 215.

951 *Toyen : Femme surréaliste*, catalogue d'exposition, 28-30 septembre 2002, Musée d'Art Moderne de Saint-Etienne, p. 197.

comme dans ses dessins (son *Illustration pour Justine du Marquis de Sade*⁹⁵² de 1932, par exemple), soit voilée, comme dans ses toiles. A travers ses figures éphémères de rêve, elle cherche la réalité, démarche propre aux surréalistes de l'après-guerre.

Mélusine fait partie des figures mythiques qui ont séduit et fasciné les surréalistes, André Breton particulièrement. « Mélusine c'est toujours la femme perdue, celle qui chante dans l'imagination de l'homme mais au bout de quelles épreuves pour elle, pour lui, ce doit être aussi la femme retrouvée ».⁹⁵³ Pour Breton, elle se situe du côté de la femme-enfant, « de cette naïveté qui a toujours subjugué les poètes parce que le temps sur elle n'a pas de prise ».⁹⁵⁴ Mais la femme féérique, réincarnée dans le personnage de Nadja, est « palpable et agissante » et répond « du besoin de rendre son mystère à une sexualité qui se libère ».⁹⁵⁵

La révolution, pour Breton, ne peut se faire qu'à travers cette femme-enfant tant louée par Aragon, qui, malgré ses pouvoirs de séduction, reste sous l'emprise de l'homme protecteur. Mais la révolte ne se fait pas seulement à travers la femme-enfant, femme-féérique : elle se fait également par la femme mûre « la bonne femme », tout aussi magique, que nous avons vu chez Molinier. Dans ces deux approches éloignées des tabous, « la femme est naturelle, c'est à dire abominable »⁹⁵⁶ selon l'expression de Baudelaire.

Pour les surréalistes, cette relation étroite de la femme à la nature est primordiale.

952 Toyen : *Illustration pour Justine du Marquis de Sade* – 1932 : aquarelle et encre sur papier – 22 x 17 cm – Galerie 1900-2000 Paris. Cf notice iconographique, fig n°118

953 André Breton : *Arcane 17*, op. cit., pp. 55-56.

954 Ibid, p.62

955 Robert Benayoun : *Erotique du Surréalisme*, op. cit., p. 157.

956 Ibid

Les femmes de Max Walter Svanberg⁹⁵⁷ sont entourées ou faites de fleurs. Il est en effet « obsédé par la femme, cette fleur – ma femme rêvée », ⁹⁵⁸ qui se situe entre « attraction et agression », ⁹⁵⁹ c'est-à-dire entre pulsion de vie et pulsion de mort, entre Eros et Thanatos. En révolte contre tout conformisme, Svanberg crée dans l'obsession son être merveilleux, décomposé en pétales « taillés en facettes infinies de beauté ». ⁹⁶⁰ *Portrait d'une étoile III* ⁹⁶¹ de 1956-57, son tableau présenté à E.R.O.S., est une mosaïque de perles. Le travail de Svanberg, qu'il s'agisse de ses tableaux, ses dessins ou ses collages, comprend toujours des mosaïques faites avec beaucoup de soin. Par le jeu des lignes et des couleurs dans cette mosaïque de l'inconscient, métaphore de la femme rêvée, il nous expose cette beauté à la fois inquiétante, totale et libératrice. Svanberg donne vie à cette figure par le jeu des courbes qui contrastent avec des lignes anguleuses. La femme rêvée devient un paysage changeant, avec ses attributs qui séduisent et qui choquent, se dévoilent et se dissimulent en un même temps.

Le thème principal de Svanberg est « l'obsession visionnaire de la femme ». Il décrit sa peinture comme « l'hymne à la femme, cet étrange hybride de visions et de réalité, de beauté convulsive et de chastes tentations ». ⁹⁶²

En 1954, dans *Medium*, Breton affirme que le peintre suédois est l'une des grandes rencontres de sa vie. Il ajoute : « Svanberg, il faut le dire, nous fait les honneurs d'un monde qui n'est autre que celui du « scabreux » au sens le plus

957 Max Walter Svanberg est né à Malmö (Suède) en 1912. Il expose à la galerie l'Etoile Scellée en 1955. Son exposition est préfacée par Breton.

958 Max Walter Svanberg, « Obsédé par la femme », catalogue E.R.O.S., p. 45

959 *Ibid*, p. 45

960 *Ibid*, p. 45

961 Max Walter Svanberg : *Portrait d'une étoile III*, 1956-57. Mosaïque de perles. Cf notice iconographique, fig n°119

962 *Ibid*, p. 45

subversif du terme ».⁹⁶³ Breton va jusqu'à parler de la théorie des monstres. La femme de Svanberg, véritable héroïne du merveilleux, est un être magique et étrange capable de se transformer à l'infini pour devenir une métaphore d'Eros. Le scabreux naissant de la conjugaison des fantasmes et des angoisses, il n'hésite pas à greffer différentes parties du corps féminin, mais cela sans violence, car pour lui « la beauté de la métamorphose est celle de la vie ».

Nous l'avons dit, pour les surréalistes, le merveilleux découle de la vie et crée cette beauté convulsive qui rompt avec la pensée traditionnelle pour accéder à une nouvelle conception de la beauté. Dans l'espace de l'exposition E.R.O.S., la femme est à la fois guide et fée. Comme nous l'avons vu, elle s'incarne au gré des différents artistes : Molinier, Svanberg, ou encore Pablo Volta dont la photographie, *Au musée Grévin*,⁹⁶⁴ en noir et blanc, pourrait être une représentation de Nadja...

Cette présence féminine n'est pas uniquement visuelle : une bande sonore diffuse la voix d'une femme en extase : « C'est l'orgasme de la femme désigné explicitement comme « magique » par Benjamin Péret, qui ouvre le parcours du lieu que le spectateur doit accomplir – l'orgasme accomplit la valeur initiatique de la femme ».⁹⁶⁵ « Dans le monde magique qui était encore le sien, l'orgasme féminin ne pouvait lui apparaître que comme le produit de sa propre communication avec le monde surnaturel. »⁹⁶⁶

963 *Medium* n°3, mai 1954, illustré par Svanberg : André Breton : « hommage à Max Walter Svanberg », p. 2

964 Pablo Volta, *Au musée Grévin*, photographie en noir et blanc, cf notice iconographique, fig n°120

965 Marie Bonnet, *L'Exposition : définition d'une pratique à travers la huitième Exposition Internationale du Surréalisme*, op. cit, p. 32.

966 Benjamin Péret, « Le noyau de la comète ». *Anthologie de l'amour sublime*, Paris Albin Michel, 1995, p.31.

Mélusine est également présente dans l'exposition, toujours associée à l'eau, suggérée à la fois par l'espace souterrain et par *Le festin inaugural* qui tient lieu de vernissage à l'exposition, le 15 décembre 1959. Lors du festin, le corps d'une vraie femme est recouvert de langoustes, référence au monde aquatique.⁹⁶⁷

Cette femme liée à l'eau « symbolise une entrée dans un autre monde par le fil conducteur qu'est l'eau primordiale, symbole du liquide amniotique aussi bien que du bain de l'inconscient. »⁹⁶⁸ La femme magique ou fée liée à l'eau « s'associe à l'inconscient originaire de tout être ».⁹⁶⁹

« Cette refonte de l'univers prend en compte la liaison établie entre l'homme et la femme aimée. Si l'espace est explicitement féminin, l'analogie à la nature opérée avec la grotte comme matrice se perpétue au travers des stalagmites, à l'équivoque phallique, qui ponctuent l'espace. Ainsi la référence à la nature permet de réconcilier le féminin et le masculin en les montrant liés dans le lieu originaire ».⁹⁷⁰

Pour Benayoun, « la femme féérique n'est pas une illusion. Elle est palpable et agissante ».⁹⁷¹ Elle fait partie donc de la réalité, de la vie quotidienne. « Son irruption spectaculaire dans ce premier quart de siècle répond d'abord au besoin de rendre son mystère à une sexualité qui se libère au bonheur, et tombe déjà dans le conformisme de ce que les Anglo-Saxons nomment la « promiscuité ». Au

967 Meret Oppenheim, *Le Festin inaugural*, vernissage de l'Exposition E.R.O.S, photo noir et blanc, cf notice iconographique, fig n°81, op cit., note n°731, p.255

968 Katharine Conley : « La nature double des yeux regardés (regardant) de la femme dans le surréalisme ». *La femme s'entête, la part du féminin dans le surréalisme*. Colloque de Cerisy La Salle, textes réunis par K. Conley et M.M Colvile, Paris, coll. Pleine page, Lachenal et Ritter, 1998, p. 71.

969 Ibid

970 Marie Bonnet, op. cit, p.32

971 Robert Benayoun, *Erotique du Surréalisme*, op. cit., p. 157.

moment où le cinéma glorifie le *it*, le *oomph* et le *glamour*, Dalí inventait le « sex-appeal spectral », « théorie délivrante du volume », qu'il emprunte d'une part aux Ophélie ou Béatrice florales et « molles » des Préraphaélites, d'autre part aux formes fluides du Modern Style ». Dalí écrit : « [...] et nous savons que la libido personnifie le volume angoissant. Le sex-appeal sera spectral : Greta Garbo, la Joconde, Gala sont des fantômes. La femme deviendra spectrale par la désarticulation et la déformation de son anatomie... »⁹⁷²

On peut le percevoir dans deux de ses dessins : *Le sex-appeal spectral*⁹⁷³ et *Gradiva*⁹⁷⁴ où l'anatomie des corps est complètement désarticulée – surtout dans le premier dessin. Selon Benayoun, « chez le Catalan, cette femme-spectre assume le « côté digestif hallucinatoire » des créatures de Gustave Moreau.

Autant dire qu'elle engendre un délire nutritif dont Dalí donne l'exemple dans son poème fantôme, *Je mange Gala*⁹⁷⁵ l'aspect bouffon de ces déclarations recouvre comme toujours chez Dalí, dans sa période créatrice, une analyse extrêmement intelligente des hantises contemporaines, et participe à sa manière de cet acte de refonte universelle qui commence fatalement par la surréalisation de l'objet aimé ».⁹⁷⁶

Comme dans l'exposition E.R.O.S., la femme après *Le Festin initiatique*, « découvre ses pouvoirs au fur et à mesure qu'elle les exerce » et « sort du rêve des autres et du sien propre, pour faire l'apprentissage d'une réalité qu'elle

972 *Ibid*, p.p. 159-160-161.

973 Dalí : dessin : *le sex-appeal spectral*. Projet dalinien de costumes spectraux, cf notice iconographique fig. n°121

974 Dalí : dessin : *Gradiva*, cf notice iconographique fig. n°122

975 Il a peint son épouse portant sur une épaule une paire de côtelettes. Le modèle n'est d'ailleurs pour le peintre, a-t-il écrit, « qu'un succulent et gélatineux pied de porc gratiné [...] et n'existe qu'en tant que métaphore intestinale ». (texte inédit de Breton).

976 Robert Benayoun, *Erotique du Surréalisme*, op.cit., p. 162.

signifie avant toute autre »⁹⁷⁷ Eros rejoint l'instinct de mort comme l'écrit Dalí : « Si l'amour incarne les rêves, n'oublions pas qu'on rêve souvent de son propre anéantissement, et que celui-ci, si l'on en juge d'après la vie onirique, serait l'un des désirs inconscients les plus violents et les plus tumultueux de l'homme. »⁹⁷⁸

Pour Breton et les surréalistes, « le triomphe de l'amour réciproque se fait dans un esprit révolutionnaire, de révolte et de scandale et ne peut se faire que par un changement social complet. »⁹⁷⁹

En forçant le caractère sacrilège, antifamilial de la sexualité, le surréalisme se rapproche de Sade et de La Fontaine. Si les surréalistes, comme les poètes du XVI^e siècle tels Ronsard, ont comparé le sexe féminin à une fleur, et tout particulièrement à une rose, « le premier, a dit Eluard, qui a comparé la femme à une rose était un génie, le second était un imbécile. »⁹⁸⁰ Chez les surréalistes, cette métaphore peut faire allusion à l'innocence et à la pureté, elle reste pourtant liée à un érotisme provocateur ou scabreux. On le voit dans l'œuvre de Molinier ou Svanberg qui collaborent avec Joyce Mansour, chez laquelle la fleur est aussi un thème récurrent. La comparaison ne se fait pas seulement avec la rose, mais aussi avec le chèvrefeuille – pour Breton dans *L'Amour fou* – ou le jasmin, métaphore utilisée notamment par Eluard et Aragon en désignant la femme « à cause du parfum capiteux qui s'en dégage ».⁹⁸¹

Joyce Mansour créait elle-même son parfum à base de jasmin. Elle mélangeait de l'essence de jasmin à de l'alcool, pour créer un résultat très particulier, très voluptueux, qui convenait à sa double personnalité, à la fois

977 Ibid, p. 162

978 Ibid, p. 199

979 Ibid

980 Ibid, p. 98

981 Xavière Gauthier, *Surréalisme et Sexualité*, op.cit., p. 100

femme-enfant provocatrice et femme libératrice.

La poétesse évoque la mort dans ses poèmes comme « une marguerite qui dort / Aux pieds d'une madone en chaleur ».⁹⁸² Si elle évoque peu les fleurs dans ses poèmes, lorsqu'elle le fait, c'est souvent au milieu d'images de douleur et d'effroi ou d'un plaisir si violent qu'il disloque les corps :

« Entre deux rochers aigus
Vit une femme cassée.
Dans le sol jonché de bleuets
Un pied a pris racine »⁹⁸³

Ainsi, les fleurs forment le cadre du récit narratif et sont toujours liées à l'idée de la mort : on ne peut évoquer la fleur sans simultanément penser à la décomposition qui suit de près son éclosion.

On ne peut pas trop souligner l'importance de cette décomposition dans son œuvre : « Les représentations physiques des poèmes mansouriens pourraient être analysées comme l'expression d'un moi morcelé, éclaté ou en cours d'effraction... il ne s'agit que d'un simulacre de folie, auquel le sujet s'abandonne ou se livre en toute connaissance de cause.

Le comportement créateur de Joyce Mansour s'avère en effet beaucoup plus proche de l'« esprit dionysiaque » auquel s'essaya un moment Leiris à la suite d'André Masson, que de l'automatisme tel que le concevait Breton⁹⁸⁴ : »

« Au fond, je pensais, contrairement à Breton, que la valeur primordiale ne serait jamais l'automatisme, mais l'esprit

982 Ibid, Xavière Gauthier, *Surréalisme et Sexualité*

983 Joyce Mansour, *Prose et Poésie, Œuvre complète*, p 316, op. cit

984 Stéphanie Caron, *Réinventer le Lyrisme, Le Surréalisme de Joyce Mansour, histoire des idées et critique littéraire*, op. cit. pp. 46-47

dionysiaque : l'automatisme peut très bien s'intégrer à l'esprit dionysiaque, qui correspond à une sorte d'état explosif permettant de sortir de soi, de donner libre cours à ses instincts et par là, à mener à l'automatisme. »⁹⁸⁵

Joyce Mansour, comme André Masson, explore « son propre univers intérieur » :

« En renonçant à contrôler son geste, l'artiste ou le poète explore non seulement les possibilités de son matériau mais son propre univers intérieur. C'est en abdiquant toute signification ou représentation préalable [...] qu'il se révèle à lui-même. »⁹⁸⁶

La poétesse se sert de la réalité familière pour examiner son état intérieur, en le transformant, en le recomposant :

« Elle passe à travers le monde physique de tous les jours sans y chercher 'une forêt de symboles', car la gageure baudelairienne lui reste indifférente, voire impertinente – l'univers qui nous entoure ne figure pas dans ses poèmes pour définir une sensibilité. Au contraire, l'état intérieur du poète déteint sur le monde extérieur (l'image, bien entendu, est de Paul Eluard), au fur et à mesure que la réalité objective se plie aux exigences intimes de l'écrivain, devant lesquelles le réel se dévêt de sa fixité en perdant de son imperméabilité. »⁹⁸⁷

En décomposant ou en recomposant ses expériences vécues à travers l'écriture, la poétesse fait naître la part de sa vie inconsciente qui d'ordinaire reste refoulée. Sa révolte contre toute forme de refoulement, tout interdit lui permet ainsi d'atteindre

985 André Masson, *Vagabond du Surréalisme*, Paris, Saint-Germain-des-Prés, 1979, p.80

986 M. Collot, *La Matière-émotion*, Paris, P.V-F, 1997 (« écriture ») p.p. 84-85

987 J.H. Matthews, *Joyce Mansour*, op.cit. p. 16

« l'inaccessible », qu'elle nous communique par l'écriture, même si avant tout elle le fait pour elle-même.

Joyce le dit clairement dans un entretien de 1955 préparé par Jean-Pierre Enriki, « Un quart d'heure avec un poète : Joyce Mansour. »⁹⁸⁸ En évoquant sa poésie et celle des autres, il lui demande ce qu'elle en attend. Elle lui répond : « Rien. Pour moi la poésie est un soulagement, un moyen d'exorcisme personnel. »

La poétesse qui a participé à *Boîte Alerte*, l'édition de luxe du catalogue d'E.R.O.S., est également présente dans le catalogue ordinaire pour lequel elle écrit trois poèmes repris, par la suite, dans *Rapaces*.⁹⁸⁹ Le premier, « Croissant de Brume », évoque de façon prémonitoire sa propre mort : en 1959, Joyce n'avait que trente et un ans :

« Malade malade
Sur mon lit de mort toujours frais
Telle une mouche sur un fromage blanc
Je me console à l'idée que vos yeux me survivront
Qu'ils recaresseront nos animaux faméliques
Qu'ils reverront nos plages
Et que les cheveux des fillettes au fond de l'eau grise
Qui se balancent et se pavanent au passage des poissons
Charmeront comme toujours vos prunelles vinifères
Je pense en souriant à vos yeux à leurs regards sans adresse
Ni excédent de larmes
Vos yeux qui se reposent là sous mon drap comme une
bouillotte ancienne

988 Entretien : « Un quart d'heure avec un poète : Joyce Mansour ». Émission préparée par Jean-Pierre Enriki, novembre 1955. La poétesse demeurant en Égypte, l'entretien a été préparé par courrier et les réponses ont été lues par une speakerine. Documents, archives Mansour, cf. doc n°45

989 Joyce Mansour, *Rapaces*, recueil de poèmes, op. cit

Comme une gaine
 Le jour meurt épinglé sur le mur
 Et moi dans mon lit
 (Ne t'agite pas sur ta chaise)
 Mes pieds sont des glaçons qu'aucun son ne fracassera
 Mes jambes ont oublié leurs sauts dans la prairie
 Seule ma bouche souffre encore et tremble
 Mais qui entend les cris d'une langue platement inerte
 Dehors le soleil crève le cœur de la dernière flaque d'eau
 Là dans le parc où je rampais enfant
 Timide comme une limace mais cambrée de ruse
 Et heureuse quelquefois
 Vos yeux viennent aux nouvelles
 S'éternisent sur mon nez valsants inquiets
 Incapables de comprendre
 Déjà vos pas traînants s'éloignent sur le gravier
 C'est bien
 Je tomberai comme une feuille
 Seule digne et sans maquillage
 C'est gênant d'agoniser quand les parents veulent parler
 Le rôle même profond est souvent débraillé. ⁹⁹⁰ »

Dans le deuxième poème figurant au catalogue, « Les Yeux des amis », on devine que la poétesse fait une fois encore allusion à la mort de son premier mari. Elle y raconte les visions macabres qui la hantent au plus profond d'elle-même :

« Je cherchais ton cœur sous un morceau de débris
 Un étrange parfum hirsute et prévoyant
 Fouillait à mes côtés sans éteindre son cigare gris
 Des plats réchauffés passaient sous mon nez
 Des ligules des lamas des plumes du lilas
 Des tentacules qui lient plus étroitement qu'une maladie
 Des souvenirs non comestibles des gravures de nus

990 Catalogue *Boîte Alerte*, exposition E.R.O.S p 77, op. cit, note... p...

aux hanches rebondies

Des étages du passé grignotés par la démence
 D'autres plus conformistes fardés de poudre de riz
 Cernaient leurs meubles de pompe et de dentelles de
cérémonie

Je cherchais ton cœur sous un monceau de papiers gras
 Mais le parfum de ton amour a éteint son cigare sur le tapis

Et je suis restée seule avec les cendres d'une savante
 plaisanterie. »⁹⁹¹

L'humour, l'intrusion de son univers quotidien sont les fondements des poèmes de Joyce Mansour, même dans ses descriptions les plus macabres. Dans « Chose Morte », le troisième poème du catalogue commun d'E.R.O.S., elle continue à nous faire voir et entendre ses angoisses qui bouleversent et transgressent la réalité acceptée :

« Depuis que je te connais
 Âme de mon âme
 Chaque hydre que j'avale se transforme en esprit
 Les tristes démangeaisons des femmes closes devant l'amour
 Pèsent sur mes jambes comme des nids de batraciens
 Et la renoncule des marais s'ouvre devant toi
 Telle une bouche malpropre lumineuse de moquerie
 Tu embellis ma route
 Âme de mon immense amour
 Telle une feuille sur une tombe
 Telle une larme dans la soupe
 Je te guette la nuit tendue à l'extrême au risque de se briser
 Souhaitant ta venue sans me connaître encore
 Vois une boule de sanglots prête à éclore
 Grésille entre mes mâchoires aux gonds détachés. »⁹⁹²

991 *Ibid*, p.78

992 Catalogue de l'exposition E.R.O.S, *Boîte Alerte* p.78

La poésie de Joyce Mansour est avant tout une libération personnelle. Nous l'avons répété : elle ne tient pas compte du lecteur, puisqu'elle écrit pour elle-même et ignore le gêne provoqué par la nature instinctivement sacrilège de ses écrits. Elle parle à la première personne, et « le ton reste confidentiel, même aux moments où domine la violence ».⁹⁹³ La voix que nous entendons est naturelle et : « Ses vers communiquent une impression de sincérité jusque dans les cris les plus ahurissants ».⁹⁹⁴ Par les images qu'elle fait surgir de ses mots, elle nous transmet son expérience de l'angoisse, même si elle ne s'adresse jamais à nous, fut-ce quand « elle s'adresse à l'autre, au partenaire sexuel ».⁹⁹⁵

Il est clair que la poétesse n'a besoin d'aucun témoin : son écriture est un exorcisme, non une confession. Elle transforme ses angoisses profondes en entreprenant la voie du désir, qui est également la voie de la poésie :

« Le poème nous fait pénétrer dans un domaine que gouverne l'imagination. Il s'agit d'un voyage d'exploration entrepris à la lumière de l'étoile polaire du désir. Le désir engendre des images explosives qui sapent les fondations du connu, du déjà vu, pour révéler l'inconnu, le jusqu'ici jamais vu... où la volonté du poète n'est pour rien... ».⁹⁹⁶

Cette liberté du désir qui parcourt si intensément chaque image mansourienne l'a conduite d'instinct vers le surréalisme. Elle justifie aussi l'importance de sa participation à E.R.O.S., dont le but était de rendre la révolte accessible à tous, à un moment où la société « interdit, plus que jamais, toute

993 J.H. Matthews: *Joyce Mansour*, op. cit., p 13

994 *Ibid*, p.13

995 *Ibid*, p.14

996 *Ibid*, p.15-16

échappée, même individuelle, hors du réel. »⁹⁹⁷

L'exposition illustre bien le destin du mouvement depuis le premier *Manifeste* de 1924. Après la Première Guerre mondiale, « la fédération d'agitateurs-poètes dont l'objectif était de « changer le monde » s'est peu à peu métamorphosée en une école littéraire simplement plus proche de nous que les autres », qui continue à montrer que le surréalisme est « une éthique de la liberté »⁹⁹⁸ et qui donne au grand public la possibilité de découvrir cette recherche de révolte et de liberté, fils conducteurs du mouvement.

Sur la photographie⁹⁹⁹ de Van Hecke on voit une foule de jeunes gens agglutinée devant les portes de la galerie Daniel Cordier, rue de Miromesnil, lors du vernissage d'E.R.O.S. Il est possible que la nature « scandaleuse » de l'évènement ait attiré tant de monde, mais l'exposition met surtout l'accent sur la mise à l'épreuve du spectateur : l'exposition est un « dévoilement », mais le spectateur doit être mû par la pulsion de voir. Son regard devient ainsi « moteur du désir ».

Le surréalisme « va de pair avec le désir de l'homme de se surpasser en restant soi-même. Il est la matérialisation du rêve, l'explication de l'invisible, la parabole de la réalité, la volonté de liberté intégrale. »¹⁰⁰⁰

Dès *Cris*, André Breton a reconnu dans la jeune Joyce Mansour, « L'Égyptienne », une figure dominante à la fois par son originalité, par le sadisme intense et provocant de son imaginaire et par la vigueur de son humour.

Ces traits en font une des révélations les plus importantes des dix

997 *Parler Grenoble* n°18

998 Ibid

999 Van Hecke : photo de la foule devant la galerie Daniel Cordier le 15 décembre 1959 pour le vernissage d'E.R.O.S., cf notice iconographique, fig n°123

1000 Adam Saulnier, *Démocratie* 59, 31 décembre 1959, p. 11.

dernières années du surréalisme, au même titre que l'ont été, pour Breton, Octavio Paz et André Pieyre de Mandiargues.

III

Le deuxième âge d'or du surréalisme

Ou le surréalisme vécu de Joyce Mansour

« Joyce... Une flamme noire. Je me souviens d'une flamme noire¹⁰⁰¹ qui palpitait au creux d'une roche. Une Égyptienne, jeune, impétueuse et singulière, championne de course-à-pied et de saut-en-hauteur, fille-missile qui nageait dans la mer Rouge plus vite que les hommes, en laissant derrière elle un sillage de poudre d'eau, comme si elle eût brûlé la mer », écrit Pierre Seghers¹⁰⁰², dans l'hommage qu'il lui rend après sa mort.

Ayant dressé un portrait élogieux, admiratif de la femme, il enchaîne en louant son talent et en la plaçant, avec Gisèle Prassinos,¹⁰⁰³ au rang des plus grandes poétesses du mouvement surréaliste. Il la décrit comme :

« dévastée mais lucide, dressée dans une opposition sans recul, sonnant le tocsin, la guerre, la mort. Ses mots crus, hérissés, paraissaient venus des cavernes intérieures, de « solfatares » volcaniques. Son encre, noir et enclume, brillait sans bavures, sans faiblesses comme son pardon. Son regard laser incendiait les indifférents et les tricheurs. Damnée ? Peut-être, mais qui, hors d'elle, pouvait détenir le pouvoir, « les damnés, aveugles, contemplent le monde de leur orbites creuses, leur bouche emplie des

1001 Gilles Hermann photo portrait de Joyce Mansour, archives Mansour, cf. notice iconographique fig n°124

¹⁰⁰² in *Poésie*, 14 juillet 1986.

1003 Gisèle Prassinos, poète née à Istanbul, d'un père grec et d'une mère d'origine italienne. Elle est découverte par Breton et Eluard qui, à la lecture de ses premiers poèmes, l'introduisent au café surréaliste. Ils voient en sa poésie l'archétype du langage automatique « C'est l'île lointaine qui attire toujours les rêves secrets, c'est le jardin, non des délices, mais de l'insolite ».

entrailles de leurs hallucinations et les portes de leur prison sont toujours barrées par le frisson monstrueux de l'épuisement », écrira-t-elle dans « Jules César ». Peu de rêves, aucune trêve, mais de vigoureux, de sanglants, d'atroces cauchemars. ».

Par son écriture si personnelle, Joyce Mansour a renouvelé la poésie surréaliste, l'a sortie de ses conventions en exprimant sa voix propre. Breton l'a reconnue, d'emblée ; André Pieyre de Mandiargues¹⁰⁰⁴, la deuxième grande rencontre de la poétesse, aussi.

A- Un renouvellement poétique

1- « La poésie et la mourre » :

André Pieyre de Mandiargues et Joyce Mansour.

à J.M
Amie, Ô Joyce Mansour
La poésie et la mourre
*Crions donc comme des sourds*¹⁰⁰⁵

Cette dédicace faite à la poétesse se trouve dans le recueil de Mandiargues, *Astyanax*. Au cours d'un entretien, Stéphanie Caron a bien voulu faire partager à l'auteur ses réflexions sur le rapprochement de Mandiargues entre

1004 André Pieyre de Mandiargues, poète et écrivain, né en 1909 à Paris, mort en 1991 à Paris.

Il n'est entré en rapport avec le mouvement surréaliste qu'en 1947. Il est resté cependant en marge n'assistant pas à toutes les réunions de café. Pour Mandiargues « la femme est l'amour, donc la beauté doit être scandaleuse ». Il a toujours, lui aussi, été en quête du merveilleux.

1005 André Pieyre de Mandiargues, *Astyanax* précédé de *Les Incongruités monumentales* et suivi de *Cartolines et dédicaces*, Gallimard, NRF, « Troisième cahier de poésie », 1964, p.123.

« la poésie » et « la mourre » et Joyce Mansour. Si l'on s'en tient à une lecture littérale de cette expression, Mandiargues y assimile la poésie à un jeu de hasard, dont le petit Robert donne la définition suivante :

Mourre (italien dialectal morra : « troupeau »). [Ancien]. Jeu de hasard dans lequel deux personnes se montrent simultanément un certain nombre de doigts dressés en criant un chiffre pouvant exprimer ce nombre (celui qui donne le bon chiffre gagne). « *La mourre jeu de chiffre illusoire des doigts* » (Apollinaire).

Cette conception de la poésie (comme un jeu, donc livré au hasard) était répandue chez les surréalistes (notamment chez Breton, qui a écrit abondamment sur le hasard) ; de nombreuses œuvres surréalistes sont fondées sur des jeux poétiques (cadavres exquis, jeu de « l'un dans l'autre », automatisme...).

Mais le choix de la mourre (plutôt qu'un autre jeu) est évidemment significatif de la part de Mandiargues. Le fait que la mourre soit un jeu où l'on crie lui permet de rendre un hommage discret à la poésie de Joyce, et en particulier à *Cris*. La suite de la dédicace insiste, d'ailleurs, sur cet aspect du jeu (« Crions donc comme des sourds ») et elle se ferme sur un jeu de mots qui fait allusion au nom de Joyce. Elle-même a souvent joué sur l'homophonie de « sour » et de « sourd » (cf. par ex. dans *Marie, ou l'honneur de servir* : « la merveilleuse surdité de l'ouvrier érotique »).

A un premier niveau de lecture, Stéphanie Caron et moi-même comprenons donc la formule de Mandiargues à la fois comme un hommage à la poésie de Joyce, et une manière de lui signifier que tous deux ont la même conception de la poésie, qu'ils considèrent et pratiquent comme un jeu de hasard, frénétique et exigeant.

Mais l'expression « La mourre » joue aussi, comme on peut le percevoir sur une homophonie avec « l'amour » (la poésie et l'amour), une homophonie avec la mort (la poésie l'amour et la mort, Éros et Thanatos).

Sans doute Mandiargues souligne-t-il que, pour Joyce Mansour, la poésie se situe à un niveau (d'émotions, d'idées, d'exigences) très élevé, comme l'indique d'ailleurs : « comme des sourds », qui évoque une intensité presque insoutenable. Mais ce calembour pourrait également faire référence à l'inspiration de leurs œuvres, mêlant poésie et érotisme. On pense à ses *Récits Erotiques et fantastiques*, réunis par Gérard Macé et Sibylle de Mandiargues, dont : *Soleil des loups*, *Feu de braise*, *Le Musée noir*, *Le deuil des roses*¹⁰⁰⁶ etc...

Enfin, peut-être faut-il déceler une allusion plus biographique à leur commune tendance à aimer follement, voire, en dernière analyse, à leur amour passé ? Stéphanie Caron pense que cette dédicace est postérieure à leur liaison qui a eu lieu selon Sibylle Pieyre de Mandiargues, la fille du poète, vers 1959 - 1960.

Astyanax est précédé de *Les Incongruités monumentales* et suivi de *Cartolines et dédicaces*. Les *Cartolines et dédicaces* recueillent des petits textes envoyés par l'écrivain, soit sur des cartes postales, soit sous forme de dédicaces. Outre la dédicace ci-dessus, nous trouvons dans ce petit recueil, deux autres « Cartolines » envoyées à la poétesse : une du Mexique, le 5 juin 1958 :

« à J-M
Les trottoirs de Mexico
Ont tant de plaies et de bosses
Que tous les pas du distrait
Côtoient le casse-gueule,

1006 André Pieyre de Mandiargues : *Récits érotiques et fantastiques* ouvrage publié sous la direction de Gérard Macé et Sibylle Pieyre de Mandiargues, Editions Quarto Gallimard, 2009.

Ainsi j'ai mordu la poussière
Non loin de Zocalo,

Pour ma soif j'ai bu la terre
Mêlée à la cendre aztèque
(Mexico, 5 - 6 - 1958) »

L'autre¹⁰⁰⁷ a été envoyée à la poétesse de Venise, le 22 décembre 1958 :

« Un géant marche sur l'eau noire
Des bateaux tremblent sous ses pas
Et souvent il met à son doigt
Un petit anneau blanc
Bouée de sauvetage
Ou foi de mariage
Dans l'espoir qu'un d'eux le tuera,

La vie est longue et froide
Les amours trouant le brouillard
Ont de beaux reflets mobiles
Qui sont à l'honneur de la flamme¹⁰⁰⁸
(Venise, 31 - 12 - 1958) »

Ni Joyce ni Mandiargues n'a eu l'ambition de devenir écrivain professionnel ou poète reconnu. Tous deux écrivent en « état d'obsession », cherchant à faire naître une certaine beauté ou la « beauté terrible » selon l'expression du poète et dramaturge William Butler Yeats¹⁰⁰⁹, un des instigateurs du renouvellement de la

1007 Cartoline envoyée par A P de Mandiargues à J Mansour de Venise le 31/12/1958 cf. corr. n°33

1008 Idem pp.113-114

1009 William Butler Yeats, fils du peintre John Butler Yeats, est un poète dramaturge irlandais né le 13 juin 1865 à Sandymount (comté de Dublin) et mort le 28 janvier 1939 à Roquebrune-Cap-Martin, en France. Il est l'un des instigateurs du renouveau de la littérature irlandaise et co-fondateur, avec Lady Gregory, de l'*Abbey Theatre*.

littérature irlandaise.

L'amitié entre Joyce et Mandiargues sera une des plus importantes de sa vie, en témoigne leur longue correspondance qui commence dès 1954 et continuera jusqu'en 1970.

Ils se rencontrent pour la première fois en 1954 lors d'un des séjours parisiens de Joyce, présentés par un ami commun, Gérard Messadié. Au cours de cette première rencontre, la poétesse lui remet un exemplaire de *Cris*. Il le lit et lui écrit aussitôt :

« 11, rue Payenne,
15 - 3 - 54

Chère Joyce Mansour,

Je voulais vous remercier encore de vos poèmes, que j'ai relus, et à nouvelle lecture ils me plaisent davantage. C'est quelque chose de simple, de neuf et vous appartient entièrement (...) ».¹⁰¹⁰

Il écrit une note à son sujet, et la lui envoie :

« JOYCE MANSOUR : CRIS (Seghers)

Qu'une femme très jeune, étrangère en outre, il soit donné d'ajouter bien de son cru un rameau nouveau à la poésie française, la chose est assez merveilleuse pour valoir quelque rumeur, et c'est pourquoi l'on remercie les petits cahiers P.S (qui ont rarement offert si bonne surprise) de nous avoir présenté Cris de Joyce Mansour. Dernière venue, après Gisèle Prassinos et Leonora Carrington, de ces jeunes personnes scandaleuses (sur le papier) qui sont à mon goût l'un des charmes les plus sûrs de notre temps (...) »¹⁰¹¹

1010 La lettre d'André Pieyre de Mandiargues à Joyce Mansour, 11, rue Payenne (3^e) 15 - 3 - 54, archives Mansour, cf. corr. n°34

1011 Extrait de la note manuscrite d'André Pieyre de Mandiargues sur *Cris*. Archives Mansour cf. doc n°46

L'écrivain et critique pense que la poésie de Joyce Mansour se signale par une « violence provocatrice » mais qu'il croit « tout innocente ». Pour lui « l'humour n'est jamais loin ; le sourire éclaire les lieux les plus désolés, les caprices les plus cruels, comme dans un jeu de noirceur enfantine » :

« Les jambes ailées de la vieille bossue
Perchées sur le clocher fendu en deux
Les chats volants sans queue ni cri
Dans mon lit je cherche à comprendre
Le sang qui sort de mon ventre ému ». ¹⁰¹²

Pour lui « cette voix un peu rauque, ces images brutales, font assurément de Madame Joyce Mansour, selon ses propres mots : une étrange demoiselle » ¹⁰¹³.

Cette jeune poétesse inconnue, étrangère de surcroît, n'aurait sans doute pas été découverte par Breton si trois voix ne s'étaient exprimées : Georges Henein dans *La Bourse égyptienne*, Jean-Louis Bédouin dans *Medium* et André Pieyre de Mandiargues dans *La Nouvelle Revue Française*, de Paulhan.

Mandiargues reconnaît dans ses poèmes une voix « où la peur, le désespoir, mais aussi la jouissance, se hurlent à pleins poumons. Voix immédiatement familière à Mandiargues, d'emblée séduit par l'érotisme, acharné puis décharné sans aucun repos de ces poèmes où les corps se mêlent et se déchirent en une danse frénétique dont le terme est l'orgasme — ou la mort ». ¹⁰¹⁴

¹⁰¹² *Prose et Poésie, Œuvre complète: Cris*, p.318

¹⁰¹³ Op. cit. Extrait de la note manuscrite d'André Pieyre de Mandiargues sur *Cris*.

¹⁰¹⁴ Stéphanie Caron « La poésie et la mourre ». Mandiargues et Joyce Mansour. Colloque « Plaisir de Mandiargues », dirigé par Marie-Paul Berranger, Claude Leroy et Sybille Pieyre de Mandiargues, IMEC de Caen ...

Le poète a toujours porté un intérêt particulier pour ces jeunes femmes « scandaleuses sur le papier », comme Leonora Carrington¹⁰¹⁵ et Gisèle Prassinos.

Carrington, née en 1917 en Grande Bretagne, est à la fois écrivain peintre et sculpteur. En 1936, elle fait la connaissance de Max Ernst à Londres. L'année suivante, elle se rend avec lui à Paris, où il la présente au groupe surréaliste. Elle écrit des contes, des récits, des nouvelles, des romans et des pièces de théâtre. À partir de 1942, elle s'installe à New York où elle fréquente Breton et ses amis exilés. Elle est une des femmes surréalistes les plus productives. Avec Gisèle Prassinos, elle est la seule femme à figurer dans *L'Anthologie de l'humour noir* de Breton aux côtés d'une quarantaine d'artistes et d'écrivains.

Elle entend « mettre et retirer le masque qui (la) préservera contre l'hostilité du conformisme (...) La curiosité portée ici à son degré le plus ardent, est bien près de ne trouver son bien que dans l'interdit... les admirables toiles qu'elle a peintes depuis 1940, sans doute les plus chargées de « merveilleux » moderne, toutes pénétrées de lumière occulte et qui renseigneront aussi bien sur son optique physique (« le devoir de l'œil droit est de plonger dans le télescope tandis que l'œil gauche interroge le microscope ») que sur son optique intellectuelle (« la raison doit connaître la raison du cœur et toutes les autres

1015 Leonora Carrington, née en 1917 à Clayton Green dans le Lancashire, morte en 2011 à Mexico. Écrivain (contes, récits, romans, pièces de théâtre), peintre et sculpteur britannique. Issue d'une famille de riches industriels, enfant rebelle et indisciplinée, elle est renvoyée de plusieurs collèges religieux anglais. Elle peint très tôt et s'intéresse au monde surnaturel, se passionne pour les animaux, particulièrement les chevaux, s'imprègne de la mythologie celte et irlandaise, des contes de Lewis Carroll. En 1937, elle rencontre Max Ernst, qui l'introduit dans le milieu surréaliste. Elle est une des rares femmes à figurer dans *Anthologie de l'humour noir*, et dans *Le Surréalisme et la peinture*. Son art se fonde sur le magique, le mystique, le mystérieux. Elle épouse un diplomate mexicain, Renato Leduc.

raisons »)¹⁰¹⁶.

L'autoportrait de Leonora Carrington peint en 1937, *À l'Auberge du Cheval Blanc*,¹⁰¹⁷ dégage une atmosphère à la fois singulière et inquiétante. La fenêtre présentée comme un théâtre qui s'ouvre sur l'inconscient nous rapproche du rêve. La créature devant elle, sorte de cheval zébré à tête de hyène, souligne son attirance pour les zoos :

« Quand j'étais débutante j'allais souvent au jardin zoologique. J'y allais si souvent que j'ai mieux connu les animaux que les jeunes filles de mon âge. C'était même pour échapper au monde que je me trouvais chaque jour au zoo. La bête que j'ai le mieux connue était une jeune hyène. Elle me connaissait aussi ; je lui appris le français et en retour, elle m'apprit sa langue. Nous passâmes ainsi beaucoup d'heures agréables ».¹⁰¹⁸

Ce passage qui figure dans *l'Anthologie de l'humour noir*, est tiré de *La Dame ovale*, récit fantastique publié en 1939 par GLM à Paris, avec des illustrations de Max Ernst.

On trouve également dans ses récits « un humour cruel » où le fantastique est toujours relié au réel.

Issue d'un milieu aisé, donc excellente cavalière, le cheval revient souvent dans ses toiles – chevaux de bois, chevaux chevauchés par des spectres ou couverts de givre comme dans *Le Portrait de Max Ernst*,¹⁰¹⁹ peint en 1939,

1016 André Breton, *Anthologie de l'humour noir*, op. cit. pp. 558-559 texte tiré de *La Femme ovale*, 1939

1017 Leonora Carrington, *A l'Auberge du Cheval Blanc*, autoportrait, 1937, huile sur toile 65x81,5 cm. cf notice iconographique, fig n°125

1018 *Anthologie de l'humour noir*, op. cit p.560

1019 Leonora Carrington, *Le Portrait de Max Ernst*, huile sur toile, 50,2x26,7 cm, cf. notice iconographique fig n°126

quatre ans après sa rencontre avec le peintre.

Leonora, comme d'autres femmes surréalistes, gravitaient autour de Breton, attirées par sa personnalité. Pour la plupart, elles ont été influencées par « ses idées sur l'art de la poésie ou simplement par la manière inimitable qu'il avait de comprendre la rue... » comme l'écrit Mandiargues. Il émet, toutefois, quelques réserves :

« Ici se présente une contradiction, simple objection que l'on eût pu oublier mais qu'il me semblerait malhonnête de taire et qui est l'antagonisme mainte fois manifesté par les plus violentes des femmes surréalistes à l'égard d'un côté jupitérien d'André Breton lequel est bien illustré par le goût extrême du chef du surréalisme pour le beau *Jupiter et Thétis du Musée d'Aix...* Ainsi, pour ne citer que l'une des plus admirables jeunes femmes du surréalisme, je me rappelle que Leonora Carrington, à la veille de la guerre mondiale, avait exigé de Max Ernst qu'il lui fit serment de ne jamais plus revoir Breton ! Mais après la disparition causée par cette guerre-là, on sait combien Ernst (qui entretemps avait trouvé le majeur amour de sa vie en la belle Dorothea Tanning) fut heureux de retrouver aux USA son ami Breton et de renouer leur ancienne complicité à Paris par la suite ».¹⁰²⁰

De son côté, Leonora Carrington ne tarde pas à revoir Breton. Qu'il s'agisse d'homme ou de femme, de poète ou de peintre, tous succombaient à sa personnalité, véritable moteur de leur création.

En évoquant l'œuvre de Joyce Mansour, Mandiargues fait également référence à Gisèle Prassinos, « autre personne scandaleuse » (sur le papier) » :

« Viens sur moi... »

1020 *La Femme et le surréalisme*, catalogue d'exposition, Musée des arts de Lausanne, 1987, P.8.

Viens sur moi sans tes genoux vides
Essaie sans tes doigts que je baise
D'ouvrir ce petit lit lourd de blancheur
J'y ai mis de la braise
...
Admire un peu un objet
Que j'ai confectionné avec ma peau et mon corps engourdi¹⁰²¹

Sous l'égide du surréalisme, ces femmes ont pu travailler dans une grande liberté. Il en est de même pour Joyce Mansour qui a su, comme Leonora Carrington et Gisèle Prassinos, allier à ses écrits si proches de la mort et de la décomposition, « humour, sexe et fantaisie ».

Man Ray, photographe officiel du mouvement, nous a laissé un grand nombre de portraits des femmes – artistes ou poètes – du mouvement : Juliette Man Ray, son épouse, Leonora Carrington, Meret Oppenheim, Dorothea Tanning, Dora Maar, Bona Valentine Hugo, Jacqueline Lamba, héroïne de *l'Amour fou*, Toyen, Joyce Mansour,¹⁰²² Unica Zürn, compagne de Bellmer, Elisa Breton...

Mandiargues a découvert chez Joyce, dès *Cris*, les mêmes obsessions – la sensualité, une fascination pour la mort et la décomposition – que celles qui traversent ses propres écrits. Il les exprime en prose, la poétesse, en vers. Tous deux sont à « l'affût de la merveille » que leur procure la « première impulsion créatrice » et les plonge dans un état voisin du songe, où l'univers poétique et l'univers réel se confondent – écho des valeurs défendues par Breton.

La poétesse connaissait déjà l'œuvre de Mandiargues avant leur rencontre. Elle en témoigne par une lettre qu'elle lui envoie le 5 novembre 1957, le

1021 Georgina Colville, *Scandaleusement d'elles, trente quatre femmes surréalistes*, op. cit., p.248

1022 Man Ray : *Portrait de Joyce Mansour*, cf notice iconographique fig n°127

remerciant des recueils qu'il vient de lui faire parvenir :

« le 5 novembre 1957

Cher ami André,

Parce qu'il y a plus de souffle plus de goût, dans le vêtement qu'on ôte que dans le corps en entier ; parce qu'on dessine plusieurs de ses multiples profils dans le livre qu'on écrit ; parce que j'ai connu et admiré « Le Musée Noir » et « Soleil des loups » avant d'être ton amie ; pour toutes ces raisons je te remercie pour la nouvelle et très belle édition de deux de mes livres préférés si heureusement unis.

Au plus tôt
j'espère

Joyce »¹⁰²³

Mandiargues grandit en Normandie. La mer lui procure « la révélation poétique de la grande force d'attraction qui régit l'univers et qui, dans [s]es pensées, se confond avec l'amour au point d'en être synonyme ».¹⁰²⁴

Cet homme solitaire dès son plus jeune âge, en révolte contre son milieu bourgeois, attiré par la littérature, aborde le mouvement surréaliste en 1926, à l'âge de dix-sept ans. Il reconnaît tout de suite dans le surréalisme une terre d'élection, principalement dans ses notions sur l'amour, la liberté, la poésie. La même année, il rencontre en Normandie Henri Cartier-Bresson, issu du même milieu que le sien. « Cet autre enfant de bonne famille a la singularité de partager ses goûts pour la peinture cubiste, l'art primitif, le mouvement

1023 Lettre de Joyce Mansour à André Pieyre de Mandiargues, 5 novembre 1957, archives Mandiargues. IMEC

1024 « Le nu parmi les cercueils », première page du manuscrit IMEC / fonds André Pieyre de Mandiargues.

surréaliste, l'ésotérisme d'Eliphas Lévi ou de Jacob Böhme, la philosophie de Hegel, Marx et le communisme ; la même passion pour Rimbaud, Lautréamont, James Joyce, William Blake, Gide et Proust ». ¹⁰²⁵

Malgré leur jeune âge, placés en bout de table, ils participent aux réunions du café de la Place Blanche, où se réunissaient les membres du groupe pendant les années vingt. Grâce à Cartier-Bresson, Mandiargues apprend « à voir et donc à vivre » : « le conteur et le photographe se rejoignent dans la manière de cueillir et de raconter un événement qui leur a transmis un plaisir parfois inquiétant. Une vie condensée se distille dans le conte autant que dans la photographie, qui transcende le champ embrasé du voyeur. Chacun découpe un fragment de la réalité en leur imposant les limites strictes d'un cadre, avec l'intention que cette découpe agisse telle une explosion ouvrant de part en part une réalité beaucoup plus vaste ». ¹⁰²⁶ Tous deux demandent à la réalité de « devenir fantastique », et guette le détail inattendu dans la rue qui peut devenir une « réalité merveilleuse et fantastique ».

André Pieyre de Mandiargues reconnaît dans les écrits de Joyce Mansour cet univers fantastique, si singulier, où les corps « se mêlent et se déchirent en une danse frénétique dont le terme est l'orgasme ou la mort ». Séduit par « l'érotisme, acharné puis décharné sans aucun repos », l'humour aussi, de ses écrits, il considère que l'œuvre de Joyce Mansour est « sœur » de la sienne. Dès 1954, il résume en quelques phrases la singularité et l'originalité mansouriennes

1025 André Pieyre de Mandiargues, *Pages Mexicaines*, catalogue d'exposition, éditions Gallimard, 2009

1026 Idem p.15

: « le sang, la sueur, les miasmes de toute sorte font un climat fiévreux, accordé à la mort (petite ou grande). L'humour n'est jamais loin ; le sourire éclaire les lieux les plus désolés, les caprices les plus cruels, comme dans un jeu de noirceur enfantine ». ¹⁰²⁷

Si Mandiargues ne cache pas son enthousiasme pour la poésie de Joyce, pour sa part, pendant plusieurs années, elle témoignera de son admiration pour lui à travers ses écrits. Elle fait déjà plusieurs allusions au poète dans *Déchirures*, en reprenant, sous forme de poème, une partie de son conte, *Soleil des Loups*, ¹⁰²⁸ écrit en 1951. Tiré du premier chapitre, « L'Archéologue », cet emprunt est une façon pour elle de remercier l'écrivain – de lui rendre hommage, aussi – qui fut l'un des premiers à reconnaître son talent :

« L'Orage tire une marge argentée
Dans le ciel
Et éclate dans un immense spasme englué
Sur la terre.
L'écume flottante
Envolée de la mer en déroute
Vient rafraîchir nos visages défaits
Et nos corps qui se cachent
Dans la sombre tiédeur de nos désirs endormis
Se dressent.
Notre sieste harcelée de punaises
Prend fin
Et le court lapement des vagues
Sur la plage où danse l'azur
S'est tu, mon amour
Et il pleut ». ¹⁰²⁹

1027 André Pieyre de Mandiargues, « Joyce Mansour, *Cris* (Seghers) » *La Nouvelle Revue Française*, n°17, mai 1954.

1028 André Pieyre de Mandiargues, *Récits érotiques et fantastiques*, « *Soleil des loups : l'Archéologue* ». op. cit.

1029 Joyce Mansour, *Prose et Poésie, Oeuvre complète*, op cit. pp.344 et 363.

André Pieyre de Mandiargues écrit dans l'incipit du *Soleil des Loups* : « La mer tire une grande marge de bleu dur ». Joyce Mansour répond sous forme de vers : « l'orage tire une marge argentée ». Mandiargues écrit « promesse de vin résiné, de lèvres rouges, de vin noir, de spasme englué sous une odeur de musc ». Joyce reprend dans son poème le terme de « spasme englué ». Mandiargues écrit ; « de sieste harcelée de punaises ». Joyce reprend presque littéralement : « notre sieste harcelée de punaises ».

C'est sans doute la poétesse qui, en premier, a fait des allusions à l'œuvre de Mandiargues, comme elle le fait avec l'œuvre de Breton.

Joyce et Mandiargues se sont connus en Égypte, en 1955, l'année de la parution de *Déchirures*. André et sa femme, Bona, font un séjour de trois mois au Caire, près du luxueux quartier Zamalek, sur l'île Ghézireh, où habitent les Mansour. Ils se rencontrent pour la première fois au salon de Marie Cavadia et, aussitôt liée par leur passion pour la littérature, une vraie complicité s'installe entre eux.

Avant même Breton, Mandiargues a été le premier à l'influencer en l'encourageant à écrire des textes dialogués quand il lui offre la pièce de Picasso, *Le Désir attrapé par la queue*. Plus tard, il la félicite d'avoir tenté l'expérience avec *Le Bleu des fonds* par une lettre envoyée de Mexico, le 5 juillet 1958 :

« Et d'abord, très chère Joyce, que je te dise combien je suis heureux de savoir que tu as fait cette pièce de théâtre, et qu'elle sera jouée bientôt. Un peu fier aussi, parce que, tu t'en souviens, je crois avoir été le premier, au Caire, en t'apportant le « Désir attrapé par la queue », à te pousser à écrire des choses dialoguées

certain que ta poésie y tirerait un étonnant feu d'artifice...»¹⁰³⁰

Après son séjour en Égypte, dès son retour en France, Mandiargues écrit le 24 novembre 1955 à la poétesse pour l'inciter à l'y rejoindre :

« ... Paris a envie de rouler à vos pieds (ce qui est assez compréhensible), et, quoique Paris ne soit plus qu'un vieux tapis en piteux état, j'espère que vous allez bientôt venir pour marcher dessus et lui donner quelques coups de talons (très haut et très pointus)... »¹⁰³¹

Les deux poètes se retrouvent en 1956 avec la parution, dans *Le surréalisme, même* du conte de Joyce Mansour, *Le Perroquet*, et de deux textes de Mandiargues - « La mort contenue dans un œuf », et « Le Miroir tombal » réunis sous le titre, *Douves*. Dès ce moment-là, les deux poètes se voient presque quotidiennement, au café autour de Breton et des autres membres, ou pour parcourir ensemble les vernissages :

« J'étais assez ému, Chère et belle Joyce, de retrouver hier soir une bonne partie de ma jeunesse, à l'exposition Minotaure. Parmi beaucoup de demi-morts, il y avait deux vrais vivants, toi et Max Ernst. C'est étrange, vous étiez lumineux, tous les deux. Il sortait de toi et de lui une espèce de lumière, et vous ressemblez l'un et l'autre à des oiseaux. Lui, c'est un aigle blanc, je crois ; tu es la plus jolie et la plus soyeuse des chouettes brunes. J'étais assez ému de voir cela ! Je t'aime beaucoup.
André »¹⁰³²

1030 Lettre d'André Pieyre de Mandiargues à Joyce Mansour, Mexico le 5 juillet 1958, archives Mansour, cf corr. n°35

1031 Lettre d'André Pieyre de Mandiargues à Joyce Mansour, Paris le 24 novembre 1955, archives Mansour, cf corr. n°36

1032 Lettre d'André Pieyre de Mandiargues à Joyce Mansour, 21 mai 1962, archives Mansour, cf corr. n°37

Cette exposition a eu lieu à la galerie l'Œil à Paris, de mai à juin 1962 et présentait, notamment, l'œuvre de Tanguy.

Comme avec Breton, Joyce s'adonne à ces promenades de « rêveurs éveillés » en compagnie de Mandiargues. Il devient rapidement un des habitués de ses déjeuners.

Cependant leur amour partagé pour l'Égypte a contribué le plus à les rapprocher. Joyce Mansour lui écrit le 29 août 1964 de Grimaud :

« 6 heures

Tu te sais mon grand ami mais tu ne saurais imaginer la vague de chaleur que ta pensée [et tes lettres] provoquent joyeusement dans mon cœur ; oui, un vrai « Indian summer » tout de bonheur et de lumière composée. C'est vrai. Tu connais cette odeur de poussière mouillée de verdure trop craquelante pour être autre chose que grise ; ces bruits de chouette au bout de la rue... Tu as connu et aimé l'Égypte physiquement comme je l'aime[s] »¹⁰³³

Mandiargues, de dix-neuf ans son aîné, aidera la jeune poétesse à ouvrir les portes parisiennes de l'édition. Il la recommande à des directeurs de revue et de maisons d'édition ou l'encourage à contacter certains écrivains, comme Octavio Paz ou Francis Ponge. Dans la lettre qu'il lui envoie au sujet de *Cris* :

« ... J'essayerai d'en parler un peu dans la Nouvelle Revue Française (où, cependant, la critique de la poésie est faite par d'autres que moi). En dehors de Jean Paulhan (5, rue des Arènes). Voici, avec leurs adresses, quelques personnes que votre livre toucherait probablement !

Henri Parisot (c/o Editions Flammarion, 26, rue Racine, Paris 6^e)

René de Solier (36 av. de Chatillon, 14^e)

Marcel Arlaud (c/o Ed Gallimard, 5, rue Sébastien Bottin, 7^e)

1033 Lettre de Joyce Mansour à André Pieyre de Mandiargues, Grimaud le 29 août 1964, IMEC.

Francis Ponge (34 rue Lhomond 5^e)
Georges Lambrichs (84 Bd Raspail)...»¹⁰³⁴

Comme nous l'avons vu plus haut, l'article de Mandiargues sur *Cris* paraît en mai 1954, dans *La Nouvelle Revue Française*. L'écrivain lui permet donc de surmonter les obstacles de l'édition en lui donnant de nombreux conseils. Mais leurs liens vont se souder tout particulièrement lors du voyage du poète au Mexique. Joyce sera une des seules à laquelle il écrit pendant ce voyage qu'il entreprend avec sa femme, Bona,¹⁰³⁵ de mai à juin 1958. En juin, il écrit : « Je suis heureux de cette correspondance avec toi ; c'est la seule que j'aie avec Paris, et je sais bien que je n'en pourrais avoir de meilleure ».¹⁰³⁶

Comme il le fait remarquer dans sa lettre, la poétesse est une des rares à « maintenir la communication ». Durant ces mois, ils vont échanger « une correspondance aussi régulière qu'affectueuse ». Mandiargues lui raconte son voyage à travers des anecdotes pittoresques et amusantes qui font de ces lettres une sorte de *Deuxième Belvédère*¹⁰³⁷ plus intime et plus enjoué que celui qu'il publiera.¹⁰³⁸ Dans *Deuxième Belvédère*, il regroupe des textes sur ses impressions du Mexique, textes parus dans différentes revues, comme *La Revue de Paris*, *Plaisirs de France*, et la *NRF*.

1034 Lettre d'André Pieyre de Mandiargues à Joyce Mansour, 15 mars 1954, archives Mansour, op.cit.

1035 André et Bona Pieyre de Mandiargues sur la plage de Tecolutla, Veracruz, photographie en noir et blanc, 1958, cf notice iconographique fig n°128

1036 Lettre d'André Pieyre de Mandiargues à Joyce Mansour, Mexico le 10 juin 1958, archives Joyce Mansour, cf corr. n°38 ; cette lettre fait partie des cinq figurant dans le catalogue *André Pieyre de Mandiargues, Pages mexicaines*

1037 André Pierre de Mandiargues, *Deuxième Belvédère*, Grasset, 1962.

1038 Colloque, Caen.

Au Mexique, il souhaite découvrir un nouveau territoire de rêves et de cauchemars, à l'affût du merveilleux qui déclenche sa première impulsion créatrice et le plonge dans un état voisin du songe – cet état de fusion entre l'univers poétique et l'univers réel.

Les pages inspirées par le Mexique – parmi les plus belles des *Belvédères* – ont la matière des météores qui, en pénétrant dans l'atmosphère, par le frottement des particules qui les constituent, s'enflamment et produisent une émission de lumière qui les transforme en étoiles filantes. Du début à la fin, le récit de « la nuit de Tehuantepec » possède cette propriété mystérieuse, cette réfraction palpable de l'atmosphère dans lequel baigne le Mexique... Cet abandon inconditionné à la merveille que préconise Breton permet une communication éternelle avec les hommes, ce qui est la plus grande leçon d'amour d'un poète.¹⁰³⁹

André Pieyre de Mandiargues connaît « le Mexique des surréalistes qui l'ont précédé : la « lettre-océan », texte fondateur, premier calligramme d'Apollinaire, avec son admonestation à quiconque se prétendrait ethnologue : « Tu ne connaîtras jamais bien les Mayas » ; Artaud, bien entendu, auquel il consacre sa, « Fleur de pierre pour saluer Antonin Artaud »... ; le *Souvenir du Mexique* de Breton, dont il souligne le lyrisme incantatoire dans une note critique sur la *Clé des champs* ; le si admirable et si pur *Air mexicain* de son si admiré et si pur Benjamin Péret... »¹⁰⁴⁰

Quand André et Bona Pieyre de Mandiargues parcourent le Mexique en 1958, la population s'élève à 34,5 millions d'habitants répartis sur environ deux millions de kilomètres carrés. Quatre millions de Mexicains sont concentrés à

1039 André Pierre de Mandiargues, *Pages mexicaines*, catalogue d'exposition, op. cit. , p 99.

1040 Idem p.19

Mexico, la capitale politique et économique du pays. Bien que la ville soit un lieu cosmopolite, une terre d'asile où se retrouvent des milliers d'Espagnols et d'Européens fuyant le fascisme, le pays reste profondément indien. Une grande partie de la population vit à la campagne et huit millions de personnes environ parlent une langue autochtone. Mais la concentration des richesses dans certaines villes entraîne un exode rural depuis 1940.

Malgré la réforme agraire mise en œuvre depuis la Révolution, en 1958, on assiste à un grand mécontentement de la part des paysans. A cette période de troubles sociaux, les artistes et les intellectuels mexicains redonnent vie à leur héritage national si riche en traditions culturelles afin de le communiquer au reste du monde. Des revues voient le jour, dont *La Revista Mexicana* à laquelle Octavio Paz collabore.

Octavio Paz, ami de Mandiargues depuis 1948, est retourné au Mexique en 1954 et l'incite à faire ce voyage. Grâce à lui, une nouvelle de Mandiargues, *Clorinda*, publiée chez Gallimard en 1951 dans *Soleil des loups*, a été par la suite publiée au Mexique.

Peu de temps avant son retour, Octavio Paz adresse aux époux Mandiargues son livre *Semillas para un Himno*, paru aux Éditions Tezontle en 1964 et fait une dédicace en espagnol :

« Pour Bona, André Pieyre de Mandiargues, - nostalgie désir de vous voir - avec toute mon admiration et toute mon affection,
Octavio Paz »

Le poème « Source » (p.15) vous est dédié, mais du fait d'une erreur d'imprimerie, cette dédicace a été supprimée (avec d'autres). Ne pourriez-vous pas venir au Mexique ?

C'est également Octavio Paz qui organise l'exposition de peintures de Bona lors de leur séjour au Mexique. Il leur écrit le 21 septembre 1957 de Mexico une

lettre à ce sujet :

« Chers amis,
quelques brèves lignes en réponse à votre lettre. J'ai parlé à Antonio Souza, qui est véritablement enthousiasmé à l'idée de faire l'exposition de Bona. Souza aimerait entrer en contact avec vous dès à présent. Je vous suggère de lui écrire sur le champs...»¹⁰⁴¹

Ces lettres d'encouragement, l'exposition organisée ont fini par convaincre les Mandiargues de faire le voyage. Au début, ils séjournent chez la mère de Paz à Mexico, puis ils voyagent à travers le pays, en commençant par le Yucatán, ce territoire mythique de l'Empire Maya. Grâce à Paz, ils font la connaissance de l'archéologue Alberto Ruz Lhuillier, spécialiste de la culture Maya, et ont la chance de pouvoir résider dans les habitations réservées aux archéologues, au milieu des ruines sur le site archéologique de Palenque.

Inspiré par ce lieu si chargé d'histoire,¹⁰⁴² Mandiargues écrit une douzaine de pages sur Palenque dans le *Deuxième Belvédère*.¹⁰⁴³ Grâce au journal tenu par Bona au cours du voyage, on peut situer les événements racontés dans « La nuit de Tehuantepec », pendant la nuit du mardi 1^{er} avril 1958. Ils se rendent également sur d'autres sites archéologiques, notamment à Uxmal et Kabah.

Le vernissage de l'exposition de Bona a lieu le 8 mai 1958, à la galerie Antonio de Souza. Elle y expose dix-neuf tableaux. A cette occasion, Octavio Paz leur présente des écrivains et des peintres mexicains et européens. Ils y renouent aussi avec de vieilles connaissances comme Leonora Carrington et

1041 Dédicace de lettre, reproduites dans le catalogue André Pieyre de Mandiargues, *Pages mexicaines*, op cit. p.36

1042 Photo « Le temple de la croix, ruines de Palanque, Chiapas » IMEC / Fonds André Pieyre de Mandiargues, cf notice iconographique fig n°129

1043 André Pieyre de Mandiargues, le *Deuxième Belvédère*, op. cit.

Wolfgang Paalen, ou retrouvent des surréalistes comme l'Anglais, Edward James, qui se construit une maison dans la forêt tropicale de Xilitla. La galerie Antonio de Souza existe déjà depuis une dizaine d'années à Mexico, d'abord au 61.2 rue Genova, puis au 334.4 avenue de la Reforma. Haut-lieu de l'art avant-gardiste à Mexico, elle fut une des premières galeries au Mexique à montrer l'art abstrait et accueille des artistes désireux de se tenir à l'écart des institutions publiques et des courant nationalistes. Elle appartient à Antonio de Souza, peintre espagnol devenu galeriste. Dans les années cinquante, le critique d'art, Raquel Tibol, le décrit comme « peu enclin aux politesses et sensible, cynique et aimable, informé et joueur, [quelqu'un qui] aime, qui adore jouer de l'ignorance et du snobisme du public très choisi qui visite son affaire »¹⁰⁴⁴. Après le vernissage, le 10 mai 1958, un entrefilet paraît dans le journal *Excelssior*, dans la rubrique « Société » évoquant l'exposition de Bona, où ne sont mentionnées que les personnes présentes, sans allusion aucune à l'œuvre du peintre, ce qui est tout à fait dans la veine abstraite préconisée par la galerie. Parmi les noms cités, on retrouve, notamment, Giuseppe Valantini, conseiller culturel de l'ambassade d'Italie, Octavio Paz, Leonora Carrington...

Mandiargues écrit à Joyce Mansour le 16 mai 1958 pour lui faire part du succès de l'exposition :

« [...] l'exposition de Bona s'est ouverte le 8 mai. Je la trouve très belle et elle a beaucoup de succès. La moitié des tableaux (tous les plus grands) sont déjà vendus...»¹⁰⁴⁵

1044 « Histoire de la galerie Antonio Souza », *Processo* n°777 (23 septembre 1991), 778 (30 septembre 1991), 779 (octobre 1991), et *André Pieyre de Mandiargues, pages mexicaines*, p.64 op. cit.

1045 Lettre d'André Pieyre de Mandiargue à Joyce Mansour, Mexico, 16 mai 1958, archives Mansour, cf corr. n°39

Quelques années plus tard, Antonio de Souza exposera à nouveau l'œuvre de Bona : « El hombre y su farro ».

Le journal tenu par Bona nous permet de connaître leurs rencontres avec des artistes proches du surréalisme, notamment Wolfgang Paalen,¹⁰⁴⁶ qui arriva au Mexique avant la guerre et se suicidera à Mexico en 1959. Sa peinture à la fois figurative et abstraite est toujours inspirée du minéral et du végétal dans un esprit « philosophique », même s'il est toujours à la recherche d'une liberté où le visionnaire et le réel se juxtaposent.

Sa technique du « fumage », qualifiée par Breton dans *Le surréalisme et la peinture* de « boucle à perte de vue de la femme aimée dans les ténèbres » est un apport important à l'art surréaliste. *Ainsi la vie*,¹⁰⁴⁷ un tableau de 1958, montre une toile abstraite où le peintre utilise cette technique qu'il considère comme un « léger procédé automatique ».

Les Mandiargues sont invités à déjeuner chez le Docteur Carrillo Gil et sa femme Carmen Telero qui ont acheté sept toiles de Bona lors de son exposition. Ils y découvrent les tableaux récents de Gil, peintre, pédiatre, chef d'entreprise, mécène, collectionneur et polémiste yacatèque. En août 1958, Antonio de Souza expose l'œuvre du « Dr Alvar Carrillo Gil, actualité du petit format ». Sur ses tableaux, le peintre utilise le collage de déchets et de détritiques en montrant « les

1046 Wolfgang Paalen, né à Vienne en 1905, mort à Mexico en 1959. Dès 1936, il participe aux activités du groupe surréaliste et passe d'une peinture abstraite à une peinture surréaliste où il utilise le frottage et le grattage et la technique du « fumage » inventée par lui.

1047 Wolfgang Paalen, *Ainsi la vie*, 1958, huile sur toile, 145x129 cm, Mexico Museo de Arte Carrillo Gil, cf notice iconographique fig n°129

vertus de l'ordure,¹⁰⁴⁸ l'immensité dramatique de la poussière », visible sur deux de ses petites toiles exposées à la galerie Souza.

Ces petits tableaux « ouvrent sur le monde extérieur une multitude de fenêtres, qui font paraître celui-là sous des aspects rappelant un peu le coup d'œil des futuristes, de Klee, Kandinsky, des anciens maîtres chinois, mais avec tant de grâce et d'originalité qu'il faut bien reconnaître que c'est devant une « création neuve du monde » que nous avons le bonheur de nous trouver, spectateurs éblouis ! »¹⁰⁴⁹.

Pour les Mandiargues, ce voyage si riche en rencontres, en découvertes de sites archéologiques et de paysages, ne peut que nourrir leur œuvre – la peinture pour Bona, l'écriture pour André, fut-ce ses livres ou sa correspondance.

Aux yeux des surréalistes, des artistes et des écrivains en général, le Mexique est un pays où l'on échange des idées, un pays d'accueil, une source d'inspiration par la fascination qu'il exerce. Artaud écrit : « Il y a au Mexique, perdue dans les coulées de lave volcanique, liée au sol, vibrante dans le sang indien, la réalité magique d'une culture dont il faudrait sans doute peu de chose pour rallumer matériellement les feux ».

Ce pays se présente comme une quête initiatique, un passage obligé. Dès son premier voyage en 1938, Breton en est convaincu. Invité de Diego Rivera et de sa compagne Frida Kahlo, il rencontre alors Trotski, ami de Rivera.

1048 Dr Alvar Carrillo Gil, X2, 1958 et Dr Alvar Carrillo Gil, G2, 1958, huiles sur toile présentées à la galerie Antonio Souza et figurant au catalogue, *André Pieyre de Mandiargues pages Mexicaines*, cf notice iconographique, fig n°130

1049 André Pieyre de Mandiargues, *Pages mexicaines*, op. cit. p105

Ensemble, les trois hommes rédigent le manifeste *Pour un art révolutionnaire indépendant*, contre le stalinisme et qui reste « la charte de toute recherche artistique libre, à l'époque des totalitarismes ».

De retour en France, en 1939, Breton expose une grande quantité d'objets d'art et d'œuvres populaires mexicains à la galerie Renau et Colle. Il considère que « Le Mexique brûle de tous les espoirs qui ont été mis coup sur coup en d'autres pays — l'U.R.S.S, l'Allemagne, la Chine, l'Espagne — que dans la dernière période historique se sont trouvés dramatiquement déjoués mais dont nous savons qu'ils finiront par avoir raison des forces qui les brisent, qu'ils sont inséparables du mobile humain en ce qu'il a de plus mystérieux, de plus vivace, qu'il est dans la nature de refleurir toujours, et des ruines de cette civilisation même. »

Comme nous l'avons vu plus haut, la Seconde Guerre mondiale incite de nombreux artistes et écrivains – Leonora Carrington, Luis Buñuel, Benjamin Péret – à rejoindre le Mexique, et non New York, comme Breton, Duchamp et les autres. Après la guerre, c'est au tour des surréalistes d'accueillir les artistes et écrivains mexicains. En 1950, Breton organise l'exposition de l'œuvre du peintre Rufino Tamayo, reconnaissant, dans ses toiles, une vision poétique qui rappelle sa terre natale de l'Oaxaca avec tous ses symboles. Le groupe accueille également le peintre mexicain, Alberto Gironella,¹⁰⁵⁰ qui devient un ami de Joyce Mansour.

Octavio Paz retourne, lui aussi, à Paris au lendemain de la guerre et fréquente le groupe surréaliste de 1946 à 1951. Breton admire la liberté de sa voix, où le rêve et le merveilleux côtoient la réalité.

1050 Alberto Gironella, peintre mexicain né à Mexico en 1929. Rencontre le groupe surréaliste du début des années 60. En effet participant à plusieurs manifestations *Phases* à Paris il est remarqué et salué par Breton et son groupe. Dès 1958 il s'inspire des chefs d'œuvre de Velasquez et de Goya.

Ainsi pour les surréalistes, un voyage, un nouveau lieu se prépare avant tout en esprit.

Joyce Mansour reçoit avec enthousiasme les lettres de Mandiargues, les descriptions de son voyage, ses anecdotes à la fois pittoresques et amusantes :

«... L'atmosphère de Mexico est excessive et violente. Les armes à feu n'y sont plus en si grand usage qu'autrefois, mais on s'y casse la gueule pour le moindre prétexte, et tous nos amis ont la main endolorie des coups de poing qu'ils ont donnés la veille. Sans m'être mis à cette mode, je la trouve assez amusante, et elle rend les bars assez curieux et d'un usage assez difficile vers trois heures du matin... »¹⁰⁵¹

Il accompagne parfois ses lettres de cartes postales qu'il peut coller sur la lettre :

« Comme tu vois, belle amie, les curés mexicains bénissent les chats. Pourquoi ne les béniraient-ils pas, d'ailleurs puisqu'ils bénissent bien les chiens, les soldats, les cadavres et les nouveaux mariés. Il faut dire aussi qu'il y a peu de chats parce qu'on les mange. Mais dans une église, non loin de Guadajura, il y en a un très gros que l'on adore comme le Dieu principal, et quand il meurt on le remplace vite sans que le peuple le sache. Il reçoit des offrandes et il produit des guérisons miraculeuses. J'aime de plus en plus ce pays. Nous venons de rentrer d'une excursion de quatre jours... Nous avons, en jeep, été voir les pyramides de Tajin, dans la forêt près de la petite ville de Pagantla, où l'on fêtait étrangement le corps du Christ par des processions tambourinantes et des vols d'hommes-oiseaux, les « voldares » au beau costume... »¹⁰⁵²

1051 Lettre d'André Pieyre de Mandiargues à Joyce Mansour, Mexico, 16 mai 1958, op. cit. corr. n°39

1052 Lettre d'André Pieyre de Mandiargues à Joyce Mansour, Mexico, 10 juin 1958, archives Mansour, op. cit. Ces deux lettres, ainsi que trois autres sont reproduites dans le catalogue de l'exposition *André Pieyre de Mandiargues, Pages Mexicaines*, cf. corr. n°38

En réponse à cette dernière lettre Joyce Mansour témoigne de son enthousiasme :

« ... Tes lettres m'enchangent et j'ai mal à l'œil tellement j'ai envie de voir toutes ces merveilles que tu décris... J'irai au Mexique avant de mourir, les serpents m'appellent, le climat, même si tu inventes ce beau pays dans chacune de tes lignes magiques, il existe maintenant puisque tu l'as dit, et je viendrai, et je verrai...»¹⁰⁵³

Joyce lui raconte à son tour ses voyages, notamment en Corse où elle visite le monastère de leur amie commune Leonor Fini. Sur sa demande « elle lui offre dans chacune de ses lettres une rapide chronique de la vie culturelle parisienne et l'entretient de leurs connaissances communes ». Elle fait de nombreuses allusions à André Breton qu'elle voit régulièrement, ce dont André Pieyre de Mandiargues se réjouit, dans une lettre envoyée de Venise le 6 janvier 1959 :

« Cet homme est le seul de notre temps qui soit grand et généreux comme un phare, et je suis content de savoir que tu t'es si bien placée sous sa lumière. Tu n'en avais pas besoin pour être lumineuse toi-même, mais ton éclat ne peut que gagner à ce voisinage éclatant »¹⁰⁵⁴

Cette correspondance est également l'occasion pour Mandiargues de donner son avis sur les écrits de la poétesse. Ainsi il désire que le recueil de poèmes *Rapaces* :

1053 Lettre de Joyce Mansour à André Pieyre de Mandiargues, le 16 juin 1958, IMEC.

1054 Lettre d'André Pieyre de Mandiargues à Joyce Mansour, Venise le 6 janvier 1959, archives Mansour, cf corr. n°40

«... fasse enrager (crever de rage) tous ceux et celles qui ne veulent pas s'apercevoir de ce que tu es (les mêmes, à peu près, d'ailleurs, qui refusent d'apercevoir la peinture de Bona, trouvant sans doute que des femmes qui sont belles n'ont pas le droit d'être autre chose que des objets de plaisir ou des personnages mondains...). J'ai pour toi une admiration fanatique et sans réserve. J'espère bien que tu me permettras de continuer à le faire savoir ! Et il nous faut ce beau *Rapaces* (dont le titre est enfin digne de ta poésie naturellement, je suis à ta disposition entière et absolue (cela me fait un certain plaisir d'écrire cela) pour te suggérer quelques petites corrections et améliorations... Nous demanderons là-dessus son avis à André Breton. »¹⁰⁵⁵

La distance aidant, sans doute, à le rendre plus téméraire, Mandiargues avoue dans ses lettres combien il est séduit par la grande beauté de Joyce. Comme il lui écrira de Venise, le 21 décembre 1958 :

« Tu t'es sûrement aperçue (tu es trop intelligente pour ne pas t'en être aperçue), que c'est en navigant vers le Mexique que j'ai commencé à être ébloui par les images de ta beauté, et à penser à toi comme un merveilleux paysage féminin où l'on aimerait se perdre, s'engloutir ». ¹⁰⁵⁶

Pour lui, la poétesse représente l'idéal féminin « d'autant plus désirable qu'il n'est inaccessible » :

« Je pense beaucoup à toi, autant qu'il m'est permis (et peut-être plus ?) ton aspect nocturne. Comme une épée posée sur le sol d'une clairière, sous la lune, dans un bois de sapins très noirs. Il y a quelque chose de bien merveilleux dans le fait de la Clairière. Nous en parlerons ensemble (si tu veux) et nous chercherons

1055 Idem

1056 Lettre d'André Pieyre de Mandiargues à Joyce Mansour, Venise, 21 décembre 1958, archives Mansour, cf corr. n°41

pourquoi tu as l'air d'une épée humaine. Avec crainte et respect, un baiser ami sur la pointe de tes ongles ».¹⁰⁵⁷

Reprenant la participation de Stéphanie Caron au colloque de Caen, « La poésie et la moure », selon l'expression d'André Pieyre de Mandiargues, il faut rappeler que l'« l'œuvre de la jeune femme n'est évidemment pas étrangère à la fascination qu'elle exerce sur l'auteur du *Musée noir*,¹⁰⁵⁸ qui relève des similitudes entre les spectacles qui l'exaltent au Mexique et certains écrits de son amie. »

Il y fait allusion dans la lettre qu'il lui envoie le 10 juin 1958, ayant séjourné dans un hôtel à trois mille mètres d'altitude.

«... Nous y avons fait une récolte de grands scarabées, les uns bruns, les autres (les plus beaux) couleur de jade. Les bruns, qui sont devant moi pendant que je t'écris et qui ressemblent étrangement à des serpents avec leurs larges têtes plates, fendues d'une bouche assez inquiétante, sous des petits yeux qui n'ont rien de bons. Leur odeur est très forte et plutôt suave, lourdement vanillée, avec un peu de musc et quelque chose qui rappelle la pourriture des fruits.

Je ne vais pas me tromper (ou me faire d'illusion) en disant qu'elles tiennent de près à un monde qui est le tien (celui de tes livres et celui de ta belle personne). »¹⁰⁵⁹

Dès le retour de Mandiargues, l'intimité créée par cet échange épistolaire renforce les liens entre eux. Une amitié amoureuse en naîtra. Selon Sibylle Pieyre de Mandiargues, la fille de l'écrivain, cette liaison s'est déroulée vers la

1057 Lettre du 5 juillet 1958, op. cit.

1058 André Pieyre de Mandiargues, *Le Musée Noir*, éditions Robert Laffont 1946

1059 Lettre d'André Pieyre de Mandiargues à Joyce Mansour, 10 juin 1958, archives Mansour, op. cit.

fin de l'année 1959, début 1960. Bona le quitta en 1960 en partie à cause de Joyce, selon Sibylle. Ils divorcent en 1961 et se remarieront le 14 mars 1967. Sibylle est née le 24 juillet 1967. Cette amitié amoureuse laissera des échos dans l'œuvre respective des deux auteurs :

« La version remaniée de « Perroquet » que Joyce Mansour fera paraître dans *Les Gisants satisfaits*, en juin 1958, sous le titre « Marie , ou l'honneur de servir », est en effet semée d'allusions au « sang de l'agneau », l'un des contes que Mandiargues recueillait en 1946 dans le *Musée noir*¹⁰⁶⁰ on retrouve dans le texte de Joyce Mansour une très jeune fille Marie dont la sœur Anne passe son temps à faire l'amour avec un chat, qui est assassiné de la même façon que le lapin du « sang de l'agneau » par la famille. Le conte de Joyce Mansour reprend le lapin où « il est accroché par l'assassin aux jambes de Marie pour la griffer jusqu'au sang en cas de velléité d'adultère ». On trouve aussi dans le conte de J. Mansour un abattoir, des couteaux, un assassin qui rêve de viol sur Marie. On y trouve également le « nègre » qui, surgi de nulle part, provoque le désir d'Anne. Les deux écrivains écrivent de la même façon et pratiquent un langage poétique qui franchit les limites du « normal » allant de l'érotisme le plus brutal à la déraison qui bouleverse toutes les conventions à la recherche continuelle du « merveilleux » ».

1060 Colloque « plaisir de Mandiargues », dirigé par Marie-Paule Berranger et Sybille de Mandiargues, texte de Stéphanie Caron : « La poésie et la Mourre », André Pieyre de Mandiargue et Joyce Mansour, IMEC de Caen, 12 - 14 mai 2009

Avant son voyage au Mexique, André Pieyre de Mandiargues a lu « Marie ou l'honneur de servir ». A Mexico, il écrit un conte, « Le Nu parmi les cercueils », qui sera publié en 1959 dans *Feu de braise*. Il dédie ce texte à la poétesse : « A Joyce Mansour. Je ne suis qu'une charogne verticale. Joyce Mansour » - phrase qui est reprise de « Marie, ou l'honneur de servir ».

Le récit de Mandiargues, s'offre ainsi comme une variation en forme de rêverie autour du conte de Joyce. Il existe de nombreux exemple de correspondances semblables entre le récit de Mandiargues et celui de Mansour, à commencer par le prénom de leur héroïne : Marie, chez Joyce Mansour, devient Mariana chez Mandiargues. Les deux jeunes femmes sont pareillement dotées de ce que Joyce appelle « une vocation de cadavre ». Au pacte mortel que conclut Marie avec l'assassin dès les premières pages de son conte (« Je te tuerai, j'accepte »), trouve son écho (chez Mandiargues) dans le traitement que Pedro Virgula inflige à sa victime : « épluche-toi petite mangue, ou bien gare au couteau ». Et si Marie « imaginait sa chair embrasée sur une charrette avec les bœufs les veaux et les agneaux, ces éternels sacrifiés », Mariana, elle, se compare à une viande que l'on met en réserve « dans une chambre réfrigérée ». Les deux jeunes femmes acceptent leur sort avec une égale complaisance : Marie est « victime et complice » de l'assassin, et même le « devançait [...] dans le service de son culte ». Mariana est « obéissante autant [que Pedro Virgula] le souhaitait [...]. »¹⁰⁶¹

Tous deux ont une écriture plastique, visuelle, qui relaie une suite d'images obsédantes, érotiques, et souvent sadomasochistes, mais toujours pleines de poésie. Même si le moteur des deux récits est « l'abandon complet de

1061 Idem colloque, IMEC de Caen, 2009

l'héroïne au désir, ils ne révèlent pas les mêmes formes. En effet, l'écriture de Mandiargues semble plus maîtrisée face aux images « hallucinatoires », organiques de Joyce Mansour, mais porteuses d'émotions intenses ».

Mandiargues dira que cette écriture sadomasochiste commune aux deux écrivains se présente « comme un des meilleurs instruments de la littérature et l'un des plus puissants générateurs d'émotion dont l'écrivain dispose ».¹⁰⁶²

Dans une lettre du 3 décembre 1958, Mandiargues dit imiter la poétesse :

[...]

« Je pense terriblement à toi et je crois que je t'imite un peu :

La vie est rose

Comme un crachat dans le bol

Du dentiste

Ah fou bonheur d'être deux

Trois quatre cinq six sept huit neuf

Belles bulles

Qui dansons autour de l'œuf

Pondu par la gâteuse

Avant le semis de l'idiot

Parents de paradis

Petits oiseaux niais

Pieds paquets comme nous

Engance de boîte

Rentrez rentrons dans le baquet pressoir »¹⁰⁶³

Les deux écrivains continuent à pratiquer ce jeu de réécriture et de réappropriation. On le trouve par exemple dans *La Pointe*, récit de Joyce Mansour qui figurait sous forme de fascicule illustré par Mini Parent, dans l'édition de *Boîte Alerte*, catalogue de l'exposition surréaliste E.R.O.S. Le mot 'pointe' fait sans doute référence au

1062 André Pieyre de Mandiargues, *Un Saturne gai (entretiens avec Yvonne Carautch)*, Gallimard, NRF, 1982, P160

1063 Lettre d'André Pieyre de Mandiargues à Joyce Mansour, 3 décembre 1958, archives Mansour, cf corr. n°42

nom du personnage, Daniel Point, qui figure dans *Le nu parmi les cercueils*, (un des récits de *Feu de braise*), rêverie autour d'une jeune fille nommée Mariana Guajaco. « La féminisation du nom propre faisant, comme souvent chez Joyce Mansour, office de signature de l'écrivain femme, « *La Pointe* » pourrait être lu comme une réécriture du conte de Mandiargues, dont la narration serait assumée, non plus par la victime, mais par son bourreau ». Rappelons que le conte de Joyce Mansour met en scène un jeune garçon épris de la bonne, Saignée. Il noue avec elle une relation de domination perverse qui se termine par le meurtre de la jeune femme : « meurtre qui met un point final au jeu de réécriture en miroir auquel s'étaient prêtés les deux auteurs, et dans lequel chacun réécrira l'autre, se réécrirait aussi et repousserait ainsi les limites non-frontières de son propre champ d'expérimentation érotique. »¹⁰⁶⁴

A son retour à Paris en septembre 1958, les deux écrivains se voient donc régulièrement. Comme Joyce le fait avec Breton, quand ils ne se voient pas, les deux amis se téléphonent ou s'écrivent. Leur correspondance prend un tour plus intime qu'on ne trouve pas dans la correspondance de Breton, toujours courtois.

Mandiargues n'hésite pas à confier ses états d'âme à Joyce :

« Venise le 6 janvier 1958

Je vais avoir cinquante ans dans quelques mois. Si je pense à ce que j'ai fait pendant tout ce temps, je me sens plutôt honteux que fier. Si je me reconnais quelque « réussite », ce n'est qu'en cuisine ! Mettre les faisans à la casserole, mijoter les cailles, tu m'avoueras que ce n'est pas là le but raisonnable de la vie d'un homme. Mais peut-être que la réussite est gâteuse, peut-être le but n'est-il qu'une triste illusion de l'esprit, et je ne suis pas

1064 idem colloque

tellement sûr après tout, d'être un homme. Un idiot, oui !...»¹⁰⁶⁵

Du Grau-du-Roi, la poétesse lui répond pour le rassurer, et pour lui parler de la vie artistique et littéraire de Paris en janvier 1959 :

« ... Beaucoup d'expositions cette semaine. Plusieurs très beaux Matta enchâssés de bijoux miraculeux... André va mieux. Il prépare le 5^{ème} surréalisme, même. Il y aura un texte de Paz, ma pièce ou un acte et un extrait d'une pièce de Panizza¹⁰⁶⁶ qui est une pure merveille. Je me débats entre Seghers et Lindon... Ne te sens jamais triste sur ton sort, tes 50 ans bien cachés ou ta cuisine. Seulement, ce matin une amie m'a téléphonée pour me faire part des bouleversants plaisirs qu'elle éprouve en lisant *Le Belvédère*. Nous sommes légion, à t'admirer. C'est presque banal. »¹⁰⁶⁷

Les deux écrivains s'envoient également des poèmes, le plus souvent inédits, soit sur des cartes postale ou au milieu de leurs lettres. Mandiargues a dû instigué cette coutume, en adressant des petits poèmes sous forme de dédicace à ses correspondants : A Joyce Mansour

« à J-M
Nous vivrons désespérément
Fauchant le pré des sentiments Méprisant le trèfle imbécile
Comme la Guardia civil.
André Pieyre de Mandiargues »¹⁰⁶⁸

Comme nous l'avons dit plus haut, ces petits poèmes adressés à Joyce Mansour

1065 Lettre du 6 janvier 1958, op. cit.

1066 sic : Panizza

1067 Lettre de Joyce Mansour à André Pieyre de Mandiargues, janvier 1959, Fonds Mandiargues / IMEC

1068 Dédicace contenu p 369 dans *André Pieyre de Mandiargues L'Âge de craie* suivi de *Dans les années sordides Astyanax et Le Point où j'en suis*, NRF, Gallimard, 2010

sont reproduits dans *Cartolines* et *Dédicaces*.¹⁰⁶⁹

D'autres, donc, reçoivent ces poèmes-dédicaces : André Breton, Unica Zürn, Nora Mitrani,¹⁰⁷⁰ et sa femme Bona :

« Pour Mandiargues :

C'est une façon de se donner des nouvelles, une façon de prendre la température sans avoir besoin de mettre un thermomètre. On peut évidemment, regretter le thermomètre. Mais les poèmes sont des instruments plus sensibles, plus fragiles, plus compliqués et plus efficaces. Je pense à la façon dont je m'en suis souvent servi pour exorciser des sortes d'empoisonnements spirituels dont il me semblait que j'étais victime. Quand les mots fonctionnent avec une certaine grâce, on se sent, ou on ne se croit, soi-même, en état de grâce, et l'empoisonnement est conjuré. »¹⁰⁷¹

Cette conception de la poésie se rapproche de celle de Joyce qui en témoigne, à sa façon, dans un entretien radiophonique, « Petites illustrations de la langue française : Joyce Mansour », émission diffusée le 3 décembre 1956,¹⁰⁷² où elle répond à Roger Pillaudin :

« Roger Pillaudin :

...Mais vous n'avez pas l'aspect violent de vos poèmes.
Comment expliquez-vous cette contradiction ?

Joyce Mansour :

Eh bien, si je n'écrivais pas, peut-être aurais-je le physique de ce que j'écris. C'est une espèce de conjuration. Enfin on enlève le maléfice en s'en dégageant ».

1069 André Pieyre de Mandiargues, *Astyanax*, suivi de *Cartolines* et *Dédicaces*, troisième cahier de poésie, op. cit. pp.111, 112 et 113.

1070 Nora Mitrani, née en Bulgarie en 1921, morte à Paris en 1961. Elle rencontre le surréalisme vers 1945. Elle participe aux revues surréalistes. Elle a été de ces philosophes poètes pour qui le surréalisme est inséparable de la vie.

1071 Lettre d'André Pieyre de Mandiargues à Joyce Mansour, Venise le 12 janvier 1959, archives Mansour, cf corr. n°43

1072 op. cit.

Pour les deux écrivains la poésie est un besoin vital : chez Mandiargues, il est un moyen de communication ; chez Joyce Mansour, une forme d'exorcisme intérieur.

Leur amitié atteindra son point culminant à l'automne 1959. Ils participent tous deux au catalogue d'E.R.O.S. Mandiargues est présent au vernissage de cette exposition chez la poétesse, pour assister à l'exécution testament du marquis de Sade.

La poétesse lui témoignera son grand attachement par une lettre du 27 février 1960 :

«... J'ai passé avec toi les plus belles heures de cette journée d'hiver. A peine les yeux ouverts ta voix au bout du fil « cristallisera » (comme dit notre Beyle-ami) mon attention encore enfumée par une nuit non sans intérêt ni cauchemar sur les livres blanc et rouge : derniers arrivés de la nuit, derniers et premiers messages venant de l'incendie. J'ai posé le récepteur, tout désir de sortir, de te fuir en quelques sorte, effacé ; et je suis resté étendue entre les étranges eaux ascendantes ou l'inconscient seul semble pouvoir être en activité, derrière la porte dévergoncée avec toi. Toutefois de tels rêves ne se répètent pas souvent. Ta silhouette inquiétante entourée de crimes à demi-souhaitée, de désirs formulés mais pressentis et acceptés par leur auteur. »¹⁰⁷³

Les livres blanc et rouge sont sans doute *Soleil des loups* et *Feu de braise* que Mandiargues lui a fait parvenir. Nous avons vu que dans *Feu de braise*, la nouvelle « Le nu parmi les cercueils » est dédiée à Joyce Mansour.

Dans un entretien, Samir Mansour prétendait que Joyce lisait tout le temps –

1073 Lettre de Joyce Mansour à André Pieyre de Mandiargues, du 27 février 1960. Fonds Mandiargues / IMEC

d'où son jeu de mots sur «Beyle-ami», référence au nom réel de Stendhal, Henri Beyle et à *Bel Ami* de Maupassant. Elle continue ce jeu en utilisant le terme «cristalliser» sorti de l'ouvrage *De l'Amour* où Stendhal brode sur « la cristallisation amoureuse ». Mais, même si Joyce fait allusion à l'amour, il ne s'agit pas d'une déclaration à Mandiargues.

Si leur correspondance n'éclaircit rien sur la nature de leur liaison, « tout laisse à penser que Joyce Mansour fut l'une des destinataires des trois bagues mexicaines mentionnées par Jacqueline Demorneix. »¹⁰⁷⁴

Au début des années soixante, leurs lettres continuent d'évoquer leurs voyages. Mandiargues écrit à la poétesse de Venise, de Stockholm, de Lisbonne ou d'Espagne, où il séjourne en septembre 1963 :

« [...] Je ne cesse de penser à toi, et je sens quelque chose de toi dans l'esprit de ce paysage un peu africain. Il me semble voir tes épaules écraser le bleu du ciel de leur belle courbe de chair brune et dorée ; il me semble que tu as beaucoup grandi ou que j'ai rapetissé. Je suis heureuse de le constater et je regarde vers toi avec beaucoup de tendresse et d'admiration. Bientôt, je vais repartir et traverser ce pays en direction du Portugal. Il y aura de belles montagnes encore. J'espère qu'elles ressemblent à des morceaux de toi.

[...]

Je suis impatient de te revoir et je t'embrasse avec une très chaude amitié. »¹⁰⁷⁵

Quand ils sont tous les deux à Paris, il lui écrit encore, comme cette lettre la

1074 Jacqueline Demorneix, *Le pire c'est la neige*, Paris, édition Sabine. Wespieser, 2009, p.150.

1075 Lettre d'André Pieyre de Mandiargues à Joyce Mansour, Castello de Ferro, 3 septembre 1963, archives Mansour, cf corr. n°44

remerciant d'un dîner où il lui confie ses émotions les plus intimes :

« Merci, chère, belle et admirable Joyce, de ce bon dîner hier soir
[...] Je pense à toi comme à un merveilleux oiseau à corps de
femme (sans les plumes) qui vivrait dans le cratère d'un volcan.
Je voudrais bien avoir un œuf de cet oiseau-là. Je le couverais
avec zèle et affection, et je couperais le bout des ailes à l'oiselle
quand elle serait grande comme toi, pour qu'elle ne s'envole pas
[...] »¹⁰⁷⁶

Cette correspondance est aussi un moyen d'encourager la poétesse à participer
aux revues et aux enquêtes surréalistes. Le 28 août 1964, il lui écrit pour l'inciter
à répondre à une enquête sur les représentations érotiques, menée par Vincent
Bounoure pour *La Brèche*, n°7 de décembre 1964.

« [...] J'ai fait mon devoir de vacances pour La Brèche et
j'espère que tu l'as fait aussi. Si tu as dit la vérité, toute la vérité,
Paris tremblera comme Agadir, et Madame Bloch Dassault se
retrouvera nue et pauvre comme une négresse entre les ruines du
Maréchal de Maunoury. Mais as-tu dit la vérité, toute la vérité ?
Quelqu'un la dira-t-il ? Moi, je n'en ai dit qu'un tout petit
morceau par prudence. Je n'ai tiré de la boue qu'une petite perle
bleue en laissant enfouir le grand temple épouvantable que les
hommes ne doivent pas connaître. Je t'en ai déjà trop dit, mais tu
n'es pas un homme, et tu connais beaucoup de choses qu'ils ne
connaîtront jamais. Et puis, tu possèdes la BEAUTÉ NOIRE...
Je suis à tes pieds, j'aimerais être un miroir où tu poserais tes
pieds

A.P.M

Tout de même, cette Brèche-là, je suis curieux de la voir. Cela va
être un numéro peu ordinaire...»¹⁰⁷⁷

1076 Lettre d'André Pieyre de Mandiargues à Joyce Mansour, le 11 mai 1963, archives
Mansour, cf corr. n°45

1077 Lettre d'André Pieyre de Mandiargues à Joyce Mansour, le 28 août 1964, archives
Mansour, cf corr. n°46

Malgré l'insistance répétée de Mandiargues, la poétesse ne veut pas participer à cette enquête sur l'érotisme. Elle lui répond le 29 août de Grimaud :

« [...] Je n'ai pas répondu à l'enquête [du moins pas encore car tu sembles m'attendre au bord de la route que, hier encore, j'étais fermement décidée à ne pas prendre] non pas par lâcheté ou pudeur extrême mais plutôt par crainte de fausser « le jeu ». Vois-tu, je ne saurais mentir ni même arranger certaines choses. Crois-tu qu'il faille [déjà] se pencher sur ce miroir intime ? Je n'avais aucune intention d'y répondre mais j'ai peur à présent de te décevoir en me dérober [...]. Et puis aussi n'e[s]-ce pas mieux de se dérober, pour moi je l'entends, que de se dé-Robe(r) devant tous les autres ? Tu le dis si bien : il faut tout dire, ou presque. Si par chance on répond... sans poésie ni voie de sortie d'aucune sorte. J'hésite, j'hésite. Il fait si bon dans le d[é]ni sommeil... »¹⁰⁷⁸

La poétesse ne veut pas lever « le voile sur ses fantasmes » qu'elle considère devoir exister uniquement dans l'écriture et la poésie, entre rêve et réalité. Elle ne participera donc pas à cette enquête parue dans *La Brèche* de décembre 1968.

Les participants doivent répondre aux questions suivantes :

- Comment se caractérisent vos représentations imaginaires dans l'acte d'amour ? Justifient-elles un jugement de valeur ? Sont-elles spontanées ou volontaires ? Se succèdent-elles dans un ordre fixe ? Lequel ?
- Comment interfèrent-elles avec la représentation objective que vous aurez de votre partenaire ? De vous-même ? De ce qui vous entoure ?
- Le spectacle intérieur conserve-t-il dans la vie quotidienne la trace des

1078 Lettre de Joyce Mansour à André Pieyre de Mandiargues, Grimaud, 29 août 1964, fonds Mandiargues, IMEC

représentations qui s'offrent à vous dans l'acte d'amour ?

— Ont-elles à vos yeux une relation avec la création poétique ?

Il est à noter que la plupart des participants sont des hommes : Mandiargues, Konrad Klapheck, Pierre Molinier, Philippe Sollers... Seule une femme y a répondu, Thérèse Plantier,¹⁰⁷⁹ poète et écrivain. Sa poésie provocante et dérangeante dissèque le corps comme Joyce Mansour, et évoque la destruction, le vide que seuls l'amour et la liberté peuvent éviter :

« Mon Amour,
Ton âme-oiseau vole au-dedans de moi et j'introduis en toi mon
mortel ennemi Le corbeau
Ai-je rêvé de foules ?
Il n'est pas venu que toi dans mon sommeil couronné de murs
bien que la houle ait rongé les jetées, ce qui enflera restera
longtemps solide bien que le flot lèche mes pieds. Je te mangerai
pour que tu renaisses des eaux de la mort des Sorgues ou un
cheval compréhensif porte son oreille vers tes indistinctes
paroles. »¹⁰⁸⁰

Dans sa réponse, Thérèse Plantier livre ses réflexions les plus intimes, ce que n'a justement pas voulu faire Joyce Mansour. Elle avoue que pour elle, l'orgasme se situe dans l'interdit et cela dès le plus jeune âge. Elle dit :

« Érotisme, mort et révolte jonchent mon enfance avec l'éclat de tessons brisés sur une route. »¹⁰⁸¹ La réalité objective de l'amour se fond dans l'imaginaire.

Joyce Mansour a quand même participé à ce numéro 7 de *La Brèche*, en

1079 Thérèse Plantier, écrivain, poète, (1911-1990). Dès qu'elle commence à écrire, elle revendique son appartenance au surréalisme surtout par le caractère anticonformiste du mouvement. Elle rencontre Breton dans les années soixante, mais reste à l'écart du groupe. Elle partage les idées des féministes et collabore à une anthologie de la poésie féminine, parue chez Seghers en 1975.

1080 Poème extrait de « c'était hier et c'est demain », ed Seghers 2004.

1081 *La Brèche* n°7, décembre 1964, p.97

soumettant un poème, « Funéraire comme une attente à vie », ¹⁰⁸² illustré par un dessin en noir et blanc de Mimi Parent :

« Il est un roi qui ne connaît aucune défaite
Je rêve ses yeux
Deux doigts dans l'angle de la douleur suprême
Je masse ses jumelles
J'erre
Dans les galeries hideuses de brouillards humains
Je connais de longue date
la douce démente de l'amour sans partenaire
Visible
Il y a des éraflures sur la main verte
De ma rêverie églantine
J'aime couler ma haine dans l'entonnoir
De l'amant
Dépecer son pénis à la hache
parler toute la nuit
Diluer son nom dans le ressac de l'héroïne
Il résonne plus bruyamment
Qu'une salve sur une jeune poitrine perle impénétrable
Misérable eau salie
Des folles pleureuses de Kodak
Peur qui éclate la tumeur
L'écrevisse la rose
La blessure guimauve
Entre les rides replètes de son cou
l'obsession vire au vert
Son sexe en dent de scie doit fermenter sous la lune
Seules restent les orties debout dans le gouffre de sa chaise percée
opaques sont les prunelles de l'aïeule ensevelie »

En 1960, dans *Rapaces*, Joyce Mansour dédie à André Pieyre de Mandiargues un poème, « Les Morts aux têtes de chiens » :

1082 Dessin en noir et blanc de Mimi Parent illustrant le poème de Joyce Mansour, *La Brèche* n°7, p 79 et notice iconographique, fig n°131

« Je sais que les morts en coït muent et réapprennent
à souffrir
Quand la lune sort sa verge aux yeux de pluie
Ils bougent dans leurs plaies et tournent et semblent
défaillir
Endiablés par le vide
Perdus disloqués
Ils emplissent l'air de leur membres ouvrent leurs
bouches crient
Des perles bourgeonnent sur leurs jolis moignons
Le lait jaillit
Mais la bruine gonfle les cieux où nage la pourriture
Noyant même les morts aux yeux endimanchés
 Noyant les tyrans qui se disputent l'éternité
 Faisant flotter hommes et biens
 Femmes enfants hommes chiens à tête d'homme
 Tous ces chiens d'hommes
 Dans la soupe filandreuse
 Du néant »¹⁰⁸³

L'écrivain ne tarde pas à l'en remercier en lui envoyant une lettre de Paris, le 15 juin 1960 :

« Belle Joyce, chère étrange demoiselle, nous venons de rentrer et je n'attends pas davantage pour te remercier des Rapaces que j'ai trouvés sur ma table et qui ont été le meilleur présent de ce retour à Paris [...] Ma joie est grande de relire tous ces poèmes que j'aime, et surtout Cris, qui me donnent toujours la même émotion et le même émerveillement. Dans les nouveaux poèmes, certains me paraissent tout à fait admirables, le premier surtout,¹⁰⁸⁴ pour lequel tu sais que j'ai une affection inaltérable, et particulièrement

1083 Joyce Mansour, : *Prose et poésie, Oeuvre complète*, op cit p.383

1084 Joyce Mansour, « La cuirasse » in *Joyce Mansour: Prose et poésie*, op. cit p.371

aussi : *l'abeille qui perd son temps crispée sur une fleur*,¹⁰⁸⁵ où je retrouve un labyrinthe dans lequel mes propres rêves m'ont souvent entraîné. *Les morts aux têtes de chiens* me plaisent beaucoup aussi, et je te suis reconnaissant d'avoir bien voulu placer mon nom au bas de cette nécropole bizarre peut-être du Moyen-Empire égyptien (quoique je pense être plutôt un mort à tête de poisson) [...]¹⁰⁸⁶ »

Dans ses écrits la poétesse fait souvent allusion à l'Égypte afin d'y puiser des images aux sources de sa mythologie, sans subir les contraintes des traditions qui ont pu lui être inculquées, donc dans une totale liberté de langage.

En revanche, elle aime faire revivre ses souvenirs d'Égypte et les sensations qu'elle a ressenties dans son pays natal colorent ses poèmes. Nous l'avons dit, Mandiargues partage son attirance pour l'Égypte. Dans *Carré blanc*,¹⁰⁸⁷ la poétesse lui dédie le poème, « D'heure en heure plus délicieux » :

« Aimante pieuse même à mes heures
Je trouve le mur haut
Le chemin long
Le chat l'ibis le crocodile
Sont mes camarades de classe
Le fleuve coule sacré
Dans les ruelles vides de la grande ville
La pierre friable mendie
Il ne faut guère penser aux prières
Quand le désir se réveille béant
Même la tendresse se trouve étrangère
Aux agapes du grand palpitant¹⁰⁸⁸ »

1085 Ce vers fait partie du poème « La myopie sans rendez-vous », idem p.379

1086 Lettre d'André Pieyre de Mandiargues à Joyce Mansour, 15 juin 1960, archives Mansour, cf corr. n°47

1087 *Carré blanc*, op. cit

1088 Joyce Mansour, Pour André Pieyre de Mandiargues « D'heure en heure plus délicieux » *Carré blanc*, 1965, *Prose et poésie*, op. cit. pp.444, 445

Ce poème sera le dernier que Joyce Mansour dédiera à l'écrivain. A partir de 1965, ils se verront moins régulièrement, et leur correspondance ne sera plus qu'épisodique. De cette année-là elle conserve une carte postale envoyée à Noël où figure un poème :

« LES SOUFFLEURS DE VERRE

L' élu du solstice d'hiver

Entrera dans la nuit des temps

Cassé bientôt

Comme un rat gelé à pierre

Puis écrasé par un poids lourd

Et balayé par le bouleau

Blanchi sur la verge de Dieu. »¹⁰⁸⁹

Dans *Carré blanc*, Joyce Mansour publie également un poème : « Nuit de veille dans une cellule en cristal de roche »¹⁰⁹⁰ qui rappelle l'intrigue d'une nouvelle de Mandiargues recueillie dans *Feu de braise*, « Le Diamant » (dédié à Julien Gracq) :

« Être invisible et aimée de vous

Nocturne oiseau de proie

Je plane derrière la porte pluvieuse

Solitaire et sauvage

Lourde

De la gélatineuse souffrance orientale

1089 André Pieyre de Mandiargues, carte de Noël, 20-12-1965, archives Mansour, cf. notice iconographique fig n°132

1090 « Nuit de veille dans une cellule en cristal de Roche », *Carré blanc*, dans *Prose et poésie*, op. cit. pp. 413-414

Courir rouge de votre odeur
Dans le jeu phosphorescent des vagues
Nue rousse et tentaculaire
Suspendue au cri de la petite flûte
Pétale

Mon pubis se soulève
Calme houle calme calme
Malheureuse que je suis
La nuit brise l'image engloutie
Avant même que sur le sable rose
Votre tête puisse venir mourir

Être nuisible et aimée de vous
A quelques lieux de l'Atlantide
Sur la mer ouverte des songes. »

La nouvelle de Mandiargues raconte l'histoire d'un lapidaire et de sa fille, Sarah, qui n'entre « en contact avec les pierres précieuses que dans l'état de surdité complète ».¹⁰⁹¹

Au milieu des années soixante, la fervente passionnée des lettres que Mandiargues adressait à Joyce laisse place à un ton plus amical, moins personnel. Mandiargues a renoué avec Bona, ce qui explique, sans doute, la cause de cet éloignement. Lorsque la poétesse se rendra en janvier 1968 au congrès culturel de La Havane, elle ne sera pas accompagnée Mandiargues, mais de Michel Leiris.

Il ne cesse pas pour autant d'évoquer la jeune Égyptienne avec émotion. Dans un poème, « Gipsy Queen », il parle d'« une adorable fée d'Égypte », ou encore dans « Ciel de lion »¹⁰⁹² où le titre rappelle le surnom qu'il avait donné à

1091 *Feu de braise*, Le Diamant, Grasset, 1959, op. cit. p.170

1092 Les deux poèmes de Mandiargues « Gipsy Queen » et « Ciel de lion » sont recueillis

Joyce Mansour et dont elle aimait signer ses lettres. Ainsi la relation amoureuse entre les deux poètes se mue en affectueuse amitié. La poétesse tâchera de conserver cette amitié le plus longtemps possible. Après la réception, en 1971, de *Mascarets et le Troisième Belvédère*, elle lui envoie une réponse en forme de poème pour le remercier :

« Mascarets
Des rêves éclatent sur la grève
Comme du bois de Mélanésie
La marée se retire
Et l'orage ?
Sais-tu, André ?
Hier soir
Sous le marronnier
Je t'ai longuement parlé
En rêve
De la Boîte alerte
De bagatelles
Dehors le Nil rouge et gros
Coulait entre les cuisses du Bois de Boulogne
Mes souvenirs déferlent à mesure que je t'écris
Sur le toit du 3^{ème} Belvédère
Un ami plisse les yeux
Et rit
Ton amie fidèle et émue »¹⁰⁹³

La magie s'éteindra et les deux écrivains cesseront de correspondre à partir de 1977 : « Lorsqu'en 1982, Mandiargues évoquera les femmes surréalistes, ce sera pour citer Valentine Penrose,¹⁰⁹⁴ présentée comme « l'une des plus ardentes ».

dans *Ruisseau de Solitudes*, cinquième cahier de poésie, Gallimard, NRF, 1968.

1093 Lettre de Joyce Mansour à André Pieyre de Mandiargues, Paris, 1^{er} mai 1971, Fonds Mandiargues, IMEC

1094 Valentine Penrose, née en 1893 à Mont-de-Marsan (Landes), morte en 1979 en Angleterre. Première femme du peintre Robert Penrose, animateur du groupe surréaliste et

Pour être soigneusement occultée de la vie et des discours de Mandiargues, la figure de Joyce Mansour n'en continue pas moins de hanter son œuvre. Elle inspire, selon toute vraisemblance, les poèmes recueillis en 1978 dans « Passage de l'Égyptienne. » », ¹⁰⁹⁵ qui font partie de son recueil *L'Ivre Œil*, ¹⁰⁹⁶ dont un des poèmes pourrait rappeler « l'étrange demoiselle » :

« Le passeur a demandé
Si elle avait de quoi payer
Son transport sur l'eau qu'émerveille
Un soleil jaloux de ses yeux,

J'ai de quoi payer mon port
A-t-elle dit en faisant
Plus grands encore et plus blancs
Ses beaux globes oculaires
Et plus dorés ses iris,

Elle a dit j'ai de quoi payer
Le port et le débarquement
De l'objet de chair éphémère
Qui est la femme que je suis
Portatrice de l'amour
Comme une simple porteuse d'eau,

Passe-moi donc à l'autre bord
pour que ma bouche enseigne aux hommes
La royauté de l'amour¹⁰⁹⁷

Le souvenir de l'Égyptienne ressurgit, vraisemblablement, en 1983 dans

photographe dans les années trente. Poète, elle pratique l'écriture automatique.

1095 Colloque Caen, op. cit

1096 André Pieyre de Mandiargues, sixième cahier de Poésie *L'Ivre Œil* suivi de *Croiseur noir* et de *Passage de l'Égyptienne*, Editions Gallimard, 1979

1097 *L'Ivre l'œil*, suivi de *Croiseur noir* et de *Passage à l'Égyptienne*, op. cit. pp 162-163.

*Le Deuil des roses*¹⁰⁹⁸ « où Joël Quint baptise Sixtine Agni, héroïne du conte éponyme, « La gisante », et lui attribue un parfum d'orient ». Dans le conte, la jeune femme loge dans une pension nommée « l'Hôtel Hadès », nom du dieu des morts en Grèce et l'homophone d'Adès, nom de jeune fille de Joyce Mansour. Dans une lettre du 24 janvier 1974, elle lui écrit en post-scriptum : « Sais-tu que mon nom de jeune fille veut dire lentilles en arabe ? Pas tout à fait « fèves » mais « lentilles » : petites fèves en quelque sorte. »¹⁰⁹⁹

Un an après la mort de la poétesse, en 1986, on peut reconnaître certains de ses traits dans Myriam, l'héroïne du récit *Tout disparaîtra*, dernier hommage à son amie qui écrivit en 1965, dans *Carré blanc*, un poème intitulé « Lorsque Myriam sortit de l'extase »,¹¹⁰⁰ qui semble être adressé à Mandiargues :

« Je suis de retour
Fini les vendanges
Les oreilles jaunes du matin
Se dressent contre la porte
Irritants problèmes
De patine
Fini la cueillette de olives
Sur les collines de l'adultère
Fini les jouissances passives
Je ne saurai combattre la narcose
Endormie comme la boue des jardins emmurés
Mon sexe resplendit de la grande soif amère
L'exquis bâillement de la mort
Pourquoi suis-je triste sans le savoir
Sans noyau de nèfles gonflé de sang rustique
A tenir ainsi qu'un denier de veuve

1098 « *Le Deuil des roses* », texte recueilli dans *André Pieyre de Mandiargues, Récits érotiques et fantastiques*, op. cit. p799 et s.

1099 Lettre de Joyce Mansour à André Pieyre de Mandiargues, Paris le 24 janvier 1974, Fonds Mandiargues, IMEC

1100 Joyce Mansour: *Prose et Poésie, Oeuvre complète*, op. cit. pp 420 - 421

Entre mes doigts abreuvés de lumière
Comment satisfaire ma manie de fraîcheur
Aucune passion
Aucun vieux châtiment
Qui ne porte l'uniforme du vice
Je tombe sur le sol aux grands mouvements marins
Et tourbillons de pavés aux sonores accents
De tambour
Je tombe et je remonte à la surface de la ville
Ne peut être loin dans la misère et dans le temps
Je suis revenue trop tôt
O fils de ma maternelle flamme
Salut. »

Myriam qui hante la première partie du récit de Mandiargues fait écho à la Myriam du poème de Joyce Mansour :

« J'aimais donner du plaisir aux hommes, j'aimais plus encore les consoler, dit-elle, avec un air de sortir d'un songe. Des savants m'enseignaient ».

Dans ce récit, Mandiargues met en scène un théâtre érotique peu commun, d'une rare volupté. Les personnages s'y confondent, s'y dédoublent, créant une intensité troublante proche de l'obsession. Comme chez Joyce, l'érotisme et le fantastique se côtoient et nous plongent au plus profond de l'univers surréaliste.

Tous deux ne pouvaient que s'entendre et se répondre, car ils ont su créer une « certaine beauté », parfois « terrible », mais toujours poétique.

2 – Le corps traumatisé : Un pont entre Joyce Mansour et Henri Michaux

Henri Michaux fait partie des amis inconditionnels de Joyce Mansour. Même si l'amitié qui les a liés fut très différente de celles qu'elle a eues avec Breton ou Mandiargues, Michaux étant un homme très privé, assez renfermé, elle demeurera discrète et constante. L'écriture les a rapprochés, mais l'attirance de l'écrivain et peintre pour l'Égypte – même s'ils n'y sont jamais rencontrés – n'a fait qu'approfondir leurs affinités électives.

Ami de Georges Hénein, Michaux a fait plusieurs séjours en Égypte à partir des années trente. Il expose au Caire en 1947 et Georges Hénein commente cette exposition dans *Valeurs*, la revue d'Alexandrie. A ce moment-là, soucieux de ne plus fréquenter les mots, Henri Michaux fait vœu de silence et se concentre sur la peinture. Hénein, qui regrette cette décision, espère que le choc de l'Égypte, son désert, ses monuments, les pyramides lui redonneront le goût d'écrire. Il expose à nouveau en Égypte en février 1956. La marmite orientale l'attire et influence ses écrits, notamment *Un barbare en Asie*.¹¹⁰¹

Joyce Mansour n'a pas seulement de l'admiration pour le poète, elle est aussi impressionnée et intimidée par l'homme au caractère si inaccessible et malgré leur amitié profonde, les deux écrivains ne cesseront jamais de se vouvoyer. Marie-Laure Missir rappelle qu'en 1974 « alors qu'elle vient de recevoir *Moritunus*, elle lui répond : « Dois-je vous l'avouer ? Je suis comme amoureuse quand je vous lis ceci depuis des années¹¹⁰². Laissons cela, je connais votre sourire incrédule, moqueur : je le comprends et lui fait écho ». Elle transforme cette première version en masquant son émotion : « Dois-je le dire ? Vous lire me remplit d'une mauvaise joie. Je laisse tomber équerre et fil de plomb dans la soupe de tous les jours. Je jubile ». Elle lui écrit le 15 mai 1974 une lettre de remerciement :

¹¹⁰¹ Henri Michaux : *Un barbare en Asie*, éditions Gallimard, Paris, 1933

¹¹⁰² Cette première phrase de brouillon de Joyce Mansour est barrée. Archives Mansour.

« Je suivrais n'importe où le génie (sic) des lieux déserts: Par la voie des Rythmes, par celle de l'amitié où tout paraît éphémère, où par celle du soleil renversé. Comme endêve vos signes dansent sans souci du plein, sur le parcours du délire. Je suis enchantée, merci pour ce très beau livre. »¹¹⁰³

Lors de l'exposition de Michaux en 1956 au Caire, Joyce et Samir Mansour étant à Paris, leur première rencontre n'a pas lieu en Égypte, mais à Paris au début des années soixante. Elle se lie d'amitié avec Micheline Phankim-Koupernik, qui sera aux côtés d'Henri Michaux jusqu'en 1984. Micheline Phankim-Koupernik se souvient de l'enthousiasme communicatif de Joyce Mansour, une joie de vivre et un humour qui coloraient ses mots et sa conversation courante. Sa fantaisie extraordinaire plaisait à tous ceux qui la côtoyaient, tout particulièrement à Henri Michaux. Elle lui soumet ses manuscrits où il corrige volontiers les fautes de français et de syntaxe. Elle lui envoie des lettres sous forme de poème :

« Pardonnez-moi si j'étais confuse
L'autre jour dans la rue entre
St Dominique et Buci (sic)
Singulières édifices que celles (sic) de la timidité
Sachez seulement que vos mots ont percé la brume
L'ouate et le brouhaha
De la muraille quotidienne
Oui vraiment je suis très heureuse
De cette rencontre en pleine rue
Ou peut-être ai-je rêvé?
Votre amie,
Joyce »¹¹⁰⁴

¹¹⁰³ Lettre de Joyce Mansour à Henri Michaux, 15 mai 1974, archives Micheline Phankim-Koupernik), cf corr. n°48

¹¹⁰⁴ Lettre sous forme de poème de Joyce Mansour à Henri Michaux, début des années soixante-dix, archives Micheline Phankim-Koupernik, cf corr. n°49

Même si leurs rencontres ne sont pas aussi régulières qu'avec sa proche amie Micheline Phankim-Koupernik, les deux poètes se rencontrent régulièrement. Parfois un intervalle de deux trois mois sépare leurs rencontres. Cyrille Mansour raconte qu'ils allaient souvent au cinéma ensemble voir des films d'horreur qu'ils aimaient beaucoup, ainsi que les films de Kurosawa.

Henri Michaux apprécie plus que tout les réparties de Joyce Mansour et accompagne parfois Micheline à ses dîners. En témoignage de son admiration pour le poète, elle lui dédie son poème, « Le Grand jamais », publié pour la première fois dans la *Quinzaine Littéraire* du 16 janvier 1973 :

« Le grand jamais
La roue cesse de tourner
Tourne encore
Rires perpétuels des faiseurs de pluie
Le noir centrifuge éclate sur le papier
Telle l'ombre venue de la forêt
L'image peureuse amorce un pas dans la clairière
Signe visible de la grenouille
Dans le vide vécu
L'écorce fond l'après-midi
L'aile du voyageur vogue à la dérive
Voilà l'eau de l'aquarelle
L'itinéraire du rêve dirigé au crayon
Labyrinthes de marbre
Silhouettes instables
Plages de silence flottantes comme une chandelle
Celui qui voit éclaire »¹¹⁰⁵

On peut remarquer qu'ici, peut-être par pudeur vis-à-vis de son ami, elle n'a retenu que la poésie et l'imagerie en référence à l'œuvre de Michaux, sans la parole subversive qui caractérise ses écrits. La poétesse ne tarde pas à lui présenter une nouvelle version accompagnée de commentaires : « Ce qui n'était

¹¹⁰⁵ *Quinzaine littéraire*, 16 janvier 1973, article de Roger Dadoun sur Henri Michaux: « Une libido sèche ». Archives Mansour, cf doc n°47

qu'une petite pousse verte au printemps a continué à travailler pendant l'été, et maintenant que les feuilles tombent et s'éparpillent, elle semble vouloir hiverner, elle aussi. Voilà ces nouvelles ramilles... J'espère qu'elles ne vous déplairont pas, à vrai dire seul le titre me semble juste. »¹¹⁰⁶

Henri Michaux fait part de son admiration pour les écrits de la poétesse en lui écrivant¹¹⁰⁷ : « ... Merci « Des fêtes d'après minuit », « Des perroquets en robe de laine ». »

Les deux poètes, si différents pourtant, partagent cette même obsession du corps qu'ils placent au centre de leur œuvre. Pour eux, l'espace imagé de leur écriture s'entoure de présences hostiles et inquiétantes. La maladie et la souffrance reviennent fréquemment ; l'absurde aussi. Joyce Mansour écorche le corps humain, le pénètre dans sa dimension la plus nue, sans aucune recherche de sentiments. Henri Michaux scrute la vie organique de son être. Mais chez elle, la soif de vivre chasse l'ennui qui, au contraire, s'installe parfois dans les écrits de Michaux.

On retrouve cet exorcisme à répétition, comme en parle Michel Collot dans *La Matière-émotion*¹¹⁰⁸ chez Henri Michaux, peut-être l'écrivain qui est le plus proche psychologiquement, de Joyce. Comme elle, sa poésie est une manière « d'exorciser cette violence intérieure »,¹¹⁰⁹ où « l'éclatement du moi et de l'autre en objets partiels est omniprésent »¹¹¹⁰. Les monstres remplissent ses livres et il dit être né pour vivre parmi eux.¹¹¹¹ Les deux sont pareillement marqués par leur inconscient et l'humour noir car « la fureur poétique » qui

¹¹⁰⁶ Lettre de Joyce Mansour à Henri Michaux, automne 1971, archives Micheline Phankim-Koupernik

¹¹⁰⁷ Lettre d'Henri Michaux à Joyce Mansour, 25 -10- 71, archives Mansour, cf corr. n°50

¹¹⁰⁸ *La Matière-émotion*, op. cit.p.160

¹¹⁰⁹ Ibid p.161

¹¹¹⁰ *Épreuves, Exorcisme*, Éditions Gallimard, p.90

¹¹¹¹ Ibid p.162

inspire leurs écrits souvent parodiques, contribue à libérer leur écriture, à la sortir « des canons classiques de l'unité et de l'harmonie », ¹¹¹² pour les inscrire dans la modernité. Finalement, dans l'écriture de Joyce Mansour et Henri Michaux, les forces destructrices de l'inconscient « ne sont plus des ennemies mais des alliées dans la déconstruction des critères traditionnels du Beau et dans l'élaboration d'une forme ouverte » : ¹¹¹³

« Je vous construirai une ville avec des loques ! (...) Des forteresses faites exclusivement de remous et de secousses, Contre lesquelles votre ordre multimillénaire est votre géométrie Tomberont en fadaïses et galimatias et poussière de sable sans raison. » ¹¹¹⁴

Leur libre expression – comme le souligne Michel Collot dans son analyse de Michaux – maintient l'œuvre et le moi en un état d'inachèvement et de fragmentation. ¹¹¹⁵ L'exorcisme s'opère à travers la répétition de gestes destructeurs qui entraîne une libération totale de l'écriture et, partant, leur procure un apaisement intérieur.

Pour eux écrire de cette façon est une nécessité vitale. Tous deux sont passés de l'autre côté du miroir, du rationnel. Ils ont créé « une certaine plasticité psychique », ¹¹¹⁶ qui se retrouve dans l'œuvre picturale de Michaux où l'on voit

¹¹¹² Ibid p.162

¹¹¹³ *La Matière-émotion*, op. cit. p.163

¹¹¹⁴ Henri Michaux : « Contre ! », dans *La Nuit remue*, Éditions Gallimard, 1949, p.83

¹¹¹⁵ *La Matière-émotion*, op. cit. p.165

¹¹¹⁶ Alfred Pacquement, *Henri Michaux, « Têtes dans Peinture (1939) »*, Éditions Gallimard, 2006

se matérialiser les monstres de son inconscient : « quand je commence à étendre de la peinture sur la toile, il apparaît d'habitude une tête *monstrueuse* »¹¹¹⁷

Toutes ces têtes sont soit agressées, soit agressives, grimaçantes et terrifiées, « elles incarnent la « souffrance » que l'homme a refoulée dans le fond de lui-même depuis qu'il a « cessé par pudeur de pleurer » ». ¹¹¹⁸ Henri Michaux et Joyce Mansour se complaisent dans cette violence et ces meurtres constants. Tous deux répondent par l'absurde, la dérision et l'ironie. Cette liberté dans la révolte leur permet de fuir les canons de la beauté classique. Le geste chez Joyce Mansour semble plus automatique, plus inconscient, car Michaux ne rompt jamais complètement avec une intention esthétique.

Néanmoins, l'écriture automatique leur permet d'exprimer une affectivité profonde, échappant à toute conscience et tout usage. Breton écrit : « Je veux qu'on se taise, quand on cesse de ressentir ».¹¹¹⁹

C'est dans cette poétique « du fragment et du discontinu », du Moi et du corps que Joyce trouve une échappatoire à ses douleurs vécues. Les corps dont elle nous parle saignent, sont mutilés sans pour autant mourir :

« Marie était une femme curieuse, non contente d'être victime et complice de l'assassin dans ce royaume cruel du faux-semblant, elle voulait encore improviser. Complaisante, la mort ne l'effrayait pas, elle vivait avec l'idée de son cadavre futur (...) ».¹¹²⁰

¹¹¹⁷ Henri Michaux, *Têtes*, 1939, cf notice iconographique, fig n°133

¹¹¹⁸ *La Matière-émotion*, op. cit. p.166

¹¹¹⁹ André Breton, *Manifeste du surréalisme, œuvres complètes*, op. cit, p.314

¹¹²⁰ Joyce Mansour, *Prose et Poésie, Œuvre complète*, op. cit. « Marie ou l'honneur de servir ». p.27

Le sang dans l'écriture de la poétesse n'est plus « un mauvais sang » il devient, selon les termes de Michel Collot, un fluide rédempteur. Par le passage obligé de l'écriture et de l'imaginaire il n'est plus agresseur, il devient protecteur et euphorique. La liberté avec laquelle elle exerce – dans l'humour et l'ironie – sa méchanceté et sa fureur poétique lui permet de transmettre une vision du monde qui lui ait propre.

3 - L'inconscient incarné : Joyce Mansour vue à travers

Jean-Jacques Lebel

Joyce Mansour se lie d'amitié avec Jean-Jacques Lebel¹¹²¹ à la fin des années cinquante. Elle connaît déjà son père, Robert, habitué des réunions à La Promenade de Venus, et souvent invité en été, comme elle et son mari, Samir, chez Maurice Rheims en Corse.

Jean-Jacques Lebel

Robert Lebel rencontre le surréalisme et André Breton vers 1930. Il participe activement au mouvement pendant la Seconde Guerre mondiale à New York, aux côtés de Breton, Marcel Duchamp, Max Ernst, Tanguy, Matta, Masson, etc...

Jean-Jacques, jeune garçon, rencontrait déjà les amis de son père, la plupart attachés au mouvement : « ces exilés antinazis et francophones chez mes

1121 Jean-Jacques Lebel, né à Neuilly-sur-Seine en 1936. Peintre et poète, il est le fils de Robert Lebel, et l'un des plus jeunes adhérents au surréalisme. Il collabore à la revue *Le Surréalisme, même*, et à la revue *Bief*, par des articles, notes et illustrations. En mai 1968, il est un des principaux protagonistes de la « prise de l'Odéon ». Il est l'ami des poètes Ginsberg, Burroughs, Corso... représentants de la nouvelle poésie américaine, et traduira leurs œuvres. Il organise les premiers *happenings* à Paris.

parents tous les dimanches soirs. Il y avait des artistes, des poètes, des philosophes. Il y avait chez André Breton, Lévi-Strauss, Bataille, Max Ernst, Marcel Duchamp, parfois Aimé Césaire etc... tous amis de mes parents¹¹²². »

Nous avons longuement évoqué la fuite de nombreux artistes, poètes et écrivains vers les Etats-Unis, qui s'installent, pour la plupart, à New York, où, à en juger l'œuvre de Jackson Pollock, Arshile Gorky, Robert Motherwell ou Roberto Matta, la communauté artistique avait déjà subi l'influence du surréalisme.

Dès le début des années quarante, Robert Motherwell et Roberto Matta établirent une étroite collaboration avec les membres du mouvement en exil. De leur côté, les surréalistes adoptèrent rapidement les idées des Américains sur l'inconscient et le rêve.

C'est dans le milieu politique et artistique, de peintres, de poètes et de collectionneurs que le jeune Jean-Jacques Lebel grandit et découvre le surréalisme. Il devient l'un de ses plus jeunes adhérents. A l'âge de quinze ans, il commence une correspondance avec Breton et participe activement au groupe. Il collabore aux revues, *Le surréalisme, même* et *Bief* en soumettant des articles, des notes et des illustrations. Dans le deuxième numéro du *Surréalisme, même* paru au printemps 1957, il écrit un texte « Out of nowhere » sur une jeune femme qui a dissimulé un viol par « désir d'émouvoir l'homme avec qui elle vivait en concubinage — un jeune peintre qui avait toujours refusé de se livrer avec elle au moindre commerce charnel — l'avait poussée à exécuter ce drame

1122 Entretien de l'auteur avec Jean-Jacques Lebel, à son domicile, le 4 février 2011.

qu'elle racontait avec une précision et un aplomb remarquable »¹¹²³. Le texte est précédé d'une citation de Diderot : « La femme porte en dedans d'elle-même un organe susceptible de spasmes terribles, disposant d'elle et suscitant dans son imagination des fantômes de toute espèce ».

Dans le troisième numéro de la revue, il illustre le texte de Gérard Legrand et Jean Schuster, « La philosophie et l'art devant leur destinée révolutionnaire », par un dessin à l'encre de chine de 1956, *L'arbre fruitier*¹¹²⁴, représentant un motif abstrait entre végétal et animal dans un mouvement tournoyant et incisif.

Dans *Bief*, n°2 du 15 décembre 1952, on peut citer son hymne à la liberté, « Noir et Rouge » :

« C'est Bakounine et Marx réconciliés. C'est aussi le titre d'une fort attachante revue publiée par un groupe de jeunes anarchistes qui portent avec une ferveur plus que jamais partagée par les surréalistes, les couleurs de la liberté. Du « mythe de la gauche » qu'ils dénoncent judicieusement au **refus** inconditionnel qu'ils opposent à l'existence qu'on nous fait — leur lutte est la nôtre, leur volonté est la nôtre.

Aucune barricade construite sur le sable de l'efficacité et de l'opportuniste ne résiste — on l'a vu récemment en France — à la moindre poussée fasciste ; c'est que la **tactique**, qui a trop longtemps primé les **principes**, doit être reconsidérée avec rigueur.

A **Noir et Rouge**, notre fraternel salut.

Jean-Jacques Lebel »¹¹²⁵

En 1955, sa première exposition a lieu à la *Galleria Numero* en Italie, à

1123 *Le Surréalisme même*, 2, printemps 1957, p.75

1124 Jean-Jacques Lebel, dessin encre de chine, *L'Arbre fruitier*, 1956. *Le Surréalisme, même*, 3. 1957 p.89. cf notice iconographique, fig. n°134

1125 *Bief*, n°2 15 décembre 1958, Jean-Jacques Lebel : « Noir et Rouge »

Florence. Il expose chez Arturo Schwarz à Milan, puis chez Iris Clert et Simone Colinet à Paris et, par la suite, dans de nombreux musées et galeries à travers le monde.

Dans cet esprit de révolte, de curiosité constante et de poésie, Jean-Jacques Lebel n'a jamais cessé de puiser son inspiration dans la réalité. Il est l'auteur des premiers *happenings* en Europe et publie le premier essai critique en français sur le mouvement des *happenings* à travers le monde.

Le premier *happening* en Europe – revendiqué comme tel par Lebel – est *L'Enterrement de la Chose de Tinguely*¹¹²⁶, à Venise le 14 juillet 1960, au Palazzo Contarini-Corfou et Grand Canal, dans le cadre de l'exposition, *Anti-procès 2* qui se tient à la *Galleria II Canale*, avec la participation de Gregory Corso, Pilar Pellicer, Allen Ansen, Franck Amey, Peggy Guggenheim, Harold Acton, Guy Harloff, Paolo Barrozzi, etc...

En 1960, également, lors d'une exposition collective, *l'Anti-Procès 1*, qu'il organise avec Alain Jouffroy, il met en place un *happening* à Paris, à la Fontaine des Quatre Saisons, figurant Max Haztein, Erica E. Denzler, Alain Jouffroy, Jackie Farley, la voix de Roger Blin etc...

L'Anti-procès se réfère à l'exclusion en 1948 du groupe d'Alain Jouffroy pour s'être rallié du côté de Brauner et de Matta dans l'affaire Gorky. Il s'en explique dans un entretien¹¹²⁷ avec Patrice Trigano.

« Avant que je ne songe à organiser une exposition sur le thème de l'Anti-Procès, à Paris, tout d'abord, la question qui se posait pour plusieurs d'entre nous, artistes, écrivains, c'était la mise en cause de l'autorité de Breton, de l'arbitraire de certains de ses

¹¹²⁶ Photographies noir et blanc, le premier *happening* européen : *L'Enterrement de la Chose de Tinguely*, Venise 1960, cf notice iconographique fig. n°135

¹¹²⁷ Alain Jouffroy - Patrice Trigano : *A l'ombre des flammes - Dialogues et révolte* pp 142 - 143. Éditions la Différence. 2009

jugements, de certaines de ses décisions brutales, sur lesquelles il pouvait revenir tardivement, comme Aragon sur son stalinisme. Il est revenu sur les jugements hâtifs qu'il a prononcés contre Artaud et contre Desnos dans le *Second Manifeste*. Puis après la guerre, sur le jugement qu'il a porté contre Victor Brauner, contre Matta, contre moi et d'autres, dont il s'est excusé dans un texte paru à la fin du catalogue de l'exposition *Eros*¹¹²⁸ chez Daniel Cordier (...) une exposition consacrée à l'Érotisme. Il fallait remettre en question à nos yeux le principe moral du groupe dont nous étions tous à divers degrés redevables. Il fallait remettre en question l'autorité de Breton et tenter de regrouper les gens dans une perspective nouvelle qui était celle d'une révolte contre la morale, contre la « moraline ». Breton était non seulement préoccupé par la morale, mais il pensait que la morale était la clef du comportement d'un artiste ou d'un poète authentique. Mais cela dépassait aussi largement Breton »¹¹²⁹

Patrice Trigano lui répond dans cet entretien qu'« avec son intérêt pour la morale, André Breton était l'anti-Georges Bataille qui, comme Rimbaud, pensait que « la morale est la faiblesse de la cervelle ». »

Alain Jouffroy considère Breton comme anti-nietzschéen car « *Par delà le bien et le mal*, ce n'est pas spécialement l'éloge de la morale, et la morale pour Nietzsche, c'était l'héritage du christianisme, de toutes les religions monothéistes, des condamnations, des hérésies. Il fallait donc aux yeux de Breton procéder à un nettoyage moral, un nettoyage éthique, qui nous semblait abusif, liberticide ». Alain Jouffroy ajoute que, « les contradictions ne manquaient pas dans l'histoire des hommes que Breton admirait, comme Sade, et comme Rimbaud devenu soit disant commerçant, ou Lautréamont chantre du

1128 cf. 2^e partie

1129 *A l'ombre des flammes*, op. cit. pp 142-143

Mal puis défenseur du Bien dans *Poésies* ».

Ceux qui ont participé à l'Anti-Procès, voulaient mettre en avant « un mouvement *anti-procès*, sous-entendu moral ». Ils avaient choisi le mot « procès » pour faire allusion, d'une part, aux procès de Moscou et, d'autre part, « aux procès dressés par Breton au sein du groupe surréaliste contre certains de ses membres ». Jouffroy donne l'exemple de l'interdiction de pratiquer le journalisme, cause de l'exclusion de Desnos. Pour lui, c'est une aberration totale : « il aurait donc fallu condamner *a posteriori* Apollinaire, qui a vécu du journalisme toute sa vie, et pas de ses poèmes... ». De plus, il souligne que Breton a souvent collaboré à des journaux, comme *Combat*, puis *Arts-Spectacles* en louant certains artistes, et en dénigrant les autres.

Jean-Jacques Lebel organise des réunions autour de *l'Anti-Procès*¹¹³⁰ à La Coupole, Aux Deux Magots et au Flore. Le projet a également intéressé Mandiargues, Octavio Paz, et des jeunes intellectuels comme Max-Pol Fouchet, homme de télévision. Jouffroy y a associé un avocat, Jacques Gambier de la Forterie, afin de se défendre contre un éventuel procès. Pour Jouffroy : « Breton exerçait une pression sur certains d'entre eux (directeurs de galerie), il essayait d'improviser des choix, de dissuader certains marchands d'exposer tel artiste avec lequel il s'était fâché ».¹¹³¹

Ainsi son attitude était jugée par certains trop autoritaire « quand il confondait ses amitiés et ses inimitiés avec le sort de l'art tout entier ». Breton ne pouvait pas ignorer que « *l'Anti-Procès* était en sous-entendu un procès contre les procès intentés par Breton et son groupe ». Alain Jouffroy n'a cependant jamais prononcé le nom de Breton pendant l'événement. Pour Lebel,

1130 La chute du rôle des cafés parisiens comme lieu de rencontres d'artistes et d'écrivains a commencé en 1968.

1131 idem p.146

Jouffroy et d'autres, c'était surtout un moyen de combattre le mouvement surréaliste par de nouvelles manifestations collectives « où l'indépendance individuelle de chaque artiste serait défendue beaucoup plus que ce n'était le cas dans le surréalisme ».

La nouveauté qu'ils apportent dans ces manifestations était l'ajout de la musique que Breton n'aimait pas particulièrement. Lebel et les participants au projet font appel à des musiciens de Jazz, dont Jackie Farley, grande chanteuse noire américaine des années soixante, afin d'associer la musique à la peinture, la sculpture, la poésie et la littérature.

Jouffroy a demandé au lettriste François Dufrêne de participer en faisant des « sortes de concerts vocaux, avec ses poèmes, « La cantate des mots camés » et « le Tombeau de Pierre Larousse » ». Patrice Trigano approuve le choix de François Dufrêne car pour lui la critique de la société passait par la critique du langage. On retrouve cette même forme de critique dans les affiches lacérées de Hains et de Villeglé car « leurs œuvres devenaient des lieux de rencontre insolites où des chocs visuels s'opéraient, engendrant une poésie sauvage et spontanée dans laquelle l'aléatoire agissait sous le contrôle du regard de l'artiste. »¹¹³²

L'Anti-Procès devant réunir environ soixante-dix personnes, Lebel et Jouffroy ont choisi de le tenir à La Fontaine des Quatre Saisons, rue de Grenelle. Julien Gracq, qui habitait près de là, s'est joint à eux, comme Octavio Paz, et André Pieyre de Mandiargues. Breton, furieux, s'est senti trahi par ses amis. *L'Anti-Procès* connut un grand retentissement dans la presse et s'est prolongé en Italie par l'intermédiaire du galeriste, Arturo Schwarz, spécialisé dans le mouvement Dada. Il choisit de tenir l'événement au Musée Brera à Milan.

1132 idem p148

En 1960, Lebel prend l'initiative du *Grand Tableau Antifasciste Collectif*,¹¹³³ exposé à *L'Anti-Procès* de Milan et actuellement au Musée d'Art moderne de Strasbourg, réalisé par de nombreux peintres, dont Lebel, Erró, Enrico Baj, Antonio Recalcati, Valerio Adami, Rauschenberg, etc...

Dans cette grande composition¹¹³⁴ sulfureuse et chaotique qui vise à dénoncer les injustices, on voit à la fois une attaque contre le pape et le Vatican et une attaque contre le colonialisme à la française en Algérie. Saisi par la police, le tableau a été entreposé pendant plusieurs années à la préfecture de Milan « pour attentat à la religion d'État et attentat à la pudeur ».

En effet on voit dans la toile « autant de coups de pinceau que de jets de sperme sur la face du monde, l'armée, l'Église ».

L'Anti-Procès se clôt à Venise avec *L'Enterrement de la Chose de Tinguely*, se présentant comme « un suicide symbolique ».

Admirateur de Sade, comme tous les surréalistes, Jean-Jacques Lebel lui rendra son hommage. Il imagine un *happening*, *Cent vingt minutes dédiées au divin Marquis*,¹¹³⁵ pour s'opposer à la censure contre l'éditeur de Sade, Jean-Jacques Pauvert, et aux organisations catholiques qui ont réclamé l'interdiction de *La Religieuse*, film de Jacques Rivette d'après Diderot, qui, cependant, a été présenté au festival de Cannes.

Provocateur, Jean-Jacques Lebel choisit de tenir l'événement au théâtre de la Chimère, 42, rue Fontaine, à deux pas de chez Breton.

Le déroulement des *happenings* est assez semblable à celui du vernissage

1133 Lebel, Erró, Enrico Baj, Antonio Rocolcat, Dova Grippa etc... *Grand Tableau antifasciste collectif*, huile sur toile (4x5 m), 1960, cf notice iconographique, fig n°136

1134 Photographie noir et blanc de quelque peintres dont J-J Lebel devant leur œuvre 1960, cf. notice iconographique fig n°137

¹¹³⁵ Denise de Casabianca en religieuse » dans le *happening* de Jean-Jacques Lebel, *Cent vingt minutes dédiées au Divin Marquis*, 1966. Photo François Hamal, cf notice iconographique fig. n°138

d'E.R.O.S., notamment dans la salle du *Festin* où les invités s'installent autour du corps d'une femme nue qui leur sert de table. Mais, à la différence des *happenings*, les mises-en-scène du mouvement surréaliste – dont la cérémonie lors du pré-vernissage chez Joyce à la fin de laquelle Jean Benoît et Matta se marquent au fer rouge – se tiennent dans des lieux privés à l'écart des photographes et des journalistes.

Mais Lebel pousse la subversion plus loin encore et « fait de son *happening* un triple défi : au pouvoir, aux conventions de la scène artistique et au dernier surréalisme, exsangue ». ¹¹³⁶ Il est proche de l'esprit Dada dans son goût pour le chaos et l'improvisation, ingrédients indispensables au *happening*, absents des grandes expositions internationales du surréalisme avec leurs mises-en-scène spectaculaires incorporant les images, les sons, le spectacle et le spectateur.

Laurence Bertrand Dorléac dans *L'Ordre Sauvage* souligne que « l'hommage à Sade est évidemment aussi du côté de la réorganisation du monde mais il insiste sur le jeu et le hasard, échappant au programme originel et surtout quand l'histoire bascule : au moins au moment où le transsexuel Cynthia, dos au public, ¹¹³⁷ se retourne face à la salle qui le dévore des yeux, autrement dit quand le tableau vivant s'anime et quand le *strip-tease* fait figure d'énigme et de secret défendu et prometteur ». ¹¹³⁸ La figure « ambivalente » de Cynthia défend ici ce qu'il ne peut pas faire dans sa vie de travesti professionnel, montrer qu'il est à la fois homme et femme.

On se souvient des positions de la majorité des surréalistes et de Breton

¹¹³⁶ *L'Ordre Sauvage*, op. cit. p. 270

¹¹³⁷ Jean-Jacques Lebel, *Happening, Cent vingt minutes dédiées au Divin Marquis*, 1966. Photo de Cynthia allongé de dos cf notice iconographique fig. n°139

¹¹³⁸ Laurence Bertrand Dorléac, *L'Ordre Sauvage*, op. cit. p.270

contre l'homosexualité. On peut rappeler ses *Recherches sur la sexualité* publiées en 1928.¹¹³⁹

Au cours d'une soirée, le 31 janvier 1928, lorsque Man Ray, Aragon et quelques autres membres du groupe avaient pris la défense de l'homosexualité, André Breton avait aussitôt mis fin à la discussion. Son intransigeance reflète les idées de Freud qui condamnait l'homosexualité et la classait parmi les perversions.

Laurence Bertrand Dorléac se demande quel pouvait être, en 1966, le regard de la société sur l'exhibition d'un Cynthia partagé entre son histoire d'homme et son devenir de femme ? A en juger par les photographies, le regardeur, c'est-à-dire les spectateurs¹¹⁴⁰ semblent jeter « un regard atrocement médusé sur un sujet archi-éclairé ».¹¹⁴¹ L'auteur de *L'Ordre Sauvage*, rapporte que le philosophe et sociologue Lucien Goldmann, présent au *happening*, « s'effondra, terrassé par un début d'attaque au moment où Cynthia finissait de se déshabiller et se retournait face aux spectateurs en dévoilant qu'elle était aussi un homme. En agent involontaire du hasard, il ou elle faisaient basculer la soirée dans un scénario tragi-comique où la réalité entrait dans le jeu sans que les participants soient disposées à y croire (...) Une civière passe finalement de main en main dans un grand désordre

¹¹³⁹ André Breton : *Recherches sur la sexualité*, janvier 1928 – août 1932, présenté et annoté par José Pierre. Collection Archives du Surréalisme n°4, éditions Gallimard, parution 02-11-1990.

Dans le n°11 de la *Révolution Surréaliste* (15 mars 1928) était publié le compte rendu des deux premières séances des *Recherches sur la sexualité*, conduites au sein du groupe sous l'initiative d'André Breton. Mais en fait il y eut douze séances consacrées à ces recherches, la dernière s'étant tenue le 1^{er} août 1932.

¹¹⁴⁰ Photo de Cynthia allongé face au public dans le *happening* de Jean-Jacques Lebel, *Cent vingt minutes dédiées au divin marquis*, 1966, cf notice iconographique fig n°140 Photo reproduite dans *L'Ordre sauvage*, p.280.

¹¹⁴¹ *L'Ordre Sauvage*, op. cit. p.281

incrédule où l'on pense l'accident comme partie intégrante du *happening* ». ¹¹⁴² La vie est rentrée dans le théâtre et s'y est confondue. Lebel n'avait pas prévu le geste de Cynthia et « cette injonction du hasard, à ce moment-là précisément du dévoilement d'un hermaphrodite, en tout cas d'une incertitude, transgresse sensiblement le plan initial du *happening* qui passe brutalement d'un monde à l'autre, dans un mouvement de balancement entre Sade et Masoch qui n'ont rien à voir ». ¹¹⁴³ Même si les œuvres des deux auteurs sont subversives, Sade se situe dans une rigueur non-sentimentale, tandis que Sacher-Masoch tend vers l'idéalisation de l'être, vers la rêverie et l'introduction du hasard. Mais, comme Lebel, les deux auteurs sont animés par la révolte contre les interdits de la société, une attente de la révolution exprimée dans la parodie sexuelle qui « sous-entend dans les deux cas un détournement de la loi et un renversement radical. La révolution de Jean-Jacques Lebel, d'essence libertaire, s'enracine, elle, dans les épisodes tragiques de la guerre au XX^e siècle. La distribution d'étoiles jaunes et le tas de chaussures des participants en sont des preuves parmi d'autres, des réactualisations du calvaire des victimes ». ¹¹⁴⁴

En effet, lors de ce *happening* de 1966, Jean-Jacques Lebel, désireux de détruire la frontière entre l'art et la vie, compte sur les spectateurs pour rejoindre les principaux « acteurs » de son hommage à Sade.

De ces événements éphémères, il nous reste peu de traces. On trouve parfois des photographies, des articles de presse, des films dans les archives personnelles.

Pour Jean-Jacques Lebel ce qui importe c'est le « dérèglement du sens »

¹¹⁴² Idem p.p. 281 - 282

¹¹⁴³ Idem p.282

¹¹⁴⁴ Ibid p.283

et le déferlement de la poésie dans la vie et dans la rue. Le *happening* par excellence serait donc celui qui ne laisse rien derrière lui. Jean-Jacques Lebel affirme qu'une telle expérience avait déjà eu lieu à Ibiza, en 1958 :

« Un événement sans trace palpable, que j'ai après coup appelé *Morue*. Avec quelques copains, Mel Clay, Franck Stone et Simon Vinkenoog, nous avons voulu terminer un film en 16 mm dans un autobus calciné, abandonné sur un terrain vague. Sculpture « sauvage », à l'intérieur de laquelle avait poussé un arbre. Il faut dire que nous étions tous les quatre défoncés à la belladone et qu'entre nous, il se passait des choses plutôt « magiques ». Nous partageons entre nous nos « visions » — ou nos hallucinations et nous jouions **avec**, comme le font les musiciens de bop ou de free jazz. On a donc commencé à tourner le film et on s'est rendu compte que deux types du genre « clochards célestes », parlant espagnol, vivaient dans cet ex-autobus. Nous avons exprimé le désir d'improviser avec eux une sorte de rituel non verbal de théâtre sans parole, de poésie sonore... Seulement, nous étions tellement défoncés qu'on a tout simplement oublié de charger la caméra ! Nous avons filmé sans pellicule !... Cet événement est donc resté sans trace visible, « palpable ». Simplement : vécu. Poésie sans écriture. Un événement inter-psychique gravé dans la seule mémoire des différents participants. Inutile de te le préciser : je n'avais alors jamais entendu parler des *happenings*. Du moins dans le sens employé par Kaprow, qui, d'ailleurs à cette époque, n'avait pas encore introduit ce terme. »¹¹⁴⁵

Jean-Jacques Lebel dit avoir entendu le mot *happening* pour la première fois dans le jargon des musiciens de jazz et des artistes de Greenwich Village :

« Pendant les années cinquante, le mot *happening* était un terme d'usage courant, mais il n'avait pas encore le sens qu'allait lui

1145 Jean-Jacques Lebel, et Arnaud Labelle-Rajoux, *Poésie directe, Happenings, Interventions*, Opus International Edition Paris, 1994, p.p.23-24

donner Kaprow¹¹⁴⁶.

Ce mot était utilisé par les musiciens, les artistes et la presse pour simplifier un « événement à ne pas rater » :

« La première fois que ce mot a attiré mon attention dans une connotation plus précise, différente, c'était dans le titre d'un poème de Gregory Corso¹¹⁴⁷, écrit en 1957 (et publié en 1958, par Ferlinghetti chez City Lights, à San Francisco, dans le titre intitulé *Gasoline*) : *Two Wierd Happenings in Haarlem*. Corso qui était à Paris au moment de la publication de *Gasoline*, a lu ce poème lors d'une des soirées que nous avons organisée dans la cave de la Librairie Anglaise. Ce poème est constitué de deux strophes, ou de deux courts poèmes. Dans le premier il évoque des moulins à vent qui mangent des tulipes, et une ville entière qui devient dingue en criant « Apocalypse ! Apocalypse ! ».

Jean-Jacques Lebel précise que le Haarlem en question n'est pas le Harlem de New York, mais celui de Hollande où Corso a écrit les premiers textes de son recueil :

« Dans le second petit poème, il est question d'une « chose étrangement architecturale connue d'un cannibale déglingué qui est arrivé hier soir à Haarlem pour dévorer un canal¹¹⁴⁸ » !

1146 Allan Kaprow, né en 1927 à Atlantic City dans le New Jersey. Mort en avril 2006, artiste américain, d'abord peintre lyrique abstrait. Inspiré par ses maîtres (Cage et Duchamp) et par les diverses tendances de newyorkaises, il devient la tête de file de ceux qui rejettent les idées reçues concernant l'art, au point d'effacer les frontières entre art et non-art. Il a contribué avec d'autres (Jim Dine, Red Grooms, Claes Oldenbürg et Robert Whitman) à créer « Le Happening », le mettant en scène et impliquant le public. En 1959 il présente son premier *happening* abouti à la *Reuben Gallery, Eighteen Happenings in Six Parts*.

1147 Gregory Corso (26 mars 1930 - 17 janvier 2001) poète américain. Il fut le 4^e membre de la *Beat Generation* aux côtés de Jack Kerouac, Allen Ginsberg et William Burroughs.

1148 Idem p.24

Corso décrit des « événements psychiques » (comme les nomme le philosophe anglais, Whitehead) « presque des hallucinations », « des visions ».

Jean-Jacques Lebel ajoute n'avoir pas discuté du sens de ce *happening* avec Allan Kaprow, mais vivant à New York comme lui, « dans le même bouillon de culture, la même atmosphère », et à la même époque, il lui semble naturel que Kaprow ait utilisé ce mot dans le même sens.

Pour Lebel le langage parlé précède souvent l'écriture par ses inventions, ses courts circuits, ses combinaisons inédites. Les poètes sont les plus aptes à entendre et voir « ce qui échappe aux esprits anesthésiés ». Il considère que « le rôle du poète est fondamental dans ce qu'on pourrait appeler « l'usinage » du langage « *Donner un sens nouveau aux mots de la tribu* » — selon Mallarmé — en les combinant autrement, en les déstructurant, en les restructurant, en leur conférant une « charge », un éclairage, bref des « signifiés inhabituels ».

Pour Jean-Jacques Lebel, le *happening* est un poème vécu, un processus de production poétique, artistique, philosophique et politique. Ce sont les artistes eux-mêmes, dans leur remise en question du statut de l'art, qui ont « choisi et forgé » ce terme, *happening*, avec une grande liberté, que ce soit les artistes de Dada, du surréalisme, ou de *Fluxus*.

Au début des années soixante, Jean-Jacques se trouvait face à une crise personnelle, doutant de la peinture qu'il jugeait trop engluée dans le système des salons, des galeries et des musées. Il refusait de considérer l'art comme une marchandise, et voulait échapper au marché et à la « conformité aux modèles ». Le *happening* était donc, pour lui, une nécessité, une façon de se retrouver à l'état sauvage en coupant les ponts avec la société artistique et culturelle :

« Il m'a semblé, alors, vers 1959/1960, qu'il était temps de dégager, de libérer, de déployer l'énergie de la grande

Révolution, pas seulement celle de la Révolution Surréaliste mais celle du Soulèvement Absolu, celui du Dadaïsme qui, déjà, longtemps avant nous, avait propulsé la peinture hors de la toile, hors des musées, hors des galeries, propulsé ma poésie (orale ou écrite) hors de la page imprimée »¹¹⁴⁹.

En 1960, avant l'*Anti-Procès*, Jean-Jacques Lebel et Alain Jouffroy ont été exclus du mouvement surréaliste par tract, pour cause d'anachronisme et d'inadaptation congénitale à toute espèce d'autorité. Cette exclusion ne l'a pas empêché par la suite de rester en contact avec André et Elisa Breton et d'autres membres du groupe, comme Jean Benoît et Joyce Mansour. Malgré cette rupture, il était toujours en accord avec les grandes lignes philosophiques du mouvement, dont l'antifascisme et l'anti-stalinisme. En revanche, le mouvement Dada lui a paru « plus libre car plus radical, plus subversif, plus vital... ».

Jean-Jacques Lebel donne l'exemple de Kurt Schwitters peintre, poète, performeur, auteur de *La Ursonate*¹¹⁵⁰ qui, dès les années vingt, disait : « ... Le Merz-théâtre se distingue par la fusion de toutes ses composantes en une œuvre d'art totale... J'ai fait cela pour effacer les frontières entre les arts... ».

Dans ce poème sonore, Schwitters se dégage de la typographie pour la remplacer par un rythme, des propriétés verbales, vocales ou visuelles. Le point de départ est le poème-affiche « fmsbwtözäu ! pggiv... » de Raoul Haussmann, de 1918. Dans *La Ursonate*, Lebel admire le respect de la structure classique formelle, « mais le contenu qu'il y a mis, relevait du langage préverbal en ébullition, du langage avant la grammaire. D'où cette tension chef-d'œuvrale entre deux finalistes incompatibles : le raffinement classique et la sauvagerie. Poésie, musique, théâtre,

1149 Idem p.57

1150 Kurt Schwitters, *Ursonate*, poème sonore composé entre 1921 et 1932. Sonate en sons primitifs constitue le 24^e et dernier numéro de la revue *Merz*, qui paraît de 1923 à 1932. Elle est née de la rencontre de Schwitters et de Raoul Haussmann, l'inventeur du *Merzbaus*, parodie du *Bauhaus*.

arts plastiques, philosophie, cinéma, toutes ces techniques d'approche étaient donc déjà, depuis Dada, en crise, en fusion et en jeu ».

Même s'il est difficile de résister à la pression sociale et économique, il faut « couper tous les ponts » pour se trouver soi-même, pour retrouver notre profonde inventivité à l'état sauvage et donner libre cours à nos pulsions, nos errances les plus « folles ».

Il fait référence à Artaud et à l'exposition de ses dessins au Musée national d'Art moderne qui a « augmenté » l'intensité de ses poèmes objets, remportant ainsi une grande « victoire » posthume contre ceux qui l'avaient rejeté et enfermé. Il est du même avis pour les expositions de Schwitters, mais lorsqu'il fait allusion à Beuys, il pense que l'exposition affaiblit son œuvre et augmente son caractère mercantile. Il regrette qu'Artaud, dont les concepts d'écriture, de théâtre et de peinture ont bouleversé les « valeurs culturelles », n'ait pas pu montrer davantage son théâtre et ses mises-en-scène de son vivant. Il regrette encore que Kurt Schwitters et Benjamin Péret – un des poètes les plus inventifs du surréalisme, selon lui – soient morts dans la misère, rejetés pendant leur vie par les mêmes institutions qui « essayent aujourd'hui de les glorifier ».

Dans cette période de crise profonde contre les valeurs culturelles et leurs institutions, en désaccord avec le mouvement surréaliste, Jean-Jacques Lebel rencontre les poètes « Beat » avec lesquels il découvre une autre façon de « vivre la poésie : en tant qu'activité sociale et pas seulement comme écriture de textes ».

Le mot « beat » représente les poètes et les écrivains de la *Beat Generation*. Ce terme a plusieurs connotations : le mot « béatitude », dans le sens mystique recherché par Ginsberg et Kerouac ; le verbe « to beat »,

signifiant « battre » dans le sens musical lié au rythme de Jazz et aux percussions.

La *Beat Generation* représente aussi la génération « vaincue » et exilée en Europe. Tout comme le mot *happening*, on peut difficilement l'enfermer dans une notion sclérosée, fixe, son sens dépendant à la fois de celui qui émet et de celui qui reçoit. On doit introduire à ces événements, *happenings*, ou au *Beat Generation*, une dimension aléatoire empruntée à « Duchamp, ou à John Cage¹¹⁵¹, et à la sémiotique ». Dans les années soixante et soixante-dix la sémiologie devient « un véritable art du décodage », un art de la lecture des signes.

Quand il fait la connaissance des poètes de la *Beat Generation* en 1957-1958, Jean-Jacques Lebel a une vingtaine d'années. Il est immédiatement attiré par leur révolte contre tout formalisme et contre les conventions sociales. Ces poètes étaient ses voisins à Paris et vivaient au « Beat Hotel », rue Git-Le-Cœur près de Saint-Michel. Il y avait William Burroughs, Allen Ginsberg, Gregory Corso, Brion Gysin (qui parlait français). Selon Jean-Jacques Lebel ils

1151 John Cage : (John Milton Cage) né le 5 septembre 1912 à Los Angeles, mort le 12 août 1992 à New York. Compositeur, — musique contemporaine et expérimentale — également philosophe, poète et plasticien. Inspirateur du mouvement *Fluxus*... l'étrangeté de ses compositions laisse transparaître l'influence d'Erik Satie. L'une de ses œuvres les plus célèbres est probablement 4'33", un morceau où l'interprète joue en silence pendant 4 minutes et 33 secondes, l'objectif de cette pièce étant l'écoute des bruits environnant des situations de concert. Il considérait le silence comme l'inévitable musique. Il prétendait que l'une des composantes les plus intéressantes en art était ce facteur d'imprévisibilité où des éléments extérieurs s'intégraient à l'œuvre de manière accidentelle. Ainsi son travail s'appuie sur la recherche et l'expérimentation.

Le mouvement *Fluxus* fait son apparition au début des années soixante aux États-Unis comme conséquence de la guerre du Vietnam. Les héritiers du dadaïsme et du surréalisme réagissent face à l'art institutionnalisé qu'ils considèrent comme un obstacle à leur liberté créatrice. Pour pouvoir être comprise et interprétée, la nouvelle réalité politique et sociale requiert des langages nouveaux. C'est ainsi que naît *Fluxus*. L'artiste lithuanien, Georges Maciunas, emploie pour la première fois ce terme latin qui signifie laisser filer. La participation du spectateur est fondamentale et la valeur marchande presque inexistante.

Le mouvement *Fluxus* prétend désacraliser l'objet et faire de l'art à partir de la vie. Pamphlets, affiches et autres outils du monde publicitaire font presque toujours partie du spectacle.

constituaient « une sorte de tribu nomade de visionnaires, isolée en plein Paris ». A l'époque, seul Henri Michaux – également leur voisin – s'intéressait à eux. Lui aussi était de culture anglophone et pensait qu'il existait, dans l'écriture « Beat », une remise en cause profonde de l'écriture poétique traditionnelle. Pour Ginsberg, la poésie classique, européenne ou américaine se référait à des modèles classiques, en vers, « pré-mallarméenne ».

La poésie *Beat* est une poésie du souffle vital, proche de la poésie surréaliste de Benjamin Péret ou de Joyce Mansour, loin de tout académisme. Dans une émission diffusée sur Arte en 1993, et qui présentait un film inédit sur Ginsberg, Jean-Jacques Lebel rappelle qu'à l'époque où la *Beat Generation* était en pleine effervescence dans l'*Underground* aux États-Unis, elle n'avait aucun écho en France. Cette poésie n'avait pas encore été traduite et peu de gens lisaient l'anglais. Jean-Jacques Lebel pense « que la France d'alors (fin des années cinquante) était encore à l'abstrait, la poésie à l'alexandrin et la musique au yéyé et à la variété. Là-bas il y avait déjà les grands du jazz, le cinéma underground, l'expressionnisme abstrait et le néo-dadaïsme, le *Living Theater* et la *Beat Generation* pour la littérature ».

Les membres du mouvement *Beat* ont quitté l'Amérique en pensant que Paris était un « bastion de la liberté ». Pour Lebel, cette notion était un leurre « car la France de De Gaulle était culturellement moribonde », et la transmission du mouvement fut difficile en France.

Les poètes américains restaient entre eux et « ressemblaient un peu aux clochards célestes » qu'avaient été Rimbaud et Verlaine, vivant en marge de la société. De 1958 à 1960, ils s'installèrent donc à l'hôtel Beat, sale et infesté de rats : « En trois ans on les a pas beaucoup vus ; ils ne sortaient jamais, restaient

dans leur chambres, se shootaient et écrivaient, fréquentaient les cafés arabes, le English Bookshop de la rue de Seine et quelques amis anglophones (dont j'étais) (...) Ils s'enfermaient donc dans leur chambre, où régnait une ambiance à la « thébaïde » : des peintres, des poètes, des photographes et des philosophes, tous anglais, américains ou jamaïcains, se retrouvaient là sur cet îlot perdu de Paris, enfer et paradis, à la fois sordide et beau. C'est là qu'ils ont produit des œuvres extraordinaires. Corso y a écrit *American Express*, Ginsberg y a inventé le « cut-up » avec Burroughs qui, lui, y a terminé *Le Festin nu*. A ce propos, il y a une anecdote qui illustre bien la résistance « Vieille-France » à la *Beat Generation*. Ginsberg¹¹⁵² a tapé le manuscrit de Burroughs, après quoi ils se sont rendus chez Maurice Girodias, d'Olympia Press, qui avait déjà accepté *American Express* de Corso. Mais il a refusé le manuscrit de Burroughs qu'il trouvait trop ouvertement homosexuel ». Ils ont occupé le bureau de Maurice Girodias jusqu'à ce que celui-ci accepte d'éditer *Le Festin nu*.

En fait, ils n'ont pas cherché à rencontrer les poètes et artistes français. Ils auraient pu connaître la Nouvelle Vague avec Godard et Truffaut ou André Breton et ses amis, mais ces rencontres n'ont jamais eu lieu. A l'exception de Madame Rachou, la gérante de l'hôtel, et Jean-Jacques Lebel, personne ne les connaissait. Lebel les a rencontrés grâce à sa fiancée, qui vivait à l'hôtel Beat, et les a bien connus, parce qu'il parlait anglais.

Il les emmenait écouter du Jazz dans les petits restaurants algériens. A l'English Bookshop, ils retrouvaient la colonie d'Américains à Paris : James Jones, William Styron et James Baldwin. Jean-Jacques Lebel a organisé pour eux une soirée de jazz et de poésie à la Galerie 55, le 20 février 1960. Ils y

1152 Allen Ginsberg, né en 1926 dans le New Jersey, apparaît comme une des figures majeures du mouvement hippie des années soixante. Ginsberg est celui qui a fait descendre les *Beats* dans la rue, en particulier après la publication en 1956 du livre révélation *Howl*. Il s'oppose à la civilisation américaine et au « système ».

rencontrèrent Octavio Paz et André Pieyre de Mandiargues. Il les a également mis en contact avec Man Ray, Benjamin Péret et Marcel Duchamp. Mais ils restaient la plupart du temps en vase clos. Seul Gysin, francophone, a travaillé avec des poètes lettristes français tels que Dufrené et Luca.

Leur œuvre a pu passer les frontières et être reconnue en France grâce à la publication en 1964 du livre de Jean-Jacques Lebel sur la poésie de la *Beat Generation*. A l'époque, le scandale que fit le livre dans les milieux littéraires garantit son succès. Jean-Jacques Lebel précise :

« C'était le premier recueil de poésie beat au monde, qui, de plus, avait été traduit avec l'aide et la participation des poètes eux-mêmes... En fait c'est quand le mouvement était déjà en phase descendante là-bas que nous, ici, avons eu le sentiment que la libération de l'esprit, la révolution poétique et la révolte contre le vieux monde nous venait d'Outre-Atlantique. On avait l'impression que quelque chose commençait à se passer, on sentait cette force et cette naïveté, cette folie et cette fraîcheur que la culture dominante avait perdue ».

En 1993, quand Jean-Jacques Lebel et Alain Joubert¹¹⁵³ rendent hommage à Allen Ginsberg, quarante ans après la naissance du mouvement, les poètes du mouvement Beat reviennent sur le devant de la scène poétique. Burroughs, devenu peintre, vit seul dans une petite ferme du Kansas ; Corso continue à écrire des poèmes ; Kerouac est mort en 1969 ; Gysin en 1989. En revanche, Ginsberg, toujours vivant, continue d'écrire des poèmes et milite

¹¹⁵³ Alain Joubert, né à Paris en 1936. Ne désire pas être enfermé dans une spécialisation artistique ou autre. Il contribue aux activités du groupe surréaliste de 1955 à 1969, auquel il apporte une sensibilité ouverte à toutes les séductions de la modernité, (le jazz, le cinéma). Il joue comme sa compagne Nicole Espagnol un rôle très « dynamique » dans tous les débats du groupe, il sera dès les années soixante-dix un des animateurs du collectif « quando », qui en 1978 se manifeste par un ouvrage présenté comme une tentative de « poétique-fiction » (cf *Dictionnaire du surréalisme* p.228)

activement pour l'écologie, contre le nucléaire. *Polyphonix*¹¹⁵⁴ organisera une soirée à la cinémathèque avec Ginsberg, Lebel et d'autres poètes. Dans les années quatre-vingt-dix, de plus en plus de personnes s'intéressent à cette poésie vivante. L'esprit *Beat* vit « un regain vivace » chez les jeunes poètes à la recherche de « cette liberté et de cette énergie créatrice de la *Beat Generation* que le dadaïsme ou l'expressionnisme ont incarné et continueront d'incarner ». Pour Jean-Jacques Lebel la conception de l'art et de la poésie est « indissociable de l'idée de passage à l'acte », comme on l'a vu dans les *happenings*. Cet aspect de son art va de pair avec son esprit organisateur et mobilisateur car dans ce type d'événement il est rarement seul.

Jean-Jacques Lebel et Marc'o organisent sous le titre « *Workshop* de la Libre Expression » une série de manifestations qui ont lieu du 25 au 30 mai 1964 (date du premier workshop) au Centre Américain des artistes, boulevard Raspail à Paris.

Combat du 26 mai 1964 relate cet événement :

« Le Centre Américain, 261, boulevard Raspail, est actuellement livré au Pop Art et aux « Happenings ». Divers artistes, intellectuels, écrivains, psychologues se sont réunis pour faire connaître ce qu'est le Pop Art, et cette résurgence du sociodrame qu'est « le Happening ». Ainsi, ce soir à 21 h 30, le public pourra assister — ou mieux participer — à une séance de « Happenings », ainsi que les jeudi 28 et vendredi 29 (notons pour cette dernière soirée une « Ondulation sur un thème de Joyce Mansour », de la stripteaseuse Rita Renoir). Demain soir mercredi, on pourra voir un film inédit de Michaux, un film de Marcel Duchamp et le « Mystère du Château de Dé », de Man

1154 *Polyphonix* est une association autogérée par des artistes dont Jean-Jacques Lebel pour l'organisation de festival promouvant « la libre expression » de l'art et de la poésie. Ces manifestations se sont déroulés dans les années soixante dix - quatre-vingt

Ray...»¹¹⁵⁵

On peut citer comme autre exemple de *Workshops* de la Libre Expression, Dechirex, *Happening* du 2^{ème} Workshop¹¹⁵⁶ à l'*American Center* à Paris, en 1965, avec Frederic Pardo, Lawrence Ferlinghetti, Gérard Rutten, Lee Worly, Ted Joans, D. Serreau, J. de Noblet, Philippe Hiquily. Ce *Workshop* s'est déroulé de 1964 à 1967. Pour Lebel c'était déjà presque *Polyphonix*, qui sera actif dans les années soixante-dix à quatre-vingt. Ces événements ont eu lieu « pêle-mêle et dans le désordre le plus joyeux », selon les termes de l'*American Center*, dans la grande salle et dans la piscine mais aussi dans un gymnase à Londres, dans un studio de cinéma à Boulogne, dans un restaurant à Paris – La Tour d'Argent –, dans une bibliothèque universitaire à Cardiff, dans des Musées d'Art Moderne à Strasbourg et à Paris...

Les *happenings* permettaient de réunir des peintres, des poètes, des cinéastes, des musiciens de plusieurs pays face à des publics de nationalités différentes. Ce mélange permettait d'élaborer de nouveaux langages, une poésie directe, des expositions, des « conférences, des démonstrations, des concerts, des manifestations politiques ».

Jean-Jacques Lebel décrit le caractère hétéroclite de ces rassemblements : y assistaient des ouvriers, des musiciens de jazz, des mères de famille, des étudiants, des cinéastes de la Nouvelle Vague, des jeunes artistes, des reporters de la télévision et de la grande presse etc..., cette foule disparate permettant de créer une « impulsion collective ». Il exprime cette notion en rappelant une phrase de Lacan : « La théorie d'un seul, c'est du délire, le délire de plusieurs ça

1155 *Combat* du 26 mai 1964, cf doc n°48

1156 *Dechirex, 2^e Workshop de la Libre Expression*, 1965, photo noir et blanc, *American Center* à Paris. cf notice iconographique fig. n°141

devient de la théorie ». En revanche, ces manifestations, bannissant tout formalisme, ne donnaient pas lieu à une théorie, mais installaient une dynamique à plusieurs – une « théorie en acte » sous forme de poésie, d'art, de vidéo, de gestes, etc... Il continua à élaborer ce travail avec *Polyphonix*, où il pu organiser des *happenings* de « poésie directe » loin des institutions, des éditeurs, des librairies, des revues et des universités...

Cette « la littérature orale » permet une plus grande liberté dans les échanges car, selon la photographe, Françoise Janicot et Lebel, « la culture dominante est toujours uniformisante, conservatrice, fermée à tout ce qui diffère d'elle... fermée aux forces vives de la poésie et de l'art contemporain, mais aussi aux formes musicales, théâtrales, ou sociales, expérimentées en marge des institutions officielles »¹¹⁵⁷.

Polyphonix se situe en dehors de toute institution car : « tout mouvement artistique a besoin pour échapper au quadrillage social et aux lotissements institutionnels, d'un statut d'extra-territorialité... La poésie-action comme l'*action-painting* dévoile le mouvement même du processus créateur ». Le poème en action est saisi par la photographie ou la caméra-vidéo, comme l'*action-painting* de Pollock, où l'acte de peindre est autant une œuvre que la peinture elle-même. La poésie-action et l'*action-painting* « relèvent donc de plusieurs arts, de plusieurs techniques d'expression à la fois », en dehors des « normes assignées à la culture »

Jean-Jacques Lebel a fondé *Polyphonix*, ce « laboratoire nomade », en 1979. « Être nomade, c'est travailler en structure libre, avec un groupe d'amis, de poètes, des alliés, tous dans une même volonté de faire connaître ce qui

1157 Jean-Jacques Lebel et Arnaud Labelle Rajoux, *Poésie directe*, op cit pp 146-147 qui donne des extraits de la préface illustrant le livre des photographies de Françoise Janicot intitulé *Poésie en action*, Éditions Loques, Nèpes, Issy-les-Moulineaux, 1984

émerge dans le monde de la poésie. Ce qui s'écrit, ce qui se joue, se danse, se filme, se montre, s'échange. Un regard — une position peut-être au monde — une poésie.

Être nomade, c'est décider sans contrainte, avaler les contraires, négocier les impossibilités et se retrouver avec d'autres poètes dans une même volonté de poursuivre ». ¹¹⁵⁸ Être nomade, c'est également ne pas appartenir à un lieu ou à un pays. Jean-Jacques Lebel a dirigé *Polyphonix* pendant plusieurs années avant de céder sa place Bernard Heidsieck, puis à d'autres.

On compte cinquante-sept festivals *Polyphonix*, dans dix pays, vingt-cinq villes et soixante-huit lieux différents, activité foisonnante qui est, « la preuve de la nécessité vitale de la poésie » dans un souci de brassage des cultures, des langues, des informations... Des artistes et des poètes de plus de vingt pays y ont collaboré. Les manifestations pouvaient accueillir jusqu'à quatre cents participants, dans des salles combles avec une moyenne de mille cinq cent auditeurs. Pour Bernard Heidsieck ¹¹⁵⁹, « *Polyphonix* aura donc été une réelle fête internationale de l'information. Chaque année s'y compare tout ce qui se trame en Poésie. S'y confrontent des recherches surgies d'un peu partout. C'est pour celles-ci et pour celles-là, l'un de leurs moments majeurs de branchements ou révélation. L'un de leurs plus efficaces tremplins pour réintégrer ou affronter la Société, assouvir, au-delà du livre, une volonté de contact avec elle, avec un Public, de façon immédiate, brûlante et physique.

Fête, oui, du mot, des mots, des langues, du cri, des phénomènes, du son, du geste, de la performance et de l'image, s'y exprime de façon ouverte, délibérée,

1158 *Polyphonix*, « *Polyphonix*, un laboratoire nomade » Jacqueline Cohen-Sergent. p.11 Centre Pompidou, édition Scheer. 2002

1159 Photo noir et blanc de de Bernard Heidsieck, un des présidents de *Polyphonix*. *Polyphonix*, op. cit. p.22, cf notice iconographique n°142

sinon même provocante, sa volonté de décroisement et de fusion/confrontation des disciplines ». ¹¹⁶⁰

Bernard Heidsieck s'étonne qu'avec un pareil succès, ces manifestations n'aient pas eu plus d'échos dans la presse française.

Julien Blaine, qui a également participé à la rédaction de cette anthologie publiée par le Centre Pompidou rappelle que *Polyphonix* est internationale, pluriculturelle, multidisciplinaire mais on peut dire aussi :

« Qu'elle est antinationale, anti-culturelle et anti-disciplinaire. « Polyphonix » emploie une langue hors de toute nation et de toutes les nations, une culture hors du ghetto et de tous les ghettos, hors de toute discipline et dans toutes les disciplines « Polyphonix » est liberté du geste et de la parole, liberté de l'écrit et de l'image, liberté du genre et de tous les genres, liberté de un et de toutes.

Simplement – simplement – entre celui qui parle et celui qui entend, entre celle qui bouge et celle qui voit, entre celle qui écrit et celui qui lit, entre celui qui agit et celle qui perçoit, il n'y a aucun intermédiaire.

« Polyphonix », c'est enfin la fin des médias et le recommencement du médium : Poètes et chamans »

Les festivals *Polyphonix* ont eu lieu à l'*American Center* à Paris, dès 1979 jusqu'en 1982 ; ensuite au Centre Pompidou, à Caen, à Créteil, à Milan, à Florence, dans des stations de métro, au théâtre de la Bastille, à l'Auditorium de l'École de musique de Sartrouville, à Bourges à New York – au Moma et à l'université de Columbia – , à San Francisco, au Musée d'Art Moderne, à Budapest, à Naples, à Rome, à Marseille, au Québec, dans la Grande Halle de la Villette à Paris, à Bruxelles, à Barcelone, à Berlin, en Suisse... *Polyphonix* crée

1160 idem p.213

la contradiction en organisant le plus souvent ces événements improvisés, rebelles et anticonformistes dans des lieux institutionnalisés. Le Centre Pompidou qui a souvent accueilli le festival « témoignait dans les années soixante-dix, d'un sujet pluridisciplinaire : la rencontre des arts, et le dialogue des artistes » et fut souvent « l'écrin d'expériences *limites* où paroles, performances, images projetées, furent associées, mêlées sous tension ». Ce qui crée une énergie peu commune apportée « au renouvellement de la création orale et corporelle, de la pensée et de l'acte poétique réunis ». ¹¹⁶¹

Quand Lebel fréquente les surréalistes et Joyce Mansour, cette vision de la poésie en action est encore à peine formulée. Nous l'avons vu : le jeune homme traversait une crise.

La rencontre avec Joyce Mansour¹¹⁶²

Jean-Jacques Lebel et la poétesse se sont connus pour la première fois en 1956, rue Fontaine, chez André Breton, puis chez Boula et Georges Henein également à Paris. Ensuite ils se voient à La Promenade de Venus. Joyce accompagne Breton lors d'une visite à son atelier, au 42 rue Caulaincourt dans le 18^e arrondissement, au 7^e étage. Elle y voit ses dessins, en achète un qu'elle fait encadrer pour l'accrocher chez elle.

A l'époque, Lebel est le directeur et rédacteur de *Front Unique*, une revue sous forme d'affiches en noir et blanc ou aux couleurs multiples, qu'il conçoit.

1161 *Polyphonix*, Centre Pompidou, 2002 op. cit. p.7

1162 Photographie couleur de Jean-Jacques Lebel avec Joyce Mansour, archives Mansour, cf notice iconographique fig. n°143

La revue-affiche sera publiée de 1956 à 1958.

Lebel fait appel à Joyce Mansour pour la sixième affiche, datée de juillet 1958.¹¹⁶³ Elle propose deux poèmes, « Vous ne connaissez pas mon visage de nuit... », qui seront repris en 1960 dans son recueil *Rapaces*¹¹⁶⁴

On y retrouve également des textes d'André Breton, de Benjamin Péret, de Gérard Legrand...

Jean-Jacques Lebel participe aussi à des expositions et manifestations collectives du groupe. Avec Tristan Sauvage et le concours du Centre Français d'Études et d'Information, il organise quatre « Tournées Surréalistes », du 27 au 30 avril 1959 à Milan, coïncidant avec la parution de *La Poésie surréaliste française* de Benjamin Péret. La revue *Bief* n°6 de juin 1959, relate cet événement :

« Le vernissage d'une exposition de peinture surréaliste à la librairie Schwarz a marqué la première de ces journées. Cette exposition qui durera jusqu'à la fin du mois de mai, groupe des œuvres de Arp, Bellmer, Brauner, Dax, Dominguez, Duchamp, Ernst, Freddie, Gorky, Herold, Lam, Lebel, Magritte, Maréchal, Mesens, Miro, Matta, Man Ray, Manina, Paalen, Tanguy, Tanning, Toyen etc. Une présentation de documents, de livres et de tracts surréalistes la complète.

Simultanément, une exposition de lithographies, d'ouvrages et de publications surréalistes récents fut organisée au Centre d'Études et d'Information où devaient avoir lieu, les jours suivants, deux conférences, l'une de Jean-Jacques Lebel sur la peinture surréaliste, l'autre de J-L Bédouin sur la poésie surréaliste »¹¹⁶⁵.

1163 Jean-Jacques Lebel, *Front Unique*, (revue sous forme d'affiche) n° 6 — juillet 1958, archives Mansour, cf. doc n°49

1164 Joyce Mansour, *Prose et poésie, Oeuvre complète*, op. cit. pp.376-377

1165 *Bief Jonction surréaliste*, n°7, 1^{er} juin 1959. Éditeur Le Terrain Vague « Les journées surréalistes de Milan » de notre correspondant particulier.

A l'issue des conférences, il y a une lecture de poésies de Breton, Mansour, Mesens¹¹⁶⁶ et Péret. La manifestation prend fin par la projection de films de Buñuel. Le premier numéro de la revue *Front Unique*, qui succède aux revues-affiches du même nom prolonge l'ensemble de ces manifestations. Au-dessus d'une reproduction de la *Feuille de vigne féminine* de Marcel Duchamp, on retrouve un poème de Joyce, « Gibier de Macadam », qui sera repris dans *Rapaces*¹¹⁶⁷. Jean-Jacques Lebel et son père Robert seront présents au pré-vernissage d'E.R.O.S. chez la poétesse.

Joyce écrit plusieurs textes sur Robert Lebel. Dans le bulletin n°2 de 1965, *Prière d'insérer*, aux Éditions Le Soleil Noir, elle présente : « Robert Lebel vu et revu par Joyce Mansour : Robert Lebel ou le symbole de la pomme cueillie », précédé d'une phrase de Trotski : « Il faut une liberté totale d'autodétermination dans le domaine de l'art ».¹¹⁶⁸

« Certains hommes possèdent un sens inné de l'humour qui les tient miraculeusement au-dessus des éclaboussures de la mêlée sordide coagulée autour de l'idée-fixe — argent. Ils jaugent cette foule criarde qui, une fois dispersée, peut prendre la forme singulière du singe ou du paon devant un tableau, un masque, un totem, ces gens qui brament leur message dans la trompe chaude de l'oreille sensitive et passent, ventriloques aveugles, sur les ombres magiques et leurs inspirations insoumises. Grand ami des poètes, Robert Lebel, pour

1166 Edouard-Léon Théodore Mesens né en 1903, à Bruxelles, mort en 1971, à Bruxelles (E.L.T.M). A seize ans, il rencontre Satie et s'oriente d'abord vers la composition musicale, puis écrit des poèmes. Il rencontre Magritte. En 1925, E.L.T.M et Magritte publient *Sophage* (un seul numéro) puis *Marie* (quatre numéros) et de cette rencontre naît le surréalisme de Bruxelles. En 1936 il collabore aux côtés de Breton et de Penrose à l'Exposition Internationale du Surréalisme de Londres. Il se fixe à Londres en 1938 et dirige la London Gallery. Il publie avec Penrose *London Bulletin* (20 numéros) jusqu'en 1940. En 1954 il se consacre au collage, où le signe typographique, la lettre, l'image de magazine jouent un rôle essentiel. Ses collages, souvent teintés d'humour et de poésie, peuvent être rehaussés à la gouache, au crayon de couleurs.

1167 Joyce Mansour : *Prose et Poésie, Oeuvre complète*, op. cit. p.379.

1168 Léon Trotski, *Littérature et Révolution*

notre plaisir et le sien ordonne de véritables orgies d'esprit à froid, au terme desquelles, plein d'audace et de mépris, il part d'un beau rire de grêle aux dépens des grotesques, des vaniteux, des cyniques et des sentencieux, soit de tous ceux qui arpentent les chemins creux de l'art et qui en pérorent, croyant tout comprendre. A l'instar d'Alphonse Allais,¹¹⁶⁹ il a si justement dirigé ses forces de division que même le ridicule troupeau parisien qui hurle « c'est sublime » dans chaque coin de galerie devant l'artiste ébahi et sa bombe désamorcée recule, moins frétilante, sous son œil sans merci. Cependant l'humour n'est pas tout : la clef est toujours sur la porte. C'est à l'intelligence de compléter l'action du rire libérateur. Il est hors de doute que l'honorable expert, le connaisseur et l'érudit, le collectionneur de masques eskimos (sic), le critique très ouvert et l'amoureux de Gustave Moreau qu'est Robert Lebel porte en lui, toujours prêts à « faire le mur » un émérite de vitrines (ces puérides idées reçues enrobées de mièvreries bourgeoise), un libelliste-témoin excellent à décrire, dans un style irréprochable, les péripéties de l'histoire artistique et un très aimable incrédule, ennemi des sots et des imposteurs. J.M »

Dans ce texte sarcastique et très violent à l'égard du public qui souvent s'extasie devant une œuvre d'art sans en apprécier la valeur intrinsèque, la poétesse se range du côté de Robert Lebel qui rejette avec humour ce public ignorant qui se vante d'avoir compris l'art.

Pour les quatre-vingts ans de Robert Lebel, son fils fera participer Joyce Mansour à un album collectif, cadeau d'anniversaire. Elle écrira sur une double page un poème collage.¹¹⁷⁰

Cependant, Joyce Mansour voit plus fréquemment Jean-Jacques – plus

1169 Alphonse Allais, né le 20 octobre 1834 à Honfleur, mort le 28 octobre 1905 à Paris. Journaliste, écrivain et humoriste, il est reconnu pour sa plume acerbe et son humour absurde.

1170 Double page où Joyce Mansour écrit un poème-collage dans l'album collectif offert pour les 80 ans de Robert Lebel. cf notice iconographique, figure n°144

proche de son âge puisqu'elle est de huit ans son aînée – que son père. Il déjeune souvent chez elle, avec ou sans Sam, avec ou sans Elisa et André Breton, Henri Michaux et sa compagne Micheline Phankim-Koupernick ou encore Gabrielle Van Zuylen, tous des amis très proches.

Dans un entretien que j'ai eu avec lui à son domicile, au 16, boulevard Raspail dans le VII^e arrondissement, le 4 février 2011, Lebel m'a d'abord décrit sa vision de la poétesse :

« Quand je pense à Joyce, et je pense à elle très très souvent, l'image qui me vient à l'esprit c'est une « promeneuse », c'est quelqu'un qui est dans le bus 63. Je l'ai rencontrée souvent dans le bus 63. Je continue à le prendre puisqu'il s'arrête en face de chez moi. Et comme vous le savez, elle le prenait tous les jours pratiquement, pour aller rejoindre André Breton à Saint-Germain-des-Prés pour faire les galeries, les expositions et tout cela dans l'après-midi ».

Avant les réunions en fin d'après-midi au café, ces rencontres dans le bus 63 se font soit par hasard soit délibérément :

« Un jour, on déjeune chez elle (début des années soixante). J'allais souvent déjeuner chez elle... Ensuite on allait se promener. Il y avait souvent André Breton, pas tous les jours, mais très souvent. Donc on prenait le 63 au terminus (Porte de La Muette). Moi je descendais avant pour aller travailler chez moi et eux continuaient.

Un jour, à l'arrêt du 63 au Trocadéro, qui est-ce qui monte dans le 63, Michel Leiris.¹¹⁷¹ Évidemment il travaillait au Musée de

1171 Michel Leiris, né le 20 avril 1901 à Paris, mort le 20 septembre 1990 à Saint-Hilaire dans l'Essonne. Grâce à son ami Masson, il participe aux activités du groupe surréaliste de 1924 à 1929, année où il se retrouve du côté des « dissidents », qui publient le tract anti-bretonnien, *Un cadavre*. Il collabore avec Georges Bataille à la revue *Documents* (1929-30). Puis, dès le début des années trente, il devient ethnologue, écrivain et poète également où ses récits imaginaires prolongent ses poèmes et ses récits de rêve.

l'Homme. Il prenait lui aussi le bus 63 tous les jours et il habitait quai des Grands Augustins. Et c'est normal : il descendait juste après Saint-Germain. Michel Leiris c'est un grand ami à moi et moi je n'aime pas les calculs stratégiques et toute cette « saloperie » de bureaucratie. Je vois Michel Leiris et je l'embrasse. Et là je vois la « gueule » d'André Breton. Il devient vert, fâché à mort avec Michel Leiris et réciproquement.¹¹⁷² Joyce était moins spontanée que moi, parce qu'elle était assise à côté de Breton. Elle me faisait discrètement des petits gestes avec la main. Ça voulait dire que je ne pouvais pas embrasser Michel Leiris devant André Breton. Après avoir parlé quelques minutes avec Michel Leiris, je suis revenu vers eux. André était furieux, et il ne m'a plus adressé la parole jusqu'à ce que je descende. Mais pour moi ce n'est pas grave, car c'est un génie quand même. C'était le petit côté mesquin ! »

Lebel ne cache pas son admiration à la fois pour Leiris et Breton qui ne pouvait pas pardonner le tract, *Un Cadavre*, écrit contre lui et publié en 1929 par Leiris et les dissidents de l'époque. Même la présence de Joyce – « La fée Mansour », comme la nommaient certains membres du groupe pour ses qualités de diplomate – n'a pas pu réconcilier les deux hommes. Jean-Jacques Lebel lui envoie une lettre en 1962 à l'occasion de son exposition personnelle à la galerie Raymond Cordier, au 27 rue Guénégaud, qui témoigne du rôle conciliateur qu'elle joue auprès de Breton.

«

Jeudi 1962

Chère Joyce

A — Juste un mot pour te dire thank you for coming et merci, aussi pour tes encouragements.

B — Sois gentille de dire à André qui a détourné la tête l'autre

Son œuvre est marquée également par ses récits autobiographiques où il raconte ses expéditions.

1172 Depuis le tract anti-Breton.

jour en passant que, si il désirait jeter un coup d'œil sur l'exposition, il serait le bienvenu et que si même il exprimait le désir que je ne sois pas là quand il vient, O.K with me. Cela pour dire que ceci n'est pas une avance seulement l'aveu que, de ma part, il n'y a jamais eu de retrait... »¹¹⁷³

Lebel avait fait paraître dans *Art*, dans la rubrique « Bloc-notes » du 30 mars 1960, un article – une chronique mondaine – intitulée, « Voici comment rêve, pense, joue, écrit, se fâche un jeune surréaliste », où il se présente comme un des « éléments les plus représentatifs de la jeune génération » du mouvement surréaliste. Il raconte une soirée chez Joyce Mansour :

« Merveilleuse soirée, « grand siècle » chez les Mansour à Auteuil (sic) avec un orchestre de Calypso. Le beau monde, raide comme la mort, y coudoie Maurice Le Roux,¹¹⁷⁴ Matta, les Mandiargues et Octavio Paz qui, tout ambassadeur qu'il est, semble égaré parmi les mondains aux épaules voûtées. Octavio joue un peu le personnage d'Octave dans *Roberte*¹¹⁷⁵, ce soir. Nous prenons un verre ensemble. On en vient à parler du génie romantique allemand et du fleuve géant qu'il a creusé à travers l'Europe [...]. Mais l'endroit ne se prête décidément pas à de tels soucis. Nous nous enfuyons de chez la Sympathique et étrange demoiselle pour finir la soirée au Blue Note ».

André Breton et ses amis ne restent pas indifférents aux piques dirigées contre la poétesse et ses invités. Ils répondent aussitôt par un tract, daté du

1173 Lettre de Jean-Jacques Lebel à Joyce Mansour, jeudi 1962 envoyée le 29-11. Sur papier à en-tête de la galerie Raymond Cordier, 27, rue Guénégaud avec dessin couleur de J-J Lebel, cf notice iconographique, fig n°145

1174 Maurice Le Roux, né le 6 février 1923 à Paris, mort le 19 octobre 1992 à Avignon. Musicologue et réalisateur. Également compositeur de musique de scène et de films. De 1960 à 1967, chef d'orchestre national de l'ORTF. Également producteur d'émission de télévision. Conseiller artistique de l'Opéra de Paris, de 1969 à 1973

1175 Allusion aux tableaux de Klossowski

même jour, signé par l'ensemble du groupe, dont Joyce Mansour :

« Un personnage turbulent, Jean-Jacques Lebel qui, après lui avoir fait crédit, nous avons dû récemment éloigner en raison de cette agilité particulière qui lui permet de sauter d'une soirée mondaine à une réunion de militants révolutionnaires, en passant par les salles de rédaction de *Paris Presse* et de *France Observateur*, se pose volontiers comme surréaliste auprès des innombrables directeurs de galeries, journalistes, peintres, littérateurs, éditeurs, sociologues et philosophes qu'il rencontre chaque jour au hasard des rues et de sa ruineuse correspondance. Il apparaît de plus en plus que cette activité frénétique, marquée au coin de la plus totale confusion des valeurs, n'en est pas moins commandée par un arrivisme impressionnant, ce qui est dans l'ordre.

Nous informons que les activités de J-J L, placier en toutes catégories de tableaux et de ragots, ne relèvent nullement du surréalisme, et ne sauraient, par conséquent, l'engager en quoi que ce soit.

Le mouvement surréaliste

lu et approuvé : J Benoît, Alain Joubert, Mimi Parent, Joyce Mansour, José Pierre etc... »¹¹⁷⁶

Dans cette déclaration collective, André Breton, Jean Schuster et le groupe déclarent que cette « Mise en garde » sera publiée officiellement dans la revue *Bief*, n°12 du 15 avril 1960, pour « rétablir la vérité au sujet d'un personnage dont la frénésie ambulatoire et l'incontinence verbale ne servent qu'à commercialiser une peinture et une poésie de moins en moins défendables ». Ce différend s'amplifie entre Jean-Jacques Lebel et les surréalistes quand il organise les manifestations de *L'Anti-Procès*, avec Alain Jouffroy, dont nous avons parlé plus haut.

1176 *Tracts surréalistes et Déclarations collectives 1922-1969. 1940-1969. « Mise au point » 1960*, dirigé par José Pierre Éditions Le Terrain Vague, 1982

En 1960, le mouvement *Phases* (évoqué dans la deuxième partie), créé en 1953 et dirigé par Edouard Jaguer, proche à ce moment du mouvement surréaliste, se rallie à la décision prise par le groupe.

Joyce Mansour n'en voudra pas longtemps à Lebel pour les propos diffusés contre elle dans la presse et acceptera, sur sa demande exprimée dans la lettre de 1962¹¹⁷⁷, de faire l'intermédiaire entre lui et Breton.

Pour Joyce, l'amitié prend une place importante, plus encore après la mort de Breton et la fin des réunions de café, lieux d'affinités et d'objectifs communs. Alain Jouffroy témoigne : « Joyce avait besoin d'amitié comme d'un combustible. Elle avait besoin de parler, de voir les gens... » L'exclusion du groupe ne justifie pas, à ses yeux, une raison de rompre avec ses amis. Elle a toujours gardé une totale liberté à cet égard. Elle organisait des déjeuners, ou des dîners, des rendez-vous pour visiter des expositions, des galeries, pour aller au cinéma... et cela depuis l'époque où elle voyait régulièrement André Breton.

Toujours au cours de notre entretien, Jean-Jacques Lebel raconte une autre anecdote survenue au cours d'un de ses premiers déjeuners chez la poétesse – juste après la publication de *Cris* –, au sujet de Sam Mansour :

« Une des premières fois que j'ai déjeuné chez Joyce et Sam, dans leur appartement dans le XVI^e arrondissement, avenue du Maréchal Maunoury, une table ronde était dressée dans le salon face à la fenêtre, à côté du jardin. Étaient présents, Joyce, Elisa, André et moi. Il y avait une place pour Sam. André était toujours extrêmement ponctuel, et très à cheval sur ce principe. Quand il disait 1 heure, on était là à 1 h moins 10, prêts à se mettre à table pile à 1 h. Sauf que Sam n'était pas du tout comme cela ! Ce qui fait que Joyce était très embarrassée car elle savait que Breton

1177 op. cit.

était « assez sévère » là-dessus.

A 1 h 05, 1h10 Breton donnait des signes d'énervement et disait : on sert !

Le monsieur qui était là avec sa veste blanche commence à nous servir.

On discute, je ne sais plus de quoi. Et puis à peu près une demi-heure après que l'on ait commencé à déjeuner, on entend un bruit et voilà Samir qui arrive. Mais il ne passe pas par la porte d'entrée, il passe par la porte du jardin. Il ouvre donc la porte en métal du jardin, monte trois marches et se retrouve là dans le salon en face de nous.

Mais attention, il était en culotte courte, en tenue de tennis avec une raquette à la main et une serviette autour du cou. »

Lebel enchaîne en plantant ces pensées rageuses dans la tête de Breton :

« Il arrive avec une raquette de tennis ce crétin, il ne sait pas qu'il est marié avec une grande poétesse, ce crétin ! »

Du regard évidemment. Il n'a jamais dit une chose pareille mais son regard disait tout ça »

André Breton ne comprenait pas que Joyce puisse être avec ce personnage, joueur de tennis. Les surréalistes – tout particulièrement Breton – n'aimaient pas le sport, le jugeaient inutile. N'oublions pas que Joyce et Samir se sont rencontrés dans un centre sportif au Caire et que et que Joyce était championne de course à pieds.

Lors de cet entretien, Jean-Jacques évoqua longuement l'amitié entre Joyce et Breton, le désarroi d'Elisa délaissée et la transformation de Samir de sportif bon-vivant en collectionneur avisé. Nous avons choisi de retranscrire en entier cette évocation, tant elle nous paraît éclairer la dynamique passionnelle entre la poétesse et son mentor.

« Voilà Samir, il arrive d'Égypte. Ils avaient de l'argent, ils achètent un appartement qui servait auparavant de résidence de

vacances.

Ils ont beaucoup perdu certes, mais Samir se démerdait bien. Il était le représentant de Panasonic ou je ne sais quoi...

Au début des années cinquante, ce Samir-là, n'était pas cultivé, ne connaissait rien à la peinture, rien à la poésie. Ce qui l'intéressait c'était les jeunes mondaines...

Ce que j'ai constaté, c'est la transformation de Samir. C'est ça qui m'a toujours intrigué. Est-ce à cause de Joyce ou est-ce qu'il s'est rendu compte qu'il y avait une parfaite entente et une admiration réciproque entre Joyce et André, et peut-être un amour très fort. Je dis simplement ce que tout le monde du groupe constatait c'est qu'il y avait entre eux une électricité amoureuse qui était d'une intensité incroyable. Ce n'est pas à moi de juger si cette relation était platonique ou non.

Je constate simplement la terrible force de leur relation. Et pour moi il y en a deux qui ont été profondément affectés, la première c'est Elisa.

J'adorais Elisa que je connaissais depuis l'âge de quatre ans.

Moi en tant que petit garçon je me souviens d'Elisa. (...)

J'étais tout petit mais je me souviens d'un jour où André arrive chez mon père à New York pour la première fois avec sa nouvelle femme Elisa. A cet instant toutes les conversations se sont arrêtées. Elle était comme une apparition, d'une beauté à couper le souffle. Quelqu'un comme une apparition, nimbée comme une sorte d'aura, d'autant plus magique qu'elle ne disait pas un mot. Elle était muette ! On ne savait pas encore pourquoi. On l'a appris après. C'est qu'elle venait d'avoir la chose la pire au monde : sa fille venait de se noyer et elle n'arrivait plus à parler. Elle était frappée de mutisme.

Elle venait de rencontrer Breton dans un restaurant français où les surréalistes exilés allaient souvent manger.

Elisa et moi nous parlions souvent. On s'aimait beaucoup, on a fait des voyages seuls, et cela du vivant d'André comme après. Elle disait toujours qu'on était des amis d'enfance, car je l'ai connue quand j'étais tout petit. Quand je voyais Elisa souffrir c'était pour moi terrible. Elle ne s'est jamais plainte. Elle savait que quand André partait après le déjeuner, tous les jours, ce n'était pas pour aller ailleurs que de retrouver Joyce. Elle le

savait, et tout le monde le savait, pour la bonne raison qu'on les rencontrait ensemble rue de Seine ou ailleurs. André restait avec Joyce jusqu'à l'heure du café, 6 h du soir, retrouvant les autres surréalistes aux réunions de café.

Il passait trois ou quatre heures avec elle tous les jours.

Alors Elisa attendait au café. C'était très pénible pour elle. Donc leur relation était très forte.

Elisa était trop intelligente pour faire « La bourgeoise jalouse ». Jamais elle n'avait accepté de jouer ce rôle.

C'était donc la première à souffrir de cette relation entre Joyce et André et publiquement assumée.

La deuxième personne concernée était Sam. Samir était un « macho », un « coureur de jupons ». J'étais très jeune et je l'admirais. En fait ce sont les femmes qui couraient après.

Mon père était comme cela aussi, « un tombeur de femmes » comme on dit vulgairement. J'ai vu ma mère en baver toute sa vie. Mais comme j'étais un garçon, j'étais du côté de mon père. Maurice Rheims, ami de mon père, de Sam et de Joyce, autre Dom Juan incroyable, avait une célèbre maison en Corse à Saint-Florent où il y avait des rendez-vous d'été. Joyce et Samir y allaient, mon père également avec ses maîtresses. On était tout à fait dans le domaine des liaisons dangereuses.

Joyce adorait mon père et mon père adorait les livres de Joyce. Je voyais Joyce chez mes parents, à des dîners où il y avait également Elisa et André. Mais je voyais Joyce également en dehors de mes parents.

Donc j'avais deux points de vue, celui que j'attendais, celui de mon père qui disait que Joyce souffrait beaucoup des infidélités de Samir et en même temps, je constatais qu'elle avait aussi une vie amoureuse extrêmement active.

Ensuite le miracle s'est opéré. Probablement parce que Samir ne voulait pas être le « dindon de la farce », c'est -à-dire le type qui est simplement le mari qui ne comprend pas que sa jeune femme est une poétesse extraordinaire, dont un des amis qui l'admire est un des plus grands poètes, André Breton. Et il n'y avait pas que lui qui admirait la poésie de Joyce. Il y avait également Henri Michaux qui l'adorait et qui l'admirait. Octavio Paz adorait Joyce. Benjamin Péret, considéré dans le milieu surréaliste

comme le plus grand poète surréaliste, adorait Joyce.
Tous les gens qui connaissaient la poésie aimaient la poésie de Joyce.

Alors Samir commençait à se rendre compte que tout cela voulait dire quelque chose. Et à partir de ce moment, il a commencé à l'apercevoir différemment. Sur trois, quatre, cinq ans je constatais cette évolution. Et tout d'un coup Samir avait envie de participer un peu plus à cette activité intellectuelle, artistique qu'était le mouvement surréaliste.

Il ne voulait pas seulement être le mari d'une grande poétesse, il voulait participer.

Je ne sais pas comment cela s'est passé : L'extraordinaire *Testament de Sade* qui a eu lieu fin décembre 1959 dans le salon de l'appartement de Joyce a pu être un détonateur pour Sam qui s'est mis à discuter avec André Breton.

C'était à l'époque un des endroits d'art les plus reconnus à Paris après la rue Fontaine. Il y avait des Matta et des Lam extraordinaires, des objets égyptiens de tout premier ordre. En ce qui concerne les objets égyptiens Samir et Joyce n'avaient pas besoin de conseils dans ce domaine ! Il y avait un Alechinsky et beaucoup de choses extraordinaires, y compris un certain nombre de tableaux que Joyce avait acheté aux Puces avec Breton, dont celui qui est sur la couverture du *Surréalisme, même* n°1, qui n'a pas de valeur commerciale énorme, mais qui est une énigme extraordinaire. Le rôle que ça a joué est fondamental. Se retrouver sur la couverture du *Surréalisme, même* et faire l'objet d'une enquête était très important.

Joyce était au cœur de l'activité surréaliste.

C'est Breton qui l'avait mise, mais c'est elle-même aussi qui s'y est mise. Elle était partie prenante.

Et tout cela était pris dans un tourbillon qui faisait que Sam ne voulait pas être le mari à la traîne. Il a demandé à André ce qu'il pensait de Matta, de Lam. Sam et Joyce se sont retrouvés collectionneurs. Ils ont complètement transformé leur milieu ambiant pour laisser place à un des plus émouvants, des plus extraordinaires repères de poètes, d'artistes.

Tout dans la pièce, tout sur les murs respirait la poésie, la vision surréaliste, l'émerveillement comme dans la poésie de Joyce. Son

intérieur était sa poésie. C'est le miracle de la poésie qui s'est opéré dans cet endroit.

Samir a joué un rôle au fil des années extrêmement actif en tant que collectionneur et mécène, pas seulement parce que c'est lui qui payait à Drouot. C'est là qu'il a pris de l'étoffe, c'est là qu'il a été, si je puis me permettre, un très bon élève. Il a appris vite, c'est indiscutable, il avait un don !

J'ai été plusieurs fois à Drouot dans les ventes où Samir et Joyce étaient assis à côté de Breton.

André disait que tel objet était exceptionnel, et Samir l'achetait. Et au bout d'un certain nombre d'années, il n'avait plus besoin de conseils. D'ailleurs Breton n'était plus là à partir de 66. Il a volé de ses propres ailes, et drôlement bien car il avait assimilé. Il s'était mis à lire, à discuter avec les plus grands spécialistes, par exemple Michel Leiris et bien d'autres, comme Vincent Bounoure ».

Jean-Jacques Lebel enchaîne ensuite sur l'importance de la collection d'art pour la poésie de Joyce, ainsi que les *Objets méchants* qu'elle fabriquait elle-même, que nous avons longuement développée dans le deuxième chapitre. Il ajoute qu'elle était ouverte à toutes les influences – le monde de la rue, les impressions de voyages... Lebel écrivait à Joyce Mansour et recevait, à son tour, de nombreuses lettres, dont ces poèmes écrits sur des papiers à en-tête d'hôtel qu'elle avait l'habitude d'envoyer lors de ses voyages.

Jean-Jacques Lebel a publié une double page consacrée à Joyce Mansour dans le numéro spécial de la revue *Change*¹¹⁷⁸ consacrée à la célébration en 1983 du dixième Festival international de Poésie directe, vidéo et performance auquel Joyce a participé. Sont publiés deux poèmes, l'un sur un papier à en-tête du Hannibal Palace, en Tunisie, l'autre sur un papier à en-tête du Jolly Hotel à Milan :

1178 Revue *Change, Polyphonix* double poèmes de Joyce Mansour, 10^e Festival international de Poésie directe, vidéo et performance. cf. doc n°50

« J'ai donc publié ces deux poèmes qu'elle m'avait envoyés. Vous savez qu'elle écrivait ses manuscrits de poésie très souvent sur des papiers en-tête d'hôtel. J'ai trouvé ça absolument magnifique. J'ai gardé d'elle pas mal de manuscrits. Je les ai publiés en fac-similé pour montrer ça. Elle passait son temps à voyager avec Samir ou avec d'autres et la première chose qu'elle faisait en arrivant à l'hôtel c'était de demander du papier en-tête et déjà sa poésie commençait. Cela mettait en marche la machine de délire poétique chez elle ».

Pour Jean-Jacques Lebel cette façon si particulière de déclencher son inspiration poétique définissait Joyce. C'était faire de la poésie avec tout :

« Quand j'ai organisé ce festival *Polyphonix*, il y avait de grands poètes comme Ginsberg, Mandiargues, Dufrière et des centaines d'autres, de toutes nationalités, j'ai donc invité Joyce et ce n'était pas une expérience pour elle car elle lisait ses poèmes ».

Le but du festival était de transformer la poésie en performance, d'incarner le poème, le faire exister dans l'espace.

« Et ça, elle n'y arrivait pas car elle était assise. Elle était paralysée par le trac, elle était paralysée ».

En fait la poétesse ne savait pas s'exprimer avec son corps en public, comme le faisait la génération *Beatnik* des années soixante et soixante-dix.

« Elle mettait ses grosses lunettes, elle s'asseyait et lisait au micro et ce n'était pas ce qu'il y avait de mieux. Le plus drôle c'est que Édouard Glissant qui était un grand poète ne savait pas le faire non plus, tandis que Mandiargues, tout surréaliste tiré à quatre épingles savait le faire ! ».

Comme tous ceux qui connaissaient bien Joyce, Lebel évoque ensuite les

multiples facettes de sa personnalité :

« Joyce c'était la vie surréaliste d'un côté et la vie familiale de l'autre, où les enfants devaient rester à part, probablement un reste d'éducation anglaise, d'Alexandrie ou du Caire. Les enfants ne se mélangeaient pas avec les grandes personnes. Cette dichotomie chez Joyce était surprenante. Joyce fumait le cigare derrière ses grosses lunettes de myope, allant dans les expositions, et faisant une poésie dite « scandaleuse ». Elle avait le droit d'avoir un inconscient délirant et exprimer directement ce qu'elle voyait dans ses rêves au lieu de les réprimer ».

Joyce ne se laisse jamais figer dans un rôle : mondaine, mère de famille et grande figure de la dernière vague du surréalisme. Jean-Jacques Lebel soulève le fait que de nombreuses femmes ont écrit des choses bien plus crues, bien plus scandaleuses encore :

« Je me souviens d'une bagarre que j'ai eu, une bagarre amicale, avec un grand poète qui est mort hier, qui était mon ami, ce très cher Édouard Glissant.¹¹⁷⁹

C'est un grand poète martiniquais que j'appréciais beaucoup.

Nous habitions à l'époque à Montmartre, rue Caulaincourt.

André habitait rue Fontaine, ce n'était pas loin. Mais j'étais très lié avec Joyce et j'ai toujours cette naïveté de penser que mes amis doivent s'aimer entre eux, comme moi je les aime.

Évidemment quelque fois ça ne marche pas.

Je lui ai amené un livre de Joyce, je pense que c'était *Cris*, en lui disant regarde : « C'est une Égyptienne surréaliste, c'est très bien regarde ça ! ». Il m'a répondu aussitôt qu'on ne peut pas écrire une chose pareille : « mon sexe répond au téléphone ! ». Car lui, tout Martiniquais qu'il était, il était plutôt dans la lignée de Saint-John Perse, avec les grandes phrases magnifiquement écrites.

En fait, tout en étant un grand poète il était un peu conformiste.

1179 Édouard Glissant, né en 1928 en Martinique, mort le 3 février 2011. Prix Renaudot en 1958. Poète, romancier, essayiste, très engagé politiquement.

Et moi j'ai défendu Joyce, en lui répondant qu'il s'agissait d'une image poétique ».

Lebel insiste que les deux mondes, les deux vies de la poétesse n'étaient pas en contradiction et ne l'empêchaient pas de se révolter et de « disposer d'une très grande liberté d'esprit ». La plupart de ses amis sont du même avis. Ainsi Michel Leiris la décrit : « Captive ni de l'un ni de l'autre hémisphère et passant au travers de tout ».

Au cours du même entretien, Jean-Jacques Lebel parle des aventures inattendues et surprenantes que Joyce semblait provoquer inconsciemment et qui participaient à son charme et alimentaient sa poésie. Tout ce qu'elle raconte « est aussi sublime, vrai ou inventé ». Lebel choisit alors une de ses aventures qui l'avait particulièrement enchanté :

« C'est une histoire que Joyce m'a raconté plus d'une fois. Quand elle était petite, elle vivait au Caire à proximité des Pyramides. Elle habitait une grande villa et un grand jardin. Elle décrivait cet endroit comme un endroit de grand luxe avec des pelouses, des arbres, un grand mur autour du jardin. Joyce était une petite fille, 6-7 ans, mais déjà entièrement espiègle. Elle avait comme compagnon de jeu le fils du jardinier qui avait également 7-8 ans et qui était arabe. Elle était la fille du patron. Elle adorait ce petit garçon et réciproquement. Ses parents ne voyaient pas ça d'un très bon œil ! Joyce, déjà subversive, faisait le contraire de ce que lui demandait ses parents, qui lui disaient de ne pas fréquenter ce petit garçon et de cesser cette relation d'amitié avec le fils du jardinier. Ainsi déjà révoltée elle demande au petit garçon en arabe, car il ne parlait pas anglais, de s'échapper avec elle. Il va chercher une échelle tandis qu'elle prend dans un mouchoir 2 ou 3 fruits. Il l'aide à monter sur l'échelle, il la suit, et les voilà tous deux de l'autre côté du mur. Les voilà partis ! Je ne sais pas si c'est vrai ou inventé. Mais cette histoire pour moi a un tel charme que si

elle l'a inventée, c'est encore mieux ! Pour moi c'est « un poème surréaliste ».

Ils arrivent près des Pyramides. Ils escaladent ensemble l'une d'elles, se tenant la main et s'aidant mutuellement pour arriver au sommet de la pyramide. Je ne sais pas comment car c'était des enfants encore petits. Peu importe, j'étais émerveillé par ce qu'elle racontait.

Les voilà qui arrivent en haut d'une pyramide au soleil couchant. J'imagine l'angoisse des parents quand ils se sont aperçus que les deux enfants avaient disparu. Sur cela, elle ne m'a rien dit. En haut de la Pyramide ils se tiennent toujours par la main et regardent le Sphinx qui n'est pas loin. C'est Hollywood ! Mais Hollywood, revu et corrigé par une petite fille de 7 ans.

Son amoureux est là et lui fait de grandes déclarations d'amour en arabe. Il sort un clou de sa poche, et Joyce l'aide à écrire leurs deux prénoms dans la pierre au sommet de la pyramide.

Là Joyce s'arrête et devient un être surréaliste à part entière, car elle fait accomplir par le petit garçon, pour moi l'acte d'amour surréaliste par excellence, que je trouve totalement érotique. Il ouvre sa braguette et pisse sur leurs deux noms.

C'est vraiment pour moi de l'amour au sens mystique du terme. Pour moi c'est le portrait réel de ma copine Joyce, c'est son autoportrait. C'est la seule personne que je n'ai jamais rencontrée capable d'avoir vécue ou raconté cela.

Et je ne suis pas le seul à qui elle racontait ce genre de « récit poétique ».

Quand Jean-Jacques Lebel raconte Joyce enfant passant de l'autre côté du mur comme Alice de l'autre côté du miroir, il insiste sur le fait que la véracité littérale de l'histoire n'a aucune importance : elle est un poème et les poèmes, pour lui, pour les surréalistes, sont vrais. Elle est l'essence-même des théories du surréalisme, d'une réalité qui est celle de l'inconscient et elle résume la poésie de Joyce : le désir à l'état brut.

La poétesse fait allusion à cet épisode dans le poème intitulé « La calcédoine d'Islande » :

« ... Pierre grava mon nom sur le ciel du désert
Sur ma paupière
Il urina dessus... »

On en trouve une autre version dans un entretien avec Pierre Bourgeade en 1969,¹¹⁸⁰ où elle raconte un rêve analogue qu'elle eut à l'âge adulte :

« Je suis avec un ami au Mexique. Il grimpe sur une Pyramide à marches. C'est un effort terrible. Il arrive en haut. Là, il grave nos deux noms sur la pierre et il pisse dessus ».

Elle assimile ses souvenirs rêvés ou vécus à ses écrits en brodant dessus, en les réinterprétant. Ce qui importe, c'est la valeur poétique des expériences oniriques ou réelles.

Pour Lebel – comme pour tous ceux qui ont admiré son style – son œuvre est plus visuelle que littéraire : elle peignait avec les mots, en faisait des collages, non des vers, des phrases et des chapitres.

Myope aux grosses lunettes, aux verres épais, elle avançait dans l'écriture comme dans la vie : à tâtons. Il lui arrivait souvent des mésaventures à cause de sa myopie.

Toujours au cours de notre entretien, Jean-Jacques Lebel raconte une de ses aventures à Cuba, où elle est invitée par Wifredo Lam et sa femme, Lou, à assister aux journées culturelles du Congrès Culturel de la Havane qui ont lieu au début du mois de janvier 1968.¹¹⁸¹ Elle sera de la délégation surréaliste

1180 Alain Jouffroy et Joyce Mansour, « Pyramide, transport en commun, rêve pour collection ». Entretien avec Pierre Bourgeade paru dans *La Quinzaine Littéraire* du 1^{er} décembre 1969 et repris dans *Violoncelle qui résiste*, Paris Eric Losfeld, 1971, op. cit.

1181 Photo noir et blanc d'une des réunions au Congrès culturel de La Havane, décembre 1967 - janvier 1968, cf. notice iconographique, fig n°146 et photo noire et blanc parue dans le

invitée par Fidel Castro par l'intermédiaire de son ministre de la Culture, Carlos Franqui, devenu anticastriste par la suite. Castro ne s'intéressait pas à l'art, mais son ministre était venu rencontrer les surréalistes à Paris et avait demandé à Alain Jouffroy d'inviter « tous les artistes de Mai¹¹⁸², quels qu'ils soient, quelques soient leur tendance ».

Le groupe surréaliste se penchait depuis longtemps sur la question cubaine. Le septième numéro de *La Brèche*, de décembre 1964, publie la déclaration collective de l'été 1964 : « L'exemple de Cuba et la Révolution ». Il s'agit d'un message aux écrivains et artistes cubains déclarant « qu'une vraie révolution doit transformer l'homme dans sa totalité sociale et individuelle... Dans la révolution cubaine, dans l'admirable insurrection de la Sierra Maestra, dans la lettre du peuple cubain pour sa liberté et dans l'opposition des intellectuels et artistes cubains à tout dogmatisme, le surréalisme salue le mouvement fraternel.

Œuvrant, lui aussi, dans la mesure de ses forces et des circonstances à la liquidation des valeurs idéologiques et morales du capitalisme, visant à une restructuration radicale de l'entendement, et de la sensibilité, le surréalisme se déclare solidaire des artistes révolutionnaires qui luttent pour le même objectif dans un contexte bien plus violent et dangereux...».

La liberté artistique qui règne dans un premier temps à La Havane encourage le ralliement des surréalistes à la révolution. Dans un article paru dans le huitième numéro de *La Brèche* de novembre 1965¹¹⁸³, « L'Axe

Nouvel Observateur du 24 au 30 janvier 1968, représentant la séance inaugurale du Congrès de la Havane, cf notice iconographique fig n°147

1182 Salon de Mai à La Havane en juillet 1967 où était déjà présente une délégation surréaliste

¹¹⁸³ *La Brèche*, novembre 1965, p8.

invisible », Jean Schuster¹¹⁸⁴ rappelle que Trotski a fait de la littérature « un moyen d'émancipation réel... L'artiste a reçu de la révolution une *information* qui a modifié sa sensibilité et qui est présente, mais cachée dans son œuvre. L'axe invisible, écrit Trotski, devrait être la révolution même » Les surréalistes pensent reconnaître dans la liberté accordée aux artistes et aux intellectuels cubains une mise en pratique des théories de Trotski, absente du réalisme socialiste des pays du bloc soviétique.

Pour Breton, Schuster et leurs amis, l'idée de révolution retrouve donc une nouvelle actualité avec l'aventure cubaine, même s'ils préfèrent ignorer les contradictions politiques « dépassées par de nouvelles situations concrètes ». Jérôme Duwa, qui a rédigé une thèse de doctorat sur Jean Schuster, fait remarquer « qu'il est très vraisemblable que la confiance que les surréalistes ont pu prêter au régime de La Havane a considérablement crû à partir du moment où Wifredo Lam a accepté de collaborer avec le gouvernement révolutionnaire cubain, qui l'invite pour la première fois en 1963 ». ¹¹⁸⁵

1184 Jean Schuster (1929 - 1995), poète, écrivain, journaliste français. Il a été un des éléments importants du surréalisme après la deuxième guerre mondiale. Il adhère au surréalisme en 1948 et anime de nombreuses revues surréalistes, *Medium* (1956-1955), *Le Surréalisme-même* (1956-1959). Il lança avec Dionys Mascolo, l'éphémère journal antigaulliste *Le 14 juillet* (1958). Après la mort de Breton qui l'avait nommé le continuateur testamentaire du surréalisme, il dirige *l'Archibras* (1967 - 1969). Le 4 octobre 1969, dans un article intitulé « Le Quatrième Chant », Jean Schuster prononça la dissolution du groupe surréaliste. Cet article a été publié dans *Le Monde* du 4 octobre 1969. Il crée et dirige *La Coupure* (1969 - 1972), où il continue d'affirmer la révolte surréaliste. En 1969 il publie ses textes postérieurs à 1956 dans un volume intitulé : *Archives 57 - 68 (batailles pour le surréalisme)* aux éditions Losfeld. Il fait paraître, toujours aux Éditions Losfeld, dans la collection *Le Désordre* qu'il dirige, un essai : *Développement sur l'infrastructure de Matta*. En 1979 il rassemble sous le titre *Les moutons* un certain nombre de poèmes. *Les Fruits de la Passion* en 1968. *T'as vu ça d'la f'nêtre* (1990).

1185 Jérôme Duwa, *Les Batailles de Jean Schuster : défense et illustration du Surréalisme*. Thèse de doctorat d'Histoire de l'art. Université Paris I. Panthéon Sorbonne. Directeur de recherche M. Philippe Dagen, novembre 2004, p.62

Quelques mois avant le congrès de janvier 1968, un petit groupe qui s'envolera pour La Havane participer au salon de Mai en juillet 1967, se retrouve à La Promenade de Venus : Jorge et Margarita Camacho, Augustin Cardenas, José Pierre, Jean et Huguette Schuster, et Michel Zimbacca qui doit réaliser un reportage cinématographique sont de la délégation avec Wifredo Lam qui, dès le premier congrès, organise leur séjour et fait le lien avec le ministre Carlos Franqui.

A leur retour, ils ne cachent pas leur zèle révolutionnaire aux réunions de café. Seuls les Camacho qui prolongent leur séjour cubain, émettront des réserves vis-à-vis du régime de Castro.

Jean Schuster veut engager le mouvement surréaliste aux côtés de la révolution cubaine. Il organise une assemblée générale : « Convention surréaliste », réunissant une quarantaine de personnes. Un ordre du jour est fixé. « La Convention » est prévue le dimanche 8 octobre 1967, après le retour des Camacho, dans un restaurant près du domicile de Vincent Bounoure.

Il s'agissait pour Schuster d'un débat périlleux, d'autant plus que Nicole Espagnol, la compagne d'Alain Joubert, avait communiqué, lors d'une de ces réunions, en présence de Schuster, « une liste de Cubains disparus, emprisonnés, torturés : rebelle de la première heure, libertaires, trotskiste et autres homosexuels, tous contre-révolutionnaires of course ! », ¹¹⁸⁶ sur la base de documents authentiques. Pour elle, ce séjour à Cuba est un voyage de propagande organisé par La Havane, et elle voit dans le régime cubain « la nature inévitablement dictatoriale d'un pouvoir maintenu par un parti unique,

1186 Nicole Espagnol, *Défauts, faux et usage de faux*, tract pamphlet anti-Schuster, Éditions Le Terrain Vague, Paris, décembre 1990,

incompatible avec *l'ombre* même de la liberté et de la démocratie ». ¹¹⁸⁷

Selon Alain Joubert, l'ordre du jour de la réunion laissait peu d'espace à l'expression libre :

Ordre du jour

1 Cuba et le surréalisme

A — L'idée révolutionnaire, pour le surréalisme, est-elle une abstraction, voire une nostalgie, ou au contraire, sa manifestation historique, avec les imperfections qu'elle suppose, est-elle possible ? Les surréalistes qui ont passé un mois à Cuba espèrent faire partager, à la majorité de leurs camarades, leur espoir dans la révolution cubaine, et, dans ce cas, déterminer l'influence qu'elle peut avoir sur les positions surréalistes à venir.

B — Le pouvoir révolutionnaire cubain et les intellectuels

C — Le congrès de La Havane en janvier 1968 - Forme et nature de la participation surréaliste.

2 Conditions actuelles de l'esprit

A — La persécution contre les intellectuels dans le monde : U.R.S.S, Tchécoslovaquie, Pologne, Espagne, Bolivie, Grèce.

B — L'engagement

a - La relève du réalisme socialiste (les formes actuelles de l'art engagé)

b - Le fait révolutionnaire considéré comme un thème (en littérature, en peinture au cinéma).

c - L'efficacité et les rapports avec les partis communistes

d - Le problème d'Aragon : peut-on envisager la tactique du silence ?

C — La Tchécoslovaquie et le Surréalisme

a - le groupe de Prague

b - tendance à la dépolitisation, et notamment des surréalistes.

3 Activités surréalistes

A — L'exposition de Prague.

Situation de la peinture moderne.

B — Sao Paulo et le Surréalisme étranger.

C — Les expériences

a - Premières conclusions sur les expériences « Marine » et « Fusée Signal »

b - comment doivent s'articuler aujourd'hui les recherches personnelles et les expériences collectives

c - suggestions

4 Conclusions générales¹¹⁸⁸

Gérard Legrand¹¹⁸⁹ préside la séance. Il y a une quarantaine de surréalistes avec une invitée : Marguerite Bonnet¹¹⁹⁰ qui adhère aussi à la révolution cubaine.

À l'issue de la réunion, une résolution attrape-tout est adoptée qui précédera le texte « Pour Cuba » du 14 novembre 1967, publié dans le n°3 de *l'Archibras*, en mars 1968. Cette déclaration rend hommage à Che Guevara assassiné peu de temps auparavant en Bolivie et réaffirme le soutien des surréalistes à la révolution cubaine. A l'issue de la séance, Gérard Legrand invite les surréalistes qui sont allés à Cuba à donner leurs impressions. La plupart des participants, comme José Pierre – questions politiques mises à part – se rallient à la révolution. Toujours est-il que la démocratie à Cuba n'est par traitée dans l'ordre du jour.

Jorgé Camacho en donnera plus tard un témoignage :

1188 Alain Joubert, *Le mouvement des surréalistes*, op. cit. pp 243-244

1189 Gérard Legrand (né à Paris en 1927, mort en 1999), poète surréaliste, philosophe essayiste et critique de cinéma français. Pendant plus de 15 ans dès 1948, il sera un des principaux collaborateurs de Breton (*L'Art magique* en 1957).

1190 Marguerite Bonnet, née en 1920 à Saint-Anthème (Puy-de-Dôme). En 1960, elle rentre en contact avec Breton. En 1969 elle fait éditer *Œuvres complètes de Lautréamont* (Garnier, Paris) et des textes inédits de Breton, *Perspective cavalière* (Gallimard, 1970). Elle fait paraître en 1975 chez Corti, un ouvrage essentiel : *André Breton et l'aventure Surréaliste*.

« Il a fallu que nous soyons invités en 1967, à l'occasion du « *Salon de Mai* » à la Havane, qu'avaient organisé Wifredo Lam et Carlos Franqui, pour nous rendre compte de la véritable nature de la « révolution » cubaine : une dictature féroce et policière, sous couvert de socialisme !

Avec ma femme Margarita, nous sommes restés plus de trois mois dans cet « enfer tropical », et nous avons rencontré de nombreux écrivains et intellectuels, parmi lesquels Virgilio Piñera¹¹⁹¹ et Reinaldo Arenas¹¹⁹², qui ont su très vite nous dévoiler le vrai visage du régime castriste. Régime que nous avons dénoncé à maintes reprises après notre retour en Europe »¹¹⁹³

Après de nombreuses interventions de leur part, ce n'est qu'en 1988 que Jorge Camacho et Reinaldo Arenas adresseront une lettre ouverte à Fidel Castro, « pour le sommer d'organiser des élections libres à Cuba, exiger la libération de tous les prisonniers politiques. Cette lettre sera signée par plus de deux cents artistes, intellectuels et scientifiques du monde entier, parmi lesquels Octavio Paz, Maurice Blanchot, Frederico Fellini, Mario Vargas Llosa etc... »¹¹⁹⁴

Néanmoins, lors de cette Convention du 8 octobre, face aux débordements

1191 Virgilio Piñera, né le 4 août 1912 à Cárdenas, province de Matanzas, Cuba — mort le 18 octobre 1979 à La Havane, écrivain poète, dramaturge et traducteur. Il s'établit à La Havane en 1940. Il fonde et dirige la revue *Poeta* en 1942. Il traduit Marcel Proust, André Gide etc... En 1946, il s'installe à Buenos-Aires, où il écrit en 1949 *La Chair de René*, publié à compte d'auteur en 1952.

En 1958 il revient définitivement à Cuba où il sera en butte contre le régime castriste qui censure son œuvre. En 1961, il est arrêté pour délit d'homosexualité.

1192 Reinaldo Arenas, né à Holguîn à Cuba en 1943. Atteint du Sida, il se suicide en 1990 à New York où il est exilé. Écrivain cubain, romancier, nouvelliste et poète. Arrêté pour homosexualité il raconte son histoire dans *Avant la nuit*, durant son exil aux U.S.A.

1193 Catalogue de l'exposition de Camacho, *Les détours de soi*, Espace Sulfort, Maubeuge, 1988

1194 Alain Joubert, *Le mouvement des surréalistes*, op. cit. p248

d'enthousiasme, au lieu de tenter de convaincre l'assistance de la réalité cubaine, les Camacho se sont tenus en retrait. La réunion aboutit au texte *Pour Cuba*, le 14 novembre 1967 avec quarante-trois signatures dont celles de Margarita et Jorge Camacho. Nicole Espagnole ne fera pas partie des signataires.

Joyce Mansour signe également le texte. Nous sommes à la veille de mai 68. En France, comme ailleurs, la révolte gronde. Bientôt, l'État, la famille, la religion, les institutions, le militarisme, l'ordre et le pouvoir... seront remis en question.

Joyce partira avec la délégation surréaliste lors du Congrès Culturel de La Havane au début du mois de janvier 1968. Elle note dans son carnet de route :

« ...Une longue nuit de 19 heures sans sommeil, coupée par un arrêt glacial à Gander, Jarre en anglais. Les serveuses en rose bonbon m'enchantèrent... Asger Jorn¹¹⁹⁵ s'allongea comme un mort au milieu du couloir. Couvert de la tête au pied par une couverture, je l'ai pris pour mort ».

Alain Jouffroy l'accompagne. Michel Leiris qui avait déjà participé au premier congrès, raconte la même anecdote :

« Jorn avait amené quelques bouteilles d'alcool dont il se servait d'une façon très sympathique, comme moyen pour faire connaissance avec ses co-voyageurs... Il ne s'est pas soûlé et pourtant il s'est couché et s'est endormi dans le couloir au milieu de l'avion ».¹¹⁹⁶

1195 Joyce Mansour a rencontré le peintre danois, membre du mouvement *Cobra*, à travers Pierre Alcschinsky.

1196 Aliette Armel, *Michel Leiris*, Librairie Arthème Fayard, 1967. p.646

Lors de ce second voyage à Cuba, le groupe d'amis surréalistes s'élargit. Leiris retrouve donc Schuster, le peintre Asger Jorn, Louis-René des Forêts.¹¹⁹⁷ Il se rapproche de Joyce Mansour qui devient l'une de ses « tentations ». « C'est une femme avec laquelle il a très souvent rendez-vous et qui lui apporte cette part de sophistication, de séduction fatale, qui lui est tellement nécessaire. Est-ce elle qui se cache dans *Frêle bruit* et dans *Le Ruban au cou d'Olympia* derrière les deux textes que Leiris consacre à celle qu'il appelle successivement « Agathe » et sa « dame de pique » et qui font allusion à un échec définitif, de ses capacités amoureuses ? Est-ce elle dont, « ni femme fatale ni virago », il reçut « seul à seule l'estocade ou le *descabello* (et ceci est à peine une figure, car depuis je ne suis plus guère qu'à l'état de fantôme) » ?¹¹⁹⁸

Quoiqu'il en soit, elle restera longtemps proche de Leiris et lui dédiera certains de ses poèmes. Quand l'écrivain relate une de leurs rencontres fortuites après 1976, il affirme qu'il « lui suffit de reparaître pour que son charme ambigu recommence à [le] dominer », même s'il éprouve alors nul désir de « jouer à nouveau une carte sur laquelle [il a] perdu il y a quelques années ».¹¹⁹⁹

Comme les autres congressistes, dès son arrivée Joyce Mansour, conquise,

1197 Louis René des Forêts (1918-2000) écrivain français. Auteur d'une œuvre peu abondante, d'une grande intensité littéraire, largement commentée par la critique. Publie quelques revues, *l'Arbalète*, *Les Lettres Nouvelles*, *La Nouvelle Revue*. En 1954, il fonde le Comité contre la Guerre d'Algérie, avec Dionys Mascolo, Edgard Morin et Robert Antelme. En 1960, il publie *La chambre des enfants*, Prix des Critiques.

En 1967 il est un des fondateurs de la revue *L'Éphémère*. Il fait paraître au Mercure de France, *Les mégères de la mer*.

En 1997, paraît chez le même éditeur son dernier ouvrage, *Ostinato*

Photo noir et blanc de Joyce Mansour et Louis René des Forêts au congrès de La Havane de janvier 1968. Cf notice iconographique fig n°148

1198 Michel Leiris, *Frêle bruit*, Paris, Gallimard, coll. « l'Imaginaire », 1992, p.254

1199 Michel Leiris, *Le Ruban au cou d'Olympia*, Paris Gallimard, collection « l'Imaginaire », 1989, p.42 et Aliette Armel, *Michel Leiris*, op cit p.648

exprime son enthousiasme dans son carnet :

« La Havane, l'heure n'a plus d'importance. Le soleil, les visages souriants, des bouquets de roses pour les femmes des délégués (Le whisky que j'ai apporté pour Matta depuis le Bourget me pèse à présent, me fait des accroche-pattes). Des douaniers, un petit orchestre qui chante et se dandine, la chaleur merveilleuse (mais miraculeusement sans mouches). Aimé Césaire me sourit (nous connaissons ces arbres) ».

Les participants surréalistes sont logés dans l'Hôtel Habana Libre,¹²⁰⁰ où les séances de la commission se déroulent chaque matin :

« Je ne défais pas mes valises. Je me jette dans les rues avec Alain [Jouffroy] et il me chante un long poème nommé *Cuba* perlé de quelques faits historiques. L'enthousiasme malgré ma grande fatigue me porte dans les rues et je chante moi aussi. Le cinéma avec un gros cigare... j'aime même les flics ! Des jeunes filles en robes vertes, bottillons et casquettes : plutôt près des majorettes que des gendarmes ».

Des visites s'organisent pour les cinq cents artistes peintres, écrivains, cinéastes, journalistes, sociologues, représentants des soixante-dix pays présents au congrès. La poétesse apprécie la visite de la ville et en admire l'architecture :

« Ce mélange de styles parfaitement conservé... arcades et vieux quartiers aux fers forgés tout étonnamment morne : partie moderne, larges avenues, beaucoup d'arbres...».

Des déplacements officiels ont lieu les jours suivants. Le groupe se retrouve sur une plantation de café de Wajoy¹²⁰¹ où ils travaillent aux côtés des

1200 L'ancien hôtel Hilton

1201 Photographie noir et blanc (parue dans *le Nouvel Observateur* du 24 - 01 - 1968)

ouvriers agricoles, volontaires ou salariés : « La révolution a en effet pour but de former « l'homme intégral », capable tout autant d'un travail intellectuel que manuel ». ¹²⁰² Ainsi Césaire et Leiris se retrouvent côte-à-côte à planter du café. Ils n'ont pas l'impression de se livrer à une activité révolutionnaire, mais de participer à un simple « coup de main » solidaire, comme on le fait à la campagne.

Dans son carnet, la poétesse note :

« Césaire était le seul avec moi des cent vingt-cinq intellectuels paysans qui utilisait sa main comme pelle ».

Parallèlement au folklore officiel cubain, grâce à Michel Leiris ¹²⁰³ et Aimé Césaire, elle découvre les rites vaudou interdits.

Les participants au Congrès sont libres de leurs mouvements à La Havane et à travers l'île. Mais ils s'aperçoivent assez rapidement que les Cubains n'ont pas le droit d'entrer dans leur hôtel. Certains apprennent en discutant avec des écrivains que les homosexuels et les dissidents font l'objet de persécutions. Les délégations cosmopolites provoquent « un certain malaise ». Denis Hollier ¹²⁰⁴ explique que Joyce Mansour, par exemple, « faisait partie de la délégation française, mais elle se présentait comme égyptienne, ce qui a provoqué des protestations véhémentes de la part de la délégation égyptienne ». Le Congrès est officiellement inauguré le 4 janvier 1968. Une fois la séance

Michel Leiris et Aimé Césaire, *Les intellectuels au champ*, cf notice iconographique fig n°149

1202 Aliette Armel, *Michel Leiris*, op. cit. p643

1203 Photographie noir et blanc de Michel Leiris et de Joyce Mansour au Congrès culturel de La Havane, début janvier 1968, cf. notices iconographiques, fig. n°150

1204 Denis Hollier, né à Versailles, en 1942, professeur de littérature française à l'Université de Yale (États-Unis) en 1993. Spécialiste de Georges Bataille.

plénière levée, les représentants sont répartis en cinq commissions. Les discussions portent sur les points suivants :

- 1 — Culture et indépendance nationale ;
- 2 — La formation intégrale de l'homme ;
- 3 — Responsabilité de l'intellectuel envers les problèmes du monde sous-développé ;
- 4 — Culture et mass media ;
- 5 — Problème de la création artistique et du travail scientifique et technique.

Joyce Mansour participe à la cinquième commission. En accord avec la pensée surréaliste, elle rejette en bloc l'art officiel et le confirme en écrivant dans son carnet :

« Les surréalistes ont toujours pensé qu'il n'y a qu'une révolution et que le bouleversement social et l'insurrection de l'esprit ne sont que deux aspects d'une même réalité... L'art, l'écriture, ne doit pas avoir l'éducation comme but, elle doit aller de l'avant et ne jamais attendre les retardataires. L'artiste, l'écrivain, doit ouvrir de nouveaux chemins non seulement pour les autres, mais aussi et surtout par lui. Sinon l'art n'est plus que publicitaire et l'écriture un sermon ».

La poétesse note aussi ses réflexions sur les répercussions d'un tel congrès, pensées dont elle fait part à Michel Leiris :

« Je pense, de plus en plus qu'ils n'espèrent pas grand-chose de ces commissions... mais une déclaration générale, un soutien... ».

Michel Leiris lui répond :

« ... ce que nous avons dit sera publié dans les actes du congrès, et donc pas nul... »¹²⁰⁵

Michel Leiris défend lui aussi le principe de la liberté totale en art et en littérature dans un pays révolutionnaire et déclare qu'il ne faut pas « sous-estimer la capacité de compréhension des masses et [de ne pas] s'imaginer que seuls sont à leur portée un art et une littérature au rabais ». ¹²⁰⁶

Il pense que, dans un autre pays que Cuba, ce type de discours aurait été jugé réactionnaire. Néanmoins, au cours de son séjour, il commence à ressentir une certaine méfiance vis-à-vis du régime castriste. A son retour à Paris, il décrit son séjour à son ami Jean-Jacques Lebel qui avait refusé de participer au voyage : pour lui, il n'y avait pas de doute, cette manifestation ainsi que la précédente au Salon de Mai était de la pure propagande visant à prouver le libéralisme du régime et à le laver des accusations de pro-stalinisme.

Lors de notre entretien, Lebel m'avoua avoir été étonné de trouver des personnes formidables dans cette délégation, comme Jean Schuster, une certaine Joyce Mansour et Roberto Matta qui était, selon lui, « volatile politiquement », si ce n'est, instable. Dès son retour, Joyce Mansour lui raconte une de ses fameuses mésaventures qui eut lieu dans la grande salle du Congrès où plusieurs centaines de personnes attendaient, debout, l'arrivée de Fidel Castro. Ce dernier arrive en hélicoptère avec trois heures de retard sous l'acclamation de la foule et fait un discours d'une heure et demie. Au fond de la salle, la délégation surréaliste entendait mal et comprenait moins encore les paroles de

1205 Idem dans le carnet manuscrit de Joyce Mansour, archives Mansour.

1206 Michel Leiris, « *Communication au Congrès culturel de La Havane*, in Michel Leiris, *Cinq études d'ethnologie*, Paris, Denoël-Gonthier, 1969 (réédition Paris, Gallimard, 1988 et 1994) p.148.

Castro.

Distraits, ils aperçoivent alors, non loin d'eux, le peintre Siqueiros,¹²⁰⁷ qui avait tenté d'assassiner Trotski. Indignés, ils décident que l'un d'entre eux ira lui donner un coup de pied de la part de Breton. Joyce Mansour est chargée d'exécuter cette mission. Louis-René des Forêts, Michel Leiris et Dionys Mascolo¹²⁰⁸ l'accompagnent. On entend des cris de « Vive Trotski ! Vive Breton ! ». Et la poétesse, complètement myope, se trompe de cible. Au lieu de viser Siqueiros, elle donne un coup de pied dans le derrière d'Edouard Pignon.¹²⁰⁹

Lebel raconte la scène que lui a décrite la poétesse :

« Alors imaginez, Joyce complètement « bigleuse », allant vers la personne qu'elle croit qu'on lui a désigné. Il y avait beaucoup de monde et elle était comme toujours avec une jupe longue et en talons hauts et pointus. Imaginez Joyce qui soulève d'une main sa longue jupe et attrapant de l'autre main « le gars » qui est à côté d'elle qui est Michel Lieris, pour lever sa jambe droite afin d'envoyer un coup de pied dans les fesses de celui qu'elle croit être Siqueiros en disant à voix très haute : « De la part de

1207 La délégation surréaliste n'a pas oublié le rôle du peintre mexicain, Siqueiros, dans le groupe qui à Paris, après la première guerre mondiale, a trahi « Le surréalisme pour le stalinisme », ni sa participation à un attentat manqué contre Trotski, à Mexico après la Seconde Guerre mondiale.

1208 Dionys Mascolo (1916-1997) auteur français. Lecteur chez Gallimard, il y rencontre Marguerite Duras dont il devient l'amant, et se lie d'amitié avec son mari, Robert Antelm. Avec eux il crée le « groupe Saint-Benoît ». Il épouse Marguerite Duras en 1947. Ils se séparent en 1956. Il rédige en 1960, avec Maurice Blanchot et Jean Schuster, « La déclaration sur le droit à l'insoumission dans la guerre d'Algérie » (dit *Manifeste des 121*)

1209 Edouard Pignon, (1905-1993) peintre français. Il travaille dans l'automobile jusqu'en 1935. Il peint des ouvriers, des usines, des meetings avec beaucoup d'inventivité et de liberté, mais toujours en quête de la réalité. Il peint aussi des paysages. En effet il élabore cette œuvre au contact de la lumière vive du Midi, qui témoigne de l'ambivalence de ses visions entre jovialité et gravité.

Il est également écrivain, journaliste, critique d'art. Il dit vivre en même temps que « les personnages » de ses livres qui ne sont pas des héros.

Benjamin Péret ». ¹²¹⁰

Joyce se souvient de ce qu'André Breton et surtout Benjamin Péret lui avaient dit sur Siqueiros. Péret, en exil au Mexique durant la Seconde Guerre mondiale, lui avait raconté les péripéties du premier attentat contre Trotski organisé par Siqueiros, habillé en officier de l'armée rouge pour attaquer la villa de l'exilé. La délégation surréaliste n'a donc oublié cette double trahison. *Le Nouvel Observateur* du 24 janvier 1968¹²¹¹ relate les faits, mais omet de mentionner que Joyce avait, en vérité, manqué sa cible :

« Siqueiros, no ! »

La présence de Siqueiros au Congrès a provoqué certains remous, notamment au sein d'une délégation française particulièrement nombreuse (67 membres) où toutes les familles spirituelles se côtoyaient dans une grande fraternité révolutionnaire et une certaine confusion idéologique. Certains délégués n'avaient pas oubliés le rôle du peintre mexicain dans le groupe qui, à Paris, après la première guerre mondiale, « trahit le surréalisme pour le stalinisme », ni sa participation à un attentat manqué contre Trotski, à Mexico, pendant la Seconde Guerre mondiale. Ils ont voulu savourer, à La Havane, le plat froid de la vengeance et ils ont provoqué un vif incident lors de l'inauguration d'une exposition d'art moderne. La poétesse Joyce Mansour a donné à Siqueiros un coup de pied au derrière impromptu et surréaliste, accompagné de ce faire-part dit à voix haute : « De la part d'André Breton ». Les jeunes Cubains, totalement étrangers à ces querelles anciennes, ont ensuite assisté, quelque peu médusé, à un pittoresque échange d'injures entre partisans et adversaires de Siqueiros, les premiers criant : « vive le communisme, vive Cuba ! » et les seconds répondant en cœur : « Cuba si, Siqueiros no ! ».

1210 Pour la plupart des surréalistes « de la part d'André Breton »

1211 *Le Nouvel Observateur*, 24 janvier 1968, « Siquieros, no ! » cf. notices iconographiques, fig. n°149, op. cit.

A la décharge du gouvernement cubain, aucune nation sous-développée n'avait osé auparavant inviter des personnalités du monde entier à visiter un pays soumis aux rudesses du rationnement, où la révolution avait entraîné la baisse du niveau de consommation des masses urbaines, où une partie de la jeunesse était militarisée, où une grande partie des ouvriers et des étudiants devaient accomplir de quarante-cinq à quatre-vingt-dix jours de travaux agricoles, où les cadres se faisaient rares, où les intellectuels, pour la majorité très jeunes, questionnaient les doctrines de la révolution. Parmi ces invités, on trouve des intellectuels de gauche venus d'une soixantaine de pays différents, mêlés aux communistes et aux trotskistes, aux surréalistes, socialistes de gauche d'Europe, d'Afrique et d'Asie, aux psychanalystes et aux prêtres révolutionnaires, aux combattants de la guérilla...

On peut s'étonner qu'il n'y ait pas eu de troubles plus graves que ceux évoqués au sujet des surréalistes, et que tous ces invités – travailleurs et intellectuels urbains – aient pu débattre avec un degré de liberté.

Michel Bosquet, au Congrès comme envoyé spécial, estime que la présence à La Havane de ces cinq cents intellectuels devait agir comme « un garde fou que se donne la révolution cubaine contre les déviations anti-intellectuelles, primitivistes, ultra-gauchisantes ou dogmatiques qui guettent toute révolution et qui, si on leur permet de s'installer, brisent son élan et précipitent sa sclérose. Ces déviations existant à Cuba en germe — particulièrement dans un petit groupe influent, la tendance (fort compréhensible dans cette île assiégée et qui ne possède que trois avions pour communiquer avec le monde) à placer l'exaltation des valeurs et du combat révolutionnaire au-dessus de la rigueur et de l'indépendance de l'analyse et de la recherche. C'est pour détruire cette tendance en germe que les dirigeants cubains viennent d'exposer leur pays, pendant dix jours, à tous les

courants de pensée radicaux du monde, les laissant se confronter librement et exaltant la convergence de leur diversité ».¹²¹²

Michel Bosquet analyse la dimension politique de ce congrès : « Pour la première fois, dans l'histoire du socialisme — si l'on excepte la période léniniste de la révolution soviétique — un pays socialiste, dans la dixième année de sa révolution, se pose et est accepté par les intellectuels du monde entier — et notamment par ceux d'Europe occidentale, qui représentent un bon tiers des congressistes — comme le pays de la liberté. Il exhibe cette liberté, la donne à voir et à sentir, dans la conviction que ceux qui l'ont éprouvée témoignent dans leur pays d'origine d'un fait dont ceux-là mêmes qui se disent révolutionnaires et socialistes, commençaient à douter : la révolution socialiste est possible, il y a au moins un pays dans le monde où elle existe, où elle n'est pas un système de gouvernement, de planification ; de gestion et de production seulement, mais avant tout une civilisation, une culture, une manière de travailler, de sentir et de vivre, bref la construction d'un homme nouveau pour qui, selon la formule de Sartre, « chacun est le chemin de tous vers tous et tous le chemin de chacun vers lui-même ».¹²¹³

Pour les dirigeants cubains, les intellectuels servent de médiateurs « entre l'idée révolutionnaire et internationaliste et les masses populaires ». Avec ce Congrès, Fidel Castro veut montrer « qu'un front mondial est en train de devenir possible ». Michel Bosquet note que, « Par son discours, dans lequel il exaltait « Che » Guevara et son exemple, mais aussi l'importance et le rôle de l'avant-garde intellectuel européenne, Fidel Castro extirpe dans le public, où les Européens ne sont qu'un noyau infime, toute tendance à couper le tiers-monde

1212 *Nouvel Observateur*, 24 janvier 1968 - 30 janvier 1968 : « Cuba, Castro ouvre un nouveau front » (De notre envoyé spécial à La Havanne Michel Bousquet).

1213 *Idem*

de l'Europe, à couper l'homme noir ou jaune de son frère blanc... Il exclut toute possibilité que la révolution et la culture (qui dans son esprit sont une seule et même chose) se verrouillent contre l'intelligentsia européenne sur les continents que l'Europe a pillés pendant des siècles.

Il y a plus encore. Le Congrès Culturel de La Havane, dans lequel un délégué européen a cru voir l'amorce d'une « cinquième internationale informelle », doit être considéré comme le premier pas vers un front mondial contre l'impérialisme, dont les Vietnamiens, notamment, souhaitent depuis quelque temps déjà la formation ; d'un front mondial qui embrasserait et articulerait, en dépassant leurs divisions, les diverses tendances du monde socialiste et du monde ouvrier international.

Le fait que le Congrès de La Havane ait été possible ; qu'il ait abouti à un appel aux intellectuels du monde entier, adopté à l'unanimité : que les diverses écoles de pensée, tendances, conceptions et sectes qui y furent représentées ne s'affrontèrent jamais ; que les délégués vietnamiens, cubains, africains, sud-américains qui présidèrent les travaux des commissions catalysèrent par leur maîtrise intellectuelle, leur tact et leur humour un consensus général ; le fait encore que les délégués des pays socialistes (six pour chaque pays, sauf pour la Roumanie, qui en envoya huit, sans doute pour manifester son indépendance) firent preuve de la plus grande discrétion ; et que la Chine motiva son absence par le souci de ne pas gêner ou diviser le congrès, tout cela tend à montrer qu'un front mondial est en train de devenir possible », dont le contenu est en fait la lutte contre l'impérialisme américain.

Il y eut d'autres échos dans la presse. Le *Magazine Littéraire* de février 1968, demanda à Max-Pol Fouchet, un des écrivains français invités par le

gouvernement cubain à participer aux travaux du Congrès, de donner ses impressions dès son retour.

Il relate tout d'abord une expérience terrifiante qu'il vécut lors de son premier voyage en 1952, sous le régime de Batista :

« Comme je revenais à mon hôtel, vers quatre heures du matin, je passais devant un commissariat de police. Près de la porte, à même le trottoir, cinq corps étaient allongés. Un policier, à côté d'eux, se balançait sur une chaise, képi en arrière, cigare à la bouche. Je m'approchai, regardai. Les corps étaient ceux de cinq jeunes gens, qui avaient été exécutés, le plus jeune devait avoir quinze ans, le plus âgé vingt cinq. On avait arraché leurs chemises, pour découvrir leur torse, qui étaient sanglants à l'endroit du cœur. A l'endroit du bas ventre s'étendait une tache de sang. Sur chaque poitrine, il y avait un paquet de chair assez informe : les parties sexuelles qui avaient été sectionnées ».

Max-Pol Fouchet demande alors au policier quel crime a été commis par ces jeunes. Ce dernier lui répond « Rien de grave, mais c'est pour l'exemple »! L'écrivain décrit encore la corruption et la prostitution qui régnaient à l'époque. Lorsqu'il revient quinze plus tard, il constate un abîme de différence entre ce qu'il a vu en 1952 et l'état du pays en 1968, sous Castro. Les partisans de Castro « se font une gloire d'avoir mené la révolution de la façon la moins sanglante possible, quant à la prostitution, les milieux officiels affichaient plutôt un certain puritanisme». Il insiste sur le fait qu'autour de l'Hôtel Habana Libre qui loge les invités « une sorte de zone de sécurité était établie. On veillait de fort près à la vertu des « délégués »: à chaque étage, une jeune personne, souvent jolie mais toujours austère, assise derrière un bureau, un peu à la façon des hôtels soviétiques, surveillait les visites que les hôtes pouvaient recevoir, prête à les interdire ».

Malgré quelques suspicions vis-à-vis du régime castriste, Max-Pol Fouchet, comme la plupart des surréalistes, est d'avis que la révolution donne une nouvelle impulsion à la vie intellectuelle du pays. L'écrivain a pu se rapprocher du peuple de La Havane. Malgré les difficultés, la pénurie alimentaire et les rationnements, il acceptait le régime de Fidel Castro et blâmait les Etats-Unis, responsables du blocus, pour ses maux. Ensuite il s'attarde sur le Congrès-même, dont le thème principal était *Colonialisme et néocolonialisme dans le développement culturel des peuples*, c'est-à-dire les problèmes de la culture dans les pays du tiers-monde, en Asie, Afrique et Amérique latine. Il évoque Michel Leiris, « l'âme de notre petit groupe », « générateur d'enthousiasme ». Après avoir cité les intellectuels et artistes, il parle de Joyce Mansour, en se trompant, lui aussi, sur le coup de pied :

« Une mention spéciale doit être attribuée à Joyce Mansour qui accomplit ce que beaucoup d'hommes eussent aimé faire, mais ne faisaient pas : elle botta, d'un pied justicier le derrière d'un peintre mexicain David Alfaro Siquieros ».

Selon Max-Pol Fouchet, le Congrès donnait l'impression d'une grande liberté dans les échanges d'idées :

« Nous n'avons jamais senti la moindre entrave à l'expression. Tout au contraire. Il paraît que le Premier ministre, Fidel Castro, était installé au vingt-cinquième étage de l'hôtel *Habana Libre*, où se tenait les travaux des commissions, et qu'on lui rendait compte des travaux [...]. Diversité et liberté, c'est ce qui se manifeste aussi dans la littérature urbaine. Les écrivains poètes et artistes cubains étaient très nombreux à ce Congrès... »

Il rappelle qu'en 1961, Castro avait défini sa politique à l'égard de la création artistique dans ses « Palabras à los intelectuales » où il préconise l'absolue liberté de la création :

« C'est d'ailleurs l'une des choses qui séduit le plus les intellectuels à Cuba : un régime socialiste, fondé sur le marxisme-léninisme accompli sa révolution et cependant reconnaît la liberté de l'artiste ».

Il ajoute qu'il n'existe pas, à Cuba, de réalisme socialiste :

« Cette littérature ne se soucie guère d'avoir un contenu social... En revanche, l'homme devant la révolution est un sujet qui intéresse l'écrivain de Cuba, mais qui l'intéresse dans la mesure où il s'agit de d'un destin individuel ».

Ensuite il évoque la peinture, le Pop Art, la poésie, le cinéma cubain, en citant, entre autres, le cinéaste Santiago Alvarez¹²¹⁴, qui se bat contre l'impérialisme des États-Unis en Amérique latine.

Mais, nous l'avons vu, tous les intellectuels ne se rallient pas au régime castriste. L'écrivain et poète, Reinaldo Arenas, persécuté par le régime pour son homosexualité, s'exilera aux États-Unis en 1980. Ses amis Jorge et Margarita Camacho qui possèdent une importante correspondance de l'écrivain, du 1^{er} décembre 1967 au 2 décembre 1990¹²¹⁵, quelques jours avant son suicide à New York, ont beaucoup aidé à faire connaître son œuvre en dehors de Cuba après son exil.

1214 Santiago Alvarez, 1919-1998, cubain cinéaste. Il a écrit et réalisé de nombreux documentaires à propos de Cuba et l'Amérique latine. Il est contre l'impérialisme des États-Unis en Amérique latine, mais aussi contre les dictatures en Amérique latine, ce qui est exploré dans son cinéma.

1215 *Lettres à Margarita et Jorge Carnacho, 1967-1990*. Éditions Actes Sud, janvier 2009.

Cependant, le second retour de Cuba est tout aussi enthousiaste que le premier. Malgré quelques réserves, la délégation est séduite par cette forme de « communisme indépendant » que promet la révolution cubaine.

Jean Schuster écrit un texte publié dans *l'Archibras* numéro 3, de mars 1968, exprimant sa ferveur, *Flamboyant de Cuba, arbre de liberté*¹²¹⁶ :

« ... La révolution cubaine est exemplaire et se veut telle... Cuba révolutionnaire est révolutionnaire en totalité parce qu'elle se construit comme antithèse de la technocratie, parce qu'elle se dresse contre la véritable oppression de demain... ».

Rappelons que dès le début du surréalisme, les mots « révolution » et « révolte » marquent « une oscillation significative dans la trajectoire du mouvement : le surréaliste est un homme révolté qui veut inscrire sa révolte individuelle dans le projet collectif de révolution sociale¹²¹⁷ »

Breton et les surréalistes, en « se rapprochant des révolutionnaires, ne cesseront pas d'être révoltés, ambiguïté qui trompera Sartre et Camus, quand ils parleront des surréalistes comme « de jeunes bourgeois turbulents »... La révolution n'en a pas moins été ressentie par Breton et ses plus proches compagnons comme l'instance suprême devant laquelle il assigne ceux qui prendront part à l'aventure du surréalisme... En 1925, il précise : « Dans l'état actuel de l'Europe, nous demeurons acquis au principe de toute action révolutionnaire, quand bien même elle prendrait pour point de départ une lutte des classes (...). Il n'est personne de nous qui ne souhaite le passage du pouvoir

1216 *Archibras* n°3, mars 1968, Jean Schuster : « Flamboyant de Cuba, arbre de liberté » pp.48-53

1217 *Dictionnaire général du Surréalisme et de ses environs*, op. cit. p.359.

des mains de la bourgeoisie à celle du prolétariat. Et la révolution, c'est le bolchevisme, avec le parti communiste comme branche française¹²¹⁸ ».

Les raisons de la rupture avec le parti communiste en 1935 sont bien connues. Pour les surréalistes, il y a « incompatibilité entre la révolution marxiste et prolétarienne telle que la conçoit le parti pré-stalinien (à plus forte raison quand Staline sera au pouvoir) et la révolution surréaliste ». Dans les *Vases communicants*, Breton décrit la révolution surréaliste comme une « attitude synthétique dans laquelle se trouvent conciliés le besoin de transformer radicalement le monde et celui de l'interpréter le plus complètement possible ». Si la révolution est totale et matérielle elle est également mentale, et reconnaît la création poétique et artistique comme une de ses composantes essentielles.

Il s'accorde avec la formule de Trotski, principal adversaire de Staline : « le besoin d'émancipation de l'esprit n'a qu'à suivre son cours naturel pour être conduit à se fondre et à se regrouper dans cette nécessité primordiale : le besoin d'émancipation de l'homme ».

C'est dans cette trajectoire, celle de l'« émancipation de l'homme » que la délégation surréaliste s'est rangée en janvier 1968 du côté de la révolution cubaine.

Cet enthousiasme pour le régime cubain ne touche pas que le groupe surréaliste. Des écrivains – Dionys Mascalo et Jean-Pierre Faye –, des hommes politiques –Jean-Pierre Vigier et Alain Geismar –, des journalistes et romanciers comme Hélène Parmelin, partagent l'avis de Jean Schuster et fondent ensemble à Paris en 1968 L'Association des amis de la révolution cubaine, présidée par Michel Leiris.

1218 Idem p.359.

A la fin du mois d'avril, les participants français au Congrès International de La Havane – dont Joyce Mansour – se réunissent à Rouen pour préparer un nouveau congrès dénonçant l'agression culturelle impérialiste, prévu pour les 25 et 26 octobre 1968. Cette réunion doit prendre position contre le blocus américain à Cuba, pour la liberté des noirs américains et du peuple vietnamien. A cette occasion, les participants organisent une projection dans un cinéma à Rouen – *Le Coucou* – de documentaires sur l'expérience révolutionnaire cubaine à travers les journées du Congrès de La Havane.

Cependant les intellectuels français déchantent rapidement face à la réalité du rapprochement entre Fidel Castro et l'U.R.S.S, le soutien de Cuba à la suite de l'invasion de la Tchécoslovaquie, l'arrestation d'écrivains comme Reinaldo Arenas et Herberto Pallida...

Nous l'avons dit, depuis le début de cette aventure, Jean-Jacques Lebel ne se fait aucune illusion sur le leurre de la révolution cubaine. Il aime cependant raconter les incidents des surréalistes arrivés sur place et tout particulièrement l'incident « diplomatique » de Joyce Mansour. Il raconte aussi la suite de cet incident, le jour où elle retrouve Edouard Pignon dans un vernissage au Palais de Tokyo deux, trois ans après son retour de Cuba. Pignon, la reconnaissant, prend peur et lui dit en reculant : « vous allez tout de même pas me foutre un coup de pied au cul aujourd'hui ». Joyce étonnée lui répond : « Mais ça ne va pas ! Qu'est ce que c'est que cette histoire ! ». Selon Lebel, Pignon est un peintre, soit disant de gauche, soit disant ami de Picasso, membre du Parti Communiste, mais qui fait partie de ces « flics intellectuels chargés de surveiller les intellectuels par le P.C ».

Pour Lebel et les surréalistes qui ont beaucoup ri de cette histoire pendant

longtemps, Joyce s'était peut-être trompé de « cul », sans vraiment se tromper car elle était tombée, par un hasard heureux, sur un autre stalinien.

Dans *La Quinzaine Littéraire* du 16 septembre 1986, Lebel écrit un article sur la poétesse peu de temps après sa mort : « Farewell Joyce Mansour » qui traite du caractère original et de son écriture et de sa participation au mouvement surréaliste :

« Elle fumait de gros cigares et ne s'intéressait qu'aux signes de désir, visibles et invisibles. Elle contribua ensuite aux activités et publications surréalistes... C'est entourée de statues phalliques, des *Oulis* fétiches de la Nouvelle-Irlande dont André Breton avait un exemplaire sur sa table de travail, qu'elle recevait les siens... Son œuvre relève des arts visuels plutôt que de la littérature : au lieu de composer des vers, des phrases, des chapitres, elle peignait avec les mots et en faisaient des collages... La spontanéité jubilatoire et la conception subversive de l'érotisme qu'avait Joyce tranchaient sur son personnage apparemment mondain qui semblait sortir tout droit des romans de Proust ou de Durrell. En réalité elle a vécu dans l'intimité de Nadja et de Curval sans cesser de fréquenter assidûment Guermantes, Swann et Justine (d'Alexandrie). C'est chez elle, haut-lieu des arts sauvages créé avec son mari — collectionneur éclairé — au cœur d'un banal « beau quartier » que Jean Benoît célébra son grand Cérémonial — l'exécution du testament du divin Marquis — au terme duquel l'officiant se marqua la poitrine au fer rouge du nom de Sade. Derrière la femme du monde il y avait une fille de feu qui, trente ans avant de disparaître, écrivait : ... *Je m'étranglerai des deux mains quand ton ombre me lâchera écartelée dans ma tombe où brillent des champignons...* »

Jean-Jacques Lebel regrette de ne pas avoir collaboré avec elle, comme ses autres amis peintres qui ont illustré la plupart de ses livres : Alechinsky, Matta,

Lam, Camacho, Baj et Reinhoud...

Durant l'année 1968, quelques mois après son voyage à Cuba, la poétesse va s'éloigner du groupe. Sa dernière participation à la revue l'*Archibras*, date de mars 1968, avec un texte : « Rubriques lubriques pour petites bringues »¹²¹⁹ présenté comme des modes d'emploi ironiques et sarcastiques :

« Les gros souffrent en silence ? Donnez-leur La parole : mieux
vaut un débit sans fin Qu'une faim sans crédit.
Prenez des bains debout
Éliminez la Grèce
Les pierres d'échappement
Les baleine enjôleuses
Et les coups de pied dans l'eau
Soyez toujours de profil
Eux aussi nous écrivent
A toute heure de la journée
Vous verrez
Vous maigrirez à vue d'œil
Sans perdre un seul
Petit
Kilo
Vous qui voulez maigrir rappelez-vous que :
Femme qui roule n'amasse pas mousse
Tout est miel qui vomit bien
Il vaut mieux perdre un ventre qu'un ami. »

Elle ajoute à son texte deux photographies en noir et blanc de deux pages de profil « Avant - Après. Eux aussi nous écrivent » montrant sa révolte contre la religion.

Après les événements de mai 68, elle ne participe plus aux réunions de

1219 *Archibras 3, Le surréalisme en mars 1968*, p.p 36. 37

café, aux réunions qui ont lieu à la Sorbonne et à l'Union des écrivains... Elle ne participe pas au n°4 de l'*Archibras*, hors-série consacré à mai 68. Selon Lebel, elle avait beau soutenir la révolte – son discours politique était extrémiste et elle semblait y croire – elle ne pouvait pas passer à l'acte politiquement. Tout au long de sa vie – et son silence sur les événements qui l'ont chassée d'Égypte en témoigne – Joyce ne s'impliquait pas dans les théories générales. Elle a toujours placé l'engagement poétique au-dessus de l'engagement politique, soutenant davantage les artistes et les poètes que les coups politiques.

Cyrille, son benjamin, se souvient de son insistance à répéter que la politisation à outrance était, comme toute forme de religion, une négation du surréalisme.

De plus, elle considérait que l'autorité qui encadrait le groupe et le consolidait n'avait plus lieu d'être après cette flambée libertaire de mai 68. Elle ne fut pas la seule à le constater, même si, comme beaucoup d'autres surréalistes, elle eut du mal à accepter l'échec du mouvement.

Toujours dans cet esprit d'indépendance et de liberté – voire de pudeur – elle ne crut pas nécessaire de rendre public son départ. Elle continua néanmoins à se tenir au courant des diverses activités du groupe qui se dissoudra définitivement quelques mois plus tard.

B- L'Amitié et la peinture

1- Sa contribution singulière avec Pierre Alechinsky

En 1963, André Breton rend visite à Pierre Alechinsky dans son atelier de Bougival, accompagné du poète et critique d'art Edouard Jaguer. Il lui avait déjà témoigné son admiration par lettre : « ce que je goûte le plus dans l'art est ce que vous détenez, ce pouvoir d'enlacement des courbes, ce rythme de toute évidence organique, cet heureux abandon de formes que vous obtenez des couleurs de la lumière »¹²²⁰.

Joyce Mansour rencontre Alechinsky à La Promenade de Vénus, la même année. Le peintre raconte que la poétesse « avait déjà acheté, probablement sur les conseils d'André Breton, un petit tableau, *L'enfant bleu*¹²²¹ ». ¹²²²

Jusqu'à sa mort, Joyce Mansour et Alechinsky resteront de bons amis, et l'on ressent la qualité de cette amitié dans les mots du peintre décrivant la poétesse disparue :

« Elle ne déclinait pas les mots, elle les rendait ascensionnels. Au téléphone, jamais elle ne disait 'Allô'. Elle vous accueillait d'un 'Oui' dont la musicalité, l'allongement final du i annonçait : je suis tout ouïe. Le Oui d'exigence ».¹²²³ Il développe ce souvenir sonore qui devient de plus en plus onirique :

¹²²⁰ Marie-Laure Missir, *Joyce Mansour : une étrange demoiselle*, op.cit. p. 121, suite à un entretien avec Pierre Alechinsky du 14 octobre 1997.

¹²²¹ Pierre Alechinsky, *L'Enfant Bleu*, 1957, huile sur toile, 38/46 cm, coll. Mansour, cf. notice iconographique fig. n°151

¹²²² Entretien de l'auteur avec Pierre Alechinsky, dans son atelier de Bougival, du 12 novembre 2009.

¹²²³ Pierre Alechinsky, *Des deux mains, Traits et portraits*, Mercure de France, 2004, chapitre : « Fée Joyce Mansour », p. 135

« Dans ce rêve à fleur de nuit, réel et rapide ainsi que la vie, me revient le timbre de sa voix, crédible à seule force du dépôt qu'il a laissé en nous, à seule raison d'une échappée heureuse dans le sommeil. Au petit jour revient seule sa mort. »¹²²⁴

En janvier 1965, Joyce Mansour demande au peintre d'illustrer son recueil de poèmes *Carré blanc*.¹²²⁵ Pierre Alechinsky fabrique la couverture et illustre le recueil de poèmes de cinq eaux-fortes. Cette première collaboration marque une amitié qui durera plus de vingt ans.

La publication du recueil pose quelques problèmes quand l'éditeur, Di Dio, leur présente la couverture.

Alechinsky écrit à ce sujet à la poétesse, par une lettre envoyée de New York, le 4 août 1965 :

« Très Chère Joyce,
Il le fallait, laisser aller ce Di Dio à sortir ton livre sous une giacomifiable (veut dire abominable) couverture, j'en aurais eu la conscience honteuse ! J'espère que la lettre aura un résultat positif.
Négatif ? Alors nous aurons tout à fait le droit de chercher ailleurs. Et nous pourrons, tu verras, imposer nos « exigences » esthétiques.

Très amicalement, et à Sam.
Pierre. »¹²²⁶

Le 7 mars 1965, le peintre écrit d'un ton vif à l'éditeur pour lui faire part de son désaccord au sujet de la couverture dont il a reçu les épreuves.

¹²²⁴ Ibid., p. 135

¹²²⁵ Joyce Mansour, *Carré blanc*, tirage de luxe, livre objet : 19x13,5 cm Editions Le Soleil Noir, 1965. Photo Bernard Mallet. cf. notice iconographique fig. n°152

¹²²⁶ Lettre de Pierre Alechinsky à Joyce Mansour, New York, le 8 mars 1965, cf. corr. n°51

« Mon cher Di Dio,

Le problème de la couverture : je ne vois pas une autre solution que celle d'en composer une absolument différente des 2 précédentes : La collection ? Elle commence à peine, et il s'agit avant tout, pour moi, du livre de Joyce Mansour. J'aime ses poèmes, j'aime l'idée de me mettre au travail pour les porter quelque part où je ne sais pas... Garder l'actuelle disposition typographique, c'est m'ôter le plaisir de la recherche. Si j'abandonne volontiers mes honoraires, si je t'offre quelques semaines de vie, des images, je suis sûr que tu as compris que ce n'était pas pour préserver ma liberté d'artiste (je la prends dans tous les cas) mais pour t'aider à réaliser ce livre dans les meilleures conditions économiques sans avoir à limiter un minimum de moyens techniques. Mais je tenais à ce que tu saches que je considère néanmoins ce changement de couverture comme essentiel.

Bien cordialement à toi,

Pierre Alechinsky

New York, le 7 III 65 »¹²²⁷

Même si Alechinsky se situe en marge du mouvement, nous sommes là dans un moment fort du surréalisme, avec cette énergie nouvelle recherchée par Breton dans les années soixante avec la collaboration passionnée entre les artistes et les poètes ou écrivains.

François Di Dio lui répond le 22 mars 1965 pour le rassurer et lui promettre qu'ils trouveront une solution dès le retour du peintre à Paris.

« Le Soleil Noir,

22/3/65,

Mon cher Alechinsky,

Nous trouverons une solution à ton retour au problème qui te tourmente, bien à tort, crois-moi. Nous nous sommes trop peu

¹²²⁷ Lettre de Pierre Alechinsky à François Di Dio, New York, le 7 III 65, archives Alechinsky, cf. corr. n°52

vus à Paris pour imaginer que nous avons trouvé la définition physique définitive de l'ouvrage de Joyce.
Quand je t'ouvrirai les dossiers techniques du Soleil Noir tu auras une vue plus exacte de la situation.
Je suis sûr que nous pouvons faire une édition de grande bibliophilie qui sera complètement différente de l'édition courante.
C'est le cas présent de *La Fin et la Manière* que je termine de mettre au point avec Matta.
A bientôt. A toi cordialement.
François Di Dio »¹²²⁸

François Di Dio, un des éditeurs préférés des surréalistes, publie à ce même moment, en 1965, le recueil posthume des poèmes de Jean-Pierre Duprey.¹²²⁹

La préface est écrite par Alain Jouffroy et la couverture illustrée par Matta. Sa femme Jacqueline enverra le recueil de poèmes à André Breton qui en parle à Joyce Mansour dans une lettre envoyée de Saint-Cirq, le 30 juin 1965, pendant sa préparation de l'exposition l'Ecart absolu :

«[...] .

Je n'ai pas emporté ici « La Fin et la Manière », sinon je me serais tout de suite reporté à l'introduction, cherchant ce qui a pu si fort exaspérer nos amis. Il se peut que, vous et moi, nous ayons fait trop peu de cas de certaines allégations plus ou moins désobligeantes en ce qui les concerne. J'avoue que la hauteur de la spéculation, qui tient là en haleine du commencement à la fin, peut être de mesure à faire glisser trop vite sur les petites polémiques parasites dont AJ.¹²³⁰ une fois pour toutes ferait mieux de s'abstenir [...] »¹²³¹

¹²²⁸ Lettre de François Di Dio, Le Soleil Noir, à Pierre Alechinsky, du 23/3/65, Archives Alechinsky, cf. corr n°53

¹²²⁹ Jean-Pierre Duprey, poète, puis sculpteur. Participe avec sa femme dès 1949 aux réunions surréalistes. Il se suicide en 1959, après avoir été interné. Sa poésie est proche du monde de Rimbaud, Lautréamont et Jarry.

¹²³⁰ Il s'agit d'Alain Jouffroy.

¹²³¹ Lettre d'André Breton à Joyce Mansour, Saint-Cirq, le 30 juin 1965, archives Mansour, cf. corr. n°21

Tout s'arrangera avec Di Dio, et Alechinsky écrit à la poétesse pour le lui confirmer le 27 août 1965 :

« Chère Joyce,
Voilà c'est terminé- La couverture* est un labyrinthe, avec deux itinéraires qui débordent l'étroite cartouche imposée par la « collection ». L'illustration, une suite de 5 eaux fortes :
— un labyrinthe, celui dans lequel joue la petite fille.
— une dame et un anneau.
— s'approche du labyrinthe.
— le labyrinthe et son garde, l'arme.
— destruction du labyrinthe, la mort... »¹²³²
A très bientôt, je rentre le 12 septembre, après d'autres travaux à terminer et je te ferai signe dès que...

Mon amitié à vous deux.
Pierre

*orange et violette
La Mosse, le 27 VIII 65. »

Une des eaux-fortes de la série, *Un labyrinthe, celui dans lequel joue la petite fille*¹²³³, dont la poétesse fait allusion dans certains de ses poèmes, est séparée en deux parties distinctes. Dans la partie haute, Alechinsky a tracé à l'encre de chine des traits vifs, très fins enlacés les uns dans les autres qui, à première vue, semblent produits par l'automatisme, mais qui suggèrent ensuite un visage qui nous fait face et nous regarde.

Le contraste de cette tache d'aquarelle violette qui s'éclabousse en

¹²³² Lettre de Pierre Alechinsky à Joyce Mansour, 27 août 1965, archives Mansour. Cf. corr. n°54

¹²³³ Pierre Alechinsky, eau-forte, *Un labyrinthe, celui dans lequel joue la petite fille*. Encre de chine et aquarelle sur vélin pour l'illustration de *Carré blanc*, cf. notice iconographique fig. n°153

même temps que l'encre de chine, donne un aspect convulsif à la figure.

Ces formes répondent au dessin de la partie basse – des lignes épaisses tracées à l'encre de chine, dont les courbes entrelacées produisent une impression de labyrinthe.

Le trait violet du bas de la figure cernée de noir répond à l'éclaboussure noire et violette du haut de la composition, comme si le vélin avait été plié en deux, permettant au peintre de se livrer au hasard et d'explorer les sentiers inconnus de sa peinture.

Dans ce désordre apparent, Alechinsky crée un équilibre, même s'il demeure « branlant et précaire »¹²³⁴.

Dans l'œuvre d'Alechinsky, le spectateur rencontre « des paysages à la fois remémorés et imagés, tropicaux et civilisés, des figures allant de créatures et de monstres comiques à des enfants fantomatiques et des personnages alarmants, et des formes circulaires en suspension [...] »¹²³⁵ qui évoquent des figures réelles.

Le peintre, aimé de Breton pour sa liberté d'esprit, restera en marge du mouvement surréaliste, limitant sa révolte à son travail, à l'acte de dessiner, qui doit se faire sans contrainte et sans trajectoire prévisible.

C'est ainsi que sa « ligne va du frustré à l'élégant, du massif au vaporeux, de l'obsessionnel au délicat, de la sinuosité à l'éclaboussure ».¹²³⁶

On voit dans cette eau-forte que le trait peut passer de la frénésie de la partie supérieure, au calme plus méditatif des méandres sur la partie inférieure.

¹²³⁴ Catalogue de l'exposition : *Alechinsky*, du 15 septembre au 22 novembre 1998 à la galerie nationale du Jeu de Paume, p. 25.

¹²³⁵ Ibid., p. 26.

¹²³⁶ Ibid., p. 26

L'eau-forte se présente comme un reflet de ses tableaux, où il emploie souvent de l'acrylique à séchage rapide et de l'encre qu'il travaille sur papier marouflé sur toile pour créer ces arabesques tourbillonnantes, refusant tout statisme pour se présenter comme les métaphores du caractère changeant et mobile de l'esprit et de la réalité. L'ensemble de ces cinq eaux-fortes prend la forme d'un dédale imaginaire, miroir de l'âme de Joyce Mansour, « véritable labyrinthe de l'être où l'on se perd avec l'espoir de s'y trouver »¹²³⁷ A ces quatre-vingts exemplaires de tête comprenant ces cinq eaux-fortes gravées par Alechinsky, s'y ajoutent deux eaux-fortes non-prévues au départ : « Labyrinthe et reine » et « crapaud et Labyrinthe » réalisées avec Alberto Gironella.

Ces livres-objets contiennent un poème inédit de Joyce Mansour tiré sur japon et disparaissant à la vue dans le mécanisme de l'emboîtement, réservé « aux seuls initiés » :

« Tu es une jeune fille sage
En robe de percale et souliers pointus
Tu es le troisième matin de l'arbre abattu Tu es le plaisir et la rage
De la limace sur le gravier De l'homme seul sur la plage
De la mouche aux pattes collantes sur le damier
Du crime
Tu es lajeune fille sage qui chante l'obscénité
Eteint l'hostie de son urine
Et préface l'été de sa virginité. »

Le reste des volumes ordinaires (deux mille quatre cent cinquante-cinq) sont édités sur vélin. La couverture est ornée d'un dessin d'Alechinsky et d'une photo de Gilles Erhman¹²³⁸ représentant le visage de Joyce Mansour

¹²³⁷ Marie-Laure Missir : *Joyce Mansour : une étrange demoiselle*, op.cit,p. 122.

¹²³⁸ Gilles Ehrmann, photo noir et blanc de Joyce Mansour, 1965. Cf. notice iconographique, fig. n°124

devant une bâtisse en travaux ou en ruine.

L'ensemble de l'édition, luxe et ordinaire, est terminé le 15 octobre 1965 et présenté à la librairie, *La Balance*, jusqu'au 15 février 1966, avec les illustrations de Pierre Alechinsky.

Le 27 août 1965¹²³⁹, Breton envoie une lettre de Saint-Cirq dans laquelle il apprend à Joyce sa décision de ne pas l'inclure dans le catalogue de l'exposition, *l'Écart absolu*, avant de couvrir *Carré blanc* de louanges :

« Carré blanc : en revanche une splendeur d'un bout à l'autre. La voix que j'entends là est pour moi... Le paradis, je le dis en toute conscience et certitude de n'exagérer nullement [...] L'essentiel est que le caractère soit beau, et il l'est. Il faut, naturellement obtenir de l'éditeur que chaque poème commence en haut de page. Dois-je vous retourner ces feuilles par la poste ? J'hésite un peu, comptant être à Paris le 7 septembre au matin. Avant de les restituer à Di Dio¹²⁴⁰ nous pourrions une dernière fois les revoir ensemble ? [...] »

André Breton relit toujours les textes en poésie ou en prose de la poétesse. Après sa mort en 1966, Alechinsky sera son premier lecteur.

C'est André Breton qui a souhaité que chaque poème figure en haut des pages du recueil, souhait qui a été respecté par l'éditeur.

Avec des variantes inédites, la poétesse reprend un poème de *Carré blanc* paru dans *La Brèche* n°8¹²⁴¹, de novembre 1965, « Du doux repos » qui est un voyage dans le labyrinthe de l'inconscient :

¹²³⁹ Lettre d'André Breton à Joyce Mansour, Saint-Cirq, le 27 août 1965, archives Mansour, cf. corr. n°22

¹²⁴⁰ Di Dio est le propriétaire des éditions Le Soleil Noir.

¹²⁴¹ *La Brèche*, n°8 novembre 1965, Joyce Mansour, « Du doux repos », p.85.

«Prends vite une plume
Ecris
Je volerai je volerai
L'orbite de la lune sauvage
Les grêles sanglots des vagues
Venues de l'autre rive
Vagues vaguelettes bandelettes et babillage
Ecris
Roule entre mes bras
Ainsi qu'un caillou entre le ciel et le fond
D'un puits
Le sable sauvegarde de l'aveugle
Sur le parchemin de sa nuit
Prends vite du papier
Ecris
Suis-moi entre les plates-bandes
Tranchées béquilles épines
Mâchées hachées anodines
Ecris donc sur le dos d'un raz-de-marée
Grave ton signe
Mille fois inscris
La joie muette de l'ordure
Sous les voiles soumises
De l'aigue-marine
Trace
Le trait indélébile
Mon vert cœur épris ô maléfices de la lune
Signe résolument de ta verge hautaine
Sur le casque et le heaume de l'escargot cacheté
Ecris signe barre
Je me noie dans l'encrier du moindre mot
Jamais »

Cette « « étrange demoiselle » nous entraîne dans un univers privé, dans un pays des merveilles auquel la volupté livre la clé, tenue par une Alice qui

n'est plus une petite fille. »¹²⁴²

Le recueil est séparé en trois chapitres, et qu'on aille de « Où le bas blesse », à « L'heure érogène » ou « Verres fumés », nous sommes dans un paysage où la menace du vide nous précipite dans un délire de mort et de volupté.

La poétesse écrit dans *L'Heure érogène*, le deuxième chapitre de *Carré blanc*, présenté comme le centre du recueil :

« [...]
Servante effroyable de ta cuisse contraire
Ma bouche vide ton corps de son sperme
Ma langue greffe des sauvageons
Sur le buste du quai Voltaire [...] »¹²⁴³

Au lieu d'aboutir à « l'exaltation de l'amour réciproque », l'acte sexuel se situe dans un mouvement vers la continuité de la mort et peut répondre à la phrase de Georges Bataille : « L'érotisme est dans la conscience de l'homme ce qui met en lui l'être en question ».

Cependant, face à la mort, la poétesse est dans un registre très différent de Bataille pour lequel : « celui qui regarde la mort et se réjouit n'est déjà plus l'individu promis à la pourriture du corps, puisque la seule entrée en jeu de la mort l'avait déjà projeté hors de lui-même [...] »¹²⁴⁴

Chez Joyce Mansour, la jouissance sexuelle et la mort se confrontent et se confondent. Elle ne ménage ni elle-même ni son lecteur.

Son poème, « Lorsque Myriam sortit de l'extase » est un parfait

¹²⁴² J.H. Matthews, *Joyce Mansour*, op.cit. p.19.

¹²⁴³ Joyce Mansour, *Carré blanc*, op. cit. p. 67.

¹²⁴⁴ Georges Bataille, *Œuvres complètes II : Ecrits posthumes 1922-1940*, « Lajoie de la mort », NRF, Gallimard, 1970, p. 247.

exemple de son incapacité à sublimer ou à idéaliser l'érotisme.

« [...]
Fini la cueillette des Olives
Sur les collines de l'adultère
Fini les jouissances passives
Je ne saurais combattre la narcose
Endormie comme la boue des jardins emmurés
Mon sexe resplendit de la grande soif amère
L'exquis bâillement de la mort [...] »¹²⁴⁵

Peu à peu, à la lecture des poèmes de *Carré blanc* – titre qu'elle a choisi par – nous nous apercevons que la poétesse traverse une grave crise personnelle.

Elle n'y exprime pas une douleur du passé à exorciser comme dans *Cris* et *Déchirures*, mais livre ses émotions et ses états d'âme de façon directe et brutale. Elle y laisse peu de place à l'humour, même si parfois elle emploie l'autodérision :

« [...] Mon pubis se soulève
Calme houle calme calme
Malheureuse que je suis »¹²⁴⁶

Il n'y a aucune manifestation de joie :

« Vainement je cherche un reflet de ma joie
Dans le trou où je pensais trouver ton cœur
J'ai creusé ce trou au centre de ton corps

¹²⁴⁵ Joyce Mansour, *Carré Blanc*, op. cit. p.50

¹²⁴⁶ Joyce Mansour, *Prose et Poésie, Œuvre complète*, op.cit. p. 413.

D'ébène et d'ivoire de soif et de sang [...] »¹²⁴⁷

C'est sans conteste son recueil le plus sombre, avec *Trous noirs*,¹²⁴⁸ commencé en 1984, lorsqu'elle apprend qu'elle est atteinte d'un cancer. « Loin pourtant, pourtant — des débordements lexicaux de cris, la souffrance s'exprime ici sans détour, et la plupart du temps en termes très simples »¹²⁴⁹, ce qui n'est pas habituel chez la poétesse :

« [...] J'ai envie de sangloter
La peinture à l'eau est facile à nettoyer
Je ne suis plus qu'une femme nue [...] »¹²⁵⁰

« Entre un passé sur lequel il est dangereux de se retourner (« je rêve oui je rêve sans espoir de retour », p.403) et un futur totalement barré (« où irais-je quand toutes les routes seront surveillées », p. 462), l'énonciatrice s'expose en effet dans une situation visiblement sans issue, un abîme de souffrance face auquel elle exprime, à plusieurs reprises, son impuissance « Et je ne peux rien » (p.434). »¹²⁵¹

Ici, elle nous prend à témoin et envisage même « entre de brefs sursauts d'espoir ou de résignation, la solution du suicide »¹²⁵² :

« L'irruption du Barbare
Je pressens ma mort prochaine

¹²⁴⁷ Ibid., p. 439.

¹²⁴⁸ Joyce Mansour, *Trous noirs*, Editions La Pierre d'Allen, 1986.

¹²⁴⁹ Stéphanie Caron, *Réinventer le lyrisme*, op. cit. p. 165.

¹²⁵⁰ *Carré blanc*, op. cit. p. 405.

¹²⁵¹ Stéphanie Caron, op. cit. p.165

¹²⁵² Ibid, p.165

Là sur le canapé parsemé de pilules
Entre le bois mort
Et la console vaniteuse aux fioritures trop dorées
Ton pouce traversera la pellicule
Il cernera le fugitif dans sa pelisse musquée tendue de chair rose
Je sens que je pleurerai avant la fin du repas
Je ne veux pas me réveiller seule sur le canapé
Perdue ».¹²⁵³

Joyce Mansour s'enracine, une fois encore, dans son expérience quotidienne. On reconnaît son salon où elle passait une grande partie de la journée : le canapé, la console, là où elle pouvait attraper une feuille de papier et se mettre à écrire et à donner voix à sa souffrance.

A l'époque, le couple Mansour s'était séparé pendant plusieurs années. Joyce, qui parle à la première personne, se sert de la poésie pour faire le récit de cette séparation. L'écriture automatique est le champ de rencontre entre son moi conscient et son moi inconscient, aboutissant à un véritable dédoublement de la personne.

A la différence de *Cris* où elle célèbre l'amour, la poétesse ici se présente comme « une vengeresse » ; l'amour devient signe de la mort :

« [...]
Réfléchissez un peu à la mort amants
[...]
Criez mais criez donc
Amants aux genoux serrés autour des hanches de la vie
La mort compte sur votre réserve jouir horriblement
Amour il faut changer
Habillez-vous de pourpre et de trahison [...] »¹²⁵⁴

1253 Joyce Mansour: *Prose et Poésie, Oeuvre complète, op. cit.* p.447

1254 Ibid. p. 445.

Parfois, elle s'adresse directement à son époux infidèle :

« Tu m'as abandonnée nuitamment
Mes heures coulent impassibles
Au fond du miroir moucheté de bronze
Des nuages font la parade
Dans la mare profonde où tremble mon visage
Glissant comme des pleurs sur le malaise qu'était hier [...] »

Ces vers se présentent comme une chronique de leur rupture. Elle lui adresse directement un poème, « Pour S » - donc, pour Samir :

« Pour S.
Séance tenante
Tout ceci parce que j'aime faire l'amour sous l'eau
[...]
Et me laisser aller au fond du canapé
Avec un palefrenier bossu
Et un doigt de vagabondage [...] ¹²⁵⁵

On comprend que la poétesse reconnaît le pouvoir de séduction de son mari et qu'elle en a toujours souffert.

« Ce qui frappe dès l'abord, à la lecture de ces poèmes, est l'attention que l'énonciatrice y accorde au temps, qui jusqu'alors imprimait peu ses marques sur son écriture ». ¹²⁵⁶

La poétesse approche à ce moment la quarantaine (« Pourquoi vieillir ? », se demande-t-elle, p. 448).

« On peut se reporter à Proust pour mesurer à quel point une rupture amoureuse modifie la perception de la durée. »

1255 Ibid., p. 429.

1256 Stéphanie Caron. op. cit. p. 167.

Dans *Carré blanc*, la poétesse nous fait partager le temps de sa souffrance diamétralement opposé à l'impression « d'éternité poétique, qui entretient l'idée d'un temps banni, effacé, statufié ou tout simplement converti en poésie ». ¹²⁵⁷

Son écriture ici s'inscrit dans la durée laissant des traces qui ne s'effacent pas. D'autres poèmes, plus optimistes, sont adressés à ses amis, comme « D'heure en heure plus délicieux », pour André Pieyre de Mandiargues, avec lequel nous l'avons vu, elle a entretenu une grande amitié et une correspondance importante. La poétesse a également dédié un de ses poèmes à son ami, Jorge Camacho : « Le corps du Cardinal », écrit pour collaborer à l'exposition du peintre en 1962, « Hommage à Oscar Panizza », qui s'est tenu à la galerie Raymond Cordier, du 18 octobre au 15 novembre, et que nous reprendrons plus tard en parlant de la collaboration et de l'amitié entre Camacho et la poétesse.

Dans *Carré blanc*, figurent quelques-uns des poèmes qui sont déjà parus avant 1963, dont quatre dans *La Brèche* n°3 de septembre 1962 : sous le titre « Lui dans les ténèbres ».

Elle a repris également un poème publié dans *Bief*, en février 1960 : « Velours ». « L'amoureuse guerrière » nous donne une indication de la durée de cette séparation avec Samir :

« Trois ans dit la mante
Et ainsi qu'une boutonnière lentement entrouverte
[...]
Trois ans de construction et de saillies solitaires Seul demeure
L'immense ameublement ébréché
[...]
Du tronçon masculin attelé à sa besogne
Échappe-t-il aux pattes ravisseuses

1257 Armelle Chitrit, *Robert Desnos, Le poème entre temps*, Montréal, XYZ / Presses universitaires de Lyon, 1966, p. 200.

De l'amante
Comme elle je dévorerais celui qui violera mes flancs
Aux pulsations
Barbares [...] »¹²⁵⁸

Même si on trouve que les trois chapitres du recueil : « Où le bas blesse », « L'heure érogène », et « Les verres fumés » s'inscrivent dans une progression, où la douleur, plus violente au début, s'atténue pour être remplacée par l'idée de solitude, il s'agit avant tout d'une écriture de l'instant, du présent qui révèle l'actualité de la souffrance dans toutes ses colorations. Il arrive à la poétesse, toujours très imprégnée de ses origines, de faire référence au passé :

« L'horizon brûlant et impie
Fait signe
Et des pyramides s'érigent
Sur la plaque tournante
De midi
Je rêve oui je rêve sans espoir de retour »¹²⁵⁹

Ce passage entre le passé et le présent produit une confusion chez le lecteur qui se perd avec elle dans ce voyage de l'inconscient, entre son passé et le présent. Pierre Alechinsky a parfaitement saisi ce labyrinthe dans ses eaux-fortes.

A la parution de *Carré blanc*, certaines réactions critiques de la presse sont élogieuses, mais méfiantes :

« Depuis RAPACES (1960), Joyce Mansour n'a rien publié.
Voici, après un silence de cinq ans, l'œuvre la plus audacieuse de

1258 Ibid., p. 438.

1259 Op. cit. p. 403

l'auteur des « Gisants satisfaits ». Sans pour autant proposer cet ouvrage à toutes les mains (avertissement solennel de l'éditeur à ceux qui pourraient s'égarer derrière un écran au titre si clair). Ce carré blanc ne manquera pas d'agir sur un grand nombre comme un laissez-passer pour une fête interdite ». ¹²⁶⁰

Il n'est pas étonnant que Joyce Mansour ait trouvé ce titre : « carré blanc ». Grande amatrice de télévision, elle regardait souvent les films à carré blanc interdits aux enfants de moins de dix-huit ans. Elle prévient donc le lecteur que ses poèmes sont réservés « aux seuls initiés », interdits aux autres.

Certaines critiques s'attardent sur ce titre. Alain Jouffroy écrit à ce sujet :

« Il apparaît sur les écrans de télévisions pour prévenir les spectateurs du « danger » (imaginaire) que présentaient certains films. « Carré blanc » a été choisi par Joyce Mansour comme titre d'un nouveau recueil de poèmes.

C'est qu'en effet, ses poèmes ne sont pas le ronron de la mélancolie, le ronron d'un lyrisme conventionnel. Écrits, entre deux portes, entre deux rendez-vous, dans l'arrière-salle d'un café, [...], écrits automatiquement, comme l'ont été quelques-uns des meilleurs poèmes surréalistes dans cet état de distraction assez merveilleux qui favorise les associations libres, les carambolages de mots et d'images, les poèmes de Joyce Mansour composent une sorte de film admirablement décousu, un film que gouvernerait une même sensation obsédante : celles que donnent certains rêves où quelque chose d'inconnu à nous, de saugrenu et d'égarant quelquefois, détruit l'ordre et le désordre apparents de notre vie.

Joyce Mansour rêve au moment même où elle écrit. Elle ne sait jamais pourquoi elle commence un poème – comme Alain Robbe-Grillet, avec lequel elle a un certain fétichisme érotique en commun, elle écrit pour savoir pourquoi elle écrit. Sa pensée

1260 Argus de la Presse, *Bibliographie de la France* 19 octobre 1965.

se décide, se promène avec un air somnambulique sur la page,
sans jamais parvenir à une seule conclusion. »¹²⁶¹

Alain Jouffroy ajoute qu'« avec le plus grand naturel et la plus innocente
impudeur, elle lâche, au fil des mots, des vérités indiscretes ». ¹²⁶²

Il loue la façon dont la poétesse exprime la liberté de l'amour où :

« La violence, qui étonne toujours en cette fugue en quoi se mue
chaque poème, fugue interrompue et toujours recommencée, la
violence n'est pas seulement un accent de folie ou
d'extravagance, mais la marque de la sincérité, de la pureté de
ces poèmes où « flotte une odeur féminine » ». ¹²⁶³

La poétesse ne craint ni les mots, ni les images, mais elle les compose, les
décompose et les « déchire avec une allégresse, un enjouement, un humour, une
facilité, une vivacité, aussi, qui font de ce « carré blanc » le journal intime d'une
femme qui pourrait être perverse autant qu'amoureuse, candide autant que rusée,
mais qui demeure surtout ardemment éprise de la plus mal comprise des libertés,
la liberté de l'amour que, de « L'Age d'or » à « Pierrot le Fou », le cinéma a
souvent mieux défendu que la poésie. » ¹²⁶⁴

Marc Alyn écrit dans *Le Figaro Littéraire* : « La Poésie, encore les
femmes » pour montrer que « jamais depuis la Renaissance, la poésie féminine
n'avait été aussi vivante, aussi audacieuse. De Joyce Mansour à Simone
Jacquemard, d'Angèle Vannier à Liliane Wouters, de Jacqueline Frédéric-Prié à
Léna Leclerq, tous les courants et toutes les vocations sont représentées dans

1261 Alain Jouffroy, *L'Express* 20 novembre - 5 décembre 1965 : rubrique poésie : « De
l'âge d'or à Pierrot le fou ». cf. doc n°51

1262 Idem.

1263 Idem.

1264 Idem.

cette nouvelle Pléiade à laquelle la critique n'accorde qu'une attention distraite [...] »¹²⁶⁵

Il fait ensuite allusion à Guy Chambelland, éditeur de la collection « Poésie de Poche » qui vient de faire paraître les poèmes d'une très grande poétesse de la Renaissance : Louise Labé, « La Belle Cordière », à laquelle André Breton fait souvent référence en écrivant à Joyce Mansour.

Dans *Carré blanc*, Joyce Mansour donne l'impression d'être animée d'une volonté très forte d'assumer son état de femme, de la même façon qu'un homme assumerait sa virilité. La poétesse est pleine d'audace et son érotisme n'est pas gratuit : il constitue sa perpétuelle recherche de liberté, son indomptable esprit de révolte.

Robert Lebel lui envoie, après la parution de *Carré blanc*, en 1966, un collage : *Hommage à Joyce Mansour : Dans la lunette de la Dauphine, le spectacle méritait le carré blanc*¹²⁶⁶... par Paul Poiret et Robert Lebel.

Comme base pour son collage, Robert Lebel se sert de la reproduction d'une photo de mode d'un mannequin vêtu d'un grand manteau noir des années vingt dessiné par le couturier de toutes les audaces. (C'est lui qui créa la jupe-culotte et la jupe entravée qui firent scandale.)

En couvrant des parties du corps de haut en bas, en cachant le visage de la femme avec des collages découpés dans des journaux, Robert Lebel rend la femme à la fois énigmatique et sensuelle. Tout autour de la silhouette, on lit les phrases qu'il adresse à Joyce :

1265 *Figaro Littéraire* 4 novembre 1965/ Marc Alyn : « La poésie/ Encore les femmes ». cf. doc. n°52

1266 Robert Lebel : collage *hommage à Joyce Mansour ; Dans la lunette de la Dauphine, le spectacle méritait le carré blanc...*, coll. Mansour, cf. notice iconographique fig n°154

« Dans la lunette de la Dauphine, le spectacle méritait bien le carré blanc, l'institutrice porte plainte pour outrage à la pudeur »,

ou bien :

« Douillette la plus violente, le piège se referme

ou encore :

« Un ange pas très catholique »

« Le trolley-bus bondé plonge dans le Nil (...) »

Il finit par un collage en bas à droite de la feuille : « un génie ».

Dans ce collage, Robert Lebel témoigne de son admiration pour la poétesse, et compare son audace à celle du couturier, Paul Poiret. Tous deux, à leur façon, ont su se révolter contre les conventions de leur époque.

La liberté, la poétesse la prend aussi dans les titres qui constituent à eux-seuls tout un poème. Dans le chapitre « Où le bas blesse », on peut relever cette série de titres qui se suivent :

Aller et retour des paillettes

Peine

Funéraire comme une attente de vie

La porte de la nuit est fermée à clef

Comptine pour une courtisane

Sentiments positifs envers

John Bruit dans la chambre d'à côté

Dans l'obscurité à gauche

Tu m'as abandonnée nuitamment etc...

Dans la poésie mansourienne, certains mots, certaines phrases en apparence simples prennent peu à peu une dimension et une résonance plus profondes.

La poétesse n'est pas là pour surprendre ou épater le bourgeois. Sa poésie lui est propre, elle est étrange, mais pas au sens « curieux ». Elle est écrite par une étrangère qui a décidé d'écrire en français.

« Joyce Mansour n'est pas volontairement différente des poètes français de sa génération (l'élément génération n'a rien à voir ici) ; elle l'est de toute nécessité.

Elle a eu la chance d'être née Egyptienne et au moment d'écrire, d'avoir pu profiter de cette chance. »¹²⁶⁷

Elle se réfère à la mythologie de l'Égypte non pour briller. Elle en est imbuë et cette immersion donne à ses écrits une signification dense et originale qui a d'emblée séduit Breton et ses amis.

Cette originalité, nous l'avons vue jusque dans ses titres, dont elle dressait de longues listes. A chaque fois qu'ils surgissaient dans son esprit, elle les inscrivait sur des papiers à en tête d'hôtel, sur des feuilles volantes, sur des morceaux de boîtes de cigares, dans son agenda ou même sur des morceaux de carton.

Elle a envoyé certaines de ces listes à Pierre Alechinsky qui lui demandait régulièrement des titres pour ses tableaux. Sur un papier rouge, elle a noté :

« Titres et sous-titres
Pour Pierre
Au dessus de la baignoire
Le gaz ouvre son bec à la nuit
La Sarrazine
[...]
Le frisson des ifs
La langue hivernale
[...]
Le squelette hors de ses gonds

1267 J.H. Matthews, *Joyce Mansour*, op. cit. p. 31.

[...]
Le champ des paupières
Le mépris est un fromage de chèvre

Tu vois — Je m’amuse toujours autant.

Courageusement ?

Joyce

Courageusement parce que « cour » comme dans « cour et jardin » — âge. Le nôtre¹²⁶⁸, donc toujours les jardins.

« Sèment » se passe de commentaires : « semence », ou « ils sèment » — jardins — jardins — jardins—reste le « u » : — en anglais se prononce « you », ce qui me ramène à toi... [Ceci (sic) pour expliquer ce « courageusement » qui ne veut rien dire en l’occurrence.] J. »¹²⁶⁹

Pendant cette période de crise dans le couple Mansour, Alechinsky était très proche de la poétesse, et il faut croire que sa présence pallie à sa grande solitude et à sa détresse. Ces listes de titres forment de véritables poèmes, mais elle les trouve en s’amusant, en se distrayant. L’exorcisme et la révolte font place au jeu, libre et gratuit.

Il arrivait au peintre de corriger certains titres, notamment la syntaxe, comme Breton le faisait naguère.

Pierre Alechinsky explique comment, trouvant ses titres trop somptueux, il les mettait de côté ou n’en conservait qu’une partie. Il était important pour lui que le titre n’empiète pas sur ce qu’il peignait.

1268 Joyce Mansour est née en 1928, Pierre Alechinsky en 1927.

1269 Lettre de Joyce Mansour sur papier rouge, adressée à Pierre Alechinsky. Année 65-66, Archives Alechinsky, cf. corr n°55

En 1967 Pierre Alechinsky présenta dans un ouvrage appelé : *Le Test du titre*¹²⁷⁰, six planches, suivies de soixante-et-un titres différents donnés par ses amis peintres ou écrivains, qu'il nomme « titreaux d'élite ».

Les illustrations choisies – les six eaux-fortes¹²⁷¹ - sont des « images muettes de titres ».

Dès 1966, l'idée du peintre était d'adresser à ses amis « une lettre à peu près type :

« Rapidement, je prépare quelque chose d'amusant. Dans l'ordre des 6 planches muettes que voici, j'aimerais un titre de vous ou une légende. J'ai déjà rassemblé au hasard des rues et des escaliers les titres de Magritte, Matta, Soupault et j'en espère d'autres. Le tout formera un cahier qui etc... »

Le peintre ajoute que cette expérience n'a pas fonctionné à tous les coups :

« J'eus beau écrire « ces six eaux-fortes n'ont pas de titres ». Habituellement j'en donne à ce que je peins, grave ou dessine. Cette fois je laisse échapper les images. Pour l'expérience, je vous les soumet et les soumet à d'autres. Ces images muettes et l'éventail des titres formeront un petit livre : *Le test du titre*. »¹²⁷²

1270 Pierre Alechinsky, *Le Test du titre, 6 planches et 61 titreaux d'élite*, Editions Yves Rivière, 1967.

1271 Pierre Alechinsky suite de six eaux-fortes en couleur, 51x 68 cm/ *Le test du titre*, 1966, réunies dans un portfolio — 54 ex sur vélin de Rives/ Georges Visat/ Paris 1966. Cf notice iconographique n°155

1272 Pierre Alechinsky, *Les Impressions de Pierre Alechinsky*, BNF, Bibliothèque Nationale de France, mai 2005, p. 52.

Samuel Beckett lui a répondu « Je regrette, je ne peux pas, je ne joue plus qu'aux billards — et encore — Ne m'en veuillez pas. »¹²⁷³

Max Ernst lui écrit : « J'ai assez de difficultés pour trouver mes titres ! » Malgré quelques réponses négatives, le peintre a pu récolter soixante-et-un titres ou légendes, parmi lesquels six titres de Joyce Mansour pour chaque image.

Pierre Alechinsky explique :

« Le test demandait aux autres de titrer, évidemment pas à moi, le testeur ! Si je citais « Alice grandit » dans ma préface, c'est un exemple parmi tant d'autres œuvres titrées, seulement pour faire comprendre qu'un tableau possédant un titre a quelque chance de pouvoir être évoqué en son absence. »¹²⁷⁴

Le peintre montre que tous les coups sont permis quand on a des centaines, des milliers de titres à trouver pour identifier chaque image. En effet, jusqu'à aujourd'hui, il a peint environ trois mille cinq cents peintures, deux mille estampes sans compter les dessins...

L'image entraînant le mot ou les mots, Pierre Alechinsky écrit dans sa préface :

« Il y a des titreur d'élite. Offrir prénoms, citations, phrases descriptives, informations, rétentions, ironies, tirades, hommages, poèmes, gifles à la queue-leu-leu à des paquets d'images muettes, ils connaissent le travail : donner des nouvelles des autres et de soi, se regarder à bonne distance, regarder. « Au commencement était l'image » a peint lui-même, puis titré, Asger Jorn. Tout

1273 Ibid.f p. 52.

1274 Entretien de l'auteur avec Pierre Alechinsky, du 10 décembre 2009.

regardeur (ce peintre, prétend Duchamp) est un titre qui s'ignore. »¹²⁷⁵

Le peintre pense que :

« Si le langage dépasse la pensée, se tient en retrait, joue en-dessous, s'adapte sur les côtés, tombe de haut si rarement juste sur les choses, il y a peu de raisons pour qu'une image toute neuve se loue sans avatars dans les mots qui ont déjà servis à tout. Le titre est une greffe, un nœud dans un mouchoir psychologique pour ne pas oublier de penser à... [...] »

Il termine sa préface en concluant : « Les images attendent leur légende – dos au mur » : l'image ne peut donc pas exister sans le titre : la peinture a besoin de l'écriture, dans toute sa liberté, comme le pinceau du peintre.

Joyce Mansour propose *Le serpent sans son halo* pour la première ; *Le nu sans la cendre* pour le deuxième ; *Avec sans avec* pour le troisième ; *Basculer dans le plein* pour le quatrième ; *Chaconnes et caracoles* pour le cinquième et *Corps aux rêves volontaires* pour le sixième.

Elle a répondu à sa façon, avec humour, au mouvement, au trait du peintre qui par la vivacité de ses lignes courbes lui suggère ces mots. Dans la première eau-forte, la poétesse pense à un énorme serpent accompagné de ses proies, dont l'une semble représenter une figure féminine, qui pourrait faire allusion, si le voyeur le décide et s'il connaît l'œuvre du peintre, à *Alice grandit*¹²⁷⁶, une huile sur toile peinte en 1969, hommage à Lewis Carroll, devenu chez lui une forme picturale récurrente :

1275 Idem cf. préface p. 2.

1276 Pierre Alechinsky, *Alice grandit*, huile sur toile, 1969 205 x 245 cm, collection particulière, cf. notices iconographiques, fig. n°156

« La tendre forme aperçue, à qui je donnerais volontiers aujourd’hui le surnom de libidinette, trop c’est joué, que je force par les mots à voir fillette qui grandit, me diffuse ses harmoniques. Je ne parle pas seulement de souvenirs de lecture auxquels se mêleraient alors l’Alice sauvage de Nabokov, mais d’une partition de Schubert, « La jeune fille et la mort » de la fille que je n’ai pas eue, ou de l’impubère et formidable baiser dans l’odeur de foin d’un très lointain, toujours proche été de vacances. Mon Alice sub-peinte, entourée de convoiteux parmi lesquels je figure, ne figure pas tout à fait, hésite, rêve, regrette, désire dans ses lignes. »

On distingue sur cette eau-forte d’autres figures, encadrées comme dans des fenêtres, « les voyeurs », ou des figures hors cadre, plus menaçantes.

Le peintre se situe parmi les voyeurs : « je peins, je suis vu ». On peut citer quelques exemples, d’autres titreurs :

« Enrico Baj : *Le comte Valencia de Don Juan rencontrant Guillaume de Plantavit de la Pause commença à lui raconter ses aventures galantes* ;

Pierre Faucheux : *Les bouquets de la mariée (dont certains funèbres)* ;

Asger Jom : *Dedans et devant la façade* ;

Alain Jouffroy : *Placards pour un dragon écolier* ;

Wifredo Lam : *Es-tu là ?* ;

Robert Lebel : *Première rencontre des oiseaux* ;

René Magritte : *L’ami du Tétanos* ;

Roberto Matta : *Les blancs de la cible* ;

André Pieyre de Mandiargues : *Les noces de l’Infant de la poubelle* ;

Reinhoud : *L’arrivée de Madame* ;

Maurice Rheims : *Membres du gouvernement assistant à la reprise de Chanteclair* ;

Jean Schuster : *Prophète, jaloux et jalouses* ;

Philippe Soupault : *L'horreur du vide* ;
Walasse Ting¹²⁷⁷ : *We are Capitalists [...]* »

Cet ouvrage à la fois plein d'humour et d'ironie se présente comme un jeu et montre de façon spontanée que les images ont besoin du langage – même s'il dépasse la pensée du peintre, même s'il ne s'adapte pas forcément à ce que l'on voit. Le tout est dans l'association des idées qui naissent dans l'esprit de celui qui regarde.

Si Joyce Mansour a trouvé son titre « Carré blanc », dans cet esprit, Alechinsky s'en inspirera pour nommer une de ses toiles de 1966, peinte la même année que la parution du recueil de poèmes : *Le Carré des agoraphobes*¹²⁷⁸, la peur de la foule. Dans la partie centrale on distingue un amoncellement de figures sous la forme de masques ou de figures grotesques qui pourraient représenter une foule grouillante. L'impression d'étouffement est rendue par le contraste des couleurs chaudes – le rouge, le jaune – et des couleurs froides – le bleu, le vert – qui se heurtent et débordent. La bordure peinte en 1970 sur la demande de Sam Mansour, représente une série de carrés, sous la forme de petits cadres représentant des figures individuelles, humaines ou animales presque burlesques enfermées dans le cadre, qui ne communiquent pas ou qui au contraire débordent de leur champ pictural. Il y a un motif qui revient souvent : le serpent, qui nous fait penser à Cobra. Habituellement, dans la genèse de ce nom, on ne retient que le raccourcissement des trois capitales : Copenhague, Bruxelles, Amsterdam. Christian Dotremont, à ce sujet, rajoutait :

1277 Walasse Ting, artiste chinois. A enseigné à Alechinsky la manière de peindre à la chinoise, debout le papier au sol, le peintre penché vers le support, le « corps tout entier mobilisé », suivant l'impulsion du pinceau.

1278 Pierre Alechinsky, *Le Carré des agoraphobes*, 1966 et 1970, huile sur toile (1966) avec des dessins marginaux à l'encre de chine et acrylique montés sur papier et sur bois, (137 x 141cm), collection Mansour, cf. notice iconographique fig n°157

« Il y avait peut-être aussi la volonté de choisir un nom qui appartienne à un bestiaire [...] En effet, en 1943, j'avais fondé les Éditions du Serpent de Mer (...) Ce n'est donc pas un hasard si s'est constitué petit à petit tout un bestiaire, avec sa part d'agressivité et d'instinct. Et aussi un certain sentiment de tendresse pour l'animalité. »¹²⁷⁹

Ici, Alechinsky fait une référence à son appartenance au mouvement *Cobra*. Mais n'est-ce pas aussi une occasion pour lui de prendre les figures, former les couleurs et les lignes et de les faire, « s'entrelacer, (de) se confondre avec lui ? »¹²⁸⁰

On retrouve souvent « le fameux reptile, l'aphidien fabuleux de nos mythes et de nos chimères »¹²⁸¹, dans l'œuvre d'Alechinsky. Il est là et nous guette.

« Le serpent d'Alechinsky est en vérité un animal peu recommandable. Il se coule, il s'insinue. Il se gonfle, il s'érige devant nous, phallique en diable, sans vergogne (...) mais on ne se débarrasse pas d'un serpent à si bon compte. Ce reptile n'a jamais fini de donner du repli à retordre à la logique, à la morale, à la géométrie du monde. Python jadis, Cobra aujourd'hui, il est ce questionnement qui ondule sous la conscience (...) il est le déplacement du désir, la reptation souterraine de l'inassouvi ».¹²⁸²

Il attire notre œil et nous déconcerte :

« Pervers et protéiforme, il joue à cache-cache avec la liberté du pinceau d'Alechinsky ».

1279 Pierre Alechinsky, *Extraits pour traits*, textes réunis par Michel Sicard, Edit. Galilée, 1989, p. 184.

1280 Ibid., p. 185

1281 Ibid., p. 185.

1282 Ibid., p. 185.

Après la mort de Breton, depuis que les surréalistes ne se retrouvent plus à La Promenade de Vénus, Joyce Mansour entretient ses amitiés avec les peintres. Les amitiés encouragent des collaborations qui vont durer, pour la plupart, jusqu'à sa mort. *Carré blanc* réalisé en 1970, ne sera pas le seul livre-objet qu'elle réalisera avec Alechinsky.

Dès 1968, le peintre s'occupe de la création du livre-objet illustrant la seule production dramatique de Joyce Mansour, *Le Bleu des fonds*¹²⁸³.

Le Bleu des fonds n'est pas l'unique pièce surréaliste, mais Breton, admiratif, la publia dans sa revue : « acte par lequel il lui conférait le statut honorifique de pièce « officielle » du mouvement ».¹²⁸⁴

Elle reçoit également, dès 1958, l'encouragement de Mandiargues qui lui écrit de Mexico, le 5 juillet :

« Et d'abord, très chère Joyce, que je te dise combien je suis heureux de savoir que tu as fait cette pièce de théâtre, et qu'elle sera jouée bientôt. Un peu fier aussi, parce que, tu t'en souviens, je crois avoir un été le premier, au Caire, en t'apportant le « Désir attrapé par la queue », à te pousser à écrire des choses dialoguées, certain que ta poésie y tirerait un étonnant feu d'artifice... »¹²⁸⁵

La couverture et l'emboîtement du *Bleu des fonds* sont en liège. Une seule eau-forte en couleur de Pierre Alechinsky flotte dans une bouteille en polyester reliée au livre-objet par une corde.

1283 Joyce Mansour / Pierre Alechinsky : *Le Bleu des fonds*, tirage de tête, liège polyester corde 1968. Photo Bernard Mallet cf. notice iconographique figure n°158

1284 Stéphanie Caron, op cit. p123.

1285 Lettre d'André Pieyre de Mandiargues à Joyce Mansour, 5 Juillet 1958 cf. corr n°58

Comme *Carré blanc*, ces livres-objets sont autant de rencontres « du nuisible et de l'invisible » qui forcent le lecteur à abandonner ses réflexes de lecture pour déchiffrer cette « projection d'une forme quadridimensionnelle ». ¹²⁸⁶

D'une façon étrange, le texte est « transposé hors de la page ». La présentation du *Bleu des fonds* nous surprend à la fois par sa légèreté – la couverture en liège – et sa lourdeur – le cylindre en polyester relié au livre et qui contient l'eau-forte du peintre.

Cela nous fait penser aux balises points de repère, ou aux bouteilles jetées au hasard à la mer, « signal de détresse ou signe dans une mer de signes, le lecteur est libre de jouer avec ces deux interprétations ». ¹²⁸⁷

A part *L'Ivresse religieuse des grandes villes*, texte sous forme de dialogue, où les indications scéniques sont rares, Joyce Mansour a commencé à écrire ce seul et unique projet théâtral dès 1958.

André Breton lui écrit, le 26 août 1958 :

« ... Vous travaillez, j'entends, dites Joyce ? Est-ce la pièce, est-ce autre chose ?... » ¹²⁸⁸.

La pièce paraît dans le cinquième et dernier numéro du *Surréalisme, même* du printemps 1959. ¹²⁸⁹

Elle n'a aucun succès :

1286 Marie Laure Missir, *Joyce Mansour, Une étrange demoiselle*, op. cit. pp 190-191 qui relate les propos cités de Marcel Duchamps par François di Dio.

1287 Ibid p. 192.

1288 Lettre d'André Breton à Joyce Mansour, Saint-Cirq le 26 août 1958, cf. corr. n°7a, 7b

1289 Op. cit.

« Nous avons tenté, il y a quelques années, un premier essai de représentation. André Breton, à la fin, m'avait dit : « C'est épouvantable ». Je pensais qu'il parlait du texte, j'étais bien de son avis et je le remerciai de sa franchise - Mais non, il parlait des comédiens - Il aimait le texte, qu'il publia dans sa revue ». ¹²⁹⁰

Il faudra attendre à peu près huit ans pour que la pièce soit de nouveau présentée au public, grâce à un jeune comédien, Yves Gerbaulet, qui la découvrit.

Ayant obtenu l'autorisation de Joyce Mansour, il décide, en 1967, de la mettre en scène. Le théâtre du Ranelagh, lieu souvent fréquenté par les surréalistes pour des spectacles ou des expositions, la refuse. Le jeune comédien obtient l'accord de René Blondet, animateur du café-théâtre de *l'Absidiole*, situé au 5, rue Frédéric Sauton dans le 5^e arrondissement de Paris. La pièce s'y joue pendant un mois. La salle peut accueillir cinquante spectateurs. La poétesse a dû couper des passages qu'elle estimait trop verbeux. Alain Jouffroy situe la pièce à la quatrième de couverture :

« Une femme et deux hommes : le « mari » et le « père ». Nous croyons connaître ce triangle, l'archétype du féminin. Heureux ou malheureux, nous en constituons tous au moins un angle. Chaque femme que nous « aimons » ou qui « nous aime » nous y fait entrer dès la première nuit — Mais de quoi est-il fait, ce triangle, pourquoi nous tient-il la gorge si mystérieusement serrée, pourquoi nous semble-t-il si implacablement dessiné autour de nous ? Il convenait d'y aller voir *au fond*, pour découvrir le lieu inconscient, le lieu noir d'où naissent les ambiguïtés, les mensonges et revirements toujours stupéfiants de la femme qui se laisse porter par le bleu de cette marée... devant laquelle Artaud lui-même a reculé (...) »

1290 « Joyce Mansour et les surréalistes au café-théâtre (anonyme), dans *La Tribune de Lausanne*, 23 Avril 1967

La pièce est un conflit dramatique entre un père – le Flotteur – et un couple – Maud et Jérôme... La scène, comme souvent chez Joyce Mansour, est banale ; les objets qui entourent les personnages, on ne peut plus quotidiens.

« Et un poêle en faïence bleue.
Très bleue.
Je vois une table laquée de sang
Trois gamelles
Trois chaises
Et un chat empaillé qui broie du noir sans broncher.
Un vieil homme
Et une très belle femme
Les orteils du vieil homme portent le deuil
Ses pieds sont bandés mais ses orteils pianotent
La femme est sa fille et elle pleure et elle tricote.
Jérôme dort sur un matelas ».¹²⁹¹

Dans cette salle exigüe, les trois acteurs jouent entre le bar et la caisse enregistreuse, « entre les profils de bouteilles de bière et des verres, dans une fumée à couper au couteau, un public bienveillant cherche le théâtre qu'il ne trouverait pas dans une salle de spectacle »¹²⁹²

Les jeunes amoureux sont sous la férule du père incestueux qui dit à Maud:

« Tu n'es pas ma fille, Maud, tu es ma femme » (...)
Le papillon qu'est ta bouche collée contre la mienne tu buvais
mon pardon, tu virais dans mes bras, tu vires là sur ta chaise
comme une poupée de chair, meurtrie déjà (...) »

1291 Joyce Mansour, *Le Bleu des fonds*, op. cit. p.10

1292 Ibid, *La Tribune de Lausanne*, 23 Avril 1967.

Maud pousse Jérôme à le tuer : « j'ai une boussole dans le ventre, écoute-là, elle te dit qu'il faut tuer Père »¹²⁹³ Au début, fascinés par ses paroles (« vous racontez mille histoires à propos de tout (...) » lui dit Maud), cherchant à travers lui la vérité de leur condition, ils ne parviennent pas à passer à l'acte.

Le Flotteur utilise la parole comme une arme de son imagination et se persuade qu'il domine le couple : « Il se fie à la puissance magique de ses inventions et au pouvoir du langage de plier Maud et Jérôme à ses exigences.»¹²⁹⁴

« Vous ne vous souvenez même pas de vos songes de la nuit, je suis le seul ligament qui vous attache à la vie réelle, et vous voulez me supprimer ! »

Dit le Flotteur emphatique.

Dès le début de la pièce, le couple se trouve dans la situation inextricable que Jérôme, la tête contre la fenêtre, les yeux fous, ne décrira qu'à la fin :

« Nous nous perdons dans des labyrinthes de mots porteurs de maladies étranges. Nous rôdons sans but, ensemble mais sans nous connaître, nos longs voiles larmoyants sur le sol, mélangés mais éternellement seuls ».¹²⁹⁵

Jérôme échappera à cette emprise pour enfin assassiner le Flotteur quand il dit à Maud qu'il n'arrive pas à oublier une chose capitale : « que j'ai connu Tigrane, et que peut-être j'ai été son amant ».¹²⁹⁶ C'est alors que Maud réinvente

1293 Ibid. p. 88

1294 J-H Matthews, *Joyce Mansour*, op. cit. p.67

1295 Joyce Mansour, *Le Bleu des fonds*, op. cit. p.76

1296 Ibid p.56

son identité pour devenir Tigrane, et Jérôme, le sien, pour devenir le Suédois. Les jeunes mariés peuvent enfin se transformer en amants. La figure autoritaire du père échoue : il ne peut plus continuer à les égarer par la parole. Le nom magique de Tigrane agit d'une façon semblable à l'exorcisme pratiqué par Joyce Mansour dans l'écriture de ses poèmes.

A la fin de la pièce, le spectateur comprend que le jeune couple a voulu substituer aux inventions, à l'imagination du Père, leurs propres inventions, leur propre imagination. Ils ont su remplacer un rêve par un autre rêve, détruire pour reconstruire. Nous sommes éloignés du fatum inexorable de la tragédie grecque, face à l'action magique de la parole réappropriée, face à au langage libérateur et la fonction rédemptrice de la création.

« S'ils nous est permis de parler donc d'allusions à la mythologie grecque, ce n'est qu'aux mythes, qu'on peut considérer de valeur positive – le mythe prométhéen par exemple, où l'homme devient voleur du langage libérateur ».¹²⁹⁷

Par rapport au texte paru dans *Le surréalisme, même* du printemps 1959, de nombreuses coupes – modifications lexicales et passages entiers supprimés – ont été effectuées par Joyce Mansour et le metteur-en-scène : « De tels remaniements n'étant précisément pas une 'manie' d'auteur, et n'ayant de surcroît pas été pris en compte lors de la publication ultérieure du texte en volume, ils posent bien entendu une question : *Le Bleu des fonds* était-il vraiment un texte écrit pour la scène ? »¹²⁹⁸

Dans ce texte, l'écrivain fait davantage preuve d'originalité que de talent de dramaturge :

1297 J.-H. Matthews, op. cit. p. 69

1298 Stéphanie Caron, *Réinventer le lyrisme*, op cit p.120.

« On aime surtout le langage : Joyce Mansour est un poète véritablement original : elle n'a pas besoin de réinventer les mots ; elle les colore d'une façon nouvelle »¹²⁹⁹

Les indications scéniques sont représentées en vers où Joyce s'exprime à la première personne : « Je vois une table laquée de sang ». D'emblée, elle impose sa propre vision et viole les conventions théâtrales. De toute évidence, il s'agit plus d'un théâtre de mots que d'un spectacle.

La poétesse invente une nouvelle conception du théâtre, celle du « théâtre-poésie ». Ici, elle ne parle pas de théâtre « mais écrit pour qu'un autre parle à sa place, et non pas seulement un autre, mais une collection d'autres par une série d'échanges de la parole »¹³⁰⁰.

Pour la première représentation qui a eu lieu le 18 avril 1967, le café est bondé. Les surréalistes, venus en nombre, en profitent pour se distribuer le premier exemplaire de la revue *L'Archibras*¹³⁰¹. On y trouve Jean Schuster, Philippe Audoin, Jorge Camacho, Vincent Bounoure, Gérard Legrand, Jean-Michel Gautier, Radovan Ivsic, Toyen, José Pierre, Jean Claude Silbermann, Philippe Audoin, Joyce Mansour, Pierre Alechinsky, Matta... tous participants à la nouvelle revue.

Un an et demi après la mort de Breton, le groupe est toujours lié et se réunit encore pour organiser des expositions, travailler sur des nouvelles revues, monter des spectacles...

1299 « Joyce Mansour et les Surréalistes au café Théâtre » op cit.

1300 Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, 1, Paris, Belin / Lettre Sup, 1996 p.18..

1301 *L'Archibras*, 1. *Le surréalisme*, Editions Le Terrain Vague couverture : cf. notice iconographique fig. n°159

La Tribune de Lausanne du 28 mai 1967 fait paraître un article au sujet de *L'Archibras* :

« **Une nouvelle revue surréaliste** »

« Le surréalisme vient d'être atteint dans la totalité de son être et la question est posée de sa continuité ou non », ainsi débute l'article que Jean Schuster, publié en tête de la nouvelle revue surréaliste, *l'Archibras*, dont le premier numéro vient de paraître aux Éditions Losfeld. Évidemment Schuster répond que le surréalisme continue. Et il le prouve dans ce numéro où, après une suite de témoignages sur le vide laissé par la mort d'André Breton, viennent des textes et des tableaux de Joyce Mansour, Philippe Audoin, Jorge Camacho... Toyen, Ivsic, V. Bounoure, Alechinsky, José Pierre et Silbermann. On y apprend que deux expositions surréalistes auront lieu cette année : En mai à Sao Paolo et en septembre à Bratislava. »¹³⁰²

Le mouvement – toujours international – a voulu rendre hommage à André Breton en créant la nouvelle revue. *La Tribune de Lausanne* joint à son article un portrait de Breton par Max Ernst.

Pour les eaux-fortes accompagnant le texte du *Bleu des fonds*, le peintre dit s'être inspiré d'un de ses tableaux, *Communication*¹³⁰³, réalisé en 1967, présenté la même année à la Galerie de France, au 3, rue du Faubourg Saint-Honoré, en même temps qu'une série de peintures à l'acrylique. *Communication* est principalement en noir et blanc, à l'encre de chine. Une mince bordure de

1302 *La Tribune de Lausanne* 28 mai 1967 cf. doc n°53

1303 Pierre Alechinsky, *La Communication* 1967, 160x320, peinture à l'acrylique, ancienne collection — M. James. J Shapiro, New York, photo d'André Morain, cf. notice iconographique fig. n°160

couleur l'encadre. Alechinsky a choisi plusieurs vignettes de ce tableau pour son illustration. Elles s'ouvrent comme des fenêtres sur des paysages marins de plus en plus profonds et des scènes de volcans en éruption où grouillent des personnages marins et terrestres : méduses, hommes, femmes et animaux.

Certaines de ces vignettes¹³⁰⁴ ont illustré l'édition courante du *Bleu des fonds*, choisie par Di Dio.

Le portrait à multiples facettes de Joyce par Pierre Molinier,¹³⁰⁵ tant admiré par André Breton, orne la couverture de l'édition courante.

Di Dio écrit à Pierre Alechinsky dès le 12 Novembre 1968 au sujet de la parution de la pièce :

« Le Soleil Noir

12.11.68

Mon cher Pierre,

Je voulais t'envoyer les éléments complets du « Bleu des fonds » à NY — mais l'accident de René Gérart (...) a compromis le déroulement des travaux de notre livre. Tout maintenant est terminé. Je serai en mesure de te montrer les volumes définitifs dans les différentes séries dans quelques jours.

J'ai pris date avec Bernard Gheerbrant pour la présentation du « Bleu » le mardi 26 novembre de 16 h à 20 h, j'en ai informé Joyce par ce même courrier.

Notre « bouteille à la mer » ou notre pétard (20 mégas au moins) frappe très heureusement les imaginations. Les inclusions se terminent. Il s'agit d'une opération délicate – émanation nocif de

1304 Vignette de Pierre Alechinsky illustrant *Le Bleu des Fonds*, édition Le Soleil Noir, 1968, cf. notice iconographique fig. n°161

1305 Portrait de Joyce Mansour par Pierre Molinier op. cit..

gaz – nous avions dû y joindre un masque idée à retenir. Le fond du bleu s’annonce bien.

A très bientôt, à toi Fr di Dio.

Ps : j’attends des certitudes de la part du brocheur pour fixer la date du sp.¹³⁰⁶ »

A nouveau, il existe cette même étroite collaboration entre l’auteur, le peintre et l’éditeur, garant de la survie du surréalisme. Une dizaine d’années plus tard, dans un entretien publié dans *Les Nouvelles Littéraires* du 3 mai 1979, « Les lumières du soleil noir », François di Dio « explique le fonctionnement analogique de cette réalisation : « cette illustration d’une pièce haletante, tragique et somptueuse de Joyce Mansour transpose et renouvelle le vieux mythe d’une bouteille « explosive jetée à la mer ». L’œuvre est donc aussi un signe poétique jeté au hasard des flots (bleus), un appel et une promesse ».¹³⁰⁷

Le Bleu des fonds accompagné des eaux-fortes réalisées par Pierre Alechinsky sont présentés à La Hune, le 27 Novembre 1968. Le peintre exposera ses eaux-fortes indépendamment, en janvier 1969, à Bruxelles, à la galerie La Taille Douce.

On trouve d’importantes équivalences entre l’œuvre de la poétesse et celle du peintre : l’écriture de l’une et le dessin de l’autre ne demandent qu’à éclater, affranchis de toutes contraintes. Ils sont d’autant plus proches que Pierre Alechinsky est un très bon écrivain et ses écrits sont empreints de la même intelligence, le même humour et la même audace que ses peintures.

1306 Lettre de François di Dio à Pierre Alechinsky, 12 Novembre 1968, Archives Alechinsky ; cf. corr. n°57

1307 Marie-Laure Missir, *Joyce Mansour : Une étrange demoiselle*, op. cit. p.146

Nous avons vu que les titres le préoccupent – en témoigne son *Test du titre*, « sorte de psychanalyse publique, sur des thèmes picturaux » - et les siens sont, « avec ceux de Max Ernst, parmi les plus beaux de la peinture contemporaine. Poésie, calembours, tendresse, ricanements, provocation : tout y passe. Alechinsky, que cette invention parallèle à celle des toiles paraît obséder, va plus loin. »¹³⁰⁸

La revue des *Beaux Arts*, de Bruxelles commente, le 18 Juin 1969 :

« Le penchant ludique de l'artiste s'y exerce, une fois de plus, dans les variations ironiques qu'une écriture saccadée et sinueuse renouvelle constamment à l'intérieur de son propre univers. A des emmêlements de signes en spirale se noue une germination de faciès ahuris, goguenards ou grimaçants configurés dans un synchronisme de spontanéité et de mûrissement, de facétie ruisselante et d'intelligence à l'état libre ».

On comprend dans cette liberté de langage comment Alechinsky a choisi certaines des vignettes de *Communication*, ouverture sur l'imagination, le conscient et l'inconscient pour illustrer *Le Bleu des fonds*.

Dans les deux cas, les moments tragiques finissent par céder à l'optimisme que l'on trouve dans l'énergie des personnages de Joyce Mansour et dans le trait à la fois vif, distrait, incisif ou éclaté de Pierre Alechinsky.

Il dit lui-même à propos du tableau :

« Mes yeux clignent, repèrent, découvrent, prévoient, défendent, s'étonnent, acquiescent, refusent, perdent à nouveau, reprennent, accordent en direction de ma main et du pinceau qui vont à l'encrier le hiatus... reprennent le fil, clignent, repèrent, découvrent...

1308 *Connaissance des Arts*, mai 1968, François Nourissier : « J'aime Alechinsky ».

Comme une drogue — Du moins j’imagine que la drogue offre cette distraction complète qui éclate...». ¹³⁰⁹

Dans la pièce de Joyce Mansour, les mots ayant trait à l’eau – le Flotteur, les larmes, pleurer... – à l’érotisme, la mort, le corps, la religion... reviennent sans cesse de façon obsessionnelle.

Dans le tableau de Pierre Alechinsky les courbes surgissent dans chaque vignette avec autant d’obsession, représentant à la fois le déchaînement des vagues, l’irruption d’un volcan, les courbes d’un corps de femme nue, l’arrondi des yeux qui nous regardent et qui regardent au fond de la propre imagination, de l’inconscient du peintre.

Leur collaboration se complète dans ces « variations ironiques et saccadées » de leur langage libéré. Philippe Audoin ¹³¹⁰ écrit à la poétesse pour lui manifester son enthousiasme à la fois pour elle et pour Pierre Alechinsky :

11 XII 68

« Merci merci de ton envoi et de l’affectueuse dédicace. J’ai plongé aussitôt vers le cœur le plus bleu dans ces fonds où remue un sang plus que la crête scabreuse du coq. D’où tiens-tu cette connaissance des mystères de la Triade sacrée ?

Joyce des hypogées, à toi le lotus et la croix - ansée ! A toi le secret de la vie !

Remercie pour moi le P.A. ¹³¹¹ dont l’admirable « suite » déroule ses cadences inspirées aux lisières du poème (...) » ¹³¹²

1309 Pierre Alechinsky, texte sur son tableau *La Communication* éditée par la Galerie de France, 3, rue du Faubourg-Saint-Honoré, Paris 8^e, 1968.

1310 Philippe Audoin, né à Paris en 1924, écrivain ne participe à l’activité collective du mouvement qu’à partir de 1962.

1311 Pierre Alechinsky

1312 Lettre de Philippe Audoin, à Joyce Mansour, 11 Décembre 1968, archives Mansour, cf. corr. n°58

Philippe Audoin fait ici allusion aux légendes. On connaît en effet le goût des surréalistes et d'André Breton pour la mythologie et les légendes. Nous pouvons rappeler à ce sujet l'exposition dirigée par André Breton et Marcel Duchamps, *Surrealist Intrusion in the Enchanters' Domain*, qui a eu lieu à New York, à la galerie d'Arcy.

Dans les premières pages du catalogue de l'exposition, on découvre un tableau¹³¹³ avec des légendes grecques, romaines, celtes, germaniques et slaves. Elles se regroupent, se croisent jusqu'au XIX^e siècle avec les *Chants de Maldoror* – l'enchanteur archétype des surréalistes – suivis des œuvres de Hans Arp, Enrico Baj, Leonora Carrington, Giorgio de Chirico, Joseph Comell, Alberto Giacometti, Arshile Gorky, Jacques Hérold, Yves Laloy, René Magritte, Maréchal. Chaque œuvre est commentée par des amis surréalistes comme Gérard Legrand, José Pierre, Vincent Bounoure, Alain Joubert et, bien sûr, André Breton.

Même si André Breton était un des premiers lecteurs et admirateurs du *Bleu des Fonds*, le groupe n'a jamais privilégié le théâtre. Dans *Nadja*, il mentionne, « son peu de goût pour les planches ».¹³¹⁴

À part *Les Détraquées*, qu'il évoque aussi dans *Nadja*, Breton et la plupart de ses amis réprouvent « le théâtre pour des raisons fondamentales semblables à celles qu'invoquait Rousseau dans sa lettre à Alembert : le théâtre suppose une dissociation de la personnalité, tant chez l'auteur que chez l'interprète (voir *Le Paradoxe du comédien* de Diderot) ; il implique un langage double, s'adressant

1313 Exposition *Surrealist Intrusion in The Enchanters' Domain*, NY, Nov 1960 -Janv 1961 cf. doc n°54

1314 André Breton : *Nadja*, op.cit p. 669 (son « peu de goût pour les planches »)

à la fois aux personnages et au public : il est le lieu même de la fiction... »¹³¹⁵

Le théâtre, dans sa recherche de représentation, semble en contradiction avec le dogme surréaliste :

« O théâtre éternel, tu exiges que non seulement pour jouer le rôle d'un autre, mais encore pour dicter ce rôle, nous masquions à sa ressemblance, que la glace devant laquelle nous posons nous renvoie de nous une image étrangère. L'imagination a tous les pouvoirs, sauf celui de nous identifier en dépit de notre apparence à un personnage autre que nous-mêmes.

La spéculation littéraire est illicite dès qu'elle dresse en face d'un auteur des personnages auxquels il donne raison ou tort, après les avoir créés de toutes pièces. « Parlez pour vous, lui dirai-je, parlez de vous, vous m'en apprendrez bien davantage. Je ne vous reconnais pas le droit de vie ou de mort sur des pseudo-êtres humains sortis armés et désarmés de votre caprice. Bornez-vous à me laisser vos mémoires ; livrez-moi les vrais noms, prouvez-moi que vous n'avez en rien disposé de vos héros. » Je n'aime pas qu'on tergiverse ni qu'on se cache. »¹³¹⁶

Breton déclare, néanmoins, que son mouvement « s'est appliqué [...] à rétablir dans sa vérité absolue le dialogue, en dégageant les deux interlocuteurs des obligations de la politesse »¹³¹⁷, le dialogue étant le cœur du théâtre.

Il existe donc un théâtre surréaliste, une mise-en-scène de l'automatisme verbal produisant des images qui peuvent s'avérer des plus arbitraires. Picasso, Gracq, Schéhadé, Jean-Pierre Duprey, José Pierre ont tenté le théâtre, comme

1315 Henri Béhar/Michel Carassou : *Le Surréalisme*, éditions Le Livre de Poche biblio essais, 1984, nouvelle édition 1992, p.438

1316 André Breton, *Point de jour*, Gallimard « Idées », p.89.

1317 *Manifestes*, Gallimard p.49

Joyce Mansour. Ces artistes ou écrivains se sont confrontés aux problèmes du langage, chacun employant des thèmes surréalistes.

Le Désir attrapé par la queue, pièce écrite en quatre jours par Picasso en janvier 1941, est une farce ubuesque dans la lignée des *Mamelles de Tirésias* d'Apollinaire, qui met en scène les amours de gros Pied et de la Tarte. L'action se déroule sous la table du Sordid's Hôtel. C'est une façon pour Picasso de lutter, par l'humour et la dérision, contre les sévices et les privations imposés à la France par l'occupant allemand et le régime de Vichy. Le 16 juin 1944, Picasso réunit la plupart de ses amis dans son atelier, au 7, rue des Grands-Augustins.

Brassaï a immortalisé l'événement par une série de photographies. Pendant la lecture de la pièce, Picasso a placé sur la cheminée le portrait de Max Jacob, en hommage au poète, mort au camp de Drancy, le 5 mars 1944.

Dans l'assistance, on trouve notamment Jean-Louis Barrault, Georges Bataille, Georges Braque, Mario Casarès, Valentine Hugo, Jacques Lacan, Henri Michaux...

Cette « dramaturgie surréaliste » a été « esquissée, selon des modalités diverses, par Jarry, Apollinaire, Roussel, rendue possible par la déconstruction dadaïste, qui en avait aboli les dernières conventions, jusqu'au dialogue lui-même, avec Tristan Tzara. Elle est illustrée par les sketches de Breton et Soupault, procédant de l'écriture automatique, singulièrement avec *S'il vous plait* qui, dans l'invention des auteurs, devait s'achever sur une scène de véritable roulette russe, ceux-ci, et non des comédiens devant manier le revolver sur le plateau »¹³¹⁸ mais

1318 Henri Béhar, Michel Carasso, *Le Surréalisme*, op cit. p440

« l'entreprise théâtrale la plus révolutionnaire » se situe dans l'entre-deux guerres, avec le Théâtre Alfred Jarry (1926-1928) fondé par Artaud¹³¹⁹ et Vitrac.¹³²⁰

Roger Vitrac ouvre le théâtre au rêve, à l'inconscient avec *Les mystères de l'amour* et *Entrée libre*, et procède à une attaque systématique de la société bourgeoise avec *Victor ou les Enfants au pouvoir*.

Antonin Artaud influencera de nombreux metteurs-en-scène, mais la reconnaissance de Dada et du surréalisme a ouvert la voie à de nombreuses nouvelles pièces vers 1950.

Le mouvement Dada a toujours refusé le théâtre des conventions et de l'illusion. Ne cherchant pas à le remplacer, à le réformer, il lui préfère le spectacle à peine préparé, spontané. On pense aux nombreuses manifestations à Paris, Zurich et Cologne où les participants criaient, agitaient des sonnettes, lisaient à voix-haute les journaux, grimaçaient et injuriaient le public. Finalement, le spectacle se déroulait davantage dans la salle, où les spectateurs exprimaient bruyamment leur mécontentement.

Les pièces sont composées sur « le non-sens ». L'humour est cruel mais la poésie est présente :

« L'incohérence est nécessaire de même que ces fantoches si l'on veut que le théâtre ne soit plus le refuge d'une classe qui voudrait s'applaudir devant la scène. Ribemont-Dessaignes¹³²¹ ne ménage

1319 Bien qu'Artaud ait quitté violemment le groupe surréaliste, il a toujours été fidèle aux exigences du mouvement dans son activité dramatique.

1320 Roger Vitrac (1899 Pinsac (Lot) -1962 (Paris) surréaliste de la première heure, premier exclu du groupe. Il a pris part aux manifestations Dada et fonda, en 1926, avec Antonin Artaud le Théâtre Alfred Jarry. Poète et dramaturge, il transpose cette poétique au théâtre introduisant des lapsus, des actes manqués, de l'humour et de la cruauté.

1321 Georges Ribemont-Dessaignes (1884 Montpellier -1975, Saint-Jeannet, Alpes-Maritimes) Peintre, musicien, poète, polémiste ardent, il participe aux manifestations dada.

rien pour faire hurler le spectateur. D'ailleurs, sa hantise de la pesanteur et de la mort introduit la tragédie dans la bouffonnerie. C'est sur le langage que les efforts des poètes ont porté. Grâce à Dada on assiste au théâtre à la première critique du langage qui soit vraiment systématique et d'envergure.»¹³²²

Chez Joyce Mansour et d'autres poètes surréalistes, notamment Roger Vitrac, on retrouve cet humour cruel dénonçant les illusions du monde réel, cette cohabitation des rêves et des obsessions... et, toujours, cet esprit de révolte et de liberté.

Si, avec les dadaïstes, on est dans une recherche de spontanéité, Breton et Soupault s'attachent à l'automatisme qui débouche tout autant sur des dialogues incohérents :

« (...) aucun dialogue à proprement parler, les personnages n'ont pas à se comprendre, à se faire comprendre. La parole est ainsi portée à la plus haute tension, elle doit conduire le public en cet état fascinant où tout vacille quand le langage est suffisamment ruiné - ou miné - pour que sa communication, sa beauté aussi, soient désormais inconcevables, impossibles »¹³²³.

Comme la poésie et l'art surréalistes, le théâtre installe le non-respect des lois conventionnelles et critique ainsi le langage créateur des liens sociaux. On est loin des jeux de mots de Feydeau ou de Guitry qui pratiquent la satire, non la révolte, sociale.

Sans appartenir au mouvement surréaliste, il affirme son attachement au surréalisme de Breton, après s'être réconcilié avec lui en 1925.

1322 *La Quinzaine Littéraire*, 1^{er} janvier 1968 -15 janvier 1968, « Dada au théâtre » - Pierre Dhainaut.

¹³²³ Ibid

Pour André Breton les idées surréalistes restent les mêmes à la scène comme à la ville : il s'agit de transformer le monde, de changer la vie, et de révolutionner l'entendement humain.

André Breton pense que le théâtre surréaliste doit tout à Jarry, à Raymond Roussel, mais surtout à Artaud et son théâtre magique transpercé de beauté noire.

Pierre Dhainaut dans son article « Dada au théâtre », décrit les impératifs esthétiques d'Artaud : « le théâtre (...) doit rompre avec l'actualité. Son objet n'est pas de résoudre des conflits sociaux ou psychologiques, de servir de champ de bataille à des passions morales, mais d'exprimer objectivement des vérités secrètes, de faire venir au jour des gestes actifs de cette part de vérité enfouie sous les formes dans leur rencontre avec le devenir ».

Ce que réussit cet homme-théâtre résume l'esprit-même du surréalisme :

« Son théâtre de la cruauté, mieux que « le théâtre de l'incendie » de son ami Vitrac, rejette le réalisme, la thèse et le cas de conscience, laisse le champ libre à l'onirisme, à la poésie des mots, retrouve le mythe, rend à l'acteur la force des actes, ou plutôt il fait du théâtre le lieu d'une geste intensément vécue qui n'abandonne point le spectateur à sa passivité d'esthète ».¹³²⁴

Des poètes comme Georges Schéhadé, dans sa pièce *Monsieur Bob 'le*, Jean-Pierre Duprey, avec *Derrière son double*, long poème en forme de dialogue, et Joyce Mansour avec *Le Bleu des fonds*, nous font participer à ce « merveilleux à l'état pur » où la représentation devient « une véritable opération de magie ».

1324 *La Quinzaine Littéraire*, 1^{er} janvier 1968 -15 janvier 1968, « Dada au théâtre » - Pierre Dhainaut, op. cit.

La pièce de Joyce Mansour est conforme au théâtre surréaliste : on y voit s'éclorre la vraie vie où le rêve, l'amour, le merveilleux, l'humour affrontent la réalité pour la dynamiter de l'intérieur.

En effet, le théâtre surréaliste est une mise en cause constante du langage, donc de la société. Il ouvre toutes grandes les écluses de la poésie, du lyrisme. Théâtre de poètes dira-t-on ?¹³²⁵

Dans cette mise en cause du langage, le spectateur n'est plus seulement le voyeur : il est impliqué dans ce « théâtre de la cruauté », ce drame quotidien qui finira par « le conduire à sa propre libération au moyen des forces poétiques ».¹³²⁶

Dans *Le Bleu des fonds* le spectateur est avant tout un auditeur. Il comprend que le thème central est la recherche de vérité, mais pas la vérité objective. En effet, il pense que ces trois personnages sont soit fous ou morts, ou que leur existence ne dépend que de l'imagination du Père (le Flotteur).

Maud dit en s'adressant à Jérôme :

« [...] nous ne saurons jamais la vérité. Peut-être sommes-nous fous et de ce fait enfermés ici loin de toute affection. Peut-être sommes-nous morts. Oublions tout l'un dans l'autre ; mon cerveau monte tel un oiseau boire son saoul à même les nuages, résignons-nous. (*Elle est dans les bras de Jérôme*).

Ami, ami, mieux vaut ne pas penser, ne plus écouter ce lambeau de chair qu'est mon chien de père qui nous ment la bouche tordue par le ricanement des fous mystiques — repose-toi. »¹³²⁷

1325 H. Behar, M. Carassou, *Le Surréalisme*, op. cit. p446

1326 Ibid p. 446

1327 *Le Bleu des fonds*, op. cit p.31

Mais Maud se trompe : c'est le Flotteur qui invente la vérité. Sans lui la pièce n'existerait pas, ni Maud, ni Jérôme. Le jeune couple veut tuer le père et ne s'en cache pas, mais à chacune de leurs menaces, le père rétorque :

« Vous avez besoin de moi pour vivre. Qui vous racontera les détails de cette histoire ? Vous ne savez qu'ajouter, que broder quelques brindilles de soie sur l'immense tapisserie de mon imagination. D'ailleurs vous ne pouvez pas me tuer, je suis convaincu que je n'existe pas ; tous les matins un autre que moi se réveille dans mon lit ; à moins que ce ne soit le lit qui change... ».¹³²⁸

Le Flotteur connaît ses pouvoirs. Quand il incite maintes fois Jérôme à le tuer, il le provoque, il flagorne, persuadé que le jeune homme n'osera jamais passer à l'acte. Il pense être « le seul ligament » qui attache le jeune couple à la vie réelle.

Le réel pour le Flotteur se situe dans son imagination. A la fin de la pièce, Jérôme et Maud, comprenant enfin que leur existence est le fruit de l'imagination du Flotteur, trouveront un moyen d'échapper à sa tyrannie et au contrôle de ses paroles.

L'intrigue de la pièce repose sur « les efforts déployés par Maud et Jérôme pour faire endosser au Flotteur ce statut de Père qui, réel ou symbolique, est la condition-même de leur accès à une « parole pleine ». Peu importe comme le faisait remarquer l'auteur même, que le vieil homme soit ou non le père de la jeune femme ».¹³²⁹

1328 Ibid p. 54

1329 Stéphanie Caron, *Joyce Mansour*, op. cit. p. 151

Ce qui importe pour le jeune couple c'est de reconstituer leur propre histoire. Maud est écartelée entre deux hommes, qui se disent tous les deux être son époux. Il faut donc qu'elle sorte de cette incertitude.

Au moment où elle écrit *Le Bleu des fonds*, Joyce Mansour lit l'œuvre de Lacan et suit des cours sur le psychanalyste à Sainte-Anne. De façon un peu schématique, les trois personnages peuvent incarner le « symbolique », « l'imaginaire » et « le réel » : le Flotteur exprime le symbolique ; Jérôme est plus proche du réel ; Maud – prête à croire les paroles du père – est versée dans l'imaginaire.

D'après Ubersfeld, le lieu scénique est toujours une mine : « et se présente comme (...) un vaste champ psychique où s'affrontent des forces qui sont les forces psychiques du moi ». ¹³³⁰

La poétesse cherche ainsi à représenter l'irreprésentable.

Elle dit avoir choisi le titre en allusion à Bataille. Le bleu des fonds est un lieu imaginaire, « dépourvu de toute matérialité. On se situe dans le clair-obscur, du Bleu des Fonds qui peut, peut-être, représenter le fond de toute existence. Même les personnages n'arrivent pas à se situer. »

La scène se passe dans un lieu intime, une chambre, plus symbolique que réel, où le temps est modulé par le discours, où les personnages sont sans cesse partagés entre la cruauté et le désir.

Le Père use de ses pouvoirs imaginatifs – trompeurs – pour faire du jeune couple ses victimes, ses prisonniers. À la fin de la pièce, il est vaincu, abattu, en réalisant que Maud et Jérôme ont réussi à échapper au contrôle de ses paroles. Il

1330 Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Paris, Berlin / lettres sup. 1996, p 92, 116, 126 et 220

s'est rendu faible en niant le pouvoir de leur imagination. Le Flotteur comprend qu'il a perdu dès que Jérôme prononce le nouveau nom de Maud : Tigrane.

Guy Dumur¹³³¹, écrivain et critique dramatique, fait l'éloge de la pièce dans *Le Nouvel Observateur* du 26 avril 1967 :

« *Le Bleu des Fonds* appartient au genre du théâtre intérieur qui, à l'aide de métaphores poétiques, exprime les obscurs conflits de la sexualité : complexe d'Œdipe, inceste, culpabilité. Mais au lieu d'une démonstration ou même d'une dérision dans le goût du « théâtre de l'absurde », c'est un flot d'images qui fait surgir, à chaque instant, des vérités peut-être indicibles autrement : « cette femme, qui se débat entre l'image divinisée du Père et ses appétits de mante-religieuse ne pouvait appartenir qu'à un monde poétique que d'autres œuvres théâtrales nous avaient laissé deviner sans jamais atteindre à une expression aussi juste (...) »¹³³²

Dumur pense que « seule une femme, et une femme profondément poète » peut s'exprimer de cette façon, « les enchevêtrements des mots et d'images », étant « jamais gratuits, toujours contrôlés ».

Il loue également la comédienne :

« Sa voix, ses gestes d'un érotisme tellement transposé, la justesse de ses intonations font d'elle une tragédienne moderne qu'on aimerait voir sur une grande scène. Une grande poétesse et une grande actrice : Ce soir là, les femmes avaient nettement le dessus ».

1331 Guy Dumur, écrivain et critique dramatique (1921 à Bordeaux-1991 à Majorque). Il consacra une grande partie de sa carrière au théâtre en collaborant, en tant que critique dramatique à la revue *Combat*, dès 1946 ; au *Nouvel Observateur*, dès sa création en 1950, auquel il resta attaché jusqu'à sa mort. Fondateur, en 1953, de la revue *Théâtre Populaire* aux côtés de Bernard Doit et de Roland Barthes. Dumur accompagne, par son travail critique quelques-unes des expériences théâtrales contemporaines.

1332 *Le Nouvel Observateur*, du 26 avril 1967, Guy Dumur : « Les Femmes l'emportent »

Le café L’Absidiole où se joue la pièce¹³³³ fait partie des lieux en vogue à cette époque.

Claude Sarraute¹³³⁴ parle du café-théâtre dans *Le Monde* du 21 avril 1967, et dresse une liste à la fin de son article de huit établissements dans les 2^e, 4^e et 5^e arrondissements de Paris : l’Absidiole, les Deux-Ponts, l’Échiquier, L’Escamote, Le Gill’s Club, La Vieille Grille, La Méthode, Le Café Colbert :

« La vogue des cafés théâtre nous vient de New-York. Comme le Pop Art, c’est un prêté pour un rendu, une formule inventée en Europe et brevetée aux États-Unis, sans remonter jusqu’au Pont-Neuf, ni même jusqu’au Chat Noir, on peut situer à la Rose Rouge le berceau d’un genre relevant à la fois du café-concert et du dîner-spectacle. Son évolution a connu un temps d’arrêt marqué par le déclin de la Galerie 55, puis le mouvement s’est remis en marche sous la double impulsion de Monique Morelli et d’Agnès Capri. Le sketch alors se fait saynète, La Vieille Grille fait recette, La Grande Séverine fait faillite, Le Bilboquet fait scandale et, le 2 mars 1966, l’ouverture du Café Royal fait date. ».¹³³⁵

Tandis qu’à Broadway, les spectacles sont ou des « hits » ou des « flops », à Paris, la notion de découverte prime sur l’idée de succès. L’aventure est tout :

« Pour Dominique Houdard, directeur des Deux-Ponts dans l’île Saint-Louis, le café-théâtre n’est pas une étape, c’est un but, ce n’est pas un moyen, c’est une fin ».

1333 *Le Bleu des Fonds*, mise en scène par Yves Gerbaulet au café-théâtre de l’Absidiole. 1967, cf. notice iconographique, fig n°162

1334 Claude Sarraute, née le 24 Juillet 1927 à Paris, journaliste et écrivain, collabore au *Monde*, et participe à des émissions de TV et radio.

1335 *Le Monde*, rubrique les variétés Claude Sarraute, « Les cafés-théâtres » cf. doc. n°55

En effet pour lui :

« L'art dramatique doit se mettre à la disposition, à la recherche du public », il doit courir à sa rencontre, le coincer entre les rayons des grands magasins, sous les cimaises des Musées Nationaux. Son rêve aurait été de jouer *Le Désir attrapé par la queue* au Grand-Palais parmi les toiles de l'exposition Picasso ». ¹³³⁶

Mais n'est-ce pas une façon de jouer ce qui a été refusé par un théâtre, et de sortir ainsi de l'anonymat ? On sait en effet que, « les conditions dans lesquelles sont montés les spectacles sont loin d'être idéales ». On pense aux bruits de la rue, aux spectateurs qui rentrent et qui sortent selon leur gré, fragilisant la représentation. Les jeunes auteurs et les animateurs travaillent ensemble sur la pièce, souvent écrite en un acte pour durer entre vingt et trente minutes. Il arrive qu'elle soit transformée pour plaire à une clientèle d'habitues. Le public, avide, vient en pèlerin, comme pour les performances qui avait lieu dans les cafés pendant la période du mouvement dada.

Ce système très libre et peu coûteux permet toutes les audaces et révèle parfois des nouveaux talents, comme Michèle Openot, la jeune actrice du *Bleu des fonds*.

« Le public, bon bougre est prêt à tout. Il n'est qu'à le voir s'engouffrer dans ces caves suintantes, s'entasser dans ces arrière-salles enfermées... Chacun entre ici comme un pèlerin de la nuit guidé par sa bonne étoile vers l'étable où va naître un nouveau Godot. On attend le Miracle. Il se produit parfois (...).

1336 Idem

À l’Absidiale, Pierre Blondet vient de créer *Les Fonds Bleus* (sic), de Joyce Mansour. Ils sont enchantés l’un et l’autre : c’est encore une coïncidence heureuse ».

L’année suivante, du 15 avril ou 15 juillet 1968, la pièce sera rejouée à Bruxelles au théâtre de Plans dirigé par Hubert Nyssen,¹³³⁷ qui décida de présenter le texte sur des plaquettes tirées à huit cents exemplaires.

En octobre 1978, la pièce sera jouée une troisième fois en Belgique par la compagnie Andrée Desrameaux, mais, faute de publicité, il n’y aura que quatre représentations.

Hubert Nyssen et Joyce Mansour garderont des relations amicales.

L’éditeur lui écrit souvent, notamment pour lui demander des poèmes pour une nouvelle revue, *Mémoire future*, qu’il veut lancer en 1970 et dont le premier numéro traite des sujets récurrents dans la littérature :

« Le 4 septembre 1969

Merci, chère Joyce Mansour, de vos poèmes hallucinogènes. Vengeurs et sacrilèges, ils dévorent cette part de la bonne conscience dont on ne se débarrasse jamais complètement (...). Savez vous que j’ai abandonné Bruxelles (...) les moyens me sont donnés de lancer en 1970 une revue (quatre livraisons par an) thématique de littérature ; cela s’appelle Mémoire future et le thème du cahier 1 est le Secret. Me feriez-vous l’amitié de me confier un poème ou autre chose sur ce thème ? (...). Dans le temps rompu, je vous envoie le signe d’une amitié farouche,

Hubert Nyssen. »¹³³⁸

1337 Hubert Nyssen, écrivain, né en Belgique le 11 avril 1925, nationalisé français, vit en Provence. En 1977 il crée les Éditions Actes Sud.

1338 Lettre d’Hubert Nyssen à Joyce Mansour, 4 Septembre 1969 cf. corr. n°59

Trois autres thèmes suivent : l'oubli, le refus, l'attente. Pour son premier cahier, Nyssen attend des textes de Max-Pol Fouchet (Dieu), de Pierre Gaspar (les Abîmes) et d'Yves Berger (Adam).

Impliquée dans la vie littéraire parisienne, Joyce Mansour entretient des relations d'amitié avec les éditeurs, les critiques et les écrivains soucieux de démontrer que, dans les années soixante, la poésie est bien existante et qu'elle est une façon originale, selon Pierre de Boisdeffre¹³³⁹ dans son article « Sept Poètes expliquent la nouvelle poésie », de « laisser parler le langage, tout en parlant, au niveau le plus essentiel, d'une manière d'être, de vivre, de voir et de connaître ».¹³⁴⁰

Dans ce même article, Robert Sabatier, critique et écrivain, évoque le « surréalisme si particulier d'André Pieyre de Mandiargues et de Joyce Mansour », après avoir fait l'éloge d'Eluard, René Char, Henri Michaux, Francis Ponge, Aragon et Saint-John Perse qu'il considère comme « des « maîtres » se situant au sommet des recherches contemporaines ».

En conclusion, cet article tente de situer la jeune poésie française dans les années soixante :

« Si, par-delà les tendances, les divergences personnelles ou d'école, quelque chose semble caractériser la jeune poésie française, c'est une réflexion sur la fonction poétique elle-même, sur les rapports du signe et du sens dans le langage poétique. Cette volonté de réflexion, même si elle tend vers l'élaboration d'une poésie nouvelle, n'implique pas un rejet catégorique de ce

1339 Pierre de Boisdeffre, né le 11 juillet 1926, mort le 24 mai 2002 diplomate et critique français.

1340 *Art et Loisir*, décembre, Janvier 1967 : « 7 Poètes expliquent la nouvelle poésie »

qui précéda, mais au contraire une remise en question, mieux, une reprise en charge des œuvres majeures du passé et une ouverture plus grande sur la poésie universelle, une écoute attentive des poètes étrangers (...). »

Ce questionnement sur l'avenir de la poésie française est fondamental, surtout depuis le surréalisme car :

« c'est lui qui a décrété, une fois pour toutes, que bien écrire c'était mal écrire, et que le langage n'était pas fait pour décrire, exalter, ou communier, mais pour inquiéter, pour détruire, à tout le moins pour **mettre en question**. »¹³⁴¹

Pierre Blondet, animateur de L'Absidiole, a offert à Joyce Mansour la possibilité de montrer cette pièce qui répond, à tous points de vue, à cette destruction visée par le surréalisme et qui fait d'elle un des fleurons les plus originaux du mouvement.

Par ce procédé, Joyce Mansour révèle les rapports d'une société à abattre où « la logique (selon Alain Jouffroy) est la forme répressive de la pensée ». Jouffroy écrit à la poétesse que « l'erreur de Lacan est de croire qu'il existe des structures mathématiques dans l'inconscient-même¹³⁴² ».

Il ne veut surtout pas mêler science et littérature et ajoute :

« La lecture du « Bleu des Fonds », qui se projette dans mon propre triangle (...) et qui peut servir de révélateur dans le déchiffrement de l'inconscient féminin, ne fait que me renforcer dans l'opposition à toute systématisation (...) et m'ouvrir sans

1341 *Arts et Loisirs*, op. cit. Article de Pierre de Boisdeffre.

1342 Lettre d'Alain Jouffroy_à Joyce Mansour, Paris le 1^{er} Décembre 1968, archives Mansour, cf. corr. n°60

censure au flot où je sais que nous ressemblons beaucoup à ces objets que la mer rejette sur les plages : signes qui viennent apparemment du même horizon, surgis de la même eau, et qui pourtant produisent des sens différents, divergents. La mort d'André, qui se confond avec le triomphe du surréalisme, et qui à toute sa vie lutté contre les sectes, a eu pour conséquence très malheureuse de faire rejaillir les sectes, qui procèdent par l'initiation des méthodes apparentes du groupe initial (de la « Centrale » surréaliste).

C'est dans cet imbroglio de contradictions que nous sommes aujourd'hui plongés, et c'est en elles que, sans préjugés, sans passéisme, sans fétichisme, il faut trouver une vérité qui reste toujours à « faire »¹³⁴³

(...) ».

Selon J.-H. Matthews : « Il serait ridicule d'attribuer à Joyce Mansour des ambitions littéraires », car pour elle l'acte d'écrire correspond à un besoin : « Seul compte, à la fin, le soulagement procuré par l'usage de la parole ».¹³⁴⁴ Dans *Le Bleu des fonds*, le spectateur n'est pas seulement un témoin ou un voyeur, il est un véritable acteur « du drame qui se joue quotidiennement » (selon Henri Béhar) le conduisant ainsi à « sa propre libération au moyen des forces poétiques ».

En plus de ses poèmes, Joyce Mansour écrit donc des récits, qui sont publiés à intervalles irréguliers.

En 1972, grâce à Louis-René des Forêts elle signe un contrat avec les éditions Gallimard pour la réédition de *Jules César*. L'éditeur lui demande d'y ajouter des récits inédits.

Elle choisit de présenter le manuscrit, *Îles Flottantes*, envoyé à Pierre Alechinsky, qui l'aida à corriger le texte. Ce texte est daté de juillet 1971 à mai

1343 Idem

1344 J.-H. Matthews, *Joyce Mansour*, op.cit. p.71

1972. La poétesse a agrafé les feuilles volantes d'un agenda pour en faire un petit cahier. On connaît son goût de récupération, glanant feuilles de papiers, souvenirs et émotions là où elle les trouvait. Son imagination fleurit avec rien.

L'éditeur, Robert Gallimard, a choisi de nommer ce recueil *Histoires nocives*. La poétesse, insatisfaite du titre, écrit une lettre, le 16 ou le 17 août 1972, à ce sujet à Pierre Alechinsky, du Kenya, où elle se rendait régulièrement en été :

« Midi

Août

L'Afrique

... Je quitte ce paradis le 31 août (...) Gallimard veut que mon livre se nomme « Histoires Nocives »... et moi, comme un con, j'ai cédé (...) ¹³⁴⁵ »

Pourtant dans un premier temps elle approuve le titre :

« Va pour Histoires nocives.

Henri Ridaux et cet autre peintre poète Pierre Bettencourt ont trouvé ce titre à leur goût un jour de printemps où nous déjeunions sous les arbres, Louis-René des Forêts et moi. » ¹³⁴⁶

Elle ne parviendra pas à convaincre Robert Gallimard de renoncer à ce titre.

La poétesse écrit le texte en 1971, lors d'un séjour à Genève où elle accompagne la lente agonie de son père dans un hôpital Genevois. Dans ce récit,

1345 Lettre de Joyce Mansour à Pierre Alechinsky, le Kenya, 16 ou 17 août 1972, archives Mansour, cf. corr. n°61

1346 Archives Mansour, brouillon dans carnet manuscrit.

la réalité paraît plus noire que jamais. Elle nous en prévient : « les parcours se rejoignent. Le réel et l'imaginé. Dans les deux cas je le retrouve à Genève. ».

« Par glissements successifs, la narratrice se substitue au malade (son père) et est bientôt hospitalisée, en proie aux délires et aux hallucinations de la fièvre.

Plusieurs références à son histoire personnelle ancrent le récit dans le genre autobiographique. »¹³⁴⁷

Lorsque *Histoires nocives* paraît en 1973, les critiques sont mauvaises. L'ouvrage choque et dérange. L'humour méchant des *Îles Flottantes*, trop proche de la douleur du père mourant, de toutes les peurs, dans ce cadre de l'hôpital genevois, exprime « (une) insolence sournoise ».

Un article paraît dans *La Tribune de Genève*¹³⁴⁸, le 9 Mars 1973 ne ménage pas sa critique des deux récits d'*Histoires Nocives : Jules César et Îles Flottantes* parus dans la Collection Blanche de Gallimard :

« La nocivité des deux récits (...) n'est pas certaine. Il semble que l'inspiration de l'écrivain, en voie de tarissement, soit relayée par quelques procédés dont l'application se révèle trop apparente.

Ils consistent à susciter une impression d'étrangeté, d'insolite, voire de malaise par la juxtaposition systématique d'éléments hétérogènes. En même temps, le langage s'efforce à la causticité, à un humour surprenant, inquiétant :

« Les filles de salle, enrobées de chocolat, chassent le soliveau sous les couvertures camphrées des cardiaques ; oui, elles chassent à course, ces filles marron glacé de la Martinique :

1347 Ibid p.209

1348 *La Tribune de Genève*, 9 Mars 1973 « Histoires nocives par Joyce Mansour », cf. doc n°56

toutes de sang éclaboussées, elles piègent le caribou dans les salles communes et gare à celui qui se voit libre et sauvage, elles se gorgeront de gangrène, là sur son lit d'hôpital, sans même demander l'autorisation du médecin. » (...) »

Joyce Mansour ne quitte pas l'Hôpital Cantonal de Genève et y passe ses journées, soit assise sur une chaise dans le couloir, soit dans la chambre de son père :

« La narratrice entremêle ses impressions à des citations du « Monde désert », roman de Pierre-Jean Jouve qui se passe précisément dans cette ville. La déformation cauchemardesque imposée au réel ne va pas sans notations réalistes, qui se trouveraient justifiées si elles ne recouvraient maintes inexactitudes.

L'hôpital phantasmatique où Joyce Mansour entend entraîner le lecteur ne ressemble certes pas à son modèle (...) le monde extérieur, la « campagne » de son père à Genève, était coloré de telle ou telle façon par la pluie ou par le beau temps, selon la saison et le jour et surtout l'imprévu de son âme à lui... ».

Bien qu'elle ait choisi *Le Monde désert* au hasard, le début de son récit va se confondre avec le roman de Jouve et on y trouve de nombreuses similitudes géographiques, réelles ou imaginées : la rue des Aubépines citée dans *Le Monde désert*, « n'est pas une rue ».

Avant d'arriver à Genève, la narratrice achète à l'aéroport de Nice deux romans qu'elle mentionne dans son récit : *La Curée* de Zola et le *Monde désert* de Pierre Jean Jouve :

Arrivée à Genève, assise près du lac sur un banc :

« J'examine les deux livres de poche achetés à l'aéroport de Nice (...) Je regarde le lac avec des yeux de portrait et je remets *La*

Curée dans ma valise. J'attaque *Le Monde désert* : « lorsque le fils du pasteur Isaac Todi sortait de son état chronique adulte, malgré ses soixante années d'énervement urbain (...) Elle éjacule, elle éternue (...) »

L'univers du roman va se confondre avec l'univers réel de la narratrice.

Elle remarque que « (son) adresse est transcrite en toutes lettres » dans le roman de Jouve :

« Que ce soit dans ses lieux ou dans sa situation finale, le roman précède et même annonce un épisode réel du vécu de Joyce Mansour, dont la nature-même explique son attitude ambivalente à l'égard du livre.

Ainsi, sa réaction à la lecture des dernières phrases du *Monde désert* : « Est-ce qu'il se prépare à mourir ? C'est probable. », Est évidemment liée à l'identité qu'elle y perçoit entre la situation de Luc Pascal (personnage du roman) et celle de son propre père »¹³⁴⁹

Ces allusions au roman soulignent qu'il existe bien des vases communicants entre le réel et l'imaginaire, le vécu et la fiction.

« Ce monde désert » correspond au vide que va provoquer la mort de son père. Mais « par glissement successifs, la narratrice se substitue au malade et est bientôt hospitalisée, en proie aux délires et hallucinations de la fièvre. »¹³⁵⁰

Elle fait allusion à ses propres expériences, comme Cooper, un des personnages principaux du récit, rencontré en 1968 lors de son séjour à La Havane. Elle le mentionne alors dans ses notes :

« Rencontre Cooper un antipsychiatre qui enseigne dans une anti-université — Passionnant ».

1349 Stéphanie Caron, *Réinventer le lyrisme*, op. cit p.290

1350 Marie-Laure Missir : *Joyce Mansour, Une étrange demoiselle*, op. cit. p209

Chez Joyce Mansour, la réalité, minée et contaminée par la rapidité, la perversité de son écriture, n'est jamais simple, en témoigne sa vision à la fois cauchemardesque et réelle de l'hôpital :

« L'Hôpital. La pesante déraison du pyjama serré sur les deux flancs par les hauts murs de la douleur anonyme traîne ses savates huileuses jusqu'aux chiottes. Le malade avance dans le couloir ainsi que dans sa maladie :

Sans retenue et le plus souvent à reculons. Sa robe de chambre réglementaire comme le reste, baille le pyjama, lui aussi, bâille largement sur le ventre moussu ; et ainsi de suite de poche en poche jusqu'aux agonisants sur l'étal qui, eux, sont tirés à quatre épingles :

Le cul resserré comme une bourse à l'ancienne, le vêtement, la narine, la paupière enfin, tout sèche et se repose. « Le moment venu ils éternueront dans le braquet-miroir, puis, encore liés à la vie par les muqueuses et les larmes, ils danseront leurs songes, leurs malheurs et leurs mensonges... quarante jours et quarante nuits ils claqueront leurs vies comme des castagnettes dans l'orchestre du Grand Hoquet ; quarante jours et quarante nuits pour retrouver les embargos, les roseraies, les roses sanglantes et velues du paradis perdu : l'orifice avare du ventre maternel.

Et s'ils ne la trouvent pas, dites-vous ? Il y a tant de fausses portes dans la nature...

Le nombril, par exemple, le nœud de vipères, certaines mers... Ceci est la science du Retour. Ainsi parle le sergent d'eau qui dort entre mes genoux. »¹³⁵¹

Jean Chalon, quant à lui, trouve dans *Îles Flottantes*, toute l'originalité de l'univers de la poétesse :

1351 Joyce Mansour, *Histoires Nocives*, Editions Gallimard -1973, op cit. pp.66 et 67

« Plein d'obscénités automatiques, de puanteurs et de déchéances. Le tout saupoudré d'un humour très, très noir cela tient à la fois du *Chien Andalou* de Buñuel et de ces tableaux de Dalí où l'on voit des fourmis s'échapper de blessures molles.

Pourquoi évoquer Buñuel et Dalí ?

Joyce Mansour a su créer un monde qui ne doit rien à ceux des autres surréalistes. »¹³⁵²

A son tour, Claude Bonnefoy ne tarit pas d'éloges :

« L'insolite, l'illogique, le monstrueux sont dans *Histoires Nocives* marqués du signe de l'évidence. Ils sont là. Leur présence ne se discute pas, que la phrase affirme avec une assurance tranquille. Si l'agressivité se manifeste, c'est d'ailleurs dans les relations entre les personnages ou entre les personnages et les choses.

Et alors paradoxalement, la vierge Lucie ou l'infirmier vêtu de blanc peuvent devenir plus inquiétants que l'ogre qui coupe la tête de ses victimes ou que les malades dévorés par la pourriture et le délire. En effet ils dérangent l'ordre du fantastique et de la folie »¹³⁵³

L'écrivain nous mène ici dans une réalité :

« Hérissés d'images vénéneuses, secoués par des analogies ou des identifications foudroyantes, ruisselantes d'un érotisme sublime ou frénétique (...) dans un monde différent où les fantasmes deviendraient le tissu même de la réalité. »¹³⁵⁴

1352 *Figaro Littéraire*, Samedi 31 mars 1973, Jean Chalon, « Le parfum de la Dame en noir, *Histoires Nocives* par Joyce Mansour », cf. doc n°57

1353 *Nouvelles Littéraires, Le Monde des Livres*, 26 Mars 1973 Claude Bonnefoy, cf. doc n°58

1354 Idem

Tout y est agressif, la parole de la narratrice, ses phrases courtes, ses observations inquiétantes, étranges, les relations entre les personnages... Ce qu'elle nous montre c'est l'envers du décor, les entrailles de la vie...

Si *Jules César* évolue dans un monde mythique où « le sexe, l'amour, le savoir » sont maudits, *Îles Flottantes* sont « moins une création de l'imaginaire que le décalage démesurément grossi de la réalité ».

Le récit reste onirique, car il fait coïncider et se confondre les désirs secrets, inavoués et la réalité :

« Je sais qu'au réveil je cours le risque de ne pas retrouver le parcours réel, l'ayant mélangé dans la pénombre avec le parcours imagé, souvent plus coloré, plus emphatique que son reflet. Je prends ce risque (...) les parcours se rejoignent. Le réel et l'imaginé.

Dans les deux cas je me retrouve à Genève »¹³⁵⁵

Où son père est en train de mourir.

Si la narratrice tente, en projetant ses cauchemars, d'échapper à une réalité insoutenable, elle la rattrape avec la mort de son père, mais aussi, avec sa propre mort qu'elle voit comme une vision prémonitoire à la fin de son récit :

« Nul ne connaît le visage de sa mort. La mienne laisse croître ses chevaux depuis le premier jour de la dernière nuit ; ses larmes déferlent sur ses joues tétaniques et l'horizon n'est plus qu'un immense mur de gruyère. Le sommeil fond en avalanches, l'œil boulimique avale sa propre fumée, je tourne mon regard vers l'intérieur et je reconnais l'ombre de ma mère sans hésitation possible.

1355 Joyce Mansour, *Histoires Nocives, Jules César, Îles Flottantes*, récits, Éditions Gallimard, 1973, pp. 57.58

Très belle, très élégante malgré la boue sur sa robe et sa joue tuméfiée, elle signe le registre dans le bureau près de la fenêtre obscure. « La fin du voyage » Comme dit mon père à la droguée les nuits de pleine lune...

« ... Plus la peine d'appuyer sur le frein (...) — Et pour quoi donc ? » Dis-je dans un vaste bâillement de sang.

La porte rouge à croix noire se ferme et se referme. Tous les yeux sont fixés sur moi avec tristesse et sympathie (...).

Ma gorge se remplit d'un liquide chaud et sucré. Je crache. Je bave. Je bois ; remuant mes mandibules, vidant mes poumons, criant :

« Je me rends, je veux me rendre (...) », puis ma gorge se remplit à nouveau. Vous pensez que mes parents et amis n'attendent qu'un signal pour accourir ? Oui, en admettant qu'il puisse y avoir quelqu'un derrière la porte... Ce dont je doute. A partir du moment où l'on accepte l'absurde isolement du noir qui va rétrécissant, le pire est presque passé (...) la mort est une tache de rousseur sur le crâne nu du jour brûlant. Dormir avant que le roc ne redevienne la poussière qu'il fut. Écouter le gargouillis de l'escargot qui, ayant quitté sa coquille là-bas sur le chemin, sort de ma bouche en vrilles, en bulles et en banderoles.

C'est le tonnerre du désir qui s'éloigne.

« Que ton réveil soit de roses », dit le fossoyeur. »¹³⁵⁶

Jules César se situe, comme *Îles Flottantes*, en Suisse où la poétesse a passé une partie de sa jeunesse et où vit son père depuis son départ d'Égypte. *Jules César* est traité sur le mode de la farce dans un humour très noir. Comme nous l'avons vu, le récit défend la puissance rédemptrice de l'imagination. Dans *Îles Flottantes*, l'humour noir et la farce ne parviennent pas à dissiper le désespoir auquel la poétesse confronte son lecteur, qui n'en sortira pas indemne.

1356 *Histoires Nocives*, op.cit. pp.148-149-150

« Ce deuxième récit est en effet l'exploration des moments de conscience, des îles flottantes sur les eaux de la mémoire et du rêve, avant l'enfoncement dans la mort. »¹³⁵⁷

Gabrielle Robin, dans *Le Monde*, du 5 avril 1973¹³⁵⁸ parle d'une inquiétante Joyce Mansour en évoquant *Histoires Nocives*:

« INQUIÉTANTE

Joyce Mansour. Élevée dans le sérail surréaliste, elle semble y distiller les filtres et les poisons de son Égypte natale. Les mots glissent sous sa plume comme les serpents sous les doigts des charmeuses ; à chaque ligne sa goutte de venin. Elle écrit des livres d'images, mais des images maléfiques : *les Rapaces*, *Carré Blanc*, aujourd'hui *Histoires Nocives*, autant d'agressions que le lecteur subit avec l'impuissance du dormeur prisonnier de ses rêves (...)

« La beauté sera convulsive ou ne sera pas », disait André Breton, auquel est dédié ce livre.

Certes du tourbillon baroque et volontairement orduer se détachent quelques pages exemplaires.

Nous n'oublierons pas l'ultime voyage des grands malades qui « vers quatre heures du matin, ainsi que les routiers sur les noirs pavés du Nord, glissent, sur leurs lits roulants, vers la morgue. », ni ces quêtes parmi « les anneaux de caoutchouc qui entourent le souvenir », ni « le feutré mouillé du silence » ou « l'air granitique qui lace ses pieds dans le lac. » »¹³⁵⁹

1357 *Fiches Bibliographiques*, 15 Avril 1973, Pierre Ciret, *Histoires Nocives* - Mansour (Joyce) ; 120

1358 *Le Monde*, Gabrielle Robin, « Inquiétante Joyce Mansour », cf. doc n°59

1359 *Idem*

Ces deux récits si différents sont marqués par une inspiration érotique aussi sombre – une fois encore – que celle de Georges Bataille, liée à la mort, Eros à Thanatos.

« Les êtres ne trépassent que pour naître à la manière des phallus qui sortent des corps pour y entrer (...) quand j'ai le visage injecté de sang, il devient rouge et obscène.

Il trahit en même temps, par des réflexes morbides, l'érection sanglante et une soif exigeante d'impudeur et de débauche criminelle (...).

Le globe terrestre est couvert de volcans qui lui servent d'anus. Bien que ce globe ne manque rien, il rejette parfois au dehors le contenu de ses entrailles.

Ce contenu jaillit avec fracas et retombe en ruisselant sur les pentes du Vésuve, répandant partout la mort et la terreur (...) ».¹³⁶⁰

En revanche, chez Bataille, cet érotisme profondément pessimiste participe à une vision philosophique, non à un exorcisme personnel, comme chez Joyce Mansour.

Ainsi, pour échapper par moments à la souffrance de la condition hospitalière – à laquelle elle finit par se résigner –, elle propose une solution personnelle en plongeant ses personnages dans une ambiance sur-sexualisée, sans oublier de sous-tendre ces scènes orgiaques d'humour :

« (...) l'admiration jubilante du corps médical pour lui-même fait éjaculer le liftier dans la bouilloire chapardée dans la salle commune à cet effet. A l'arrivée, une sensation de dilatation d'expansion d'ovaires et des testicules glue les passagers aux

1360 Georges Bataille, *Œuvres complètes, I, Premiers récits, 1922 -1940 — L'Anus solaire*, Éditions Gallimard, NRF, pp. 84.85

parois de l'ascenseur. Le liftier tient sa verge à la main, prêt à percer des trous dans les murs comme un termite, si l'air se raréfiait dans la cabine.

Le sixième étage. Je quitte l'ascenseur, heureuse de ne plus faire partie de la purée lubrique (...) »

« Son drôle d'hôpital est l'image-même de la vie quotidienne où, elle a insisté là-dessus, les médecins (qui ne guérissent rien, au fond, l'individu étant guéri par ses semblables) jouent le rôle impitoyable des dieux. *Îles Flottantes* dépeint une réalité à laquelle on ne résiste que par le rêve, la rêverie, le rêve éveillé. »¹³⁶¹

Les récits de la narratrice s'inspirent toujours de faits autobiographiques dramatiques : dans *Le cancer*, elle fait allusion à la mort d'une de ses amies, la pianiste, Clara Haskil ; dans *Îles Flottantes*, à la mort de son père.

Par la drôlerie des situations poussées à leur paroxysme, elle parvient à exorciser des situations qui lui sont insupportables.

2 – La fureur partagée avec Roberto Matta

Après Bellmer, Molinier et Alechinsky, la rencontre de la poétesse avec Roberto Matta marquera un autre grand moment de collaboration entre poésie et art.

Cet ancien architecte d'origine chilienne, mais de culture occidentale, qui a travaillé à Paris dans l'atelier de Le Corbusier, adhère au surréalisme en 1937. Son ami, Federico Garcia Lorca,¹³⁶² rencontré en Espagne où il séjourne de

1361 J.H. Matthews, *Joyce Mansour*, op. cit p.61.

1362 Federico Garcia Lorca, (1899 à Fuetevaqueros (Espagne) 1936 à Grenade (Espagne)

1935 à 1937, lui donna une lettre de recommandation pour Dalí, qui le mit à son tour en rapport avec André Breton.

Dès leur première rencontre, Breton reconnaît le peintre comme un surréaliste, terme que Matta disait ne pas connaître auparavant.

Il avait présenté certaines de ses œuvres à la galerie Gradiva. Breton lui acheta deux dessins et le fit participer, en 1938, à l'illustration des *Chants de Maldoror*. Ecrits en 1869 par Isidore Ducasse, dit, le comte de Lautréamont, ils avaient été découverts par Aragon et furent publiés aux éditions G.L.M avec les illustrations d'autres peintres du moment, notamment Masson et Dominguez.

Les premières œuvres surréalistes, absolument automatiques de Matta sont des *Morphologies psychologiques*.¹³⁶³ Il s'agit de six grandes toiles, toutes peintes en 1938 et 1939, qui « furent le point de départ de toute son évolution ; ces espaces gorgés de matière en fusion représentaient, comme une masse vitreuse, pleins de lueurs glauques et d'éclats scintillants, l'intérieur de la conscience. »¹³⁶⁴

Il enrichit son expérience par de nombreux voyages. En 1941, il part au Mexique où il déploie dans ses toiles « de vastes panoramas sidéraux » ou « ses tableaux devinrent les écrans où il projeta son film mental. »¹³⁶⁵ Ce qui explique la grandeur panoramique de la plupart de ses œuvres.

poète, peintre et photographe se lie au Surréalisme sans avoir de rapport direct avec le mouvement grâce à son amitié avec Bunuel et Dalí.

1363 Roberto Matta, *Morphologie psychologique*, 1939, huile sur toile, 89x115,3 cm, cf. notices iconographiques fig. n°163

1364 Sarane Alexandrian, *L'Art surréaliste*, Éditeur Fernand Hazan, Paris, 1969, p.166.

1365 Idem p.167

Il rejoint New York pour fuir la guerre où « il se fit le disciple de Marcel Duchamp, dont le flegme était à l'opposé de son effervescence ; comme lui, il se composa une attitude intellectuelle basée sur les jeux de mots.

Estimant que la reconstruction ou la désintégration du monde était associée à une reconstruction ou une désintégration du langage (...) Il prétendit qu'il pratiquait « la conscienture » (peinture de la conscience) et déclara dans son idiome : « je pars faire le tour du Je, du Sud au Rmis ». ¹³⁶⁶

Pour indiquer que certains de ses tableaux étaient des explorations des profondeurs du Moi, il les intitula *Je m'horde*, *Je m'arche*. « On est tenté de comparer sa peinture à la science fiction, d'y voir des combats d'extra-terrestres et des échappées dans la galaxie ; mais c'est là une réduction trop simple (...) » ¹³⁶⁷

Son but principal était, selon l'expression de Duchamp, de détruire la « peinture rétinienne ». Matta disait en privé vouloir faire des tableaux « qui sautent aux yeux ».

Les figures de ses toiles sont « les reflets déformés des hommes dans le miroir d'un inconscient troublé, effrayé ou agressif ».

Pour Sarane Alexandrian, auteur de *L'Art surréaliste*, considéré par Breton comme le porte-parole de la nouvelle génération, Roberto Matta est « un grand peintre cosmique, essayant de traduire la condition humaine en face de l'infini, et non au sein des réalités quotidiennes ¹³⁶⁸ ».

¹³⁶⁶ Idem pp. 167-168

¹³⁶⁷ Idem p.168

¹³⁶⁸ Idem p.170

Breton lui consacre quelques pages dans *Le Surréalisme et la peinture* où il admire son œuvre qui parvient à explorer son expérience intérieure tout en opérant une véritable révolution du regard. Influencé par Duchamp, il installe « une nouvelle morphologie » dans l'univers d'Eros et du désir d'où découlent des labyrinthes cosmiques, peuplés également de machines « célibataires ou non », « d'êtres totems et mutants » ou « d'insectes électriques » où tout semble fusionner en permanence :

« C'est ainsi qu'il nous convie sans cesse à un *nouvel espace* (...) » où Matta est, dès ses premières œuvres, « en possession d'une gamme colorée entièrement nouvelle, peut-être la seule, en tout cas la plus fascinante qui ait été proposée depuis Matisse. Cette gamme, dont la gradation s'opère à partir d'un certain rose pourpre à transformation, déjà fameux, que Matta semble avoir découvert (« la surprise, l'ais-je entendu dire, éclatera comme un rubis fluorite à la lumière ultra-violette ») s'ordonne selon un prisme complexe (...) Par-dessus tout, l'interprétation symbolique des couleurs, seules ou dans leurs rapport (le bleu est l'ombre, etc...) se trouve chez lui révolutionnée par l'interférence constante du visuel et du visionnaire (...) phénomène qui ne trouve de répondants que dans l'esprit des primitifs, d'une part et d'autres parts dans certains textes ésotériques (...) ¹³⁶⁹ »

Nous avons déjà évoqué l'exclusion de Matta du groupe en 1948, et sa réintégration en 1959 à l'issue de sa participation à *La Cérémonie d'exécution du testament de Sade*, réconciliation décrite par Breton dans *Dernière heure*.¹³⁷⁰

Dans les années quarante, Matta peint donc dans le flux du désir, un monde intérieur cosmique – un « Nouveau Monde Amoureux » – peuplé de machines, d'êtres totems ou mutants, qui nous tient en haleine, à la limite du vertige. Dans

1369 André Breton, *Le Surréalisme et la peinture* op cit. p.187, p.188

¹³⁷⁰ *Catalogue Boîte Alerte*, exposition E.R.O.S., 1959-1960

*Le Vertige d'Eros*¹³⁷¹ il nous offre un monde de lumière, de lignes et de formes géométriques qui semblent flotter énergiquement sur un fond de couleur indéfini ni noir ni brun. Il s'acharne sur ce « fouillis rageur de lignes colorées »¹³⁷² créé par automatisme jusqu'au moment où « le destin de l'âme prend le dessus ». Il crée la pulsion de vie par le contraste entre les formes anguleuses et rondes, petites et grandes, par ces lignes qui tourbillonnent sur un axe, par ces lignes horizontales, verticales et brisées.

Dans cette œuvre importante, Matta révolutionne les lois de la perspective traditionnelle par le jeu des formes géométriques ou non-géométriques, et par le jeu d'ombre et de lumière et dont on distingue mal la provenance. A l'intérieur de cet espace instable, la source d'énergie semble provenir du bas, de cette tache jaune translucide qui se propage vers la droite tels des morceaux de miroir, puis en haut au centre et enfin, à l'extrémité supérieure de la toile. Cette propagation de la lumière confère un équilibre à la composition, tout en créant le sentiment que cet équilibre est prêt à se briser à tout instant. Les formes ne sont pas comprimées dans le cadre et, grâce à cette ouverture, on a l'impression qu'elles continuent d'exploser hors cadre, à envahir l'espace qui est le nôtre. On est vraiment dans l'espace d'une peinture-poésie qui suggère « le cosmos et les recoins obscurs de l'esprit ».¹³⁷³

En refusant le réalisme, Matta peint les paysages de nos rêves. Il invente ici des formes symboliques qui peuvent évoquer « un liquide, du gaz, le feu, des racines et des organes sexuels qui semblent flotter dans une pénombre qui se perd en des profondeurs insondables », pour créer une « véritable iconographie

¹³⁷¹ Roberto Matta, *Le Vertige d'Eros*, 1944, huile sur toile, 195,6x251 cm. MOMA à New York, cf notices iconographiques, fig. n°164

¹³⁷² *Catalogue d'exposition Matta*, Centre Pompidou, 3 octobre-16 décembre 1985, éditions Centre Pompidou p 287

¹³⁷³ *Catalogue de l'exposition Matta*, op. cit. p.22

de la conscience humaine ». ¹³⁷⁴ Il nous montre que ces formes peuvent s'incarner et s'éclorre dans notre expérience du quotidien.

Roberto Matta ne pouvait manquer de rencontrer Joyce Mansour, ce qui se fit dès son installation définitive à Paris en 1956. Tous deux parlent le même langage, celui « des sexes qu'on déshabille », des « femmes mûres / Aux pistils enflammés et blessures de pacotille » ¹³⁷⁵

Les Damnations ¹³⁷⁶, recueil de cinq poèmes de Joyce Mansour, est illustré par le peintre, qui attendra 1966 pour en faire des gravures originales.

Ce recueil est dédié « *A André Breton demain* » bien que l'ouvrage ait été en préparation depuis 1963.

Peu de textes manuscrits ou tapuscrits de la poétesse lus par Breton sont restés inédits. On peut citer *Napoléon*, qui ne fut pas publié car Breton n'aimait pas la fin. Le texte fut remanié plusieurs fois entre 1964 et 1970 et mit donc longtemps avant de paraître.

Dans une lettre que Breton adresse à Joyce en 1963, il lui demande au sujet des *Damnations* :

« (...) qu'advient-il des Damnations merveilleuses ? Il faut absolument que d'elles je sache tout au fur et à mesure. Où en est Matta de l'illustration ? Et quelle solution du côté de l'éditeur ? [...] » ¹³⁷⁷

¹³⁷⁴ Ibid. p. 22

¹³⁷⁵ Marie-Laure Missir : *Joyce Mansour, Une étrange demoiselle*, op cit. p121

¹³⁷⁶ Joyce Mansour et Roberto Matta : *Les Damnations*, 1966 Paris, éditions Georges Visat. Editions de luxe, collection Mansour, cf. notice iconographique, fig. n°165

¹³⁷⁷ Lettre d'André Breton à Joyce Mansour, Saint-Cirq-Lapopie : 14 Juin 1963, archives Mansour, cf. corr. n°18

A un moment, Mandiargues avait suggéré Gallimard. Il lui envoie un petit mot à ce sujet :

« Samedi 1^{er} Juin 63

[...] Je voudrais que tu ne prennes aucun engagement pour les Damnations avant que nous n'en ayons parlé. J'ai une idée qui pourrait être bonne (si la chance voulait bien) [...]. »¹³⁷⁸

Mais André Breton, par une lettre du 22 Juin 1963, lui fait part de son manque d'enthousiasme : chez Gallimard, le recueil ne serait pas illustré :

« [...] Vous me trouverez modérément enthousiaste [...] je crains fort qu'on ne retombe dans ce jeu dérisoire de plaquettes bon marché. »¹³⁷⁹

Par une lettre du 1^{er} août 1963, Mandiargues informe la poétesse de la lenteur du projet :

« Aucune nouvelle de Gallimard au sujet de tes poèmes et de ceux de Duprey. Je n'ai plus grand espoir que le projet aboutisse et j'en suis triste, à cause de tes Damnations surtout que j'aime autant que je t'aime [...] »¹³⁸⁰

L'éditeur sera en fin de compte Georges Visat, graveur et imprimeur.

1378 Mot d'André Pieyre de Mandiargues à Joyce Mansour, samedi 1er Juin 63, sur un carton, archives Mansour. Cf corr. n°62

1379 Lettre d'André Breton à Joyce Mansour, Saint-Cirq-Lapopie, 14 Juin 1963, Archives Mansour, op. cit. cf. corr. n°18

1380 Lettre d'André Pieyre de Mandiargues à Joyce Mansour, Paris, le 1^{er} août 1963, archives Mansour, cf. corr. n°63

Le recueil paraît en 1967, un an après la mort de Breton, en quatre-vingt-cinq exemplaires tiré sur vélin d'Arches. Ce tirage limité explique le silence de la presse.

L'œuvre, présentée comme un hommage à André Breton, suscite l'enthousiasme de ses amis poètes.

Alain Jouffroy écrit une lettre à la poétesse datée du 4 mars 1967 au sujet de l'ouvrage. Il parle de :

« [...] très beaux textes où la pensée court éperdument à trouver les lois trompés par Perséphone à l'intérieur du labyrinthe dont tu es roi, l'Ariane. Très beaux morceaux de chair vivante qui se transforme peu à peu en un télégramme de signes imaginaires dont un jour Champollion saura déchiffrer les significations [...] »¹³⁸¹

Roberto Matta reconnaît dans les récits de Joyce Mansour un pendant à ses tableaux, par l'automatisme, l'érotisme et les luttes mortelles qui, chez lui, ont élu le champ de la toile, comme cette gravure originale¹³⁸² illustrant le poème de Joyce Mansour, « de trace de pas de trace de » :

« Être à toi sur le dos d'un cheval au galop
Cheval de - Kubin
Une tête de chat écrasé
Aux orbites enrubannées
Et boursouflures malignes
Coule tranquillement dans le champ herbu de la gouttière

1381 Lettre d'Alain Jouffroy à Joyce Mansour, 4 Mars 1967. Archives Mansour. Cf. corr. n°64

1382 *Les Damnations*, couverture de *Joyce Mansour : Prose et Poésie, Œuvre complète*, cf. fig n°166

Une tête écrasée de chat qui ne provoque plus
 La voluptueuse hyène et ses froides longueurs
 Un chat écrasé lève la tête.
 Et vite sur ton ventre dans un hurlement de vanille
 Déferlent la mousse les bottes bleues de l'orgasme et la prière
 De ma mère décousue dans tes poches à l'envers
 Un vilain coup de vent dans la gueule du hachoir
 Et résonne la voix du muezzin
 (...)

Je dormirai sans rentrer mes griffes
 Dans le fauve parfum du plaisir
 (...)

Entre tes cuisses
 Branches lustrées pales éclats
 Fumée de Phoébé
 Je veux que tu saches comment
 Et pourquoi
 L'humide mémoire frissonne sous ta main (...) »¹³⁸³

Les images sont convulsives, inattendues, en « état de fermentation érotique » répondant aux illustrations de Matta, tout aussi convulsives. L'un comme l'autre fait écho à la dernière phrase de Breton dans *Nadja* : « La beauté sera **CONVULSIVE** ou ne sera pas ».

Dans son illustration du poème, Matta a retenu la couleur bleue des bottes dont parle la poétesse (« déferlent la mousse les bottes bleues de l'orgasme et la prière ») qui envahit la majorité de l'image, encerclant la partie blanche du vélin sur laquelle il dispose ses formes symboliques de couleur rosée, avec ces petits points rouges qui représentent probablement « l'orgasme et la prière » dont parle la poétesse. Il arrive à lier ces deux notions pour accentuer le caractère subversif

1383 Joyce Mansour : *Prose et Poésie, Œuvre complète*, op. cit. pp.478-480

de leur vision commune en striant – avec un automatisme énergétique – la composition de lignes.

Les deux figures n'ont rien d'humain mais sont là pour suggérer des organes sexuels et cet élan vital qui pourrait exister dans l'expérience quotidienne. Comme dans *Le Vertige d'Eros*, on est face à une peinture de l'imagination dont les éléments prennent vie à partir de choses nues, quelque soient leurs combinaisons et leurs juxtapositions.

Cette gravure a servi également à l'illustration des œuvres complètes de la poétesse : *Prose et poésie*.¹³⁸⁴

L'œuvre écrite de Joyce Mansour et l'illustration de Roberto Matta effectuent un rapprochement pour parvenir à la liberté d'un « érotisme révolutionnaire ». Pour Matta, « le devoir de l'artiste est de faire un art capable de révéler l'aspect subversif de la vie quotidienne »¹³⁸⁵

Pour Joyce, la révolution qui s'effectue est personnelle. *El uso de la palabra* – titre de la revue surréaliste péruvienne (un seul numéro paru en décembre 1939) – suffit à rappeler que l'activité de Joyce Mansour « la rapproche des ambitions fondamentales du surréalisme (...) La pratique du langage libérateur n'a rien de volontaire, de réfléchi, chez Joyce Mansour. Bien au contraire, c'est en se mettant à la disposition des images qui se suivent, s'engendrent dans son esprit que Joyce Mansour est devenue écrivain et l'est restée, sans que jamais ne s'use la parole ».¹³⁸⁶

1384 Joyce Mansour : *Prose et Poésie, Oeuvre complète*, op. cit.

1385 Catalogue d'exposition *Matta*, centre Georges Pompidou 2004 p. 294

1386 J.H. Matthews op. cit. p. 71

C'est pour cette raison qu'on retrouve tout au long de sa poésie les mêmes thèmes récurrents : le sexe, l'amour, la mort.

On retrouve aussi le thème de la domination virile, en opposition violente à l'idée de la mort. On peut en citer un exemple dans un autre poème de *Damnations*, « Le désir du désir sans fin » :

« Il m'est difficile de penser à la mort
Quand sur mon ventre hésitent de grands oiseaux.
Aux pâles retards de sperme Et habilités d'écume (...) »¹³⁸⁷

On pense à Robert Desnos qui, dans *l'Aumonyme* écrit en 1923 : « Mâle des pals, ô mâle ! ». « Dans les poèmes mansouriens, le sexe s'attire des images qui en accusent les aspects merveilleux (...) où les allusions sexuelles dépassent les limites des fonctions physiologiques pour évoquer un monde en mutation. », où le sens de la plupart des vers dépasse « les bornes de la communication rationnelle »¹³⁸⁸.

« Il n'y a pas de clous
Pas de poussière
Dans l'anus d'une femme amoureuse
Et pourtant
J'ai vu mourir le Bélier sous la douce pluie lavande
Du poisson-volant
J'ai vu osciller la mince silhouette du fracas
Sur la tête surannée
D'une verge
Verge sans perruque ni cascade (...) »¹³⁸⁹

¹³⁸⁷ Joyse Mansour, *Prose et poésie, Œuvre complète* op. cit. p.476

¹³⁸⁸ J.H. Matthews op. cit. p.22

¹³⁸⁹ Joyce Mansour : *Prose et Poésie, Oeuvre complète*, « 666 » op. cit p.483

La poétesse se sert du désir et du sexe qui surgissent dans la réalité quotidienne afin de lutter contre le rationnel et dépasser la condition humaine. Et par l'humour, elle se bat contre les conventions de ce quotidien où « la haine de la mort s'allie à la haine des sens communs. »¹³⁹⁰ Comme Roberto Matta, elle s'érige, agressive, contre tout ce qui peut contraindre l'homme.

Quelques années plus tard, en 1981, le recueil de poèmes, *Le Grand jamais*¹³⁹¹ fut une occasion pour elle de réunir deux de ses grands amis artistes : Roberto Matta et Pierre Alechinsky. Ce recueil publié chez Maeght en édition de luxe sur vélin « est un travail à six mains à plume, à crayon ou à pinceaux, qui focalise le processus des vases communicants de l'imagination ». ¹³⁹² Cet ouvrage est un hommage à Henri Michaux et le titre reprend un de ses textes composés en 1971.

Il comporte des « duos lithographiques », au pinceau par Pierre Alechinsky et au crayon par Roberto Matta, dont divers mélanges sont obtenus par la déviation de détails décalqués par Matta (l'un) chez Alechinsky (l'autre). Ce traitement tout à fait original rejoint l'idée de l'extérieur et de l'intérieur que l'on trouve dans les poèmes de Joyce Mansour. Il y a ainsi une communication interne et externe entre les trois œuvres liées dans un même esprit de liberté de révolte.

Pierre Alechinsky aimait partager l'humour noir de la poétesse et elle dira de Roberto Matta ce qui est retranscrit dans *Libération* le 4 octobre 1985 dans un important article qui lui est consacré : « Matta, quel peintre ! » à l'occasion

1390 J.H. Matthews op.cit p.24

1391 *Le Grand Jamais*, 1981, éditions Maeght. Illustrations de Pierre Alechinsky et Matta Imprimé sur Arche, Edition de luxe, collection Mansour, cf. notice iconographique, fig. n°167

1392 Marie-Laure Missir, *Joyce Mansour une étrange demoiselle*, op cit. p220

d'une de ses expositions à Beaubourg : « Matta le fulgurant, l'éclat de rire permanent, l'inventaire du mot pour son outrage personnel, celui qui va démarrer, le seul volcan en action à Paris aujourd'hui ». ¹³⁹³

Les trois amis décrivent, non sans humour, mais toujours en partant du réel, des paysages chaotiques dont chaque fenêtre s'ouvre sur l'intérieur. Ces paysages internes en fusion, comme les volcans d'Alechinsky, côtoient le désir (*Le Vertige d'Eros*) et les pulsions agressives (*Agressivité perforée comme une éponge, Eros Bataille*), dont la rencontre aboutit à la confrontation, souvent sanglante, des partenaires.

On ne s'étonnera donc pas que, dans l'un des poèmes qu'elle écrit en écho aux réalisations des deux peintres, Joyce Mansour se demande dans *Le Grand jamais* :

« Pourquoi l'imaginaire ondule-t-il
Au rythme des mots
Dedans-dehors ? » ¹³⁹⁴

Ces trois artistes amoureux des mots « se sont chacun, de leur côté, et quelques fois de concert attachés à dégager le langage de ses clichés, à redonner sens à ses termes ou expressions les plus galvaudés, les plus triviaux, en les restituant sous un jour inédit, souvent énigmatique, ce qui incite à reconsidérer, par ricochet, la réalité qu'ils désignent. » ¹³⁹⁵

Ainsi l'œuvre d'Alechinsky s'inspire des mots, que ce soit des mots d'écrivains ou pris au hasard d'une conversation. On se souvient de son

1393 *Libération*, 4 octobre 1985. Daniel Rondeau, « Matta, quel peintre ! », cf doc n°60

1394 Joyce Mansour : *Prose et Poésie, Œuvre complète*, op cit, p. 574

1395 Idem p.324

expérience sur les titres. On connaît sa technique de papiers marouflés sur toile qui l'a rendu célèbre. Comme support à ses peintures, il se sert souvent de cartes de navigation-aérienne, de feuilles de comptables ou de notaire.

Les trois artistes procèdent de l'automatisme pour décrire des « instantanés où monde intérieur et monde extérieur se confondent »¹³⁹⁶ :

« Sur la frontière du Sommeil
Des grands arbres fantomatiques
Laissent flotter leur chevelure
La nuit dans le désert
Les angoisses vieilles rengaines
Comme des sentinelles
Tirent sans avertissement
Semis d'aiguilles sur cerveau à fond de verre
Je veux je veux je veux
Libérer ton bras droit
Faire craquer les jointures des montagnes sous la mer
Scruter les entrailles du faiseur de pluie
Être homme à mon heure
L'expérience de la neige a réussi ?
Belle mort pour une femme de science. »¹³⁹⁷

On reconnaît ici les images que la poétesse met en scène dans ses contes, des paysages post-apocalyptiques qui font partie de ses obsessions et qui correspondent aux bestiaires fantastiques d'Alechinsky où les hommes dotés de langues immenses sont réduits à l'état bestial, et aux paysages intérieurs chaotiques de Matta¹³⁹⁸.

1396 J.P. Domecq : « ni peintre ni poète ni philosophe ni Matta », catalogue Exposition *Matta* Centre Pompidou du 3 Octobre au 16 décembre 1985, op. cit. p.69

1397 *Joyce Mansour : Prose et Poésie* op cit. p. 575

1398 Illustration du *Grand Jamais*, cf. notice iconographique fig. n°168

Dans un entretien que nous avons eu avec Marc Kober, le 5 septembre 2013, au sujet de l'exposition Matta au musée Cantini à Marseille, « Du Surréalisme à l'Histoire », qui s'est tenue du 15 février au 20 mai de la même année, nous avons beaucoup discuté des ressemblances entre la poétesse et le peintre, leur goût partagé des jeux de mots, des calembours aux profondeurs philosophiques ou poétiques. Ainsi, Matta se présente comme *l'être hommonde* – traduction ludique du *Dasein* de Heidegger, un être-à-tout, un être-avec, un être ouvert, l'étang du nô ! (l'étant du 'no')¹³⁹⁹. Matta fait preuve de son talent poétique dans ses titres, qui rivalisent avec l'humour de Marcel Duchamp. Ses titres font sourire, puis réfléchir : *Soit la soie*, *Coigitum*, *Unites Snakes of America*, *Odieux le Père...*¹⁴⁰⁰ ou encore, *Le Père vert*, grande toile de 1969, ou, *Blotti sous l'escarpions*, de 1970.

Matta va donner vie à des créatures impossibles, comme le « golgoteur », ou « l'écoeurisseur ». Il est soucieux de développer des « guerrillas internes ». Les mots sont, pour lui, des véritables semences de la vie.

Comme Joyce Mansour, et selon ses propres mots, Matta se présente comme le révélateur des « puissances du désordre »¹⁴⁰¹.

Alain Bosquet le définit comme « notre seule peintre épique », en 1962, tandis que Duchamp le qualifiait de « peintre le plus puissant de sa génération »¹⁴⁰². Dans la revue *Minotaure*, au printemps 1938, Matta évoque le plan d'un appartement, dans « Mathématique sensible – architecture du temps » : il y décrit une expérience émotionnelle de l'espace et du mouvement de la matière et du temps. Le monde est perçu par le peintre chilien comme un

¹³⁹⁹ Catalogue de l'Exposition *Matta : du Surréalisme à l'Histoire*, Editions Snoeck, Belgique, 2013, p. 30

¹⁴⁰⁰ Op. cit. p.30

¹⁴⁰¹ Op. cit. p.22

¹⁴⁰² Op. cit. ibid.

champ dynamique de tensions et d'émotions¹⁴⁰³. Ce peintre volcan, né sur la terre de Feu, est caractérisé par une vitalité sexuelle hors du commun. Ces toiles dégagent une impression de puissance, d'énergie d'ordre libidinal. La science morphologique est essentielle chez Matta, qui saisit un moment dans sa jouissance créatrice et la laisse vibrer longuement les tonalités, les intensités d'un champ émotionnel.

Un peu à la manière de Joyce Mansour à Paris, Matta apprend très vite ce qu'est l'inconscient, l'automatisme, l'exigence poétique, l'érotisme, l'engagement révolutionnaire, et la quête d'un nouveau mythe. Il a foi en l'avenir de l'homme.

Comme Joyce ses poèmes, les toiles de Matta sont le lieu d'un déploiement d'énergie et d'un combat interne. Son monde est un « inscape »,¹⁴⁰⁴ un espace organique de germinations secrètes, dans lequel il intègre à la structure géométrique des tissus de chairs, ou des morphologies non identifiables, des mutants, parce que le monde est en continuelle mutation.

Ce souci de représenter le libre travail de la matière le rapproche d'Henri Michaux, celui de *Lointain Intérieur*, où les apparitions humaines sont liées au seul travail de la matière. Matta semble décrire des luttes sauvages, des viols et des crimes. Les univers des deux artistes sont proches, et ils se connaissent bien. Matta illustrera un texte de Michaux, *Droites Libérées*, aux éditions G. Visat, en 1971. Pour Matta, comme pour Michaux, le dessin constitue un acte d'exorcisme du désastre collectif, ou du drame intime, les deux étant mêlés. On pense au titre, *Il s'explode*, à Artaud, aussi. Ce sont des pèse-nerfs visuels.¹⁴⁰⁵

Matta, comme Michaux, est fasciné par le vide, l'espace et ses différentes dimensions. Pour Matta, Einstein a autant apporté à l'art avec sa théorie de la relativité que Freud avec la psychanalyse. Matta est fasciné par la quatrième

¹⁴⁰³ Op. cit. p.25

¹⁴⁰⁴ Op. cit. p.174

¹⁴⁰⁵ Op. cit. p. 37

dimension, celle de la relativité. Matta se différencie de l'expressionnisme abstrait en ce qu'il n'oublie jamais qu'il dérègle le sens pour créer un autre sens, un récit. Il fait appel à l'inconscient, aux pulsions érotiques mais aussi à la mémoire personnelle (comme Gorky), ou à une humanité archaïque. La fiction figurative de Matta aboutit à la figure du « vitreur ».

Il ne se veut pas peintre, parce qu'il est plutôt un montreur, ou un cartographe, quelqu'un qui cherche à établir une révolution du voir, comme Joyce Mansour cherche à créer une révolution du lire.

Si sa poésie est l'expression de son histoire personnelle, la trame de traumatismes qu'elle exorcise, l'art de Matta – comme le montre l'exposition marseillaise – s'inscrit dans un contexte historique qui souvent éclaire le contenu de ses tableaux : *Les Roses sont belles* fait allusion aux époux Rosenberg,¹⁴⁰⁶ ou *La Question*, est une dénonciation de la torture en Algérie¹⁴⁰⁷. Au-delà de ses choix esthétiques, la peinture prend ici une valeur de manifeste. *Les Puissances du désastre*, initialement dédié au dirigeant du PC clandestin exécuté, Grimau, s'élargit avec ce nouveau titre pour devenir un engagement humain universel. La peinture de Matta est politique au sens où elle produit une image de la société.

Pour Matta, l'art n'a de sens que s'il apporte plus de conscience, réflexion que n'aurait sans doute pas désavouée Michaux¹⁴⁰⁸. Il s'agit de représenter un réel instable, et jamais vu, dans une plus forte prise de conscience du monde.

3 – Wifredo Lam et l'art de l'exil

¹⁴⁰⁶ Op. cit. p.81

¹⁴⁰⁷ Op. cit. p.113

¹⁴⁰⁸ Op. cit. p.184

La rencontre entre le peintre cubain, Wifredo Lam,¹⁴⁰⁹ et Joyce Mansour se fait par l'entremise d'André Breton vers la fin des années 1950, au moment du pré-vernissage du 2 décembre 1959, chez la poétesse.

Ils sont vite devenus proches et partagent l'exil qui les a éloignés, malgré eux, de leur pays. Wifredo Lam et son épouse, Lou Laurin, habitent près des Mansour. Ils dînent souvent chez elle, ou elle se rend chez eux. Lou Laurin Lam réalise un portrait de la poétesse métamorphosée en sphinx. Elle avait déjà métamorphosé Roland Barthes en toucan, Julie Cortazar en bison, Pablo Nerouda en toucan.¹⁴¹⁰ Dès le début des années soixante, Joyce espère collaborer

¹⁴⁰⁹ Wifredo Oscar de la Concepcion Lam y Castillo, dit Wifredo Lam, est né à Sagua La Grande, (Cuba) en 1902, et meurt à Paris en 1982. Né d'un père chinois et d'une mère cubaine noire, il étudie à l'École des Beaux arts de La Havane avant de partir pour Madrid en 1924, où il travaille dans l'esprit baroque espagnol, peignant « des maternités tragiques », et entreprend des recherches sur l'art primitif. Après avoir combattu aux côtés des Républicains pendant la guerre civile de 1936 à 1939, il se rend à Paris en mai 1938 où il rencontre Picasso qui s'enthousiasme pour ses tableaux. Picasso l'aidera à organiser une exposition à la galerie Pierre Loeb du 30 juin au 14 juillet 1939, où il fait la connaissance des surréalistes et d'André Breton. Il rejoint Breton à Marseille et participe à la création du *Jeu de Marseille*, illustre *Fata Morgana*, le dernier poème écrit par Breton avant son départ pour les Etats-Unis en 1941. Lam quitte Marseille en 1941 pour rejoindre Cuba en passant par la Martinique où il rencontre Aimé Césaire. Comme le souligne *Le Dictionnaire Général du Surréalisme et de ses environs*, op cit., maître de ses techniques, Wifredo Lam sait affronter à son arrivé à Cuba où il travaille la nature de son île natale et se forge un style à la fois vigoureux et foisonnant, tout en incantations visuelles. Au cours d'un voyage en Haïti, en 1945, il s'initie à la symbolique des dessins vaudous, ce qui lui permet de radicaliser plus encore sa vision personnelle, dominée, au-delà de tout exotisme, par un principe de métamorphose incessante de végétaux, des animaux, des hommes et de démons.

Il quitte Cuba en 1952 et ne cesse de voyager entre New York, Paris et Albisola Mare, près de Gènes, en Italie, où il installe son atelier, d'où il prépare des expositions à travers le monde et participe aux expositions surréalistes et aux expositions organisées par le mouvement « Phases ». Après la chute de Batista en mai 1952, il est invité par Fidel Castro à Cuba qui le reconnaît comme un grand peintre national. Comme le souligne *Le Dictionnaire Général du Surréalisme*, Lam est sensible dans ses toiles à cette présence de « l'être humain sortant à peine de l'idole, à demi enlisé encore dans le trésor légendaire de l'humanité ». André Breton dans *Le Surréalisme et la Peinture*, de 1965 (op. cit. p.171) le présente comme « l'étoile de la liane au front et tout ce qu'il touche brûlant de lucioles ».

¹⁴¹⁰ cf article de Maïten Bousset, *Matin de Paris*, 16 mai 1981, « La vie est ailleurs ou les métamorphoses de Lou Laurin Lam. »

avec le peintre cubain. Il finira par accepter dix ans plus tard, dans les années soixante-dix.

L'artiste cubain est proche des surréalistes. Il se rend aux réunions de café, participe aux diverses activités, expositions et revues lors de ses séjours parisiens. Comme les surréalistes de cette époque, il est féru de sciences occultes et de magie. Il illustre la revue *Medium* de janvier 1955.¹⁴¹¹ Dès 1958, Lam travaille à la composition d'une œuvre monumentale, teintée de mystère et d'exotisme, *Peinture, nous t'attendons*.¹⁴¹² Cette huile sur papier marouflé sur toile avec son fond gris qui semble couler en bavure, son motif d'un gris plus soutenu ou entouré d'un simple trait au fusain, servent de bases pour les personnages hybrides – parfois à tête de cheval – dont on ne retient que les cris. Les couleurs chaudes, le beige, les quelques touches d'orange, de rouge, de rose qui rehaussent la composition contrastent avec le gris de la toile pour accentuer le mystère du tableau. Cette œuvre emblématique du travail de l'artiste cubain est à la fois puissante, inspirée et lyrique. Le graphisme plonge le spectateur dans un univers magique et fantastique et les sensations qu'il exprime ne sont pas loin des « cris » de la poétesse. Stéphanie Caron, dans *Réinventer le lyrisme*, soulève les analogies entre les deux approches picturales et poétiques : « Dans *Peinture Nous t'attendons*, grande huile qui appartient aux Mansour, des silhouettes effilées, hérissées de piques, bouches ouvertes sur les dents aiguës, s'entremêlent dans une sorte de danse macabre où « milles gorges

¹⁴¹¹ Couverture illustrée par Wifredo Lam de la revue *Medium, Nouvelle série*, de janvier 1955 cf doc n°62

¹⁴¹² Wifredo Lam, *Peinture nous t'attendons*, huile sur papier marouflé sur toile 240,3 x 209,3 cm, 1958-61 ; ancienne collection Joyce Mansour, cf notice iconographique, fig n°169

hurlent ensemble » », ¹⁴¹³ pour reprendre le titre d'un poème paru dans *Faire signe au Machiniste* en 1977 :

« Mille gorges hurlent ensemble
Dans les marges et ruelles
D'une tête inerte
Mille gorges hurlent ensemble
Sans fêlure sans bruit
Un bâillon de sang
Fait cadenas
Mieux vaut en rire
Des huiles pourpres d'incendie
Meulante comme la douleur
Seins soleils d'Odessa
Éruptions
Fin de nuit
La mort tire son bas de soie
Sur la face retroussée
Bleue verte et livide
Comme les traits
De l'ami
Mille gorge brûlent ensemble
Toutes voix éteintes
Leurs langues mélangées
Cloquent
C'est la nuit pull over ». ¹⁴¹⁴

Joyce Mansour a dû trouver une grande source d'inspiration dans ce tableau – et dans d'autres œuvres de son ami cubain – comme en témoigne

« *Pandémonium* », le long poème qu'elle lui dédie en 1969 :

¹⁴¹³ Stéphanie Caron, *Réinventer le lyrisme*, op cit. p.319

¹⁴¹⁴ Joyce Mansour, *Faire signe au machiniste*, recueil de poèmes, illustration de Jorge Camacho. Le Soleil Noir, Paris 1977, poème, « Mille gorges hurlent ensemble », p.p.117-118

« Pandémonium

Offre ta gorge à la nuit
Obsédante Afrique
Crache tes dents tes déchets
Tes vertiges
Dans la crème fouettée
De l'église
La troupe de la Mouche à viande
Mince Priape ralenti
A l'eau amniotique
Se désaltère
Arrache une pierre du brasier
Une couronne d'épines
Noir vermillon comme les sept lampes
De l'embolie
Riez nomades
La vieillesse est casanière
Loin dans la forêt
Un scarabée
Scintille
Seule sur la dune éventrée
L'asperge pousse une pointe
Un cri
Le vent le vent aux yeux de perroquet
Aux funèbres processions
Et tournoiements de famine
Le vent flagelle tes flancs avides
Tes fœtus de paille
Ta croupe édentée
Frénétique Afrique
Nulle cruauté dans le sang épandu
Nulle contrainte
Afrique grande nuit de la mort édénique
Le regard perlé de l'araignée-loup

Prend naissance de la tombe (...) ».¹⁴¹⁵

L'œuvre poétique de Joyce Mansour garde l'empreinte de ses amis peintres et l'on peut y retrouver comme dans ses poèmes « Mille gorges hurlent ensemble », « Pandémonium », les techniques et le geste du peintre. En effet le regard est essentiel dans l'élaboration de ses écrits qui se présentent souvent sous la forme « d'images fixes ou mobiles » : « voir, écrire, — ces deux activités n'en font qu'une... »,¹⁴¹⁶ comme le dit Simone Grossmann au sujet de Mandiargues.

L'œil du poète se retrouve dans un poème inédit dédié à Lam, « Lam du monde », qui doit dater de la fin des années soixante :

« Lam du monde

Lire la jungle
Dans le désert libre et farouche
Soli-terre
Invoquer l'infernal
Dans un bain de cheveux lisses
Manger la forêt
L'heure est venue d'ouvrir la porte-fenêtre
Du nombril
Le sommeil brûle le mamelon herbu
La lave hurlante roule
Les yeux grands ouverts
Vers une palissade de pluie

¹⁴¹⁵ Joyce Mansour, *Pandemonium*, dédié à Wifredo Lam en 1969, poème-présentation pour une exposition de Lam, paru en septembre 1976 dans *Portfolio Orsa Maggiore*, contenant également six lithographies de Lam. Texte repris dans *Faire signe au Machiniste* 1977, op. cit. pp. 23 – 28, paru en juillet 1979, dans la revue du *XX^e siècle*

¹⁴¹⁶ Simone Grossmann : L'œil du poète : *Pieyre de Mandiargues et la peinture*, Paris, Caen, Minard, Collection « Archives des lettres modernes », 1999, p.5

Rien ne sert de chanter les cantiques
 Quand tombe la foudre sur la dent creuse
 De minuit
 Rien ne sert de porter des torches
 Dans le ventre de la terre
 Explode la fraise sauvage
 Rien ne sert de chevaucher l'hydre
 Quand jaillissent les météores
 Dieu éructe des amas galactiques
 L'amour arborescent flambe
 Seul le phénix résiste à l'épreuve du feu
 Dans la lumineuse rupture
 De l'éther
 Spéciales oscillantes
 Ascension des monts d'argile
 Microcostume de la moelle généreuse
 C'est la rue du voyageur
 Oui revient. »¹⁴¹⁷

L'œil du poète c'est également André Breton qui a choisi pour illustrer l'œuvre de Lam dans la nouvelle édition de *Le Surréalisme et la peinture* en 1965, la grande composition en couleur et en pleine page, *Peinture nous t'attendons*.¹⁴¹⁸ Breton parle du « Merveilleux primitif qu'il porte en lui »¹⁴¹⁹ et de l'admiration de Picasso pour le jeune peintre, qu'il a soutenu dès 1938 à l'occasion de sa première exposition à la galerie Pierre Loeb à Paris, du 30 juin au 14 juillet 1939. A cette occasion, Picasso présente Lam à Breton qu'il rejoindra en 1940 à Marseille. Il quittera la France en avril – mai 1941 et fait une première escale en Martinique, où il rencontre le poète et écrivain Aimé

¹⁴¹⁷ Joyce Mansour, « Lam du monde », poème inédit, archives Lam et archives Mansour.

¹⁴¹⁸ André Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, nouvelle édition de 1965, op. cit. *Peinture nous t'attendons*, p.170

¹⁴¹⁹ Idem p.169

Césaire. De là, il se rend à Cuba. Il s’y sent dépaysé, opprimé par le régime de Batista. A partir de ce moment-là, ses toiles font revivre les mythologies d’une population brimée et dénoncent la tragédie de son asservissement. Cette liberté absolue avec laquelle il peint le conduit à son plus célèbre tableau, *La Jungle*,¹⁴²⁰ réalisé en 1943, qui fait scandale à New York en 1944, mais sera acheté par le MOMA l’année suivante.

Dans une conversation avec Max-Pol Fouchet, Lam montre combien ses œuvres sont de véritables armes de guerre : « Je voulais de toutes mes forces peindre le drame de mon pays, mais en exprimant à fond l’esprit des nègres, la beauté plastique des Noirs. Ainsi je serais comme un cheval de Troie d’où sortiraient des figures hallucinantes, capables de surprendre, de troubler les rêves des exploités. Je courais le risque de n’être compris ni par les hommes de la rue ni par les autres, je le savais. Mais un vrai tableau c’est celui qui possède le pouvoir de faire travailler l’imagination, même s’il faut du temps ». ¹⁴²¹

On retrouve dans *Peinture nous t’attendons*, « une remarquable transcription mystérieuse et sauvage, de cette profession de foi énoncée par Wifredo Lam lors de cette conversation avec Max-Pol Fouchet. Peuplée de ses énigmatiques femmes-cheval, cette composition chargée d’émotion illustre parfaitement le pouvoir qu’ont les œuvres de Lam de stimuler les esprits et d’émouvoir les âmes ». ¹⁴²²

A la fin des années cinquante, période où il commence à peindre *Peinture nous t’attendons*, Lam veut faire apparaître dans son art les racines ensevelies de

¹⁴²⁰ Wifredo Lam, *La Jungle*, 1942-1943, huile sur papier marouflé sur toile, 239,4x229,9 cm, Moma New-York, cf notice iconographique, fig. n°170

¹⁴²¹ Wifredo Lam, conversation avec Max-Pol Fouchet dans *Max-Pol Fouchet – Wifredo Lam*, Barcelone et Paris 1989. p.192

¹⁴²² Catalogue Sotheby’s, Wifredo Lam, 2012, *Peinture nous t’attendons*, 1958-61, p.12

la culture cubaine, ce « que le peintre appelle le « primitif » et le « merveilleux ». Cette quête amène le peintre bien au-delà de l'automatisme surréaliste de ses œuvres antérieures et lui permet de créer un vocabulaire plastique reflétant une démarche éminemment personnelle, celle de la rencontre d'un peintre moderne avec l'esprit de son pays natal, ses mythes et sa végétation »¹⁴²³. En plus de sa révolte contre le colonialisme, Lam est révolutionnaire car il renoue avec « les aspects les plus authentiques et les plus primitifs de la création ».¹⁴²⁴ Il commence cette œuvre monumentale en 1958 dans la tourmente de son départ et son long exil de Cuba. Depuis 1952, sa résidence permanente est à Paris, mais l'artiste se rendait chaque année à Cuba. Il ignore qu'un bouleversement politique débouchera sur la révolution castriste en janvier 1959. Il ne retournera à Cuba qu'en 1963, invité par le gouvernement pour l'inauguration de ses œuvres laissées à Cuba et nationalisées entre-temps, et qui vont faire partie des collections du Musée de Bellas Arte de La Havane. Comme pour *La Jungle*, en 1942 et 1943, Lam s'exerce de nouveau à la fin des années cinquante à de grandes compositions à l'huile sur des feuilles de papier avant de les maroufler sur toile. On peut voir une photographie¹⁴²⁵ dans l'atelier de l'artiste présentant *Peinture nous t'attendons* avec, en arrière-plan, une autre composition monumentale, également à l'huile sur papier maroufflé sur toile, commencée en 1958 et faisant partie de la série des Brousses, appelée *La Brousse*.¹⁴²⁶

¹⁴²³ Idem p.12

¹⁴²⁴ Idem p.12

¹⁴²⁵ Photo de Lam dans son atelier, fin des années cinquante, début des années soixante représentant *Peinture nous t'attendons*, archives Lam, cf notice iconographique, fig n°171

¹⁴²⁶ Wifredo Lam, *La Brousse*, 1958, huile sur papier maroufflé sur toile, collection particulière, cf notice iconographique, fig n°172

Pendant la guerre d'Algérie, Lam s'installe à Zurich en 1960 et achète un atelier à Albisola, au nord de l'Italie, où il transporte ses toiles inachevées, dont *Peinture nous t'attendons*.

Le motif de la femme-cheval choisi par l'artiste est caractéristique de cette période. « Les trois personnages visibles dans la partie haute de la composition sont peints dans les tonalités de brun et de noir éclairés d'éléments brun clair et beiges, tandis que les figures du premier plan utilisent les bruns plus clairs et des beiges ». ¹⁴²⁷ A la fin des années quarante, Lam remplace sa palette colorée des années 1942 à 1945 par une gamme chromatique plus restreinte où dominant des noirs, des bruns et des beiges. A la fin des années cinquante, Lam innove à nouveau en détachant ses personnages du fond neutre, à la différence de ses compositions des années quarante, comme *La Jungle*, où l'on distingue des interactions complexes entre les personnages entremêlés.

Le motif de la femme-cheval appartient aux mythes cubains et évoquent « les adeptes de la religion afro-cubaine Lucumi, censé devenir des « caballo » (chevaux) chevauchés par une divinité (ou « orisha ») pendant une possession rituelle. Elles fascinent le spectateur par leur beauté ambiguë et sont « les figures hallucinantes » ayant le pouvoir de « troubler les rêves des exploités » auxquels Lam se réfère dans sa conversation avec Max-Pol Fouchet. ¹⁴²⁸

Cinq figures, dont certaines avec des bouches ouvertes ornées de crocs, forment la composition. Elles sont surmontées de têtes triomphantes « propres aux femmes-cheval, et qui ne sont pas sans évoquer la violence des attitudes de *Guernica* de Pablo Picasso ; les pointes sortant de leur front et celles partant du sommet de leur crâne et de leur dos sont peut-être une allusion au concept de

¹⁴²⁷ Catalogue, Sotheby's, *Wifredo Lam*, op. cit. p.16

¹⁴²⁸ Idem p.17

l'ashé, une croyance Yoriba selon laquelle le pouvoir se situe dans la tête ».¹⁴²⁹ Cette œuvre pourrait être le reflet de ce qu'Alain Jouffroy pense du peintre : « Sans doute (Lam) est-il l'un des premiers hommes du Tiers-Monde qui saisisse intuitivement le rapport latent qui existe entre l'invention des plus grands peintres occidentaux et l'invention qui préside à l'art de toutes les communautés primitives. Proche et éloigné de ceci et de cela, il reconstitue dialectiquement, et dans un même présent, l'unité brisée par des siècles de conquête et d'esclavage. Il la pense et il la vit sans même avoir besoin de l'apprendre. Il la voit ».¹⁴³⁰ On peut noter que le tableau est reproduit en couverture de la monographie d'Alain Jouffroy sur Lam.¹⁴³¹

A la fin des années soixante, Sam et Joyce Mansour vont également acquérir auprès de l'artiste une œuvre de 1938, une gouache sur papier, *Douleur de l'Espagne*,¹⁴³² importante œuvre de cette période où l'influence de Picasso est très visible. Ce tableau représente la douleur de deux femmes, de façon toujours aussi monumentale, même s'il ne s'agit que d'un tableau de chevalet. Les deux figures féminines stylisées s'entrelacent. Le visage de l'une est découvert, dévoilant sa révolte et sa soumission face aux horreurs de la guerre. Le visage de la deuxième femme est caché par ses mains très stylisées, expression de son désarroi face à cette guerre et son refus d'en contempler la barbarie. Ces deux silhouettes occupent toute la composition sur un fond bleu monochrome qui accentue l'impression de douleur. L'artiste a choisi pour sa figure de gauche des couleurs plus soutenues – le brun, le rouge et le vert – et pour la figure de droite

¹⁴²⁹ Catalogue Sotheby's op. cit. p.17

¹⁴³⁰ Max-Pol Fouchet – Wifredo Lam op cit p.79

¹⁴³¹ Alain Jouffroy, *Lam*, Paris, édition Georges Pall, 1972, *Peinture nous t'attendons* illustre la couverture, cf doc n°63

¹⁴³² Wifredo Lam, *Douleurs de l'Espagne*, gouache sur papier, 1938, 105x75 cm, collection Mansour. Cf notice iconographique fig n°173

qui dissimule son visage, des beiges qui la rendent fantomatique. A ce moment précis, pendant la guerre d'Espagne, Lam souhaite, comme Picasso, faire une peinture qui soit aussi « une proposition générale démocratique (...) pour tous les hommes ». ¹⁴³³ Pour l'artiste, l'Espagne est aussi une terre labourée de tragédies. Aux douleurs personnelles qu'ont été les morts de sa première épouse Eva et de son fils en 1931, s'ajoutent les drames de l'Histoire, la montée du fascisme et la guerre civile. Il s'engage auprès des Républicains en 1936 et participe à la défense de Madrid. Peu avant son départ pour la France en mai 1938, il rencontre sa seconde épouse, Helena Holzer. En 1938, Lam compose une série de gouaches sur papier représentant une ou deux figures féminines stylisées. *La Femme aux cheveux longs*, ¹⁴³⁴ gouache sur papier de 1938, représente encore une figure féminine qui occupe tout l'espace de la toile avec cette même douleur à laquelle on ne peut échapper. Pour Lam, que ce soit la guerre civile en Espagne, ou son retour à Cuba en août 1941 sous le régime de Batista, il faut combattre et se libérer de l'enfer en le disant, en le montrant et en le dénoncer. « Toute image, pour le peintre, se transforme en exorcisme, en arme — une arme pour tous ». ¹⁴³⁵ Son art est désormais voué à cette cause. Il rejoint en ce sens la pensée de son ami, le poète Aimé Césaire. Lam veut faire connaître le drame de son pays en peignant la beauté plastique et primitive de ses compatriotes et refuse la poésie urbaine qu'il juge trop politique, moins proche des sentiments bruts.

¹⁴³³ Max Pol Fouchet – Wifredo Lam, Barcelone, Éditions Poligraphe, Paris, Éditions Cercle d'Art, 1976, op. cit.

¹⁴³⁴ Wifredo Lam, *La femme aux cheveux longs*, gouache sur papier, 1938, 105x75 cm, coll Coll. Klaris C. Perls, New-York, cf notice iconographique, fig n°174

¹⁴³⁵ Max-Pol Fouchet, *Wifredo Lam, Les grands maîtres de l'art contemporain*, Albin Michel, 1984, p.31

A la différence des surréalistes et de Breton, la musique tient une place importante dans sa vie. Lors de son séjour à Cuba, il est nommé vice-président de l'orchestre de chambre de La Havane. Il sera l'ami de compositeurs comme John Cage. Dans ses entretiens avec Max-Pol Fouchet, enregistrés sur bande magnétique, il dit s'être livré à une exploitation culturelle de la musique. Dans tous les pays qu'il fréquente, il écoute la musique, également de la musique classique qui l'aide à travailler, mais refuse la musique ethnographique africaine qui, selon lui, perd sa magie dès qu'elle est sevrée de son milieu naturel.

Il ne s'agit pas pour Lam de peindre la douleur et le drame de façon objective. Il est « animé d'intenses forces subjectives. (...) ne va pas peindre l'esclave noir sous le fouet du négrier, ni le prolétaire cubain sous la coupe capitaliste. Il confiera le message à de grandes figures vengeresses et dénonciatrices, surgissant de l'inconscient malheureux, s'imposant comme des revenants pour travailler à la ruine des édifices cellulaires et des gargotes du mépris. »¹⁴³⁶ Ses images qui nous parviennent du fond enfoui de sa culture agissent sur la réalité immédiate comme les images surréalistes où se rencontrent le rêve et la réalité. Chez Lam, une force primitive proche de la nature, de la végétation, touche l'ensemble de ses compositions. L'idole, chez lui, porte généralement les attributs de la féminité. Dans ses tableaux de 1941 et 1942, la structure des visages se rapproche des masques primitifs, comme chez Picasso et certains peintres parisiens de la même époque. « Lam décrit la dynamique des osmose, des liaisons, des fusions, des avatars ».¹⁴³⁷ Sa peinture est en mutation permanente, semblable aux personnages hybrides dans les poèmes de Joyce Mansour. Tous les deux – l'une par la poésie, l'autre en

¹⁴³⁶ Idem p.32

¹⁴³⁷ Idem p.33

peignant – expriment leur révolte personnelle. Lam veut représenter « l’esprit des noirs dans la situation où ils se trouvaient ».¹⁴³⁸ Tous deux ouvrent « le miroir du merveilleux » et tous deux créent à partir « d’une excitation poétique ». En effet Lam dit n’avoir jamais inventé ses tableaux en fonction d’une tradition symbolique, mais toujours à partir de cette excitation poétique. Il dit vivre son être de façon intense et dit croire en la poésie : « Elle est pour moi la grande conquête de l’homme. La révolution, par exemple, est une création poétique. Je dis tout à travers l’image picturale ». Avec Joyce Mansour, mais par une voie différente, il rejoint Lautréamont dans ses *Chants de Maldoror*, où l’irrationnel prend sa revanche sur le rationnel. Comme dans la prose de Lautréamont, Wifredo Lam et Joyce Mansour emploient les symboles « du couteau, de la griffe, de la dent ».¹⁴³⁹

Wifredo Lam, lorsqu’il faisait le lien entre la France et Cuba, ne pouvait omettre d’inviter son amie Joyce Mansour dans son pays. Il la fait participer au Congrès de La Havane en janvier 1968. Il lui enverra, dès son retour à Paris, un dessin¹⁴⁴⁰ décrivant la scène dans le congrès, où la poétesse, complètement myope, donna son célèbre coup de pied à Edouard Pignon.

Au retour de son séjour cubain, Joyce Mansour lui dédie « Pandémonium »,¹⁴⁴¹ écrit en février 1969, où elle évoque l’œuvre du peintre et voit en lui « un grand sorcier noir ». Le texte de la poétesse célèbre un rituel, un

¹⁴³⁸ Idem p.33

¹⁴³⁹ Idem p.37

¹⁴⁴⁰ Wifredo Lam, dessin, 1967 – 68 archives Mansour, décrivant Joyce Mansour au congrès de La Havane de juillet 1967, en train de donner un coup de pied à ce qu’elle pensait être le peintre Siquieros, cf. notice iconographique, fig. n°175

¹⁴⁴¹ op. cit.

sacrifice pendant lequel le monde végétal, le monde animal et le monde humain se métamorphosent sur les toiles de Lam.

En 1976, la maison d'édition italienne, *La Nueva Foglio*, réalise pour Lam un ouvrage luxueux où sont réunies des photographies du peintre. Alain Jouffroy écrit la préface du livre, *Le Nouveau Monde de Lam*, exposé en mai à la galerie Albert Loeb. L'invitation¹⁴⁴² au vernissage réalisé par Lam mentionne la présentation « d'un portfolio *Orsa Maggiore* contenant six lithographies de Wifredo Lam¹⁴⁴³ accompagné du poème de Joyce Mansour ». « Pandémonium »¹⁴⁴⁴ sera choisi et donnera son titre à cette édition de luxe au tirage limité, réalisé à la main avec un tissu noir. Les dessins sont imprimés sur des pages blanches de grand format et représentent pour la plupart son thème emblématique de la femme-cheval, les gueules ouvertes découvrant leurs dents et leurs crocs. Ces œuvres à la fois dynamiques et violentes dégagent une inquiétante étrangeté. Les figures sont caractérisées, comme dans l'ensemble de son œuvre, par une empreinte à la fois réaliste et géométrique pour créer une anatomie imaginaire dont la cruauté provoque un malaise. L'emboitage contient aussi la reproduction d'une photo¹⁴⁴⁵ de Lam, et un texte de Peter Boggia qui précède le poème de Joyce. Cinq des lithographies sont en couleur ; la sixième,¹⁴⁴⁶ en noir et blanc, avec des rehauts en couleur rouge et verte, toujours

¹⁴⁴² Carton d'invitation à l'exposition de Wifredo Lam à la galerie Loeb, le 6 mai 1976, cf. notice iconographique, fig. n°176

¹⁴⁴³ Wifredo Lam, lithographie en couleur 80x65 cm pour illustrer l'édition de luxe *Orsa Maggiore*, op. cit., cf notice iconographique fig n°178

¹⁴⁴⁴ Wifredo Lam – Joyce Mansour, *Orsa Maggiore*, La Nueva Foglio, Édition de luxe, dans emboitage 68,5x 84 cm. Cf notice iconographique fig n°177

¹⁴⁴⁵ Reproduction d'une photo de Lam, en noir et blanc, 80x45 cm, faisant partie de Wifredo Lam, *Orsa Maggiore* op. cit., cf notice iconographique, fig. n°179

¹⁴⁴⁶ Wifredo Lam, lithographie en couleurs, 80x65 cm reproduite dans *Wifredo Lam - Orsa Maggiore*, cf notice iconographique fig n°180

sur le même thème mais qui représente des petites figures géométriques qui semblent flotter sur la surface du papier.

« Pandémonium » sera repris en 1971, dans l'anthologie d'Alain-Valery Albert et de Jean-Jacques Auquier, *Poètes singuliers, du surréalisme et autres lieux*,¹⁴⁴⁷ et également réédité en 1977 dans le recueil de poèmes de Joyce Mansour, *Faire signe au machiniste*,¹⁴⁴⁸ illustré par Jorge Camacho. La poétesse dédie à Lam un autre poème, « Litanie pour un rêve prolongé »,¹⁴⁴⁹ qui se trouve dans le même recueil, à l'occasion du prêt de son tableau *La Jungle*, au Centre Pompidou. La présentation de l'œuvre a lieu du 14 février à fin mars 1979. Pour le vernissage, les amis de Lam organisent un spectacle où Joyce Mansour et Ghérasin Luca lisent des poèmes. La poétesse invite ses amis à répéter cette courte mise-en-scène chez elle.

« Lam du Monde »,¹⁴⁵⁰ inédit, a probablement été écrit à cette occasion.

On retrouve ce même mélange de classicisme occidental et d'« attributs de la magie et de la poésie tropicale »,¹⁴⁵¹ de l'œuvre pictural de Lam dans les rares sculptures qu'il a faites – dont le bronze, *Grande Yemaya*,¹⁴⁵² déesse protectrice de la femme en Afrique et dans les Caraïbes – de 1977. Buste classique de femme aux bras coupés, elle rappelle la statuaire égyptienne antique, mais se

¹⁴⁴⁷ A-V Alberts, J.J. Auquier, *Poètes singuliers du Surréalisme et autres lieux*, 10-18, Union générale d'Éditions, 1971, p.p. 176 à 180

¹⁴⁴⁸ *Faire signe au machiniste*, op. cit.

¹⁴⁴⁹ Idem p.15

¹⁴⁵⁰ Poème de Joyce Mansour, « Lam du Monde », fin années 1970, inédit, archives Mansour.

¹⁴⁵¹ Max-Pol Fouchet, *Wifredo Lam*, préface de Pierre Gaudibert, Éditions Cercle d'Art, 1989, p.204

¹⁴⁵² Wifredo Lam, *Grande Yemaya*, 1977, bronze, hauteur 70 cm, collection Mansour, reproduite dans Wifredo Lam de Max-Pol Fouchet, op. cit. p.240 cf notice iconographique, fig. n°181

superposent comme par magie de figures agressives qui nous font penser à celles décrites dans les *Chants de Maldoror*.

A ce moment Wifredo Lam se rendait souvent chez Joyce. L'œil du peintre a dû imprimer certains objets. La composition de *Grande Yemaya* rappelle le buste égyptien en granit gris d'époque ptolémaïque que Samir et Joyce Mansour acquièrent en 1975. Ce buste de femme coupé aux avant-bras représente une reine en Isis,¹⁴⁵³ vêtue d'une tunique plissée, coiffée par-dessus sa perruque du vautour aux ailes déployées représentant Nekhbet, déesse protectrice de la Haute-Égypte. La créature au-dessus de la coiffe de la sculpture de Lam représente ce vautour protecteur, mais ces deux pointes se hissent sur le haut de la tête pour dégager une étrangeté agressive. La coiffe est similaire avec ces deux mèches de cheveux travaillées qui tombent de chaque côté sur ses épaules. Le peintre a greffé sur cette créature inquiétante aux yeux vides, une queue d'oiseau – autre allusion au vautour protecteur.

Le peintre trouve à la fois dans la poésie de Joyce et dans sa collection une source d'inspiration, comme elle a été influencée par l'œuvre de Lam et ses monstres merveilleux et terribles qui surgissent de la jungle de son inconscient.

Il existe une petite correspondance de Wifredo Lam à Joyce Mansour entre 1966 et 1971 sous forme de cartes postales envoyées pendant ses séjours à l'étranger, en Italie, Albisola Mare,¹⁴⁵⁴ à Milan, Portofino et New York.

¹⁴⁵³ Buste en granit gris, représentant une reine vêtue en Isis, portant au dessus de sa coiffe un vautour aux ailes déployées représentant Nekhbet, déesse protectrice de la haute Égypte. Hauteur : 60 cm ; largeur : 40 cm ; époque, ptolémaïque, collection Mansour, cf notice iconographique, fig. n°182

¹⁴⁵⁴ Carte envoyée par Wifredo Lam à Joyce Mansour d'Albisola Mare le 22 – 11 – 1968 avec au recto des dessins de l'artiste, au verso un tableau de Lam de 1944 *Chant des Osmoses*, archives Mansour, cf notice iconographique fig. n°183

4 – Jorge Camacho : le tragique du merveilleux

La plupart des poèmes que Joyce Mansour a dédiés à ses amis peintres sont repris en 1977 dans son recueil, *Faire signe au machiniste*,¹⁴⁵⁵ illustré par un de ses amis les plus proches, le peintre Jorge Camacho,¹⁴⁵⁶ d'origine cubaine, lui aussi. Il fait partie, comme elle, des jeunes, nouveaux membres du mouvement surréaliste.

Les recherches picturales de Jorge Camacho sont toujours liées au monde des mots. Chez lui, on peut parler « d'automatisme verbo-visuel ». Comme Joyce Mansour, il nous fait découvrir « les aspects tragiques » du merveilleux surréaliste.

¹⁴⁵⁵ op. cit

¹⁴⁵⁶ Jorge Camacho, né à La Havane à Cuba en 1934, mort à Paris le 30 mars 2011.

Fils d'un avocat et historien, il abandonne en 1952 ses études de droit pour se consacrer entièrement à la peinture. Il se rend au Mexique où il rencontre le peintre J-L Cuevas. Ils entreprennent ensemble un voyage aux sources de la culture Maya. Il expose ses premières toiles en 1955 à La Havane, dont les compositions géométriques sont influencées par Carrero et Torrès Garcia. En 1958 il expose à Washington. Il s'installe définitivement à Paris en 1959 où il retrouve son ami sculpteur Augustin Cardenas. Raymond Cordier organise pour lui en mai 1960 une exposition à la galerie Raymond Cordier, où il aura une deuxième exposition personnelle en 1962. Il rencontre André Breton lors d'une exposition consacrée à Toyen en 1961 à la galerie Raymond Cordier. Joyce Mansour le présente à Breton, qui le saluera comme « un de ceux qui ont le plus et le mieux à dire » (*Le Surréalisme et la Peinture*, 1965 p.406). En 1964, il participe à l'opération dite de « l'Abatoire », lors de la 3^e biennale de Paris, qui s'ouvrait par un manifeste des « morts-otages ». Il fait partie de ceux qui sont restés fidèles au surréalisme après la mort de Breton, comme Joyce Mansour, Vincent Bounoure, Jean Benoît etc. Il ne retournera à La Havane qu'une seule fois en 1967 pour un congrès, et il revient désenchanté. Il est très connu en Amérique du Sud où il organise en 1975 de grandes expositions à Mexico et à Caracas. Depuis il expose régulièrement à Paris, à Genève et à Barcelone. Passionné d'ornithologie, il partage son temps avec sa femme Margarita entre l'Andalousie et Paris, et se tourne de plus en plus vers des recherches de philosophie hermétique. À la peinture véhémente de ses débuts, obsédé par la mort et les supplices, où les oiseaux de proie se transforment en monstres, s'est substitué peu à peu une écriture plus affinée, emblématique rigoureux, des harmonies sourdes, et une technique lisse et mate. Poète également dans le verbe, l'auteur de *L'arbre acide* (Éditions Surréalistes, 1968) a toujours lié ses recherches picturales au monde des mots et se dit inspiré par Sade et Bataille. (cf. *Dictionnaire Général du Surréalisme*. Op. cit. p.76)

En 1958 le peintre cubain est de retour à La Havane, quelques mois avant la chute de Batista et assiste donc à l'arrivée de Fidel Castro et de ses troupes révolutionnaires. Grâce à une bourse accordée aux intellectuels et aux artistes, il se rend à Paris en 1959. A peine arrivé, il rencontre le sculpteur Augustin Cardenas qui a quitté La Havane quatre ans plus tôt. Il le présente à une amie, Margarita Ortega, qui deviendra son épouse. Installé dans une petite chambre d'hôtel du quartier de la Motte-Piquet, l'exiguïté du lieu ne lui permet de travailler que sur des supports de petite dimension. Il fait la connaissance du directeur de la Cinémathèque française, Henri Langlois, qui lui offre une carte permanente à la salle de projection. Ainsi, apprend-il rapidement à parler le français, lui permettant de lire les textes de Breton, pas encore traduits en espagnol.

Il déménage et s'installe avec Margarita rue de Paradis puis à Montparnasse, dans un atelier, au 8, rue de la Grande-Chaumière où Paul Gauguin avait travaillé. Après le vernissage de Toyen à la galerie Raymond Cordier, Joyce Mansour accompagne André Breton à l'atelier de Camacho. Breton, qui a su garder l'esprit très ouvert jusqu'à sa mort, aimait que les jeunes membres du groupe, comme Joyce, lui fassent découvrir des nouveaux artistes. Cette ouverture d'esprit explique sans doute l'énergie formidable du mouvement.

Sur le conseil de Breton, Joyce achète au peintre un tableau, *L'enfer est à nous*,¹⁴⁵⁷ exécuté en 1960. En arrière-plan, sur un brun foncé monochrome, il a peint des figures qui n'ont rien d'humain, des « carcasses noires portées par un humour noir »¹⁴⁵⁸. Malgré le caractère spectral de ces formes, elles s'ébattent librement sur le champ de la toile dans un état d'apesanteur. Les formes demeurent indécises, car Camacho n'est pas tributaire du réel. L'important, c'est l'intensité du

¹⁴⁵⁷ Jorge Camacho, *L'enfer est à nous* 1960, huile sur toile, 115x198 cm, Paris, collection Mansour cf notice iconographique, fig n°184

¹⁴⁵⁸ Anne Tronche, *Jorge Camacho*, Éditions Palatines, 2004, p.238

conflit qui s'en dégage, rendu par le contraste des rouges chauds et des verts et bleus froids, le tout noyé dans ce fond uniforme. On distingue cependant des lignes évocatrices de structure, comme ce trait en diagonale terminé par un cercle, au-dessus de la figure centrale. Cette créature de l'inconscient semble se consumer dans une énorme marmite, s'abandonner dans le tourment sulfureux du désir. Les signes qui se présentent comme des pictogrammes qui flottent sur ce fond chromatique et la construction géométrique de certaines figures détruisent les lois de la perspective traditionnelle. Le peintre ne retient de ces formes indécises que leur charge d'énergie – reflet, peut-être, des tensions internes qui l'animent, précisément, « sa position, tant morale que sociale dans la lutte actuelle »¹⁴⁵⁹.

Par endroits, le tableau est illuminé par des touches de rouge, tons de l'enfer qui semblent être placés là pour nous envoûter et nous mener dans les pièges du peintre.

Camacho offre à Breton une huile sur papier représentant un personnage hideux, une baigneuse.¹⁴⁶⁰ Breton l'a aussitôt tutoyé en le remerciant. Pourtant ce n'était pas son habitude. Il s'en est d'ailleurs excusé, mais à partir de cette première entrevue, Camacho était intégré dans le groupe surréaliste. Selon lui, le seul autre ami que tutoyait Breton était Georges Goldfayn¹⁴⁶¹ encore un habitué aux réunions

¹⁴⁵⁹ *Le Surréalisme et la peinture* ; op. cit. p. 406

¹⁴⁶⁰ Entretien de l'auteur avec Jorge Camacho du 07-02-2007

¹⁴⁶¹ Georges Goldfayn est un écrivain, traducteur, acteur et critique de cinéma d'expression française. Il appartient à la dernière génération surréaliste et est proche d'André Breton dès 1951. Passionné par le cinéma, il est aux côtés d'Ado Kyrou et de Robert Benayoun pendant les cinq numéros de l'éphémère revue *l'Âge du Cinéma* datée de 1951 qui se voulait la revue de cinéma des surréalistes nostalgiques d'une avant-garde. Il participe au lancement de la galerie l'Étoile scellée, 11 rue du Pré-aux-clercs à Paris où Breton est directeur artistique. A partir de 1957, il se rend régulièrement à Saint-Cirq. Il est partie prenante de la revue *Le Surréalisme même*, éditée par Jean-Jacques Pauvert. Dans le premier numéro il tend la main à Léo Ferré, qui en 1957 se range au côté d'Aragon. Il désavoue alors le poète chanteur. Il participe également à la signature de tracts, comme *Ça commence bien !* qui témoigne en 1954 d'un rapprochement avec l'internationale lettriste. Il restera ami avec Guy Debord malgré l'impossible entente entre surréaliste et situationniste dans les années qui suivent. En

de café. Jorgé Camacho raconte que Breton et lui arrivaient tôt au café pour discuter ensemble avant l'arrivée des autres membres. Breton s'installait face au miroir afin de guetter les personnes qui entraient et faisait un signe à Camacho dès qu'il l'apercevait. Breton aimait raconter, mais il écoutait volontiers ceux qui parlaient, notamment Jean Schuster et Vincent Bounoure. Toyen, tapie dans son coin, n'ouvrait pas la bouche. Breton, curieux de tout, pouvait discourir aussi bien du dernier peintre qu'il avait découvert, comme Télémaque¹⁴⁶², que de revues, d'expositions, de jeux, et de tracts. Malgré les contraintes qu'entraînait la régularité des horaires, il régnait dans ces réunions un esprit de liberté inspiré par Breton. Il agissait comme un aimant sur son entourage. Chaque jour, il présentait quelque chose de merveilleux – un objet, un livre, un tableau – à ses amis. Pour Camacho, il était un 'véritable découvreur de choses'. Ce n'est pas seulement son expérience qu'il transmettait aux jeunes surréalistes, mais son pouvoir d'étonnement et cette recherche perpétuelle du beau, de la beauté du merveilleux. Grâce à Breton, Camacho découvre *L'Oeil* de Bataille. Dans *Les Deux Tours*, son entretien avec

septembre 1960, il fait partie des signataires du Manifeste des 121. En 1960, il est le premier avec Gérard Legrand à éditer au Terrain Vague *Les Poésies d'Isidore Ducasse*. Il se rend la même année avec le groupe surréaliste au désert de Retz et apparaît à cette occasion dans le reportage photographique de Denise Bellon. Après la dissolution du groupe en 1969, Goldfayn rejoint Pierre Peuchmaurd qui lance en 1972 les éditions Maintenant au sein du collectif où se rencontrent Radovan Iresic, Annie Le Brun, Gérard Legrand et Toyen.

¹⁴⁶² Hervé Télémaque, né en 1937 à Port-au-Prince en Haïti. En 1959, il se rend à Paris où il est découvert par les surréalistes et Édouard Jaquer. Sa peinture tout d'abord expressive et gestuelle, s'enrichit par la suite de quelques éléments Pop Art, quitte à empiéter sur le domaine de l'objet. Il trouve sa vocation dans la création d'énigmes picturales procédant à la fois de la recherche intellectuelle et d'un jeu de formes purement sensuelles. Le traitement de toutes sortes d'objets, qui, à peu d'exceptions près, sont les seuls acteurs de ses tableaux, oscille semblablement entre une figuration impersonnelle, dans le style des catalogues des grands magasins, et une gracieuse exhibition plastique frôlant parfois surtout dans les œuvres récentes — une sorte de « musique » visuelle pure. Classée alternativement dans le surréalisme, le Pop'Art et la Nouvelle Figuration, la peinture d'Hervé Télémaque, aussi troublante qu'élégante, traduit avant tout une des aventures les plus personnelles de la peinture actuelle. L'expérience surréaliste du peintre, toutefois, y est constamment présente à travers deux aspects essentiels : mise en valeur de la « métaphysique » de l'objet quotidien, dérobade sournoise du « discours pictural » aiguisant le sens critique du spectateur autant que son sens du mystère (*Surréalisme général du surréalisme*, op. cit. p.401).

Gérard Durozoi en 1998, le peintre mesure l'importance de l'ouvrage sur son œuvre : « Dès *L'Histoire de l'œil*, mon idée a été, en quelque sorte, d'identifier mon imagination au sujet traité, pour trouver un fil directeur permettant de créer plastiquement les images suggérées par la lecture ». ¹⁴⁶³ Il subit également l'influence de Raymond Roussel, mais avoue qu'à son sujet, « le cheminement fut plus long et plus complexe ». Il dit avoir travaillé pendant deux ans pour déchiffrer et approfondir la connaissance de l'univers hermétique de Roussel, où la cabale phonétique joue un si grand rôle — ce que les alchimistes appellent la « langue des oiseaux », et qui pour lui constituait une voie royale. ¹⁴⁶⁴ Lorsque Gérard Durozoi lui demande ce qui, épisodiquement, l'a amené à participer aux ouvrages surréalistes avec ses illustrations, Camacho évoque la collaboration très ancienne entre l'art et la peinture, tout particulièrement en France, avec les manuscrits à enluminures puis les textes enrichis de dessins, de gravures et de lithographies. Il ajoute qu'au XX^e siècle les surréalistes ont remis à l'honneur cette source d'inspiration pour le peintre. Il ajoute que c'est en cherchant à pénétrer la poésie et l'écriture qu'il a fréquemment élargi son champ de création. A son sens, le livre créé par le poète et le plasticien est un véhicule supplémentaire pour la poésie-même. ¹⁴⁶⁵

Le peintre avoue que, grâce au surréalisme, sa vie a été un chemin de découvertes.

Jorgé Camacho décrit longuement l'amitié qui régnait dans le groupe réuni au café et justifie les tensions qui naissaient de l'autoritarisme de Breton en soutenant qu'il garantissait la longévité du mouvement. Il évoque sa fin de vie, les soirs où il

¹⁴⁶³ Entretien de Jorge Camacho avec Gérard Durozoi, *Les Deux Tours*, retranscrit dans le catalogue de l'exposition de *Jorge Camacho, Le miroir aux mirages*, en 2003 à la Maison de l'Amérique Latine, Éditions Somogy, 2003, p.16

¹⁴⁶⁴ Idem p.16

¹⁴⁶⁵ Entretien avec Gérard Durozoi, idem p.16.

le trouvait, fatigué, attendant son bus après les réunions. Camacho le prenait alors et le raccompagnait chez lui en voiture.

Il rappelle que Breton était un catalyseur et, qu'après sa mort, personne ne pouvait prendre sa place : l'erreur des derniers surréalistes est de ne pas l'avoir reconnu. Selon lui, les deux personnes capables de le remplacer après sa mort étaient Jean Schuster et Vincent Bounoure. Néanmoins, après mai 68, il n'était plus possible d'imiter André Breton. Il fallait un renouvellement ; il n'y eut que des frictions et des luttes qui ont finalement conduit le groupe à se dissoudre.

Jorge Camacho a continué à avoir des rapports très amicaux avec Joyce, mais s'est séparé de Jean Schuster, le plus politisé du mouvement défunt. Il est resté assez proche de Vincent Bounoure et rappelle que les réunions de cafés ont duré jusqu'en 1969, même si la véritable rupture eut lieu en 1968. Nous avons dit plus haut qu'il était allé à Cuba en 1967, puis en 1968 – lors du voyage de Joyce Mansour – et qu'il avait alors pris conscience de la tyrannie du régime castriste, et de l'existence, à Cuba, de camps de concentration. Camacho se lamente de l'aveuglement de Schuster, farouchement convaincu que la révolution cubaine était une révolution avec une grand « R ». En 1988, Camacho préparera un plébiscite dénonçant Fidel Castro avec son ami, l'écrivain Rénaldo Arenas. Schuster et Michel Leiris ont refusé de le signer. Camacho se rappelle que Breton aimait prendre position politiquement, lors du *Manifeste des 121* en 1960 contre la guerre d'Algérie, notamment. Camacho dit regretter de ne pas avoir pu le signer, n'ayant pas encore la nationalité française à l'époque. Le peintre s'étonne que des personnes aussi éprises de liberté que Tristan Tzara et Paul Éluard, aient pu se laisser séduire par le parti communiste.

Il dit avoir passé trois jours à Saint-Cirq-Lapopie dans un hôtel près de la maison de Breton où séjournèrent Toyen, Jean Benoît et Mimi Parent.

Arrivé quelques jours seulement avant l'exposition E.R.O.S, il n'a pas pu assister au pré-vernissage et à *L'Exécution du testament de Sade* par Jean Benoît chez Joyce Mansour. En revanche, il était au vernissage de la galerie Daniel Cordier et décrit la foule qui s'y trouvait. Claustrophobe, pris d'un malaise, il dut sortir à quatre pattes de l'exposition. Il remarque cependant qu'il avait été très impressionné par l'événement, d'autant plus qu'il n'était à Paris que depuis dix jours. Cardenas, la seule personne qu'il connaissait, lui avait donné une invitation pour le vernissage où il s'est rendu seul. Par la suite, il est devenu très proche de Jean Benoît, rencontré au café, mais dit ne jamais avoir été au désert de Retz avec le groupe dans les années soixante.

En 1962, Joyce Mansour collabore à l'exposition de Jorge Camacho à la galerie Raymond Cordier, du 18 octobre au 15 novembre – la deuxième du peintre dans cette galerie.

Il élabore une exposition thématique avec André Breton et ses amis, intitulée, *L'immaculée conception des papes : Hommage à Oscar Parnizza*, qui réunit une vingtaine de tableaux où les couleurs et les formes suscitent un sentiment d'angoisse.

L'immaculée conception des papes évoque la mort et l'enfermement. Les symboles dont le peintre commence à se servir dans cette composition, « (constitue) la conscience du tableau plus encore que sa signification, ce qui va devenir la caractéristique du langage de l'artiste ». ¹⁴⁶⁶ Anne Tronche souligne que cette exposition est plus qu'un événement dans le parcours de Jorge Camacho : « elle signale sans doute, sans que l'intéressé n'en prenne bien conscience, la façon dont ses cycles de peinture vont se constituer. Le choix d'un thème, qui va le plus souvent s'imposer à lui comme l'aboutissement d'un désir, la conflagration d'une

¹⁴⁶⁶ Anne Tronche, *Jorge Camacho*, op. cit. p.68

idée, sera fréquemment en relation avec une œuvre poétique ou littéraire. La littérature, il serait plus juste de dire la poésie, éclaire l'aurore spirituelle du peintre d'une étoile de prédestination. Car d'une certaine manière, la peinture pour Jorge Camacho fait office d'oracle qu'on interroge (...) on pourrait dire qu'il sait et ne sait pas ce qu'il peint. Dans la mesure où il est le témoin le plus sensible de ses propres découvertes et qu'il cherche sans cesse à la réinterpréter dans leur lumière d'énigme. Une prédilection pour la magie de la métamorphose, la projection instinctive sur le monde sensible d'une vision formée au plus profond de soi, l'assure de saisir cette part non contrôlée, non maîtrisable qui dit le pouvoir du non exprimé dans l'exprimer».¹⁴⁶⁷ La cruauté qui se dégage généralement de ses compositions est caractéristique de sa propre inspiration, où l'inattendu peut survenir à tout moment. On retrouve ce caractère de surprise dans tous ses tableaux, même les plus récents.

Raymond Cordier n'a pas imprimé de catalogue, et Jorge Camacho a fait une double page où Joyce Mansour a écrit un poème : « Le corps d'un cardinal ». Le peintre y a ajouté deux dessins, et la liste des vingt-cinq tableaux exposés. Pour le vernissage, André Breton lui demande de diffuser des textes anticléricaux en bande sonore, travail entrepris par Radovan Ivsic qui avait également fait l'enregistrement sonore de l'exposition E.R.O.S en 1959. Camacho désirait au départ ne diffuser que des textes de Sade, mais André Breton lui a suggéré de réunir une anthologie de textes anticléricaux. Ils sont lus par André Breton, Robert Benayoun, Roger Blin et Jean Schuster. Les paroles anticléricales sont empruntées à Sade, Héraclite, Péret, Lichtenberg, Artaud... L'ensemble de ces textes est retranscrit dans le quatrième numéro de *La Brèche*¹⁴⁶⁸, dans un petit fascicule, *ECR... L'INF*, joint à la revue.

¹⁴⁶⁷ Idem p.69

¹⁴⁶⁸ *La Brèche* n°4 février 1963, reproduction de, *L'immaculée conception des papes*, qui figure dans l'exposition de Camacho à la galerie Daniel Cordier en 1962, cf notice

Les titres des œuvres exposées, toiles, dessins et collages font aussi allusion au thème de l'exposition, dont *L'immaculée conception des papes* et *Le petit enfant Jésus insulte sa mère*. Le poème de Joyce, « Le corps d'un cardinal », a été influencé par une toile de Camacho présentée à l'exposition et que la poétesse a vu dans son atelier, *Un cardinal perd sa tête*. Le poème présente et décrit le tableau : « Le corps d'un cardinal / Ressemble aux pâles visions / Du pianiste attelé à son clavier mécanique ».

Camacho relate le vernissage : « C'était à six heures de l'après-midi. Des haut-parleurs diffusaient la bande. On entendait comme des coups de tonnerre. Cordier avait peur qu'on soit obligé de fermer. Un an plus tôt il avait eu des ennuis avec une exposition de Clovis Trouille. Il avait été obligé de mettre des rideaux noirs. Cette fois-ci, il avait déjà préparé les rideaux, mais il n'y a pas eu d'incident ».¹⁴⁶⁹ Comme Clovis Trouille, Jorge Camacho dénonce ici, avec humour noir et violence, le fanatisme religieux et ses superstitions.

Comme la plupart des surréalistes, le peintre est influencé par Sade, Roussel et Bataille. Il est motivé par le désir de dépasser les limites de l'inconscient et d'imaginer de nouveaux réseaux autour d'un certain nombre de signes pour traduire sa pensée révolutionnaire « où se jouent les plus profondes instances du désir ».¹⁴⁷⁰ On voit bien cette motivation dans *L'Acte en Or*,¹⁴⁷¹ où, sur un fond presque monochrome bleu – couleur froide –, des figures géométriques ou non-géométriques qui occupent une grande partie de la composition, sont greffées de pointes, de cornes, qui s'emboîtent avec violence. Ces signes qui ressemblent à des fragments d'os forment la structure de la figure. Les éléments greffés sont là pour

iconographique fig. n°185

¹⁴⁶⁹ Entretien retranscrit dans *Joyce Mansour, une étrange demoiselle*, op. cit. p.114

¹⁴⁷⁰ Anne Tronche, Jorge Camacho, op. cit. p.70

¹⁴⁷¹ Jorge Camacho, *L'Acte en Or*, 1968, huile sur toile 162x114 cm. Collection de l'artiste, cf .notice iconographique n°186

nous montrer que la peinture de Camacho épouse à la fois la mort et la vie, se situe entre Eros et Thanatos.

Il y a d'autres collaborations entre les deux amis. La poétesse participe avec des poèmes-présentations au catalogue de l'exposition *Microcosme* en 1974, à la galerie Jan Krugier, à Genève en mai. Le poème s'intitule, « Emporté par sa peinture par un noyé par la rivière ». Jorge Camacho y expose une quinzaine de tableaux. Joyce Mansour reprend le nom des tableaux pour chacun de ses poèmes. A cette époque, Camacho entreprend, en compagnie de Margarita et d'Alain Gruger, un voyage d'observation en Guyane pour un reportage photographique sur les oiseaux. Anne Tronche, dans *Jorge Camacho, vue imprenable*, écrit que « C'est probablement la découverte du nom donné par les alchimistes à la cabale phonétique, « La langue des oiseaux » qui conduisit l'artiste dans les années 1970 à s'intéresser de plus près aux populations d'oiseaux ».¹⁴⁷² Pour montrer l'intérêt du peintre pour les oiseaux, elle parle de « l'œil qui rêve » qui lui permet « d'établir une résonance entre le rêve éveillé qu'il suggère et l'exercice pictural accompli par Jorge Camacho pour construire l'idée de l'oiseau à partir d'une vision intérieure de son élan et de ses attributs ».¹⁴⁷³ Il présentera en 1982 à la galerie Maeght, en 1982, une vingtaine de tableaux sur le thème de l'oiseau, dont *L'Oiseau la nuit*.¹⁴⁷⁴ Comme pour ses compositions de paysage, Jorgé Camacho travaille dans son atelier, souvent à partir d'un dessin, d'une photographie et ceci, de façon si minutieuse que chaque tableau met longtemps à être exécuté.

En 1977, Jorge Camacho illustre le recueil de poèmes, *Faire signe au*

¹⁴⁷² Anne Tronche, *Jorge Camacho, vue imprenable, Confines lejanos*, français/espagnol, traduction espagnole d'Ines Cifuentes, Éditions Palatines 2004, p .121

¹⁴⁷³ Idem p.121

¹⁴⁷⁴ Jorge Camacho, *L'Oiseau, la nuit*, huile sur toile, 146x114 cm, collection Mario Amigué, Miami, cf notice iconographique, fig n°187

machiniste,¹⁴⁷⁵ qui, comme ne l'avons dit, reprend des poèmes publiés dans des recueils antérieurs de la poétesse, des poèmes dispersés, ainsi que des poèmes-présentations publiés dans les catalogues de ses amis peintres, dont Alechinsky, Reinhoud ou Wifredo Lam. L'ouvrage publié par Le Soleil Noir en 1977, est un des plus importants de cette période, car il témoigne non seulement d'un renouveau dans sa poésie, mais présente aussi des poèmes écrits par ses autres amis peintres comme Lam, Reinhoud, Michaux et Pol Bury. Il comporte également l'essentiel des préfaces d'exposition qu'elle a écrites depuis dix ans. Ses amis sont désignés par des initiales, à W.L (Wifredo Lam), « Litanie pour un rêve prolongé »¹⁴⁷⁶ à H.M (Henri Michaux) « Pandémonium », à P.B (Pol Bury) « Les délices de la lenteur »,¹⁴⁷⁷ à G.M (Gérald Messadié) « Miroir »,¹⁴⁷⁸ ou parfois leur nom peut faire partie du titre comme : « Pierre Molinier ou celui qui désire ».¹⁴⁷⁹ Certains poèmes réunis dans ce recueil ont déjà fait l'éloge d'éditions séparées à tirage limité, comme *Les Damnations*,¹⁴⁸⁰ illustré par Matta, *Astres et désastres* affiche de Pierre Alechinsky, datée de 1969, *Phallus et Momies*,¹⁴⁸¹ illustré par Reinhoud, *Fleurs d'enclume*, Reinhoud,¹⁴⁸² *Prédelle*, Alechinsky à la ligne,¹⁴⁸³ *Pandémonium*¹⁴⁸⁴ avec Wifredo Lam.

L'éditeur français, Di Dio, décide de faire de ce nouveau recueil un livre-

¹⁴⁷⁵ *Faire signe au machiniste*, 1977, op. cit.

¹⁴⁷⁶ Idem, op. cit p.15

¹⁴⁷⁷ Idem, op. cit p.23

¹⁴⁷⁸ Idem, op. cit p.41

¹⁴⁷⁹ Idem, op. cit p.85

¹⁴⁸⁰ *Les Damnations* ; Éditions Georges Visat, 1967, op. cit.

¹⁴⁸¹ *Phallus et Momies*, éditions Le Daily-Bul, 1969, op. cit.

¹⁴⁸² *Fleurs d'enclume*, Éditions d'art Fratelli Pozzo, Turin, 1970.

¹⁴⁸³ *Prédelle*, Alechinsky à la ligne, Éditions Wéber, 1976

¹⁴⁸⁴ *Pandemonium*, Éditions La Nueva Figlio, 1976, op. cit.

objet,¹⁴⁸⁵ comme *Carré Blanc*, en 1965 et *Le Bleu des fonds*, en 1968.

Tirés à dix-neuf exemplaires, *Faire signe au machiniste*¹⁴⁸⁶, est contenu dans un livre-tableau, construit par l'atelier Duval. Il comporte cinq eaux-fortes¹⁴⁸⁷ de Jorgé Camacho, tirées sur vélin de Rives par Lacourière-Frelaut, et signées par l'illustrateur. On retrouve dans ses eaux-fortes les mêmes signes subversifs que dans la majorité de ses compositions, avec ses figures armées d'ossements de griffes, ses visages qui s'emboîtent, mélange de désir et de cruauté, de vie et de mort. Les figures plus ou moins géométriques semblent flotter de façon dynamique sur le fond neutre du papier.

Cette prédilection pour le livre-objet fait partie de la trajectoire naturelle de Di Dio. Dès la fondation de sa maison d'édition, Le Soleil Noir, en 1948, il affirme sa volonté de réunir les domaines poétiques et plastiques. Il de publier une anthologie des textes de Georges Bataille, Antonin Artaud, Paulhan, Sade, Kafka, Jean-Pierre Duprey, Gherasin Luca, Claude Tarnaud, Stanislas Rodanski, Camille Bryen, Robert Lebel... illustrés par Hérold, Bellmer, Arp, Max Ernst, Wols...

François Di Dio souligne que cette « Anthologie étrangement prémonitoire dont plus d'un aspect de l'art actuel est redevable et qu'il faudra bien, un jour ou l'autre, retracer en détail. Puis reviennent dans les années cinquante, les premières expériences de Matta et Wifredo Lam autour de « Volumes » et du

¹⁴⁸⁵ Joyce Mansour, Jorge Camacho, *Faire signe au machiniste*, « Livre objet », emboîtage 39,5x30 cm, en 99 exemplaires, sur vélin d'Arches. Éditions Le Soleil Noir, François Di Dio, 1977.

¹⁴⁸⁶ « Livre-objet » *Faire signe au machiniste*, collection Mansour, cf notice iconographique fig. n°188

¹⁴⁸⁷ *Faire signe au machiniste*, eau-forte de Jorge Camacho, 32,5x25 cm, collection Mansour, cf notice iconographique fig. n°189

« Livre-Espace ».¹⁴⁸⁸ Mais les problèmes de diffusion du livre font avorter le projet. Malgré cet échec, François Di Dio reprend en 1964 l'idée du livre-objet, avec un texte de Robert Lebel, *Double Vue* suivi de *L'inventeur du temps gratuit*, illustrés en commun par Giacometti et Marcel Duchamp. L'éditeur considère ce livre comme historique, par sa nature, sa forme, et son montage, « qui ouvrait une voie nouvelle dans le domaine de la poésie ».¹⁴⁸⁹ A partir de ce moment-là, il n'a cessé de développer ce procédé. Au début des années soixante, on trouve chez lui des écrivains et des artistes comme Alain Jouffroy, J-C Lambert, Joyce Mansour, Otto Halin, Claude Pelieu, Ipousteguy, Vasarely, Magritte, Pierre Alechinsky, Isabelle Waldeberg, Enrico Baj, Berrocal, Toyen...

Le livre-objet a pour vocation d'ajouter, par l'objet qui l'accompagne ou l'illustration qui l'orne, une troisième dimension à celles de la page imprimée. Le livre-objet allie l'écrit et l'art plastique. L'idée est inspirée de Duchamp et des surréalistes dans la mesure où ils conféraient aux objets une existence poétique. Dans ce cas il était naturel pour eux d'y faire participer l'écriture. Mais l'objet surréaliste n'existe le plus souvent qu'à un seul exemplaire – comme *Ma gouvernante*, objet de 1936, de Meret Oppenheim,¹⁴⁹⁰ où elle détourne avec humour et poésie l'objet usuel, une paire de chaussures, de sa destination.

François Di Dio a organisé une exposition de sa collection de livre-objets et de livres-tableaux à Bruxelles à la galerie Singulier-Pluriel, fin décembre 1975. Vus sous vitrine, ils dégageaient une magie inhabituelle et inattendue. Du côté

¹⁴⁸⁸ *Nouvelles littéraires*, 3 mai 1979, « Le livre-objet, Les lumières du Soleil Noir », par François Di Dio.

¹⁴⁸⁹ *Idem*, *Nouvelles littéraires*, 3 mai 1979, op. cit.

¹⁴⁹⁰ Meret Oppenheim, *Ma gouvernante*, 1936, Métal, chaussure, fil et papier 14x21x33 cm, Musée d'Art Moderne de Stockholm. Figure à l'exposition *Le Surréalisme et l'objet*, au Centre Pompidou novembre 2013. Février 2014. Cf notice iconographique fig. n°190

des illustrateurs, on trouvait Giacometti, Magritte, Delvaux, Hérold, Bellmer, Camacho, Ernst, Toyen et Miró ; du côté des écrivains, Jouffroy, Lebel, Mansour, Bataille, Duprey...

Ainsi François Di Dio est bien plus qu'un éditeur. Il aide à créer une œuvre à part. Le 19 mars 1977, avant la parution du livre-objet *Faire signe au machiniste*, il n'hésite pas à écrire à Joyce Mansour pour la tenir au courant de l'avancée du projet. On y lit clairement l'étendue de sa participation :

19-3-77

« Chère Joyce,

Quelques Signes à la machiniste du Désir.

1° — des circonstances imprévues m'obligent à m'absenter du 24 mars au 9 avril environ.

2° — J'ai pu mettre Jorgé entièrement d'accord avec nous que nous avons le vrai titre. Il reçoit lundi ou mardi l'original de la couverture du livre-objet, avec mes propositions de corrections. C'est lui qui tranchera dans le vif du destinataire identifié — non identifié, mais objectif.

3° — Cela retarde un peu les travaux d'imprimerie, mais pour une meilleure communication.

4° — Si tout va bien (Dans tous les cas notre correction n'a pas grande incidence sur l'imprimeur terriblement en retard sans machiniste, lequel est toujours malade – et d'ailleurs les machinistes dans l'imprimerie aujourd'hui il faut drôlement leur faire signe, c'est dingue. C'est ce que nous faisons, non !

5° — La réunion des quandistes (Sebbag, Alain Joubert, etc.) à laquelle tu es conviée — est maintenue (malgré mon absence) le projet d'almanach engage également Françoise Adestain — l'ami éditeur (France Ades) qui partage les bureaux du Soleil noir. Une jeune femme très machiniste — (Réunion 24 mars 18 h – 2, rue Fléchier).

6° — La présentation, sortie du livre — aura lieu vers le 6-7-8-mai-ou-9. I don't Know exactement. A très bientôt, Joyce, je

t'embrasse. ». ¹⁴⁹¹

Pour François Di Dio, depuis sa découverte des surréalistes en 1945 et la fondation de sa maison d'édition, un livre-objet est réussi s'il investit l'espace-temps, s'il est à la fois palpable, visible et lisible. Pour lui « le livre-objet, c'est cette tentative d'un livre total, d'un livre absolu qui retrouverait son identité. Il plonge ses racines dans le rêve mallarméen. Il introduit le vide, l'espace-temps entre les mots et les phrases : « du fond d'un naufrage », la pensée poétique va tenter l'adéquation du rêve et de la réalité physique ». ¹⁴⁹² Pour l'éditeur le livre-objet doit être multiple et non unique comme le tableau-objet ou le poème-objet. On peut rappeler que Georges Huguet avait ouvert en 1936 une librairie à l'enseigne du Livre-Objet, mais les reliures-objets qu'il réalisait étaient des exemplaires uniques.

Le livre-objet, où s'associent le peintre et le poète est une rencontre « du « visible et de l'imprévisible ». Il se veut porteur du signe qui alerte la présence continue de la poésie ». ¹⁴⁹³

Nous l'avons dit, Jorge Camacho et sa femme Margarita sont restés amis avec la poétesse jusqu'à la fin de sa vie. En 1984, ils collaborent à nouveau pour une exposition du peintre organisée à la galerie Albert Loeb, 12, rue des Beaux-Arts Paris, d'octobre à novembre, sur le thème *La philosophie dans le paysage*. Une vingtaine d'œuvres sont reproduites dans le catalogue, accompagnées d'un poème-présentation de Joyce Mansour, « L'Empire du serpent » :

¹⁴⁹¹ Lettre de François di Dio à Joyce Mansour, 13 mars 1977, archives Mansour, cf. corr. n°65

¹⁴⁹² *Nouvelles Littéraires*, 3 mai 1979, « Le livre-objet, Les lumières du Soleil Noir » par François Di Dio.

¹⁴⁹³ Idem, *Nouvelles Littéraires* du 3 mai 1979

L'EMPIRE DU SERPENT

Dormir sans fermer l'œil sous la voûte immodeste
Ecouter le vent hurler ses entrailles
Retrouver sa jeunesse là où rien ne vit
Mettre sa clef dans la serrure d'un cercueil habité
Par l'image de la mort en route vers la poussière
Attendre la nuit à l'abri des intempéries
Passer de son vivant le pont vers l'autre rive

Tout est propre dans le désert
Le ciel le sable le scarabée
Qui pousse son désir devant lui comme un grand
Soleil noir
Tout est simple satanique
Telle la morsure du scorpion loin de tout secours utile

Le chaos appelle l'aigle et le vautour
Qui plane au couchant
Mirage d'une délivrance, dites vous ? Non
Un point dans le cercle dans le carré et le triangle
Un renard pâle une idée nombre
Un volcan qui se vide
Comme un ventre à l'envers
Crachant sa haine beuglant sa bile
Sur l'horizon ourlé de Nazsca

Il y a pulsation passion plaintes et prière
Au cœur de ses rocs austères
Bornes qui ornent le désert année
Le désert armé de son haleine granitique
Soufflant souffrant frénétiquement absent
Il harcèle la momie accroupie dans ses bandelettes
Il dépouille la dépouille de ses rêves impubères
Décapant le squelette ivre de solitude
Il claque des dents et
Les dunes s'effritent le sol perd ses écailles

Qui dit qu'une tombe est ouverte ou fermée

Des arbres fantômes flottent sur la houle immobile
Invisibles sans racines pleurant leurs feuilles exsangues
Arbres sans terre ni volonté de rêverie
Arbres disparus depuis combien de lunes
Dans le velours avide
Du désert la nuit

Vient le jour
Le feu cristal
Le ciel moutarde mesure déserte
Le soleil tourne son aiguille
Vers la mort
Puissent ces bénédictions se répandre »¹⁴⁹⁴

Jorge Camacho réalise les premiers dessins préparatoires de *La philosophie dans le paysage*, sur le thème du shamanisme, durant son voyage au Pérou en 1983. « Dans les paysages de sable réunis par leur tonalité sourde, apparaissent à la manière de hiéroglyphes de signes, des empreintes, des fragments fossiles qui semblent y tracer de curieux itinéraires »¹⁴⁹⁵.

Le poème de Joyce Mansour évoque les sortilèges du désert, comme le montre cette toile *Bulto n°3*,¹⁴⁹⁶ de 1984. L'inquiétante étrangeté qui règne dans l'ensemble des tableaux présents à l'exposition évoque « les figures virtuelles qui, chez les Indiens d'Amérique du Nord, tenaient leur pouvoir des esprits. Résultats d'une combinaison de formes variées prélevées dans le monde réel, et

¹⁴⁹⁴ Joyce Mansour, poème présentation « L'Empire du serpent » catalogue de l'exposition Camacho, *La philosophie dans le paysage* galerie Albert Loeb, octobre novembre 1984, éditeur Albert Loeb.

¹⁴⁹⁵ Op. cit, catalogue de l'exposition Camacho, *La philosophie dans le paysage* galerie Albert Loeb

¹⁴⁹⁶ Jorge Camacho, *Bulto n°3*, 1984, huile sur toile, 150x150 cm, Paris, collection particulière, cf notice iconographique, fig. n°191

de signes relevant davantage du domaine des prémonitions et des prophètes, les compositions semblent le plus souvent résulter de l'interaction de deux images, l'une cachée dans l'autre. Structuré par la couleur, à l'aide de plans volontairement simplifiés, le paysage semble tenu de se plier aux propriétés dimensionnelles du tableau et ainsi d'accepter une convention de figuration spatiale ». ¹⁴⁹⁷ Anne Tronche observe dans l'ensemble des toiles de cette période que l'espace du tableau est déconnecté de l'espace familier observable, pour devenir un milieu abstrait, organisé par la couleur, à l'aide de plages représentant aussi bien des sols que des nappes et des filons souterrains. ¹⁴⁹⁸ Il emprunte ses formes totémiques et génétiques au monde de l'objet, de l'animal ou de l'humain, puis y greffent des griffes pour créer une atmosphère subversive et cruelle ; parfois, même, pour l'adoucir. Les flammes que l'on trouve dans certaines compositions sont là pour briser les lignes horizontales et verticales, comme dans *Noctis Imago*, ¹⁴⁹⁹ huile sur toile de 1984, aussi présente à l'exposition. Ces éléments situés entre pulsion de vie et pulsion de mort, entre l'intérieur et l'extérieur envoûtent le regard. Breton parle de « cette gamme illimitée de tons sourds déployant les fastes de ce qui pourrait être au crépuscule ce que l'aurore boréale est à notre matin », ¹⁵⁰⁰ ce que l'on retrouve dans les toiles de Camacho tout au long de son œuvre. Par la séparation des différents plans, le conflit est toujours latent. La proximité des couleurs chaudes et des couleurs froides investit ses compositions d'une énergie qui, pour l'artiste, semble être un défi à la mort.

¹⁴⁹⁷ Idem p.148

¹⁴⁹⁸ Idem p.148

¹⁴⁹⁹ Jorge Camacho, *Noctis Imago*, 1984, huile sur toile, 114x146 cm, collection particulière, cf notice iconographique fig. n°192

¹⁵⁰⁰ André Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, 1965, op. cit. p.406

5 : Les limericks-sculptures de Reinhoud

Au début de l'année 1969 un petit recueil de poèmes de la poétesse, *Phallus et Momies*, est publié par les Éditions Le Daily Bul.¹⁵⁰¹ Le recueil comprend six poèmes dont certains sont dédiés à Reinhoud, Michel Leiris et Alain Jouffroy. Ces poèmes répondent aux sculptures de Reinhoud dont les photographies ornent l'ouvrage. Ces sculptures – des personnages ou des animaux en cuivre, munis de pinces, de cornes – sont toujours teintées d'humour noir. Jeanine Banon dans *La Croix*, du 20 novembre 1972 dans un article sur le sculpteur, « Reinhoud, la vie morcelée d'une enclume impitoyable » décrit son œuvre : « les personnages qu'il crée relèvent d'un univers à la Jérôme Bosch (...). La famille, l'individu, la société se ramènent à quelques rôles dérisoires et hallucinants. Tout semble compromis. La sécurité, la faconde sont martelées avec entrain, sur une enclume impitoyable. Mais par un mauvais génie passionné qui aurait manqué ses effets. Car l'humour demeure le maître. Les silhouettes contrefaites, les moignons, les brisures des corps, la raideur d'une jambe, la gaucherie des gestes révèlent l'homme dans ce qu'il a de mesquin. Mais aussi ce qu'il a de plus fragile et de plus secret. Derrière les masques démesurés, l'horreur monstrueuse attendrit (...). violemment trituré donc, soudé, rapiécé, cet homme n'est cependant jamais amoindri. Jusque dans ses défauts, il se grandit. Tant il se résout à être ce qu'il est : opportuniste, heureux quelquefois, blessé, fatigué, prétentieux et

¹⁵⁰¹ Joyce Mansour, *Phallus et Momies*, poèmes, illustration de Reinhoud, photographies par Suzy Embo, poèmes repris dans *Faire signe au machiniste* (1977) op. cit. Trente-cinquième volume de la collection « Les Poquettes volantes » (tirage limité à mille exemplaires), La Louvière (Belgique), Le Daily Bul, 1969. Retranscrits dans Joyce Mansour : *Prose et Poésie, Œuvre complète*, op. cit. p.501 à 508.

follement aimable. Simple en somme. Et naïf. Mais doué de ce merveilleux pouvoir de s'observer de temps en temps, de s'apprécier et d'en sourire ». ¹⁵⁰²

Joyce Mansour sera prise d'une grande amitié pour Reinhoud, sentiment visible sur la photographie ¹⁵⁰³ qui la montre à ses côtés le jour de son mariage en 1971. En effet, elle ne collaborait qu'avec des artistes amis.

Le poème choisi pour illustrer la sculpture, *Tentative timide*, de 1969, correspond au monde imaginaire du sculpteur. Il est écrit en anglais « *Wild Glee from Elsewhere* » dont voici quelques vers : « *Hard calloused dreams / Burst palefully / Through the seams of tasteless / Yesterday / Don't whine for help / Lie bleeding / Life is a perpetual sneeze / Listen to the screech of iron in the rocky / Vacuum / Of an eyeless / Socket (...)* » ¹⁵⁰⁴. Les vers sont courts, vifs et incisifs. La poétesse renoue avec la tradition anglo-saxonne et semble s'inspirer des poèmes d'Edward Lear – ces *limericks* dont nous parlerons plus loin. La poésie de Joyce Mansour se présente comme un écho à ces petits personnages souvent pervers, aux visages et aux membres tourmentés, inquiétants, mais humoristiques.

Ce mince recueil de poèmes fait partie de la collection « Les Poquettes volantes ». Marie-Laure Missir dans *Une étrange demoiselle*, cite Pol Bury qui rappelle que « ce terme désigne « les papules rosées qui se transforment rapidement en bulles, à liquide d'abord clair puis purulent, et qui couvrent le

¹⁵⁰² *La Croix*, 20 novembre 1972, article de Jeanine Baron : « Reinhoud, La vie martelée sur une enclume impitoyable » cf doc. n°63

¹⁵⁰³ Photographie de Joyce Mansour assise à côté de Reinhoud le jour de son mariage, 1971, archives Mansour, cf notice iconographique fig. n°193

¹⁵⁰⁴ « *Wild Glee from Elsewhere* », *Joyce Mansour : Prose et Poésie*, op. cit. pp.505, 506 traduit en français par Christine le Bœuf et Hubert Nyssen p.506

corps des enfants atteints de la varicelle ». De couleur vive, ces recueils qui comptent à peine vingt pages seraient donc des boutons de fièvre poétique ». ¹⁵⁰⁵

Les deux amis vont poursuivre leur collaboration en juillet 1969 alors que la poétesse est en vacances au Golfe-Juan. A la demande de Reinhoud, elle écrit un long poème, « Fleurs d'enclume » en écho aux sculptures inquiétantes de Reinhoud. Avant de lui présenter le poème, elle écrit à Pierre Alechinsky :

Juillet le 17 juillet
Golfe Juan

Très cher Pierre — Voilà ! Finalement au soleil ! Je me cache ici (sic) dans un petit port tranquille (sic) et je travaille en attendant le Samir. J'ai écrit un long poème [en pensant à Reinhoud, où plutôt à tout ce monde inquiétant, fascinant, pétrifiant, qui l'entoure] peut-être (sic) est ce le plus « automatique » depuis longtemps. Je n'ai pas ma machine à écrire avec moi, je vais envoyer le manuscrit à D'haes [mal épelé (sic) et j'aimerais beaucoup, que tu le lises aussi, que tu me dises ce que tu en penses vraiment. Je ne suis jamais fâchée d'entendre la vérité, quel-quelle soit (sic)... ». ¹⁵⁰⁶

Alechinsky, ami du sculpteur, lui répond le 31 juillet 1969 :

« Très chère Joyce,

Reinhoud est content du poème, et il y a de quoi ! Fleurs d'enclume sort de l'arrosoir qui fait croître les machines à coudre

¹⁵⁰⁵ Joyce Mansour, *Une étrange demoiselle*, op. cit. p.185

¹⁵⁰⁶ Lettre du 17 juillet 1969 de Joyce Mansour à Pierre Alechinsky, envoyée de Golfe Juan, archives Pierre Alechinsky, cf corr. n°66

et les parapluies. Ci-dessous le sigle de la maison Hara-cuivre où notre ami s'approvisionne. Comme tu vois, la fleur a été remplacée par un animal peu apprécié par les forgerons — ces mangeurs de viande — Le vendredi, on le dit, les poissons se nourrissent de fleurs, mais lorsque l'un d'entre eux se risque à en cueillir une sur l'enclume... dong ! il reçoit (c'est fatal) un grand coup de masse sur les branchies.

Tu demandes la vérité sur ton poème comme s'il ne pouvait pas convenir ! C'est la plus belle ouverture pour un livre où respireront déjà tant de petits poumons de cuivre. La plus belle ouverture... mais à mon sens il ne faudrait pas que la suite très importante des illustrations, l'ensemble des sculptures, se réduisent à un album subitement muet. Le poème est une formidable incitation pour voir cet ensemble mais il manque un volet critique d'au moins une vingtaine de pages. [...] Image inouïe, et as-tu remarqué que le poème, qui porte le mot or, finit sur jaune non loin d'une cataracte de vitrier... ».¹⁵⁰⁷

Ainsi Pierre Alechinsky se montre très favorable au poème de Joyce Mansour qui est associé à une monographie¹⁵⁰⁸ sur Reinhoud illustrée par ses sculptures de personnages en cuivre et de lilliputiens en mie de pain. On voit dans son poème, « le grouillement organique des sculptures, le monde de l'artiste ».¹⁵⁰⁹ Ce poème est également présent dans le recueil, *Faire signe au machiniste* :

FLEURS D'ENCLUME

¹⁵⁰⁷ Lettre du 31 juillet 1969 de Pierre Alechinsky à Joyce Mansour, archives Mansour, cf corr. n°67

¹⁵⁰⁸ *Reinhoud*, monographie, Turin, Éditions d'art Fratelli Pozzo, 1970

¹⁵⁰⁹ *Joyce Mansour, Une étrange demoiselle*, op. cit. p.186

Demain est une roue
Embrasée l'étoile du soir et du matin
Après sonne le glas de la viande alitée
La bosse Stalagmite
L'heure velue
Ses mains trop petites
Déracinent les poils privés de chair
L'enveloppe gazeuse
La vermine intestinale
Les restes érodés du bonheur immobile
Il faut sectionner les pédoncules
Écouter les plaintes de la harpe nerveuse
Briser la défense épineuse des îles circulaires
Baiser c'est dire non à la mort
Il faut séparer les embryons de l'ivraie
Les arracher par la racine
Avant que le soleil ne recule
Et que le jour raccourci ne montre ses dents
Avant est une pantoufle chaude
Pour un rat
Dix comètes dans l'égout
Chassent le jabiru
Sanglez vos corsets
Cimetières
Extirpez les ifs de vos paupières
Le vent hilare de la mort
Perfore tympan villes grises rochers
Et un raz-de-marée fulgure grince et patine
Sur la mer sans rive de la foule
Gélatine

J'ai pleuré dans mon rêve
J'ai ouvert les bras et mes dents sont tombées
Dans l'ombre
La vieille Cannibale
Porte un voile de givre sur sa bouche ridée
Une cataracte de vitrier
Cache ses mamelles de plomb

Mais rien ne protège son sexe
Qui rit *jaune*
La chute déglacée d'une feuille d'argent
Sur la vase mouvante du sommeil
Et le sperme éclate comme le lézard de sa peau
Comme le feu du tigre
Ou le juron de l'ombrelle
Le marteau-hiver ne clouera jamais
Une giroflée sur ta langue
Nil

Une chambre propre et claire
Sabrée de moisissures
De somnolences
De choses oubliées et de remontrances
De lierre
J'ai peur de te retrouver rétrécie
Fermement installée sur l'orbite de la souffrance
Comme le grain de beauté sur la joue de ma grand-mère
Dévorée
Dévorante
Dans l'erreur et la glu
D'un cataplasme de figues
Certains hommes captent l'or
Flottant au-dessus des eaux
Comme la brume cherche le corbillard
Dans le tamis de leurs cils
D'autres arrachent leur membre
Cette manne de session d'assises
Outil insaisissable enflé de sang
Acétylène
Et bâtissent des autels d'embruns
Des épopées pour saler le pain du pacifique
Des lendemains pour flâneurs assis
Visqueux les gangrenés passent du rouge au blafard
Des nuées d'araignées munies de gongs barbares
Courent les routes à rebours
Sous la houlette vibrante

De l'omelette
Hystérie

Le silence appelle le cri
Comme le vide aspire le vent
Les ciseaux du père ne quitteront guère la maison
Ils s'allongent et jouent
A saute-mouton
Avec le clitoris de l'enfant Sage

A midi
L'aspect sui generis des Halles
A minuit
La solution du cauchemar
Librement choisie
Encore maintenant dit le pendu
A la robe de chambre apprivoisée
Et l'hippocampe brouillon
Eut une nouvelle hallucination de l'ouïe

A côté
Le sexe buvard de la fillette
Bâille rote et aspire
Squelettes
Larves
Oiseaux morts
Tétanos et compagnie
C'est dur de mourir dans un lit morose
Poubelle rouillée de la vie toujours humide
Aux grands yeux mensongers
Et nuits blanches comme la sanie de celle qui se croit
Vierge
Le formol l'éther l'âme bleue des hôpitaux
Scient les branches du souvenir
Et la croix aux battements d'horloge et aux semences fécondes
Écarte les Jambes »¹⁵¹⁰

¹⁵¹⁰ Joyce Mansour « Fleurs d'enclume », poème présentation daté de juin 1969 dédié à Reinhoud, repris dans *Faire signe au machiniste*, op. cit. p.57. Également publié dans

À la fin de sa lettre du 31 juillet 1969, Alechinsky rappelle à la poétesse de ne pas oublier d'envoyer la version anglaise du poème, « Astres et désastres », qui doit faire partie de l'affiche¹⁵¹¹ qu'il va faire publier à l'occasion de son exposition « Astres et désastres » en 1970, du 19 février au 19 mars à la London Art Gallery. Le 22 mars 1969 la poétesse écrit une lettre au peintre, pour présenter son poème :

« (...) J'espère que ces gribouillages infâmes t'aideront à dépister le chemin parcouru entre les chaises, haies et miradors de tes « Astres et désastres ». Ferme les yeux en les regardant et pardonne-moi : 1) Le jaune 2) Le ridicule... et le reste. — La première page du poème prend sa respiration, son élan. Page 2 rejoint sur une patte, le disque flambant et c'est parti !(...) »¹⁵¹²

La poétesse ici ne semble pas être très sûre d'elle, et révèle une facette fragile de sa personnalité qui contraste avec la violence de la plupart de ses poèmes. En 1977 « Astres et Désastres » est repris et dédié à Pierre Alechinsky dans *Faire signe au machiniste* :

« ...
Sous le drap

Reinhard, Turin, Éditions Fratelli Pozzo, 1970

¹⁵¹¹ Pierre Alechinsky, Joyce Mansour. Couverture du catalogue de l'exposition *Astres et désastres*, du 19 février au 19 mars 1970 à la London Arts Gallery, cf. notices iconographiques, fig. n°194 ; Affiche (l : 63 cm x h : 95 cm) publiée à l'occasion de l'exposition, cf. notices iconographiques, fig. n°195

¹⁵¹² Lettre de Joyce Mansour à Pierre Alechinsky, en date du 22 mars 1969, archives Alechinsky, cf corr. n°68

Bouge
Le chaos
Dans le rire le hoquet
Freine
Trébuche et frappe encore
L'heureuse glotte acérée
La Sortie
La fumée lasse L'haleine vaginale
Le dernier souffle de pure peine
Eructe
Plaqué au sol par la pesanteur
D'un seul mot
Quand
Il y a des planches vides de tout désir
Des cheveux qui poussent sur des crânes ensevelis
Des sexes armés pour combattre
L'oubli
Le cerveau dans sa cage
Se croit lion libellule
Machine
Comment peut-on dormir une heure avant la grande nuit
Dernière
L'immense nuit du cri éternel
Il faut chanter la fièvre
La masturbation
Hurler la beauté de la chair
Jouir dans la bouche de la blanche sentinelle
Lévitait sans raideur Anguilles
Il faut rire dans le vent L'écho
Accède au palier du souvenir vécu
Il faut manger le sexe de son père

Un homme est entré dans Palmyre
Sur le dos d'une petite cuillère
Il plana longtemps
Nébuleuse primitive
En crachant de la poussière lunaire

Un homme est entré dans sa mère
Sans ciller ni rendre son affreux baiser
Il perdit la raison entre ses cuisses de métal bleu
Et la lune se leva nue sur son père

Un homme est entré dans sa tête
Par l'orbite perforée du métro
Il s'aggloméra sans peine
A cet autre corps unique
La moule Marée haute des années vécues
Au plus bas de la nuit
Le sable se ride
La glacière s'allonge
Seul reste le sanglot
Chantre

Un homme
Nœud coulant
Pomme d'Adam
Chien errant
Ame slave

Un homme a planté une rave fourchue
Dans l'œil laqué de son nombril
Au hasard
Puis accroupi comme un poisson
Dans sa gelée heureuse
Il féconda la terre
De sa mort
Un homme déroba la langue priapique
Et la cacha derrière l'occiput
Astrologique
De la Vierge aux pupilles de cire
La guerre éclata dans son corsage ouvert
L'homme courut plus vite
Qu'une rue
Déserte
Vers l'étoile qui saignait au loin

Si la haine sème la maladie
L'envie le cancer
Qui surprendra la rusée mandragore
Qui arrachera la pince du homard
Mort

Il y a une théorie du désert
Une musique une mélancolie
La mort migratrice fait des vagues sur le lac hostile
Elle nivelle les années d'écaille
Sur le ventre de la vieillesse-tortue
Son miroir encombré de joncs de marais
L'écorce battue de sa peau peinte
Les îles innombrables de son pubis ensablé
Tout en elle crie peur
solitude
mensonge
Tout frissonne et rétrécit
L'aube se lève comme une très vieille femme
Le froid mépris de tes yeux une fois la nappe ôtée
Souligne que c'est fini
La mort commune
Passe »¹⁵¹³

Comme le souligne Marie-Laure Missir : « Quelque soit le mode de composition du poème, le texte de Joyce Mansour n'est pas un commentaire extérieur de l'œuvre de Pierre Alechinsky. Il ne glisse pas sur les surfaces colorées : il est « à l'intérieur », retrouve et suit les lignes qui donnent le rythme et le souffle de ces tableaux. Le lisible rejoint le risible. »¹⁵¹⁴

¹⁵¹³ *Faire signe au machiniste*, poème « Astres et désastres », éditions Le Soleil Noir, 1977, p.p. 69 à 72

¹⁵¹⁴ *Joyce Mansour, une étrange demoiselle*, op. cit. p. 186

6 – Enrico Baj : le livre fait objet

Enrico Baj¹⁵¹⁵ et Joyce Mansour collaborent ensemble sur le livre-objet, *Ça*.¹⁵¹⁶ Ce recueil de contes comprend un certain nombre de textes dont *Napoléon*, qui paraît pour la première fois. Les autres récits sont présentés par l'auteur dans une nouvelle version revue et corrigée. Trois de ces contes ont été publiés dans *La Brèche* : « Dolman le magnifique »¹⁵¹⁷, « Infiniment... sur le gazon »¹⁵¹⁸, « Illusion de vol ».¹⁵¹⁹ Son conte « A la renommée de la tartine » est paru dans *l'Archibras*¹⁵²⁰.

¹⁵¹⁵ Enrico Baj est né à Milan en 1924, mort en juin 2003 à Vergiate. Depuis 1950, Enrico Baj suit une trajectoire parallèle à celle du surréalisme, et s'invite aux différentes manifestations du groupe. En 1951, il fonde avec S. Daugelo le « Mouvement nucléaire », première tentative expérimentale dans l'Italie poste-fasciste dont la composante essentielle est l'automatisme de la matière et un « spontanéisme » qui fait du *Movimento nucleare* l'homologue méridional de « Cobra ». C'est d'ailleurs à Bruxelles que Baj et Dangelo publient en 1952 leur « manifeste ». En 1953, Baj fonde avec Jorn le « Mouvement international pour un Bauhaus imaginiste ». En 1954, Jorn et lui organisent les Rencontre internationales de céramique d'Albisola, où viennent plusieurs ressortissants du surréalisme. En 1955 il participe à la fondation de la revue *Il Gesto*, antenne de *Phases* en Italie. Il rencontre Mesens à Londres, puis Duchamp à New York, auquel le présente leur ami commun Arturo Schwarz. Il rencontre Breton à Paris en 1962 qui écrit : « Dès notre première rencontre, je n'ai pu m'empêcher de lui dire tout ce que je trouvais d'errant sur son visage, que j'eusse pu croire emporté à jamais avec Apollinaire ». Ressemblance physique qui n'est sans doute que le reflet d'une autre plus profonde. Il a su réaliser le précepte d'Apollinaire selon lequel l'artiste se devait de peindre avec tout ce qui lui tombe sous la main, comme des rubans, des ficelles, des pompons, des cordons, des drapeaux, des médailles, des boutons etc. Il exerce une liberté totale dans l'emploi des matériaux divers, comme dans la modification de tableaux pompiers. Il revisite également des chefs d'œuvre de Seurat à Picasso. On peut apparenter l'art d'Enrico Baj dans le domaine plastique à celui d'un Péret dans le domaine verbal. Il l'a d'ailleurs illustré, comme il a illustré les textes de Mandiargues, Queneau, J. Mansour et d'autres. Il a participé aux Expositions internationales du surréalisme à Paris comme E.R.O.S. en 1959, *l'Ecart absolu* en 1965 et aussi à New York en 1961 et à Stockholm en 1970. Après 1955, il participe à de nombreuses manifestations *Phases*. (cf *Dictionnaire général du surréalisme*, op. cit. p45).

¹⁵¹⁶ Joyce Mansour, Enrico Baj, livre-objet, *Ça* recueil de contes, tiré à cent trente-cinq exemplaires dans la série « Livre-objet » du Soleil Noir, sur Vélin d'Arches, numéroté de 1 à 135. Chacun de ces exemplaires est contenu dans un livre-miroir, œuvre originale d'Enrico Baj, numérotée et signée par l'artiste avec une pointe de diamant 1970.

¹⁵¹⁷ « Dolman le magnifique », conte publié dans *La Brèche* n°1, octobre 1961.

¹⁵¹⁸ « Infiniment... sur le gazon » conte publié dans *La Brèche* n°4, février 1963.

¹⁵¹⁹ « Illusion de vol » conte publié dans *La Brèche* n°6, juin 1964.

¹⁵²⁰ « A la renommée de la tartine », conte publié dans *L'Archibras* n°1, avril 1967.

On trouve dans *Ça* également un autre récit « La pointe » qui figurait sous la forme d'un fascicule illustré par Mimi Parent, dans l'édition de tête *La Boîte Alerte*, qui a servi de catalogue à l'exposition internationale du surréalisme, E.R.O.S.

L'édition de luxe de *Ça*, se présente sous la forme d'un livre-miroir,¹⁵²¹ œuvre originale de Enrico Baj numérotée et signée par l'artiste avec une pointe de diamant. Chaque emboîtement est accompagné de cinq sérigraphies en couleurs sur Rhodoïd et rassemblées dans un porte-stampe, toutes numérotées et signées par Enrico Baj. Quand le lecteur passe de l'autre côté du miroir pour arriver aux textes de Joyce Mansour, il se trouve d'emblée dans un univers inquiétant en découvrant le miroir brisé, qui le mène ensuite dans les obsessions de la poétesse, fenêtres sur son univers subversif et inquiétant. Il y a ainsi un passage de l'univers obsessionnel du peintre à celui de la poétesse. Marie-Laure Missir écrit que « L'œuvre agit comme un révélateur » et que le miroir brisé sert « de miroir déformant, renvoyant à celui qui s'y contemple un reflet déconcertant de lui-même. Joyce Mansour et Enrico Baj nous proposent une visite dans une inquiétante galerie des glaces ». Elle ajoute que les livres-objets sont « autant d'invitations à se détourner des chemins tout tracés qui suivent l'enchaînement des mots. »¹⁵²².

7 – L'univers des bijoux-poèmes : Pol Bury

¹⁵²¹ Joyce Mansour, Enrico Baj, Livre-objet *Ça*, tirage de tête, édition Le Soleil Noir, 1970, photo de Bernard Mallet, collection Mansour, cf notice iconographique, fig n°196

¹⁵²² Joyce Mansour, *Une étrange demoiselle*, op. cit. p.192

En 1972, la poétesse va de nouveau écrire un poème-présentation dans le catalogue de l'exposition de Pol Bury,¹⁵²³ à la galerie Maeght, « Bijoux de Pol Bury ». Ce poème « Les délices de la lenteur » sera repris en 1977 dans *Faire signe au machiniste*. Dans son poème, Joyce Mansour partage avec nous sa vision de l'exposition. :

« A Pol Bury

LES DÉLICES DE LA LENTEUR

¹⁵²³ Pol Bury, peintre et sculpteur belge, est né à Haine-Saint-Pierre (La Louvière) dans la province du Hainaut le 26 avril 1922 et décédé à Paris le 28 septembre 2005. Il s'est également adonné au dessin et à l'écriture, à la création de bijoux et la construction de fontaines. En 1938, alors âgé de seize ans, il entame des études artistiques (peinture-dessin) à l'Académie des Beaux Arts de Mons. Il y rencontre le poète Achille Chavée, un maître à penser du surréalisme en Wallonie. C'est ainsi que Pol Bury appartiendra au groupe surréaliste *Rupture* fondé par Achille Chavée en 1937. Tout d'abord influencé par Yves Tanguy, il adhère, comme de nombreux membres du groupe, à l'idéologie communiste surréaliste. Il rencontrera ensuite Magritte et participera à l'exposition internationale du surréalisme en 1947.

En 1947, sa peinture prend une nouvelle orientation, celle de l'abstraction. Il rencontre alors Christian Dotremont et Pierre Alechinsky les fondateurs du groupe *Cobra*. Il prend part au mouvement de 1948 à 1951, d'une part en contribuant à la rédaction et l'illustration de la revue *Cobra* et d'autre part, en participant aux expositions du groupe. En 1952, Pol Bury est un des fondateurs du groupe *Art Abstrait* qui correspond mieux à ses aspirations artistiques du moment. A cette époque, il admire et étudie l'œuvre de Mondrian et certaines de ses peintures approchent le style de Miró.

En 1953, il découvre les œuvres de Calder, abandonne peu à peu la peinture et réalise ses premiers modules. Il crée la même année, avec André Balthazar l'Académie de Montbliard, une institution d'où sortira plus tard *Daily-Bul*, une revue qui deviendra une maison d'édition. Pol-Bury est, depuis lors, considéré comme un des pères du cinétisme. Il réalise des œuvres en mouvement. Ses matériaux de prédilection sont le bois, le liège, l'inoxydable et le cuivre. Il s'installe à Paris en 1961, année de sa première exposition personnelle. En 1964, il représente la Belgique à la Biennale de Venise.

Au cours des années 1970, il y aura deux rétrospectives de son œuvre qui circuleront à travers l'Europe et les États-Unis. En 1976, il crée sa première fontaine hydraulique. Ses sculptures auparavant silencieuses font maintenant du bruit. Pour ses fontaines, il utilise les cylindres, les sphères, les coupelles et les triangles, le tout en acier inoxydable. L'eau est utilisée pour déséquilibrer le volume de l'acier – déjà instable. Pol Bury est également un écrivain, critique d'art, éditeur, poète, créateur de bijoux et réalisateur de plusieurs courts-métrages expérimentaux.

Bijoux choux cailloux
Amulettes qui éloignent le courroux le mal
Joujoux qui enferment le mauvais œil du voisin
Derrière les barreaux d'une roue ovale
Les genoux tamisés de l'agate évoquent mousses ou paysages
La surface libre d'un liquide sans âge ni équilibre
Libère l'onyx la malachite ou la sardoine rubanée
Pierres de folie
Pyramides
Qui jettera la première lune au fond de l'eau
Voici l'or
Broyez broyez sans vous lasser
Courez après l'herbe qui fuit
Tapis sauvage de la veuve
Gonflez ses ballons jumeaux
Prenez un bain d'écume
L'or est le fruit de la maturité
Il fait éclore des roses dans vos yeux
Indigo
La litanie le cliquetis des travers de chemin de fer
Relie la langue au doigt à l'anneau où frémit
Une très grosse BOULE
Dilatation cubique de l'œil Non
Le vent porteur de graines sémantiques
Émigre au jardin perd ses ailes
Le battement s'accroît au niveau du sein
Une broche buveuse de sang provoque l'extase tantrique
Le buisson ardent prend feu Un oursin
Au fond du miroir remue ses aiguilles arlequines
Dans la gorge ensablée du fleuve
Sous le pied endormi du rocher
Sous l'ombrelle du mammifère
Sur la plage
Vit le pou l'anti-bijou celui par qui le scandale arrive
Son rire secoue le sol et s'en va s'amincissant
Devient serpent

Serpent qui nage ne saurait être vipère
Mais soleil lion
Lumière pesante aux alentours de midi
Qui peut mesurer la poussée du désir
Qui connaît la force pressante d'une colonne
De liquide verticale
Qui écartera la tunique écailleuse
Quelle main arborera la bague faiseuse de pluie
Quelle passante aux rêves discontinus
A l'ombre friable aux tempes fendues
Jouera le jeu des anneaux de Pol Bury
Seule la princesse Salamandre »¹⁵²⁴

Dans le jaillissement de ses images, la poétesse capte bien le caractère surprenant, déconcertant des créations-bijoux de l'artiste.

On comprend la proximité qui existe entre Joyce et ses amis artistes : elle partage leurs goûts et préoccupations. Pour elle, l'art et la poésie fusionnent, d'autant plus qu'elle avoue : « moi je voulais peindre originellement. Mais c'était tellement épouvantable que j'ai laissé tomber, parce que je suis ambidextre. C'était impossible. Mais j'aime beaucoup »¹⁵²⁵.

André Pieyre de Mandiargues écrit :

« Voir écrire — ces deux activités n'en font qu'une ».

Cette remarque pourrait s'appliquer à l'œuvre, d'essence picturale, de Joyce Mansour. La poétesse a laissé quelques œuvres plastiques influencées par ses écrits, par André Breton et par les objets d'art qui l'entouraient, ce qu'on a longuement développé dans la première partie. On a vu que Joyce Mansour

¹⁵²⁴ « Les délices de la lenteur », 1972, repris dans *Faire signe au machiniste*, op. cit. p.p.41-42

¹⁵²⁵ « Écrivain étranger d'expression française : Joyce Mansour », émission radiophonique de Jean Pajet, 1967, op. cit.

accompagnait André Breton dans les ventes, dans les ateliers d'artistes, aux Puces, que le couple Mansour s'est constitué une collection d'objets, de sculptures et de toiles souvent achetés à des amis peintres. Joyce Mansour faisait partie « des écrivains à peintres », selon l'expression d'André Pieyre de Mandiargues, également poète-critique, comme André Breton avec son *Surréalisme et la peinture*.

L'exposition à la galerie Schwarz à Milan, en mai 1961, organisée par José Pierre comprend de nombreux peintres qui ont aussi participé à l'exposition internationale surréaliste de 1959 : Jean Benoît, Svanberg, Mimi Parent, Schroeder-Sonnenstern, Toyen, Adrian Dax... puis André Breton et ses amis écrivains et poètes dont José Pierre, Edouard Jaguer, Benjamin Péret, Jean Schuster, Gérard Legrand, et Joyce Mansour.

Il est important de rappeler que dans l'introduction du catalogue intitulée : « Le désespoir des jardiniers ou le surréalisme et la peinture depuis 1950 », José Pierre parle de la place du surréalisme et de sa continuité dans les années cinquante, en montrant, avant tout, l'obstination du mouvement à survivre, voire, à prospérer :

« Pour le désespoir des jardiniers et la perplexité des botanistes, la nature à prévu cette plante singulière qui foulée aux pieds, broyée, écrasée, niée, dès le lendemain se redresse et poursuit, comme si de rien n'était, sa croissance.

De même le Surréalisme, ce chiendent, dont de bonnes âmes avaient bien cru, prenant leurs désirs pour la réalité, extirper l'herbe maligne des champs de la poésie, de l'art et de la pensée révolutionnaire et qui cependant s'obstine, pour leur plus grande

rage et déconfiture, non seulement à survivre mais à prospérer... »¹⁵²⁶

Ensuite il rappelle l'exposition E.R.O.S de 1959, suivie de l'exposition de New York en 1960 à la Galerie d'Arcy.

Il ajoute qu'une nouvelle revue surréaliste : *La Brèche* « s'apprête à voir le jour » montrant « que les signes d'une continuité sont indiscutables ».

José Pierre ajoute qu'en 1960, le surréalisme se heurte continuellement à trois critiques :

« Oui, le Surréalisme eut de l'importance en 1925, aujourd'hui il n'en a plus. », « Le Surréalisme, c'est toujours la même chose. » ou encore : « Le Surréalisme d'aujourd'hui n'est pas celui de 1925 : ce n'est plus le vrai surréalisme ».

Condamné au nom de sa signification historique, de la permanence de ses idées-fortes ou de son évolution même, il ne reste au Surréalisme, comme par le passé, qu'à confondre ses détracteurs dans la poussière soulevée par sa marche en avant (...) »

André Breton et José Pierre ont choisi Milan pour cette exposition internationale car « cette manifestation est proposé au public d'une des nations les moins bien informées de ce qu'est le surréalisme ».

En effet il rappelle que dans les années précédant la Seconde Guerre mondiale, quand le surréalisme connaissait un vrai succès international, l'Italie, comme l'Allemagne « et pour les mêmes raisons, lui opposaient sur le plan idéologique

1526 Catalogue de l'exposition à la galerie Schwarz à Milan, Mai 1961 : *Mostra Internazionale del Surrealismo*, imprimé en 1500 exemplaires. Il a été également imprimé cinquante exemplaires numérotés de 1 à 4 comprenant des gravures originales de certains artistes participants.

un impénétrable rempart, dans lequel quelques isolés firent brèche : Martini¹⁵²⁷ en Italie, Edgar Ende¹⁵²⁸ et Richard Oelze¹⁵²⁹ en Allemagne. »

Les échanges artistiques reprennent dès la guerre terminée et beaucoup d'œuvres apparaissent « qui devaient énormément au surréalisme et à l'automatisme promu dès 1924 par André Breton comme ressort essentiel de la création poétique et artistique. »

José Pierre reproche aux galeries et aux musées d'art moderne du monde entier de s'être laissé envahir par des « sous produits » du surréalisme. Il cite notamment Leonor Fini, Carzou et Labisse qui, selon lui, ont construit leur réputation « sur l'une des multiples recettes utilisées par Miró, Ernst, Matta, Arp, Masson, etc. ». Il juge, enfin, que la leur est une quête de notoriété, non de révolution et de liberté.

Face aux dangers de l'imitation du passé, José Pierre présente cette exposition débarrassée de toute « ambition rétrospective » :

1527 Alberto Martini (1876, Orderzo (Italie) -1954, Milan) peintre. En 1898, il se rend à Munich et entre en rapport avec la culture picturale et littéraire de Symbolisme romantique et ténébreux, qui marquera sa personnalité. A exécuté plusieurs séries de dessins à l'encre de chine, dont certaines pour illustrer les *Histoires extraordinaires* de Poe, dessins visionnaires avec un penchant pour l'érotisme macabre. En 1928, il se rend à Paris. Breton dont il peint un portrait en 1929, l'invite à entrer dans le groupe surréaliste. Il préfère rester indépendant. « Le « surréalisme spirituel » dont il se réclamait en solitaire se situe entre la pittura metafisica et le Surréalisme ».

1528 Edgar Ende, (1901-1965), peintre allemand surréaliste. Sa peinture est visionnaire et fantastique. Il est le père de l'écrivain Michael Ende (*Histoire sans fin*) qui s'influencera dans ses écrits de la peinture surréaliste de son père.

1529 Richard Oelze, (1900, Madgebourg Allemagne - 1980). Avec Ernst et Bellmer est « le « troisième homme » de la grande triade du surréalisme dans la peinture allemande. Visionnaire, élève du Bauhaus de Weimar (1921-1925) vécut à Dresde, Axona et Berlin avant de se rendre à Paris en 1932 où il y rencontre Breton, Dalí, Eluard et Ernst. Il participe des lors aux activités surréalistes.

« Dans une œuvre interrompue pendant 10 ans par la guerre et la captivité » vit dans une petite ville du Hanovre. Il « a su amalgamer les leçons de l'automatisme ernstien à une puissance de vision à la Blake ou la Füssli » il poursuit seul son œuvre descendant du romantisme allemand.

« Cette exposition surréaliste - et c'est là son originalité - ne réunit que des œuvres peintes par des surréalistes au sens propre du terme : ceux qui ont fait acte d'adhésion intellectuelle et morale au Surréalisme ou ceux qui, reconnus par le surréalisme comme relevant de ses propres préoccupations, ont approuvé cette reconnaissance (...) - et à une exception près, (...) cette exposition se limite *intentionnellement* à des œuvres peintes au cours de la dernière décennie. »¹⁵³⁰

Elle expose donc l'état actuel de la peinture surréaliste, sans renier les grands peintres du début du mouvement. José Pierre donne l'exemple de Miró, qui est à ses yeux « le plus grand peintre surréaliste » :

« C'est plutôt par une exigence de sincérité et un certain goût du risque que nous avons désiré que ces peintres, jeunes ou inconnus pour la plupart, n'aient pas l'air de se dissimuler dans l'ombre de leur glorieux aînés. »

José Pierre parle de la présence de « quelques peintres surréalistes déjà connus avant la guerre », comme Toyen et Paalen, « dont les recherches, dans la période récente, se sont accouplées dans un contact très étroit avec les préoccupations intimes du groupe surréaliste, et par un renouvellement formel qui garde à nos yeux valeur d'exemple. »

Il évoque également la présence importante de Granell¹⁵³¹ avec une de ses huiles sur toile, « Elle se souvient de moi »¹⁵³² de 1959, commentée par Benjamin Péret dans le catalogue :

1530 Idem. Catalogue exposition, introduction de José Pierre.

1531 Eugénio Fernandez Granell (1912 (Espagne) -2001), peintre surréaliste poète et écrivain militant, révolutionnaire, ami de Benjamin Péret, doit s'exiler après la victoire de Franco. Ami de Marcel Duchamp, il se fixe en 1957 à New York. Participe aux diverses manifestations internationales du surréalisme depuis 1942 et depuis 1960 aux diverses

« Les êtres qu'il nous présente semble issus d'un monde à découvrir. Ces spécimens d'une faune à venir-coq-cadran solaire, poule-machine à coudre — ne sont pas sans évoquer les êtres fabuleux que les premiers voyageurs reconnurent en Amérique, tel cet oiseau-pinceau (« pecho del cielo ») dont Samuel Champlain nous offre une image dépourvue de pattes « parce que, dit-il, se nourrissant de l'air, il ne se posait jamais nulle part ».

Péret évoque ici, avant tout, l'exilé qui a fui le régime de Franco, pour s'installer, tour-à-tour, à Saint-Domingue, au Guatemala, à Porto-Rico et enfin à New York à partir de 1957.

Il retourne en Espagne au lendemain de la mort de Franco où il ne cessera de diffuser les idées surréalistes.

Sa peinture comporte souvent un aspect narratif ou « discursif ». Pendant son séjour à Saint-Domingue où il reste jusqu'en 1946, il peint de nombreux tableaux sur le thème de la « tête d'indien » « qu'il caractérise sans en savoir la raison par un strabisme prononcé »¹⁵³³ sachant qu'à Saint-Domingue, il n'y a plus d'Indiens depuis le XVI^e siècle.

Son tableau, *Elle se souvient de moi*, présenté à Milan, figurait également à l'exposition internationale E.R.O.S. aux côtés des œuvres de Dali, Miró, et Tábara.

activités du mouvement *Phases*.

1532 E.F. Granell, huile sur toile, *Elle se souvient de moi*, 61 cm x 76 cm, 1959, cf. notice iconographique fig n°197

1533 José Pierre *L'univers surréaliste*, Éditions Somogy, 1983, p. 222

8 – L’almanach surréaliste : *Quando*

Hormis les œuvres publiées avec la collaboration de ses amis peintres, Joyce Mansour participe aux projets collectifs, comme *Quando*, almanach que voulait éditer Le Soleil Noir en 1976. Georges Sebbag¹⁵³⁴ et Alain Joubert qui fondent ensemble le « quando » et sont vite rejoints par Hubert Haddad, Georges Pérec, Paul Virilio et Marc Pierret. Georges Sebbag dans *Le Dégoût sans goût*, explique que « *Quando* a comme but avoué de rattraper le temps perdu. Comme objectif annexe de ne pas retourner à l’école. Comme fin tout court de se frotter au présent historique. Ses maîtresses : une tête chercheuse, une vélocité individuelle et une main contre-anticipatrice »¹⁵³⁵. Les membres de ce « collectif » demandaient à d’autres participants leur collaboration en fonction « des explorations menées collectivement notamment sur les questions du temps et de ses méandres ». ¹⁵³⁶ Alain Joubert dit avoir sollicité la participation de Joyce Mansour pour un des almanachs, « qui décrirait et illustrerait les faits et les événements des plus anodins qui se dérouleraient chacun des 365 jours de l’année suivante c’est-à-dire 1978 »¹⁵³⁷. Pour Alain Joubert il s’agit d’un calendrier de l’évasion et de la contre-anticipation. Cet

¹⁵³⁴ Georges Sebbag, né en 1942 au Maroc, vit dans l’Essonne, philosophe et écrivain. En 1964 il rejoint le groupe surréaliste, et publie des textes. Depuis l’éclatement du groupe, il publie des ébauches d’une nouvelle philosophie du quotidien. Il cofonde avec Alain Joubert le collectif « Quando » en 1976.

¹⁵³⁵ Georges Sebbag, *Le Dégoût, le sans goût : Quando 1*, éditions Le Soleil Noir, 1977, p.11

¹⁵³⁶ *Une étrange demoiselle*, op. cit. p.177

¹⁵³⁷ Entretien de l’auteur avec Alain Joubert en date du 29 septembre 2009.

almanach « ouvre les hostilités contre l'information habituelle et invente une arme décisive : La poétique-fiction ».¹⁵³⁸

Il est important pour Alain Joubert que chaque mois soit confié à des écrivains différents. Pour Joyce Mansour, il choisit le mois d'octobre, mois qui, selon Alain Joubert, lui plaisait beaucoup. Elle prévient aussitôt ses amis et leur demande de participer au mois d'octobre de l'Almanach. Elle propose à Christian Dotremont¹⁵³⁹ de lui envoyer un logogramme. Pierre Alechinsky offre un dessin, *Or, l'année dernière, même jour même heure* qui est un jeu de superposition entre l'année 1977 et l'année 1978. Elle reçoit des dessins de ses amis, Cogollo, Camacho, Antonio Saura et José Luis Cuevas. Elisa Breton lui envoie un tableau-objet, *Suddenly Last Summer*.¹⁵⁴⁰ Louis-René des Forêts prévoit une contribution graphique, Yves Larsen, la photographie d'un bijou. La participation la plus importante est celle de José Argémi, chercheur en mathématiques au C.N.R.S de Marseille. Enthousiasmé par le projet, il lui écrit le 14 avril 1977 :

« Cela m'a fait un grand plaisir que vous m'ayez incité à participer à cette belle entreprise d'un Almanach à facettes multiples. Je vous envoie donc, ci-joint, quelques échantillons mathématiques* ainsi que des photos de collages sur timbres. Pour ce « qu'en faire ? », et en fonction de la place disponible, nous pourrions convenir ensemble du mode d'utilisation ; je me permets cependant une petite suggestion : pour ce « côté

¹⁵³⁸ *Une étrange demoiselle*, op. cit. p.177

¹⁵³⁹ Christian Dotremont né en 1922 à Bruxelles, mort en 1979 à Bruxelles, peintre et poète belge. En 1947 est un des fondateurs du mouvement surréaliste révolutionnaire. En 1948 il fonde avec Asger Jorn, Appel et Constant, le mouvement Cobra, qui durera jusqu'en 1951. Il fonde également « La main à plume ». A partir de 1962 il privilégie son activité de dessinateur et de peintre bien que ses hologrammes soient une écriture cursive, qui constituent une nouveauté séduisante pour les galeries.

¹⁵⁴⁰ Elisa Breton, *Suddenly Last summer*, tableau-objet, 1977 cf notice iconographique fig n°198

mathématique » on pourrait peut-être utiliser les figures des pages 60-61-62, ou celles des pages 331-332 en spécifiant bien entendu les équations qui les justifient ; qu'en pensez-vous ? ; toute autre idée sera la bienvenue, mais il y a, à mon sens, dans ces figures quelque chose qui tient à la fois de la bastille et de l'idéogramme (!!?), on pourrait même les reproduire en plus petit ? En ce qui concerne les « timbres » votre idée de l'enveloppe me semble excellente.

N'ayant pu me rendre à Paris, à Pâques, comme je comptais le faire j'ai bien regretté de n'avoir pu faire votre connaissance. Un jour viendra, pas trop lointain j'espère.

Bien amicalement à vous

José Argémi

* et pour mémoire, un court texte non publié. Je travaille naturellement, en collaboration avec un neurophysiologiste sur un modèle mathématique de la membrane des cellules nerveuses (application de la catégorie des catastrophes) : publications en préparation mais encore non complètement rédigé ». ¹⁵⁴¹

José Argémi joint à sa lettre une série de planches de collages sur timbres¹⁵⁴² destinés à *Quando*, qu'il utilise de façon ludique et détournée pour envoyer son courrier et surprendre les postiers : « Ils représentent en général des centaures modernes, mélanges de machines et de membres humains ». ¹⁵⁴³ Il lui envoie également joints aux planches de timbres des planches de formules

¹⁵⁴¹ Lettre de José Argémi à Joyce Mansour, en date du 14-04-1977, archives Mansour, cf corr. n°69

¹⁵⁴² José Argémi, plaches de faux timbres pour « Quando », 1977 cf notice iconographique fig n°199

¹⁵⁴³ *Une étrange demoiselle*, op. cit. p.179

mathématiques : « sur les ponts singuliers multiples etc. »¹⁵⁴⁴ Par ses collages de crânes, de corps ou torses sans tête, placés sur des planches noires tels des nombres multiples à l'infini, il a su créer une atmosphère d'étrangeté, onirique et cauchemardesque qui a beaucoup plu à Joyce Mansour. Elle parvient encore à réunir des textes de Bernard Roger et Roland Topor et envisage d'écrire une quinzaine de poèmes et récits.¹⁵⁴⁵ Pour des raisons financières, l'éditeur François Di Dio renonce à éditer l'almanach. L'important projet devait comporter environ trois cent soixante pages accompagnées d'illustrations, dont des photographies et des dessins. Vers la fin de l'année, les initiateurs de *Quando* le proposent à Savelli, l'éditeur de la revue *Surréalisme*. Alain Joubert mentionne « les difficultés rencontrées avec l'approche du mois de janvier de l'année suivante et qu'il était de ce fait impossible de maintenir l'idée de départ ».¹⁵⁴⁶ Joubert et Sebbag doivent donc renoncer à l'almanach tel qu'il avait été conçu, entraînant alors le départ de plusieurs participants dont Joyce Mansour. Finalement, Savelli, faute de moyens, se retire à son tour et les éditions du Dauphin, désireux de créer une section littéraire, accepte d'éditer le projet, mais plus sous forme d'almanach. On y trouve les commentaires suivants : « Beaubourg : encore deux suicides : sur notre document, la passerelle d'où sont jetés les désespérés », « les fascistes contrôlent Turin depuis 24 heures : le pillage des églises avant l'arrivée des forces de police rebelles ».¹⁵⁴⁷ Il y a aussi des légendes qui parodient les rubriques des journaux quotidiens.¹⁵⁴⁸

¹⁵⁴⁴ José Argémi, copies de planches de formules mathématiques, « Sur les ponts multiples » archives Mansour, cf notices iconographiques, fig. n°200

¹⁵⁴⁵ L'ensemble des textes de Joyce Mansour prévus pour « quando » sont conservés dans les archives Mansour et font partie des inédits.

¹⁵⁴⁶ Entretien de l'auteur avec Alain Joubert du 29 septembre 2009

¹⁵⁴⁷ *Une étrange demoiselle*, op. cit. p.179

¹⁵⁴⁸ Entretien de l'auteur avec Alain Joubert du 29 septembre 2009

« Quando » ressemble à une chronique au quotidien s'étendant sur huit mois – de mai à décembre – de l'année 1978, et paraît sous le titre *Huit mois avec sursis*, avec une seule illustration qui représente une benne de profil sur une décharge publique et qui apparaît aux cours des pages avec une légende différente. Marie-Laure Missir rapporte les paroles d'Alain Joubert et précise qu'au dos du volume est inscrit : « Le temps nous est compté. Aussi faut-il compenser, comme Tabarly dans ses courses autour du monde. Ce livre traite avec la rigueur du métronome les huit derniers mois de l'année 1978, en s'écartant de la politique fiction, condamnée par tous les électeurs ».

Même si Joyce Mansour ne participe pas à la nouvelle version du projet initial de l'almanach, elle aura de nombreuses occasions d'entretenir son amitié avec d'autres collaborations.

9 - L'écriture de rupture : entre rêve et réalité

Le rôle critique de Joyce Mansour

André Breton meurt, le 28 septembre 1966. Pour Joyce Mansour, le choc de cette perte est violent. Son fils Cyrille raconte comment sa mère est restée enfermée, prostrée dans le noir de sa chambre pendant plusieurs jours.

La dernière lettre que Breton lui adresse date du 15 août 1966 alors qu'il est à Saint-Cirq Lapopie et elle, à Grimaud. Il s'excuse de la rareté et de la brièveté de ses nouvelles :

«

St Cirq le 15 août 1966

et bientôt septembre d'OR.

Belle Joyce, la rareté et l'insigne misère de mes signes tiennent, vous vous en doutez bien, à ce que je me suis trouvé durablement plus mal à la suite de ce traitement qu'il m'a fallu interrompre. Je ne m'y suis résolu que lorsque je n'ai plus pu faire autrement.

Il est heureux que ce soit Alain¹⁵⁴⁹ qui vous porte de nos nouvelles et toute ma tendresse. Le voir ici m'a fait grand bien. En dehors de vous, c'est sans doute avec lui que j'attends d'emblée le plus haut (sic) période de communication et c'est lui qui voit le plus clair et le plus loin dans ce qui nous entoure

Jean s'annonce pour le 28 et 29
Je vous baise les mains

André¹⁵⁵⁰

Il joint à cette lettre quelques mots paraphés de ses initiales :

« (Seulement une petite lampe en veilleuse jusqu'à notre retour) ». ¹⁵⁵¹

En hommage à André Breton, Maurice Nadeau et Jean Schuster organise une émission « Pour Saluer André Breton », diffusée le 19 octobre 1966. Emue, la poétesse intervient pour lui témoigner son admiration et son amitié sans bornes dans ce très bel hommage :

¹⁵⁴⁹ Il s'agit d'Alain Jouffroy

¹⁵⁵⁰ Lettre d'André Breton à Joyce Mansour, Saint-Cirq le 15 août 1966, Archives Mansour, cf corr. n°23

¹⁵⁵¹ Mot en date du 15 août 1966, archives Mansour, cf corr. n°24

« André Breton changeait la vie et la vision de tous ceux qui l'ont connu. C'était le grand oiseau cramoisi des vrais beaux jours. Tous ceux qui l'approchèrent savent aujourd'hui que jamais, hors de sa présence, ils ne retrouveront une certaine qualité de l'air. Il ne perdit jamais son amour du merveilleux, qui ne douta un seul jour de la certitude de sa rencontre au hasard d'une rue, d'un poème ou d'un objet extraordinaire. Alors le regard intérieur, le seul qui comptait vraiment à ses yeux, s'y glisse et s'y enlise. Duchamp dit, en parlant d'André : « Il aimait comme un cœur bat ». Et c'est vrai, André aimait la liberté par dessus tout. Il aimait le signe ascendant, tout ce qui exalte, se cache et poétise. Il aimait rire. Il aimait ces promenades de rêveur émerveillé qui mènent salle Drouot, chez les brocanteurs ou le long de certaines rues, qu'il absorbait à petites doses comme un lecteur attentionné... Pour lui, le beau et le révolutionnaire sortaient de la grisaille... Il était tout le contraire de ces hommes qui vous assourdissent de leur moi sur-gonflé. Il parlait rarement de lui-même. Il écoutait, il savait écouter. Il fut aussi l'homme le plus courtois. Je me souviens de sa réponse quand, une après-midi pluvieuse, j'ai suggéré qu'il mit son chapeau sur la tête au lieu de le porter à la main : « Comment — me dit-il scandalisé — Comment me protégerai-je quand vous allez tête nue ! » André Breton fut l'homme le plus généreux, le plus fascinant, le plus libre, et tous ceux qui l'ont connu, lu et compris, brillent encore un peu de son immense éclat ».

D'autres encore étaient présents pour parler, à leur tour, de l'homme qui les avait si profondément marqués : Marcel Duchamp, Pierre Naville, Robert Lebel, Dionys Mascolo, Gérard Legrand, Vincent Bounoure, Aimé Césaire...

Nous avons vu le dernier hommage de Joyce avec *Les Damnations*, un recueil de poèmes illustrés par Matta qu'elle lui dédie et qui paraît à la fin de l'année 1966.

D'autres disparitions sillonnent la vie de la poétesse après celle de Breton. Le 3 mars 1976, Pierre Molinier s'est suicidé. Dès 1972, il écrivait à Joyce Mansour pour lui faire part de ses problèmes de santé : « Ma santé est plutôt médiocre, je me sens surtout terriblement vieillir et cela est ce que l'on pourrait appeler la petite mort ».¹⁵⁵² Lorsque trois ans après sa mort, sa fille Françoise organise une exposition en l'honneur de son père à la Galerie Bernard Letu, Joyce Mansour lui rend un dernier hommage en écrivant sous forme de poème la préface du catalogue :

« L'homme qui s'est fait femme dans le charnier de son œuvre
Celui qui traqua son phallus dans les ruelles
Bordées d'ombre
S'est tu s'est tué une fois sa forge
Éteinte »

Le 20 août 1979, la mort de Christian Dotremont bouleverse une nouvelle fois la poétesse. Même s'ils se voyaient peu et ne correspondaient que de façon épisodique, ils étaient liés dans une de ces précieuses rencontres de deux esprits. En 1971, Dotremont expose une série de ses logogrammes à la Galerie de France. A cette occasion, Joyce Mansour participera à l'affiche en écrivant ces quelques mots : « Merveilles et mots marins Dotremont — admirativement ». Quand elle lui envoie ses recueils ou récits, elle n'omet pas de lui inscrire des dédicaces chaleureuses : « pour Christian Dotremont, celui qui se tient silencieusement debout sur la crête de l'hiver. Avec amitié et admirations » ; « À Christian Dotremont, ces quelques vers avant la nuit, en hommage de profonde admiration et son amie. »¹⁵⁵³ Les deux écrivains s'échangent tour-à-

1552 Lettre de Pierre Molinier à Joyce Mansour, 7 décembre 1972, cf corr. n°70

1553 Françoise Lalande, *Christian Dotremont l'inventeur de Cobra*, éditions Stock, 1998,

tour leurs œuvres. Dotremont lui envoie en 1974 *Le Logbook*, et Joyce Mansour lui répond aussitôt : « J'aime penser que nos voix se croisent quelque part, comme des épées, la vôtre venant du nord, la mienne du sud : déserts rêvés et perdus. Je ne saurais vous dire combien je suis heureuse de vous lire, oui, oui passionnée de vous suivre ». Elle ajoute à sa réponse un « logojeu » : « L'humour¹⁵⁵⁴ / La mer à boire / Le père à manger / Les enfants à préparer ». ¹⁵⁵⁵ Il lui écrira sur une plaquette de vocatif¹⁵⁵⁶ au début de l'année 1978, pour la remercier de l'envoi de *Faire signe au Machiniste* :

« O Joyce
Merci pour vos poèmes
de mille et une nuits
de jour à minuit,
voici mes vœux pour
toutes les heures lentes
de serpentement et
prestes de lionnement,
avec quelques esquisses
avant un plus bel envoi,
un plus large convoi ».

Le 3 mai 1977, il lui envoie une lettre en lui adressant un logogramme où il lui décrit sa technique :

« ...
Voici donc un logogramme, un logogramme-image, avec mon vif souhait qu'il vous plaira. Si vous désirez un log. d'une autre nature, de forme ou de texte, dites-le moi sans hésitation.

p.94.

1554 *Sic*

1555 Ces quelques mots manuscrits se retrouvent sur un carnet dont la poétesse se servait pour écrire ses brouillons, archives Mansour.

1556 Christian Dotremont, début 1978, plaquette de vocatif avec les quelques lignes pour Joyce Mansour, archives Mansour, cf notices iconographiques, fig. n°201

Je crois qu'il a les dimensions choisies : 10x18 cm, mais probablement y a-t-il une alternative technique, quant au texte lisible (qui, vous le savez, n'est pas un titre, est le texte même de l'œuvre). il m'a semblé que, comme dans le « logbook », la petite réécriture lisible, au crayon, du texte (du texte illisible dans le log.) devrait être remplacée par une typographie de ce texte : C'est pourquoi je n'ai pas tracé sous ce log-ci de petite réécriture lisible et j'ai laissé quelque espace pour la petite typographie ; comme l'espace est très petit (le log. même n'étant pas grand), je pense qu'il faudra composer les quatre vers du poème sans aller à la ligne mais en laissant un peu de vide entre le premier et le deuxième vers ainsi qu'entre le deuxième et le troisième, ainsi qu'entre le troisième et le dernier (...) Si une petite réécriture lisible, un crayon pouvait être reproduite, dans un ton oui, dans un ton moins noir que le log, — ce qui exigerait un deuxième passage de la presse, — renvoyez-moi ce log et je transcris, au crayon, sous le log, la petite réécriture.

Nous avons en tout cas le problème de la signature à reproduire. Si un deuxième passage à la presse est possible, je transcris, sous le log. que vous me renvoyeriez (sic), la signature, et le millésime, au crayon, de même que la petite réécriture lisible. Si un deuxième passage n'est pas possible, ou bien vous me renvoyez le log et je le signe à l'encre noire, ou bien je vous envoie une signature à l'encre et le millésime, que l'imprimeur peut sans doute coller sous le log, près de la typographie.

Ne m'en veuillez pas de ces détails techniques qui sont nécessaires. (...)

Je prépare deux expositions pour la fin de ce mois, à Bruxelles et à Paris (Galerie « La Dérive »), et vous écris ceci rapidement

Votre ami
Christian Dotremont.

Le 3 mai 1977

P.S : Je viens de remesurer la hauteur et je vois qu'il y a extrêmement peu de blanc, sous le log., pour la réécriture ou pour

la typographie. Dès lors, le mieux serait que je me borne à signer et millésimer au crayon ou à l'encre, et qu'une petite typographie du texte soit imprimée sur la page voisine, de préférence en bas de la page voisine : l'avantage serait alors de pouvoir composer le poème en poème sans aller à la ligne (et si l'ouvrage est présenté en hauteur, — comme la plupart des livres, — d'avoir la typographie dans le sens de la hauteur, le log. étant reproduit dans un autre sens : ).¹⁵⁵⁷

Christian Dotremont nous révèle ici le processus de création de son logogramme, technique apparemment assez délicate malgré la liberté du geste qui le déclenche. Joyce a reçu de l'artiste plusieurs logogrammes, dont *Octosylabe en dixième nombre dans les heures de l'an :¹⁵⁵⁸ pour vivre, il faut à un poème de trop près ou loin prendre élan,¹⁵⁵⁹ 1977.*

Ces peintures-mots, vingt-trois sur fond blanc, inventées par Dotremont en 1962 sont tracées rapidement dans un abandon délibéré à l'imprévu. Le texte, non-préétabli, est inscrit spontanément, sans souci de proportions, de régularité, de lisibilité... Le texte est ensuite retracé sous le logogramme.

Le logogramme¹⁵⁶⁰ est dessiné à l'encre noire, au pinceau ou au stylo. Une fois qu'il est terminé, le peintre-calligraphe peut décider d'ajouter ou non des mots. Il arrive que Dotremont détruise ses logogrammes, et cette destruction s'inscrit dans le processus de création.

Tout est dans la vitesse du geste. Elle garantit la surprise de l'écriture, indéchiffrable à la première lecture. L'énigme est cela-même qui nous oblige à

1557 Lettre du 3 mai 1977, de Christian Dotremont à Joyce Mansour, archives Mansour, cf corr. n°71

1558 Christian Dotremont, logogramme : *Octosylabe en dixième nombre dans les heures de l'an : pour vivre, il faut à un poème de trop près ou loin prendre élan*, 1977, coll. Mansour, cf notice iconographique, fig n°202

¹⁵⁵⁹ Joyce Mansour, *Faire signe au machiniste*, op cit.

1560 Christian Dotremont, *Logogramme*, années soixante, cf notice iconographique, fig.n°203

prêter attention au logogramme, à tenter de saisir l'élan du peintre. Dans leur mystère, ces logogrammes rappellent les calligraphies chinoise et arabe ou les hiéroglyphes égyptiens.

En-dessous des logogrammes, le calligraphe restitue *a fortiori* un énoncé totalement lisible, « comme traduit d'une autre langue qui serait celle de l'espace et du geste ».

A la différence des calligrammes d'Apollinaire, le message ou les mots qui se trouvent sur le logogramme n'illustrent pas le dessin. Mais dans l'esprit de Dotremont il peut arriver que les mots rattrapent le dessin à son insu, par hasard : « c'est dans sa vitesse obscure qu'est caché le mystère surprenant du sens ».

En inventant ce nouveau système d'écriture et de dessin, Christian Dotremont pense avoir atteint son objectif : « l'unité d'inspiration verbale graphique ».¹⁵⁶¹ Il confie dans une lettre envoyée le 23 novembre 1965 à Paul Bourgoignie¹⁵⁶² avec lequel il a fondé en 1947 le mouvement surréaliste révolutionnaire : « Tu sais que j'expérimente ce que j'appelle des logogrammes : ce sont des graphismes, en fait des manuscrits originaux, de courts textes poétiques. Près de la reproduction doit figurer le texte en clair ».

Dotremont a également créé des logogrammes à l'encre de Chine et mine graphite sur papier de Chine marouflé sur toile.

En 1978, Joyce Mansour et Christian Dotremont participeront à

¹⁵⁶¹ Christian Dotremont, *J'écris donc je crée*. Éditions D Devillez, 2002, Bruxelles.

¹⁵⁶² Paul Bourgoignie, né à Bruxelles en 1915, mort en 1995, poète et écrivain surréaliste belge. Il fait des études d'architecture dont il gardera le souci de précision. En 1945 il est cofondateur de l'hebdomadaire *Le Salut Public*, auquel participait Chavée, Magritte, Nougé, Dotremont. Il conduit Dotremont vers le surréalisme révolutionnaire et collabore de temps en temps à « Cobra » où il expose des objets à l'exposition « La fin et les moyens ». Il participe dans les années soixante à la revue belge *Phantomas*.

l'Exposition « Poèmes-objets », organisée en février à la galerie La Dérive de Chantal Stennung, en présentant chacun un objet. Mais leur amitié sera brutalement interrompue par la mort de Dotremont – âgé de cinquante-six ans – à la fin du mois d'août de la même année. Cette disparition abrupte est une nouvelle grande douleur pour la poétesse. Au lieu de composer un poème « logographe » de l'œuvre de l'artiste, Joyce note : « J'ai “de l'aile de plomb” (transcription d'un logogramme) Dans la cuisse, du plomb / Pas envie d'écrire ». ¹⁵⁶³

Après 1968, Joyce Mansour substitue au principe du « groupe surréaliste » une dimension fondée avant tout sur l'amitié qui va l'amener à collaborer avec ces peintres qu'elle a connus avec André Breton dès le milieu des années cinquante : Pierre Alechinsky, Roberto Matta, Wifredo Lam, Jorge Camacho, Cogollo, Henri Michaux, Max Walter Svanberg, Enrico Baj, Hans Bellmer... Si eux abordent son univers par le dessin et la peinture, c'est essentiellement par la poésie qu'elle abordera la variété de leurs inspirations. Cet échange permanent la conduira à renouveler sans cesse son écriture. Comme le disait André Breton, la poésie « passe de l'autre côté des surfaces colorées ». La poétesse passe de l'autre côté. En contemplant ces œuvres, elle les enrichit d'une vision qui relève avant tout de l'émotion.

Ainsi, la collaboration de Joyce avec les peintres ne se borne pas à la seule illustration de ses livres ou de ses recueils de poèmes. Ses affinités la conduiront aussi à écrire des essais critiques qui seront, d'ailleurs, un merveilleux stimulant pour sa poésie.

« La peinture surréaliste est [...] une ambition permanente à rêver. C'est-à-dire, non pas à tenter d'échapper au réel par une

1563 « Autotombes », publié dans *Le Daily Bul*, 1981

solution icarienne, par une fuite dans un imaginaire séduisant, consolateur, et inefficace, mais à relancer le discours de l'inconvénient, le fond le plus secret de la pensée. »¹⁵⁶⁴

Ces textes, le plus souvent en prose, occupent une place à part dans l'écriture de Joyce Mansour. Ils ne font l'objet d'aucun recueil, se présentent sous forme d'articles, ou de feuillets accompagnant une œuvre, ou dans des revues et des catalogues.

Même s'ils sont dans la lignée d'André Breton, Joyce ne cherche jamais à s'appropriier l'objet de façon directe. Elle écrit parce qu'elle aime et elle cherche avant tout à rendre compte de la portée poétique de l'œuvre qu'elle décrit.

En 1961, elle écrit son premier texte critique pour décrire un tableau du peintre hongrois, Endre Rozsda,¹⁵⁶⁵ présenté à la *Mostra Internazionale del Surrealismo* à la Galerie Schwarz à Milan, célèbre galerie où Arturo Scharwz rééditera en 1964 treize *ready-made* disparus de Marcel Duchamp en huit exemplaires.

Joyce Mansour présente le peintre sous une photo de lui :

« Né en 1913 en Hongrie.
Première exposition, galerie Tomàs,
En 1936 : très grand succès
En 1945, fonde un groupe artistique, l'École Européenne.
Expose en 1951 à Paris, galerie Fürstenberg.
Vit actuellement à Chatillon-sous-Bagneux, près de Paris. »

1564 Gérard Durozoi, « Notes sur la métaphore poétique et la métaphore picturale dans le surréalisme », dans *Cahiers du XXe siècle*, n°4

1565 Endre Rozsda, 1918 à Mohacs (Hongrie) -1999, peintre hongrois, dessinateur et photographe. Il fait un premier séjour en France, de 1937 à 1943, où il se lie notamment à Vieira da Silva et Giacometti. Il quitte de nouveau la Hongrie en 1956 pour s'installer dans la région parisienne et participe à de nombreuses expositions à Milan, à Vienne, à Paris etc.

Dans le catalogue, au tableau de Rozsda, elle joint son texte :

« Un tableau de Rozsda, cela fait penser à l'extravagant gaspillage de la forêt automnale aux pommiers en fleurs après la mort du soleil, à l'or oculaire, malléable et immobile, tout frais sorti des chants des Magyars, à la mélodie fauve des charrettes qui passent et repassent dans le demi-sommeil sans perdre une seule brindille d'étoile, à l'ombre salée des réverbères oubliée sur le trottoir, aux belles armoires en forme de cœurs, au corps planétaires de faible densité captifs de ces cœurs, aux cellules de l'enfance, au réveil. Oui, cela fait penser au réveil à celui qui croyait dormir sur un précipice et qui n'attendit point la mort pour s'envoler. »¹⁵⁶⁶

Cette description peut surprendre le lecteur déboussolé par un début objectif qui évolue vers un flot d'images poétiques.

Quand André Breton parle de tableaux de Rozsda, il évoque l'humus :

« Ici se mesurent les forces de la mort et de l'amour ; la plus irrésistible échappée se cherche de toutes parts sous le magma de feuilles virées au noir et des ailes détruites, afin que la nature et l'esprit se rénovent par le plus luxueux des sacrifices, celui pour naître exige le Printemps ». ¹⁵⁶⁷

En décrivant l'œuvre du peintre, tous deux soulignent la poésie, la mort, le magma et la nature, l'œil du photographe ainsi que l'œil du peintre. Les deux poètes ressentent le même sentiment de révolte, le même désir de retrouver une liberté perdue chez ce peintre qui, sorti de la clandestinité, a dû quitter la Hongrie en 1956 pour s'installer dans la région parisienne. Comme chez Joyce, cet exil restera toujours inscrit dans son œuvre.

¹⁵⁶⁶ Catalogue de la *Mostra Internazionale del Surrealismo* à la Galerie Schwarz à Milan, cf. doc n°64

¹⁵⁶⁷ André Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, op. cit p.249 cf. notices iconographiques, fig. n°204

En 1972, elle écrit un texte critique sous forme de poème sur le mouvement Cobra : « Cobra est l'image nocturne d'un lavis chinois ». Paru en anglais dans le catalogue de la 36^e Biennale de Venise, au Pavillon Belge, en juin 1972, le texte est repris et traduit en français par l'auteur dans *Pierre Alechinsky, Extraits pour traits*¹⁵⁶⁸ :

« Cobra est l'image nocturne d'un lavis chinois
Cobra par la lune embrasée
Déferle comme l'océan
Sur des plages noires de cendres de la montagne
Par des corridors obliques Des yeux derrière de lourdes lunettes
Enfers d'asphalte
Les querelles encombrées de ronces de l'hibou culturel
S'apaisent
Cobra avale cobras comme le désir
Le désir
Loin du sexe pur profond de la routine
Loin du port vide du viol mécanique
A travers les hoquets ardents de l'allégresse volcanique
Dans la digitale pourpre Le cœur même de la panique
Chevauche Pierre Alechinsky et son miroir sénestre
Qui vive ?
Cobra. »

Chacune des expositions d'Alechinsky est saluée par un texte de la poétesse. Dès la Biennale de Venise du 11 juin au 1^{er} octobre 1972, où la Belgique lui consacre la moitié de son pavillon, la critique est élogieuse pour ce peintre dont la renommée est déjà internationale.

Dans le catalogue, son texte en anglais sur *Cobra* accompagne une huile

d'Alechinsky de 1968, *Accessoires mythologiques*.¹⁵⁶⁹ La poétesse revient sans doute à cette occasion à sa langue maternelle afin de souligner le caractère international de la manifestation.

Le catalogue contient des photographies de Cartier-Bresson¹⁵⁷⁰ montrent Pierre Alechinsky peignant dans son atelier. En 1972, il est âgé de quarante-cinq ans.

Un autre poète, Louis Scutenaire,¹⁵⁷¹ commente, lui aussi, l'œuvre d'Alechinsky, qu'il considère très calligraphique en parlant de « belle écriture », de « traces » de « silence » et « d'histoire vraie ».

La poétesse joint encore deux textes, l'un en prose, *Le souffle de l'escargot*,¹⁵⁷² l'autre en vers, *Prédelle*, qui figure au catalogue de l'exposition « Alechinsky à la ligne », organisée à la galerie de France. Dans *Le souffle de l'escargot*, Joyce Mansour décrit les prédelles d'Alechinsky, utilisées couramment et réinterprétées par le peintre qui fait sienne une tradition de l'art flamand :

« Une prédelle est une suite d'images où court l'idée fixe sans chaîne apparente ni pollen conducteur. Un cheminement dans la spirale où s'engloutit la matière. » Un jeu de l'oie. Une ammonite fossile. Tournoiements de labyrinthes en mouvement perpétuel allant du maelström à l'escargot en passant par la gidouille du

1569 Pierre Alechinsky, *Accessoires mythologiques*, peinture à l'acrylique avec une prédelle, 1968, 205x199 cm, présente à la trente-sixième Biennale de Venise, du 11 juin au 1er octobre 1972, cf notice iconographique fig 205

1570 Henri Cartier-Bresson, 1972, photographie en noir et blanc montrant Pierre Alechinsky en train de peindre, cf notice iconographique fig n°206

1571 Louis Scutenaire, né en 1905 en Belgique, mort à Bruxelles en 1987, juriste par ses études, poète, écriture automatique, romancier, monographie sur Magritte (1950)

1572 Texte de 1973 resté longtemps inédit, publié pour la première dans *Extraits pour traits*, textes réunis par Michel Sicard, éditions Paris Galilée 1989, repris en septembre 1998, dans le numéro Hors Série de Télérama : « Alechinsky au bout du pinceau »

vénéré père Ubu... »¹⁵⁷³

Prédelle accompagne donc vingt-deux reproductions de tableaux d'Alechinsky, à l'occasion de son exposition à la Galerie de France, à Paris, du 25 janvier au 18 mars 1973¹⁵⁷⁴ sous la direction de Myriam Prévot et Gildo Caputo :

« Je ne puis me faire au silence de la pendule
Hurle le gille pour celui qui l'entend
La couleur glisse au fond de sa baignoire
Dans un grand bouillonnement de plumes
Le solstice de l'été tombe
Dans le cerveau de l'enfant
Qui rêve derrière ses paupières closes
De lointains carnivals
...
Traits lumineux qui succèdent un déplacement du regard
...
Quand les eaux profondes viennent la remplacer
Sur la toile de nos paupières closes
Que viennent les prédateurs »¹⁵⁷⁵

Le poème donne l'impression de suivre le pinceau du peintre jusqu'à devenir son regard.

Désireuse de renouveler le discours critique, la poétesse a composé deux séries de poèmes, *Marelles*, qui, selon la façon dont les mots sont lus, permet de lire plusieurs poèmes différents. Elle s'en est servie pour commenter les tableaux du peintre Cécile Muhlstein, la femme de François Nourissier.

Ces poèmes figurant au catalogue de l'exposition de Cécile Muhlstein à la

1573 Op. cit. p.107

1574 Cahier conçu par Yves Rivière et publié en France sous le titre *Alechinsky à la ligne* par Weber, éditeur, Paris, 1973.

1575 *Pierre Alechinsky, Extraits pour traits*, op. cit. p. 109 et suivantes

galerie Gervis du 4 mars au 4 avril 1970.

La poétesse a choisi ce type de présentation pour mieux transmettre caractère tumultueux et morcelé des tableaux de Cécile Muhlstein.

Ainsi, dans son refus de décrire les éléments concrets du tableau, le discours de Joyce Mansour s'éloigne du discours critique traditionnel. Elle emprunte un chemin original pour appréhender l'œuvre, sans tenir compte des formes, des lignes et des couleurs. Son rôle de critique étant avant tout inspiré par l'amitié, elle écrira un texte en prose en 1973 sur Matta : *Matta ou celui qui raz-de-marée*. Ce texte paraît en 1975 dans le numéro spécial de la revue du XX^e siècle consacrée au surréalisme :

« Le raz-de-marée, on ne l'avait plus vu dans la peinture depuis belle lurette. Pas besoin de planisphère pour comprendre les toiles de Matta : aussi loin que l'œil peut plonger, la matière en fusion court, crête après crête, vers le rouge froid ou son complémentaire le vert...

Si, revenant de ces rêveries obscures et galopantes, de ces sillons de gypse, de ces paysages torturants, torturés, vous vous trouvez dans une petite embarcation, puis entre deux vagues émotionnelles et un rapide courant équatorial venant du Nord, laissez partir votre imagination à la dérive, la fièvre sauvage de l'ami Matta vous arrachera aux accalmies, aux académismes, aux idées languissantes inutiles. »¹⁵⁷⁶

Ici, Joyce Mansour part d'une contemplation affective pour commenter l'œuvre de son ami Matta.

1576 Texte daté de 1973, mais publié dans *Le Surréalisme édition spéciale des études* paru dans les numéros 42 et 43 de la revue *XX^e siècle*, 1975.

Aussi, n'a-t-elle jamais pris la plume pour dénigrer une œuvre. Elle écrit comme on aime. Autre caractéristique de ces critiques, les notations y sont rares. Ce sont essentiellement des parades d'images qui effleurent leurs référents sans jamais les décrire objectivement mais retiennent dans les filets de mots qu'elles déploient leur pouvoir d'évocation. A propos de cette présentation, Alain Jouffroy lui envoie ces quelques mots :

« Tu sais où est la poésie, tu sais qu'elle franchit les frontières et qu'elle efface celles qu'elle a traversées. Tu es un vrai poète-critique, un poète de la critique, une prosatrice du cri sans tics. »¹⁵⁷⁷

En effet, « sont abolies dans ses textes les frontières du vu et du dit, de la prose et de la poésie ».¹⁵⁷⁸ Dans ce texte critique, le monde du peintre, Matta, et de l'observateur, Joyce Mansour, se rencontre. Elle y évoque le rêve et l'humour qui sont présents dans ses tableaux.

Le mot « raz-de-marée » utilisé par la poétesse renvoie à un des motifs récurrents de Matta qui travaillait la plupart du temps sur de grandes toiles où il peignait des paysages chaotiques et cataclysmiques. On sait également que dans les années soixante-dix, Matta fait table rase de ses productions passées.

Dans *Le Surréalisme et la peinture*, trente ans plus tôt, Breton avait déjà salué le peintre « qui nous convie sans cesse à un nouvel espace, en rupture délibérée avec l'ancien. »¹⁵⁷⁹

Pour Breton, « l'interprétation symbolique des couleurs, seules ou dans leurs rapports (le bleu est l'ombre, etc.) se trouve chez lui révolutionnée par

1577 Lettre d'Alain Jouffroy à Joyce Mansour, du 13 mars 1974, archives Mansour, cf corr n°72

1578 Marie-Laure Missir, *Joyce Mansour, Une étrange demoiselle*, op cit pp. 197, 198

1579 André Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, op. cit. p.187 ; Ibid p.158

l'interférences constante du visuel et du visionnaire (cela a commencé avec Seurat, chez qui se maintient toutefois une très forte prédominance du visuel), phénomène qui ne se trouve de répondants que dans l'esprit des primitifs, d'un part, et, d'autre part, dans certains textes ésotériques... »¹⁵⁸⁰

Matta est révolutionnaire par cette recherche constante de liberté que l'on trouve dans ses tableaux dès le début de son œuvre, et qui se traduit dans une quête sans cesse renouvelée de décomposer la lumière.

Le terme « raz-de-marée » rappelle aussi l'expression qu'employait Breton pour qualifier l'œuvre de Marcel Duchamp, véritable « lame de fond » bouleversant « le paysage artistique et moral » de début du siècle.¹⁵⁸¹ Mais Marcel Duchamp, dès 1912, renonce progressivement à la peinture considérant que « l'exercice du dessin et de la peinture lui fait l'effet d'un jeu de dupes « *tendant* » à la glorification stupide de la main et de rien d'autre ».

Pour Duchamp, « la délectation dans la couleur, à base de plaisir olfactif, est aussi misérable que la délectation dans le trait, à base de plaisir manuel. La seule issue, dans ces conditions, est de désapprendre à peindre, à dessiner. »¹⁵⁸²

Ainsi ce terme de « raz-de-marée » utilisé par Joyce Mansour la positionne dans la lignée critique d'André Breton : « Le discours critique de la poétesse fait des allusions au discours critique de Breton, sachant très bien qu'elle ne surpassera pas son prédécesseur et mentor dans le domaine de la critique d'art. »¹⁵⁸³

Ce qui la distingue de Breton et des autres critiques d'art, c'est qu'elle considère avant tout l'œuvre en soi, sans la placer dans le contexte de l'histoire de l'art ou de l'art actuel. Parfois, son approche peut paraître très littérale. Dans

1580 Idem p.158

1581 André Breton « *Marcel Duchamp, phare de la marée* » (1934) ibid page 85.

1582 Idem p.90.

1583 Stéphanie Caron, *Réinventer le lyrisme*, op cit p. 329.

Matta ou celui qui raz-de-marée, elle donne même des renseignements d'ordre général sur Matta, ce qu'elle n'a pas fait dans *Le souffle de l'escargot* pour Alechinsky :

« Matta fut architecte. Il travailla avec Le Corbusier ; ceci explique la rigueur de ses plans et la solidité de ses assises. »

Si, dans *Le souffle de l'escargot*, elle commence par une définition de la prédelle, on a vu qu'elle s'en écarte librement.

Ainsi, dans ces deux essais critiques, la poétesse quitte vite le cheminement classique de l'histoire de l'art pour laisser place à un discours poétique où l'effusion des images brouille le cadre du discours critique traditionnel.

Elle a beau faire allusion aux couleurs, à la toile, au trait, au pinceau, l'analyse du tableau est absente pour laisser place à une appréciation qui lui est propre. « Si Joyce Mansour se dispense d'émettre des jugements explicites sur les qualités de l'œuvre picturale qu'elle commente, elle ne se prive pas, en revanche, de formuler son opinion sur celles de ses (futurs) observateurs, à commencer par les critiques d'art, grands « écumeurs de toiles » spécialisés dans les « brumeux commentaires ». »¹⁵⁸⁴

Dans les deux textes, elle fait une sélection entre le « bon » et le « mauvais » observateur. Elle souligne que le rêve et l'imagination doivent être déterminants pour voir un tableau, se substituant à toute analyse objective :

« Ainsi va l'imagination » écrit-elle dans « *Le souffle de l'escargot* », et « si, revenant de ces rêveries obscures ... laissez partir votre imagination », dit-elle dans « *Matta ou celui qui raz-*

1584 Ibid. p.331.

de-marée ».

« Le développement de l'imagination, telle que le conçoit Joyce Mansour, revient en effet à annexer les facultés conscientes, requises dans les modes d'approche traditionnels de la toile, pour les mettre au service d'un mode supérieur de perception, opération complexe qui requiert concentration, travail et méthode. »¹⁵⁸⁵

Dans *Le souffle de l'escargot*, la poétesse demande à l'observateur de se soumettre à des contraintes très précises en s'approchant d'une œuvre d'Alechinsky :

« Pour cela, il faut être toute ouïe Prendre des notes au besoin.
Décrire, avec une plume, le chemin parcouru...
Ne pas perdre le fil, étrange pensée de funambule, dans les allées marginales de ses propres obsessions.
Poursuivre la réflexion qui hiberne comme une hirondelle au fond de l'eau parmi les montagnes englouties ...
Errer comme un chevalier à la limite du saignant et de la syntaxe décortiquée sans égarer le rythme interne dans le domaine du continu, cherchant ente les lignes la clef et une porte entrebâillée. »¹⁵⁸⁶

En plus des « dispositions intérieures » la méthode de la poétesse demande de la part du regardeur « une engagement actif », utilisant toutes ses facultés visuelles et auditives en plus de son imagination.

« L'observateur, comme happé par la toile, bascule soudain, à l'instar d'Alice passant de l'autre côté du miroir, à l'intérieur du tableau. »¹⁵⁸⁷

Dans les textes sur Matta et Alechinsky, Joyce Mansour parle du droit à

1585 ibid. p.332

1586 *Extraits pour traits*, op cit. p.108

1587 *Réinventer le lyrisme*, op cit. p.333

l'errance : se perdre ou se laisser aller dans la « dérive » maritime de Matta. Pour elle, il ne s'agit pas d'imposer sa vision mais de proposer un discours critique fondé sur une vision poétique qui lui est propre.

Ses textes sont aussi semés de références littéraires : dans *Le souffle de l'escargot*, les toiles d'Alechinsky évoquent tour-à-tour « la gidouille du vénéré Père Ubu » et « le cyclone Aurélia », en référence à Jarry et, vraisemblablement, « à Nerval ». ¹⁵⁸⁸

Dans le texte sur Matta, elle évoque la cosmologie personnelle du peintre qui pourrait faire référence à des textes de James Joyce qui, dans *Finnegans Wake*, écrit que « chaque personne, lieu et chose appartenant au Tout du Chaosmos et relié en quelque façon à cette turquerie picaresque se meut et change à chaque instant de temps. » ¹⁵⁸⁹

Ces références littéraires utilisées par Joyce Mansour, grande lectrice, créent des interactions entre l'art littéraire et l'art pictural. On retrouve là encore une notion prônée par Breton dans ses *Vases communicants*.

Joyce Mansour n'en finit pas de commenter les œuvres de ses amis peintres. Elle va présenter une série de poèmes illustrant les tableaux de Jorgé Camacho dans le catalogue d'exposition qui a lieu au printemps 1974, à la Galerie Jan Krugier à Genève, « place du Grand-Mézel » dont nous avons parlé plus haut.

Les poèmes qui accompagnent plusieurs de ses toiles et dessins sont précédés de deux paragraphes en prose le présentant :

« Emporté par sa peinture comme un noyé par la rivière,

1588 *Ibid.* op cit.. p.333

1589 James Joyce, *Finnegans Wake*, Gallimard, 1982, p.128

Camacho suit la nef, sans rame et sans voile, de son imagination. Superbement discret, il n'en finit pas de quitter les rives du déjà-vu. »

Ou encore :

« Effluents d'une source inconnue : une lumière verte inonde les toiles, un silence opalin de grotte alourdit les gouttelettes, les glaçons d'angoisse : voici. »

Huit poèmes vont présenter l'œuvre de l'artiste. Elle écrit pour présenter *Le Visage Vert*,¹⁵⁹⁰ huile sur toile de 1974, un poème du même titre :

« Le pinceau de Camacho saigne
Sur la nuit en mousseline
De soi
L'uni ver sel
Le sel alchimique
L'esprit vert comme l'absinthe
Face au soleil, vole
L'aigle sans paupières
Fer de lance du ver luisant
Etoile flamboyante dans l'axe génital
De l'équerre »

L'ensemble de ces huit poèmes nous propose « un parcours possible » nous laissant une liberté d'interprétation. La poétesse connaît parfaitement le tableau dont elle parle. Elle associe les références picturales à son propre regard qui provoque chez le spectateur une véritable « révolution oculaire », car elle ouvre « une fenêtre non sur la surface, mais sur le dedans de la toile. » On

1590 Jorge Camacho, *Le Visage Vert*, huile sur toi 89x116 cm, 1974, cf notice iconographique fig n° 208

pense à l'expression utilisée par Breton pour ses poèmes-objets : « Je vois/ j'imagine ».

On se souvient de la réponse de Joyce Mansour à une enquête, en 1957, dans *Le surréalisme, même n°3*, sur un tableau de Gabriel Cornélius Von Max qui lui appartient :

« Mon interprétation s'est fixée (sauf pour quelques détails) dès le premier coup d'œil et, malgré mes essais d'examen analytique, ma volonté de rêves dirigés, mes yeux souvent figés sur les points sensibles du tableau, elle n'a pas évolué. »

Donc pas de regard objectif chez la poétesse. Il fait place à la « perception interne » selon une expression utilisée dans *Le regard, André Breton et la peinture* par Marie-Anne Caws.¹⁵⁹¹

La poétesse se lie également d'amitié avec le peintre colombien Cogollo,¹⁵⁹² alors âgé de vingt-huit ans et ami de Matta. Elle le rencontre en 1973 à l'occasion de sa première exposition personnelle à Paris, intitulée, *Le Monde d'un Nohor*, à la galerie Suzanne Visat. Joyce présente alors son ami Ted Joans,¹⁵⁹³ poète, musicien et peintre, à Cogollo.

Joyce Mansour et Ted Joans se connaissent depuis longtemps, depuis les

1591 Marie-Anne Caws : *Le regard, André Breton et la peinture*, « L'œil fixe, les yeux croisés », p.236.

1592 Heriberto Cuadrado Cogollo, né le 29 septembre 1945 en Colombie. Après un séjour à Madrid, s'installe à Paris en 1966. C'est le début d'une collaboration avec l'éditeur Georges Visat et se lie d'amitié avec Roberto Matta, qui lui conseille de signer Cogollo, du nom de sa mère. Il rencontre également José Pierre, qui écrira la préface de son catalogue de 1973.

1593 Ted Joans, né en 1928 à Cairo (Illinois, Etats-Unis). Il paraît que Breton trouvait les œuvres de Ted Joans – écrites ou exposées – moins intéressantes, au fond que sa façon de vivre, que Joans qualifie volontiers de *spontaneous automatic*, « comme si j'étais un solo en jazz suivi ou bien en train d' « écrire » des poèmes avec mes aventures de jour et de nuit » - « Mes grands poèmes sont ceux qui sont vécus et expérimentés au maximum »

réunions à La Promenade de Vénus. Breton le considérait comme « le seul surréaliste afro-américain ». Joans, qui voyage beaucoup, envoie de nombreuses lettres à la poétesse qu'il nomme « la splendide afro-anglo-française Joyce Mansour » dont il admire « la poésie à chair noire ». « Il écrit pour sa sœur noire des poèmes qui suivent les déhanchements d'une improvisation de jazz. »¹⁵⁹⁴

Ted Joans lui adresse par courrier un poème illustré de dessins, « Elle m'a dit »,¹⁵⁹⁵ écrit en anglais et truffé de phrases en français. Comme un refrain, ces phrases en français commencent toutes par « elle m'a dit », « elle m'a dit pendant la promenade de Vénus... » allusion à leurs réunions au café :

« Elle m'a dit un jour of night...
...
Elle m'a dit une nuit of each...
...
Elle m'a dit deux fois chaque unsacred
...
Elle m'a dit toutes les saisons of spreader
...
Elle m'a dit pendant la promenade de Vénus
... »

Il lui écrit : « You are the poetess who lives her poems » (Tu es la poétesse qui vit ses poèmes).

Ted Joans lui écrit de New York, d'Égypte et de Cuba. Le 8 décembre 1967, il lui envoie un poème ; « Promenades de Vénus » présenté également comme une chanson de jazz rythmée par « Promenade de Vénus »,¹⁵⁹⁶ preuve de

1594 Marie-Laure Missir, *Une étrange demoiselle*, op cit page 213

1595 Poème de Ted Joans envoyé à Joyce Mansour, « Elle m'a dit » archives Mansour cf doc n°65

1596 Ted Joans, 8 décembre 1967 à Joyce Mansour : « Promenade de Vénus, archives

l'importance qu'il accorde au café où il retrouvait la poétesse et André Breton. Le poème est accompagné d'un dessin montrant la naissance de leur amitié. En 1977, les deux poètes vont collaborer ensemble avec le peintre Cogollo pour la publication à tirage limité d'un coffret intitulé *Cogollo Caniculaire*, comportant une série de lithographies accompagnées de poèmes des deux écrivains.

L'artiste colombien « peint avec les couleurs de la terre et de la rage les masques d'Amérique Latine et les personnages qui hantent ses rêves ».¹⁵⁹⁷
« La poétesse invoque les danses rituelles, les postures tendues et tragiques de personnages qui semblent « hors d'eux-mêmes »¹⁵⁹⁸ :

« L'arbre du monde est une femme
Aux genoux saillants, aux mollets épais
Une danseuse de Puya
L'écorce battue de la langue
Scande l'orgasme et l'ouragan... »¹⁵⁹⁹

Ce livre, « trop cher », est exposé à la librairie Art et Culture, rue de Rennes au mois de septembre 1978.

Joyce Mansour écrit également sur l'œuvre de Cogollo, un texte en prose : « Pour Cogollo », paru dans le deuxième numéro de *Surréalisme*, du deuxième trimestre 1977, où sont reproduites en noir et blanc une huile sur toile, *Danseuse de 1974*,¹⁶⁰⁰ un détail de *l'Attente de la Mariée*, et un dessin, *Mère et enfant*, et deux œuvres des années soixante-dix :

Mansour, doc n°67

1597 Marie-Laure Messir, op cit page 213 et « Cogollo, P.A.P., *Rouge*, 26 septembre 1978.

1598 Ibid page 213

1599 *Caniculaire*, Joyce Mansour poème présentation pour Cogollo, avec la participation également de Ted Joans, Arte contemporanea, 1977.

1600 Cogollo, *Danseuse*, huile sur toile, 1974, cf notice iconographique fig n°208

« Accorder aux représentations figuratives une valeur d'expérience onirique n'est rien moins qu'une simplification arbitraire, un déplacement de lumière d'un plan à l'autre... et pourtant ! Comment expliquer la course crescendo du cri jaune sous les arcades d'une place déserte autrement que par le moyen forcené des images empruntées au rêve ? ... La violente présence d'une femme dévoilée à tous vents ne facilite guère le passage des mots... Cogollo chevauche l'arabesque de son délire à la poursuite du grand pétrifiant. »

Ce texte se présente de la même façon que ceux de Breton dans *Le Surréalisme et la peinture*. Pour la poétesse, comme pour André Breton, le poète doit se faire « voyant » pour « ajuster son propre regard à celui de l'artiste ».

La vue et le regard doivent laisser placer à la « vision » du peintre, à son regard intérieur.

Jacqueline Chénieux montre dans : « Du thème des yeux clos à l'aveuglement devant la peinture (le « regard intérieur ») du symbolisme au surréalisme »,¹⁶⁰¹ « en analysant la récurrence des yeux clos dans les toiles de Chirico, Ernst ou Magritte, qu'il est emblématique de la démarche du peintre surréaliste, dont les organes oculaires ne s'exhibent que pour mieux suggérer leur aveuglement, la perte de la vue nécessaire pour accéder à la vision ».¹⁶⁰²

Ainsi le rôle du poète face à l'œuvre du peintre est de s'aveugler à son tour pour accéder à son pouvoir visionnaire, véritable « révolution oculaire », comme nous l'avons déjà dit : « il s'agit bien d'accéder à une autre façon de regarder, qui ouvre une fenêtre non sur la surface, mais sur de dedans de la toile. »¹⁶⁰³

1601 Jacqueline Chénieux, « Du thème des yeux clos à l'aveuglement devant la peinture (le « regard intérieur ») du symbolisme au surréalisme », dans *Rivista di letteratura moderna e comparate*, vol. LIII, Pise, Pacine Editore, 2000, pp. 204-223.

1602 Stéphanie Caron : *Réinventer le lyrisme*, op cit p.346

1603 Ibid p. 346

En 1978, le peintre et les deux poètes vont de nouveau collaborer pour un recueil écrit en anglais, publié par les éditions Bola Press la même année. Ce recueil a pour titre *Flying Piranha* et la couverture cartonnée représente une gravure de Cogollo.¹⁶⁰⁴

M. Sila Errus (= Ted Joans) illustre l'ensemble des poèmes du recueil. Ces collages représentent des êtres hybrides mélangeant l'humain, le végétal et l'animal.

Deux collages représentent les poètes : Ted Joans s'est représenté avec une tête de poisson et Joyce, avec une tête anatomique d'escargot et un crâne de rapace, son œuvre étant évoquée par une arche de clous sur le ventre d'un homme.¹⁶⁰⁵

Ted Joans s'est lié d'amitié avec la poétesse car il a reconnu en elle sa sœur. Ils sont tous deux nés en 1928, tous deux au Caire, elle en Égypte, lui dans l'Illinois, ce qui est précisé dans la notice biographique du recueil. Les deux poètes vont collaborer de nouveau en 1978 et participer à un ouvrage qui recueille les réponses à une enquête lancée par Henri-Alexis Baatsch, et Jean-Christophe Bailly¹⁶⁰⁶ par les éditions Le Soleil Noir : *A quoi bon les poètes en un temps de manque ?*

Dès 1977, la question est posée à trois cent écrivains et artistes. Le Soleil Noir publie cent cinquante réponses.

La Gazette de Lausanne fait paraître, le 30 décembre 1978, un article sur

1604 Joyce Mansour, Ted Joans, *Flying Piranha*, éditions Bola Press, 1978, couverture cartonnée représentant une gravure de Cogollo cf notice iconographique fig n°209

1605 Collages, *Flying Piranha*, cf. notice iconographique fig. n°210

1606 Jean-Christophe Bailly, né à Paris le 3 mai 1949, est un écrivain, poète et dramaturge français. A beaucoup écrit sur l'art.

cette enquête : « A quoi bon des poètes en un temps de manque ? »¹⁶⁰⁷

Jean-Charles Gateau explique :

« Il s'agit donc d'un ouvrage collectif, *Wozu*, qui reprend donc la tradition des grandes enquêtes surréalistes ; il rassemble en 314 pages, d'un bon marché inhabituel, 80 images, dont 30 en couleurs, et 150 contributions écrites.

Malgré l'imperfection de l'échantillonnage, ce livre copieux et alléchant permet, par le désenchantement qui domine dans les réponses, de prendre la mesure de la crise où la poésie se débat. ».

Jean-Charles Gateau rappelle le texte de Hölderlin¹⁶⁰⁸ : « *Wozu Dichter in dürftiger Zeit ?* » Qui veut dire : A quoi bon les poètes en un temps de manque ?

Le journaliste rappelle que « quand il s'interrogeait ainsi, Hölderlin se référait à une félicité révolue, au temps mythique où des héros étaient *de cœur et de force semblables aux immortels* ; il prophétisait leur retour, et s'affligeait de traverser la sécheresse d'une attente solitaire.

À jamais nostalgique de la beauté grecque, le séquestré de Tübingen égrena trente-cinq ans de folie à désespérer de la voir revenir. Mais l'universalité de son inquiétude la rend actuelle, et justifie qu'on la soumette à nos contemporains. »

Ainsi Henri Alexis Baatsch¹⁶⁰⁹ et Jean-Christophe Bailly, co-auteurs de

1607 *La Gazette de Lausanne*, 30 décembre 1978, article de Jean-Charles Gateau, « A quoi bon des poètes en un temps de manque ? » Un ouvrage collectif qui reprend la tradition des grandes enquêtes surréalistes. Cf.doc n°68

1608 Friedrich Hölderlin (1770-1843) poète et philosophe de la haute période classico-romantique en Allemagne, époque que la tradition culturelle occidentale fait encore rayonner autour de la figure emblématique de Goethe.

1609 Henri-Alexis Baatsch, poète et dramaturge allemand né en 1948.

cet essai, ont adressé cette question en l'accompagnant d'un commentaire :

« La poésie existe encore, et c'est là un sujet d'étonnement dans une société qui, par paresse et par convenance, a restreint les zones d'influence de la pensée à quelques grandes sphères qu'elle croit seules possibles et n'accorde plus à l'expression poétique que la réserve indienne de quelques rêves de plus en plus ténus. Souvent, très souvent, le poète n'existe dans cette société que comme le survivant incompréhensible et ridicule d'une époque révolue, objet gênant plutôt que désiré. ».

Seule la moitié des personnes sur la liste – que l'on ne connaît pas – a répondu.

Gateau s'interroge sur le silence de certains, qui ont forcément été interrogés :

Aragon et Ponge, Seghers et Mandiargues ... :

« Le champ d'investigation demeure donc partiel, et c'est bien dommage » ont répondu principalement les anciens surréalistes (Char, Leiris, Meret Oppenheim), les surréalistes de l'après-guerre (Gracq, Alain Jouffroy, Jean Schuster, Gérard Legrand, Joyce Mansour), ceux enfin qui, aujourd'hui, se situent dans cette mouvance et de rassemblement autour du « Soleil Noir » et du *Manifeste froid* (Jean-Christophe Bailly, Yves Buin, Serge Sautreau, André Velter).

Autour de ce noyau gravite une constellation d'avant-gardistes parisiens (*Tel Quel* avec Sollers...), et quelques comètes d'autre-frontières, francophones avec Olivier Perrelet... ; américaines avec Ginsberg, Burroughs et Ferlinghetti, allemande avec Peter Handke, italienne avec Edoardo Sanguinetti, mexicaine avec Octavio Paz. »

On trouve également dans l'ouvrage un entretien du philosophe Henri Lefebvre, et des illustrations de peintres comme Miró, Monory, Télémaque, Velickovic,...

Gateau continue son article :

« **Parce que** »

Les limites de ce périmètre, quelle que soit sa richesse, invitent donc à la prudence lorsqu'il s'agit d'apprécier notre temps, et la mission, le rôle ou l'utilité que le poète s'y assigne. Les réponses balayent le champ entier du possible, depuis le nihilisme courtois de Beckett : « Je n'en ai pas la moindre idée, excusez-moi » jusqu'à la bienveillance épineuse de Char : « la poésie, ce sont les moyens qui justifient la fin. L'ouverture de la lecture a lieu à mi-distance du désert et du lac, lorsque controverses et question insatiable s'arrêtent harassées » en passant par le constat placide de Michel Leiris : « Que vaudrait la poésie si le fait qu'elle puisse exister même en ne parlant que du pire ne pouvait, à lui seul, qu'une manière de triomphe sur la détresse reste possible ? »...

On trouve des réponses qui esquivent la question, comme celle de Joyce

Mansour qui répond avec ironie : « *Why not sneeze ?* » reprenant la formule de Marcel Duchamp.

Gateau analyse les racines de ce désenchantement :

« l'Histoire avait en 1789 ouvert à la poésie où s'engouffrèrent tous les messianismes. Ce temps semble se clore avec les goulags sanglants ou climatisés. Qu'est devenue l'altière conviction de Saint-John Perse convoquant *les grands aventuriers de l'âme sur la chaussée des hommes* de son temps ?

Où sont les certitudes simples d'Eluard, répondant en 1951 à une question semblable : « C'est précisément à partir de sa discordance quotidienne avec tout ce qui l'entoure que l'artiste trouve la force de créer. Il rêve d'accomplir et de permettre cette harmonie fondamentale que le monde lui refuse. »

A la lecture de cet article, on s'aperçoit que les réponses, si discordantes, expriment le « désarroi » des poètes, de leur « sauve-qui-peut individuel ou tribal. »

L'espoir renaît face à la réponse d'Octavio Paz :

« Entre le faire et le voir
Action en contemplation
J'ai choisi l'acte à la parole
L'accomplir, l'habiter
La poésie n'est pas la vérité
C'est la résurrection des présences,
L'histoire transfigurée dans la vérité du temps
Sans date »

Ou celle de Ginsberg, en anglais :
« *We die neither blest nor with curse confessed
Wanting Earth's worst best
But return where all Beauties rest*
(Nous ne mourrons ni bénis ni maudits
Voulant de la terre le pire du Mieux
Mais retournerons
Là où toutes Beautés reposent). »

Malgré quelques réponses optimistes, les poètes eux-mêmes expriment une vision pessimiste de la poésie, soit pour « constater que l'écriture est devenu sans objet, soit pour reconnaître qu'elle a toujours comblé un manque...

En fait, elle n'a jamais été entendue ; elle s'est exprimée dans la révolte et le refus (Rimbaud – Artaud) »¹⁶¹⁰

Un article du 1er janvier 1979 au *Courrier Picard* se demande :

« On ne sait comment auraient répondu les dadaïstes à cette question désenchantée A quoi bon ? « **Nous venons trop tard** » écrivait déjà Hölderlin...
Samuel Beckett a répondu laconiquement sur sa carte de visite qu'il n'a rien à répondre. »

1610 *Courrier Picard*, Amiens, 1^{er} janvier 1979

La réponse surréaliste à cette enquête aurait justifié le rôle de la poésie de communiquer avec le monde réel dans un esprit constant de révolte et de liberté. Un des meilleurs exemples que l'on pourrait citer à cet égard est Benjamin Péret.

Dans *Le Déshonneur des poètes*,¹⁶¹¹ écrit à Mexico en février 1945, véritable manifeste de l'indépendance, Péret décrit le poète comme un « révolutionnaire » :

« Le poète lutte toute contre oppression : celle de l'homme d'abord et l'oppression de sa pensée par les dogmes religieux, philosophiques ou sociaux. Il combat pour que l'homme atteigne une connaissance à jamais perfectible de lui-même et de l'univers. Il ne s'ensuit pas qu'il désire mettre la poésie au service d'une action politique, même révolutionnaire. Mais sa qualité de poète en fait un révolutionnaire qui doit combattre sur tous les terrains : celui de la poésie par les moyens propres à celle-ci et sur le terrain de l'action sociale sans jamais confondre les deux champs d'action sous peine de rétablir la confusion qu'il s'agit de dissiper et, par la suite, de cesser d'être poète, c'est-à-dire révolutionnaire. »

Il rappelle également que la liberté est, comme le disait Breton, « un appel d'air » contribuant ainsi à « la libération effective de l'homme ».

Pierre Cheymol¹⁶¹² dans la revue *Surréalisme*, écrit un article « Les aventures de la poésie » pour décrire la place de la poésie dans la société contemporaine, problème qui préoccupe les surréalistes depuis le *Second Manifeste*.

Pour Pierre Cheymol, « le poète n'est pas seulement celui qui chante mais aussi

1611 Benjamin Péret, *Le Déshonneur des Poètes*, 1945, Édition de Poche.

1612 Pierre Cheymol, *Surréalisme 2*, « les Aventures de la poésie », pp 43 à 47

celui qui raconte, qui se souvient, qui soigne, qui pénètre les mystères de la vie et de la nature, qui établit une communication entre l'homme et les dieux ; praticien du langage, il est par là même, barde, historien, magicien, chaman...etc. »¹⁶¹³

Chez Joyce Mansour, l'écrit poétique est vécu. Il existe en tant que témoignage d'une émotion se manifestant dans des images à la fois révoltées et libérées. « Joyce Mansour n'est pas de ceux qui savent à l'avance pourquoi ils écrivent ou veulent écrire. Elle se rend tout simplement à l'évidence poétique ... »¹⁶¹⁴

Elle parle sans gêne « de ses émotion et de ses besoins, de ses haines, de désirs que lui révèle l'exercice de sa fonction d'écrivain, par où elle se situe dans un monde de rapports interpersonnels spasmodiques. La volonté joue un rôle si restreint qu'elle ne compte pour rien. Ecrire est acte de reconnaissance où Joyce Mansour finit par se reconnaître, parfois au cours du spasme sexuel illuminant, tantôt rassurant, tantôt effrayant. »¹⁶¹⁵ Même si l'écrivain est libre de modifier une phrase, l'acte d'écrire chez elle ne se commande pas. Il est, chez elle, « crise de possession plutôt que geste de composition. »

Dans l'émission présentée par Roger Pillaudin avec la voix de Catherine Sellers, enregistrée le 16 novembre et diffusée le 3 décembre 1956, Joyce Mansour montre déjà que le fait d'écrire lui est naturel et spontané :

« Quels sont les poètes qui vous ont révélé la poésie ?
*J.M. Je n'ai jamais lu beaucoup de poésie, pour dire la vérité.
J'ai toujours écrit depuis que je suis toute petite. En anglais*

1613 Idem p.46

1614 J-H. Matthews, *Joyce Mansour*, op. cit. p.8

1615 Idem p.8

d'abord. Et je n'ai jamais lu beaucoup de poésie.

Il y en a bien quelques uns ?

Oui il y a Poe. Il y a surtout Poe et Rimbaud.

Et les surréalistes...

Et les surréalistes évidemment.

Qu'est qui vous a révélé la poésie ?

Je ne sais pas, j'ai toujours écrit.

En français ?

Non, non, d'abord en anglais.

Depuis combien de temps ?

Depuis sept ou huit ans à peu près... »

Il n'existe pas de manière de faire de la poésie surréaliste, c'est la manière dont se comporte la poésie surréaliste, son comportement face à la vie qui importe. Il en est de même pour la peinture. « Ce n'est pas la technique de la peinture qui est surréaliste, c'est le peintre – et c'est sa vision de la vie ». ¹⁶¹⁶

Ted Joans a reconnu dans Joyce Mansour sa sœur surréaliste qui, comme lui, « vit » la poésie. Ils vont se retrouver à la « Fiesta de la poésie », qu'organise le Centre américain des étudiants et artistes durant les nuits des 1^{er}, 2 et 3 juin 1978.

Plusieurs écrivains et artistes, dont Joyce Mansour, Jean-Jacques Lebel, Philippe Sollers ainsi qu' « une trentaine de poètes de tous pays » se réunissent autour d'Allen Ginsberg et de Ted Joans, engagés en faveur de la liberté

1616 Interventions de Joyce Mansour dans « Le dialogue de Londres », publié dans *Bief* n°12, 15 avril 1960, extraits traduits de « *Art/Anti Art : in Defense of Surrealism* », entretien présenté par Jacques Brunius, avec la participation de Nora Mitrani, Joyce Mansour, Octavio Paz et Robert Benayoun, diffusé par la BBC, le 9 février 1960

d'expression.

Les Nouvelles Littéraires du 5 avril 1979 annoncent cet évènement. Jean-Jacques Lebel – dont nous avons longuement parlé plus haut – et la *Paris Review* « animent cette triple fête poétique qui fera figure d'évènement, auquel les musiques les plus diverses feront un décor actuel ».

Cette manifestation fit mieux connaître aux Français la poésie américaine à la fin des années soixante-dix. Nanos Valaoritis,¹⁶¹⁷ dans le *Surréalisme 2* de 1977 en dresse le bilan :

« ...les Américains sont restés ouverts. Ouverts non seulement à des individus, mais aussi à des influences. Le règne de l'hypercritique anglo-saxonne des années trente à soixante s'est terminé. Une des causes en est le mouvement Beatnik qui a ouvert les portes à une poésie des rues, directe, immédiate, spontanée, qui tient son origine d'un côté de Walt Whitman¹⁶¹⁸ et de l'autre d'Apollinaire, qui influença beaucoup Ginsberg, avec certainement d'autres comme Rimbaud. Cette révolution ébranla l'édifice académique construit par les épigones d'Eliot, de Pound et d'Auden, qui jouèrent un rôle précis en bloquant les courants européens, comme le futurisme, le dadaïsme, le surréalisme, plus récemment le lettrisme et la nouvelle avant-garde post-lettriste ». Ces mouvements trouvèrent leur revanche et arrivèrent, comme un retour du refoulé, dans la période qui favorisa le plus d'esprit frondeur et contestataire anti-établissement, anticonformiste et révolté de la jeunesse : La période de la guerre du Vietnam qui ressembla sur ce point beaucoup plus à la guerre de 14 qu'à la Seconde Guerre Mondiale, par le refus absolu manifesté à son égard parmi les jeunes et intellectuels. D'une certaine manière, c'était surtout Joyce qui avait donné sa version de l'avant-garde européenne chez les Anglo-américains, en présentant une face

1617 Nanos Valaoritis, poète d'origine grecque, né en 1921 à Lausanne.

1618 Walt Whitman (31 mai 1819 – 26 mars 1962), poète et humaniste américain, né à Long Island à New York, commence à écrire des articles politiques, des nouvelles, et se mit à écrire des poèmes fin des années 1840-1850. Ses vers sont libres pour montrer des émotions fortes et donne un message. Il découvre à la Nouvelle-Orléans le marché aux esclaves.

tellement sympathique et complexe qu'il polarisa sur lui toute la controverse. Pound et Eliot en tant que novateur du modernisme poétique en firent autant. Mais leur conservatisme fondamental, je dirai même leur aspect réactionnaire et souvent fasciste illustré aussi par exemple par Wyndham Lewis, autre innovateur de l'époque de Pound, ne fut pas contrebalancé par l'existence de quelques théoriciens et poètes radicaux comme Hebert Read ou David Gascoyne qui défendaient le surréalisme.¹⁶¹⁹

Si la présence des exilés européens – dont André Breton – à New York au début des années quarante donna naissance à un mouvement surréaliste américain, la véritable révolution poétique aux Etats-Unis s'effectua au milieu des années soixante avec le mouvement contre la guerre du Vietnam.

Nanos Valaortis fait remarquer dans ce texte que :

« Cette révolution n'avait certes pas le caractère net des mouvements européens des années dix et vingt. Elle est née des pieds d'abord. Comme les idées voyagent avec difficulté, c'est le style et la manière qui l'emporta. Le modernisme déjà fatigué après William, Olsen, Creely, qui en est le dernier suppôt et le plus rigoureux, prêta le flanc aux entreprises de poètes très divers mais surtout unis dans leur réaction contre lui. D'abord fit son apparition le groupe new-yorkais avec des poètes comme Frank O'Hara, Kenneth Koch et John Ashbery, groupe très cosmopolite, se réclamant de Roussel et d'un imaginisme associationniste pour ne pas dire automatique, mais encore assez fidèle au monologue intérieur joycien ».¹⁶²⁰

Ensuite, il parle de Robert Bly, James Wright et W.S. Merwin... comme étant « les premiers poètes de facture plus nettement surréalisante et plus conscients de leur apport ».

1619 *Surréalisme 2*, « La poésie aujourd'hui » Nanos Valaortis, Éditions Savelli, 1977.

1620 *Idem* p.49

Il signale aussi le rôle des femmes comme Denise Levertov, Adrienne Rich et Sylvia Plath,¹⁶²¹ qui rompent carrément avec le modernisme très froid et formel d'une Marianne Moore pour entrer dans le ton personnel, déchirant, véhément, animé de colère et de confessions, très provocant, des poétesses américaines d'aujourd'hui. Il ajoute que c'est surtout Sylvia Plath « qui déclencha cette poésie féminine ». Dépressive, elle se suicida le 11 février 1963 et devint très vite un mythe. Son œuvre est autobiographique, notamment dans son recueil *Ariel*,¹⁶²² où elle décrit sans fard sa maladie mentale. Elle fait partie, comme Joyce Mansour, des poètes « peintresses », chacun de ses poèmes engendrant une suite d'images, comme « Mort et compagnie » où elle fait allusion à ses deux enfants, Frieda et Nicholas, auxquelles elle a dédié son recueil *Ariel*, publié après sa mort par son ancien compagnon, le poète Ted Hughes :

« **Mort et Cie**

Deux, bien sûr, ils sont deux
Ca paraît tout à fait évident maintenant
l'un qui jamais ne regarde en haut, dont les yeux sont recouverts
et ramassés comme des balles comme Blake l'était
qui exhibait sa tâche comme sa marque de fabrique –
la cicatrice brûlante de l'eau,

La nudité

Vert-de-gris du condor

Je suis un morceau de viande rouge. Son bec frappe latéralement
: ce n'est pas cette fois-ci qu'il m'aura

Il me dit que je ne sais pas photographier.

Il me dit que les bébés sont tellement

1621 Sylvia Plath, 1932-1963, poète et écrivain. Elle fait la connaissance en 1956 à l'Université de Cambridge du jeune poète anglais Ted Hughes.

1622 Sylvia Plath, *Ariel*, poésie traduit de l'anglais et annoté par Valérie Rouzeau, éditions NRF, Gallimard, 2009.

Mignons à voir dans leur glacière
D'hôpital : une simple papillote sur le cou

Et leur habit funèbre
Aux cannelures helléniques,
Et leurs petits pieds.
Il ne sourit pas, il ne fume pas.

L'autre si,
Avec sa longue chevelure trompeuse.
Salaud
Qui masturbe un rayon lumineux,
Qui veut qu'on l'aime à tout prix

Je ne bronche pas.
Le givre crée une fleur,
La rosée une étoile,
La cloche funèbre,
La cloche funèbre.

Quelqu'un quelque part est foutu¹⁶²³

Comme Joyce Mansour, sa parole est immédiate, crue et sans recul, basculant entre la vie et la mort. Selon l'expression de Pierre Seghers, elles sont « dévorée-dévorante », consumées par leur « brasier intérieur », se livrant entières et hallucinées, comme Gisèle Prassinos, au langage automatique.

Ensuite, l'auteur parle de la revue *Kayak*, née à San Francisco, berceau du mouvement *Beat*. Les Américains, eux aussi, se réunissent dans les cafés autour du poète noir, Bob Kaufmann, qui contribue avec deux autres, Michael McClure et Harold Norse à « surréaliser la tendance *beatnik*, en apportant un défi lyrique » non-conformiste et anti-académiste.

1623 Idem, pp 47-48

Il parle également de l'importance des universités où l'on enseigne « l'écriture de la poésie et de la prose ». Il rappelle que Breton a aussi appris « des choses auprès de Valéry, d'Apollinaire, de Gide et de Reverdy ». On est proche ici de Lautréamont qui disait « que la poésie devait un jour être faite pour tous ».

Cela n'a pas empêché la revue *Kayak* de refuser de publier de très nombreux poèmes. Il ajoute que :

« Dans cette ambiance, un poète domine, fait figure de surpoète, de surhomme de la poésie actuelle en Amérique, c'est Ginsberg... Il est devenu le symbole de la situation actuelle. Cela ne veut pas dire qu'il n'y a pas de poètes meilleurs que lui en Amérique. Il y en a beaucoup qui écrivent mieux et moins. Le contraste même entre ceux-ci et celui-là fait partie du phénomène américain. D'un côté, les perfectionnistes, sans personnalité publique globale, de l'autre le poète qui représente quelque chose ; comme un esprit du temps et qui conformément au phénomène qu'il représente, est l'incarnation presque physique par la qualité, le mode, la quantité de sa production, et le style de sa vie ».

L'auteur parle également John Haines,¹⁶²⁴ qui, par son langage dépouillé et libre, fait partie de la nouvelle tendance poétique. Il cite quelques vers du poète :

« Pendant neuf ans j'ai regardé
d'une porte intérieure :
comme dans une vision confuse
des formes masculines s'approchent,
couvrent leur visage, et s'éloignent lourdes de fer et de
distance ».¹⁶²⁵

1624 John Haines, né en Virginie à Norfolk, sculpteur et poète américain.

1625 *Surréalisme 2*, op cit. p.51

Valaoritis cite également George Hitchcock,¹⁶²⁶ dont la poésie est toujours à la recherche de l'insolite :

« J'attends celle qui restaurera mes bouts de doigts
J'attends les lunes qui grandiront sur mes ongles
J'attends la nuit avec ses gants compliqués
J'attends les clefs passe-partout...

Son style surréel fait penser à celui de Julien Gracq ou Mandiargues.

Ensuite il parle de Harold Norse¹⁶²⁷ qui dirige la revue *l'Ange bâtard* qui publie les textes surréalistes.

Tous ces poètes, hommes et femmes, comme Joyce Mansour ou Mandiargues, transcendent la réalité par l'écriture et sont mus par « une nécessité dramatique de s'exprimer ». Valaoritis conclut en disant que :

« C'est en réaction contre le rationalisme que la jeunesse américaine devenait hippie, beat, ou comme à présent, « poète », ce qui est une autre manière de s'opposer à la technologie, à l'uniformité, ou manque d'identité ».

Mais il juge que la prose est plus près de la réalité américaine et constate que « le dadaïsme toujours plus prosaïque, plus explosif et provocant, voyage mieux dans le domaine américain ». Aussi, existe-il des groupes néo-dada à New York

1626 George Hitchcock (2 juin 1914 – 27 août 2010), écrivain et poète américain, également auteur d'un long récit fantastique, *l'Autre Rive*, éd. Kayak. En 1964, il fonde la revue Kayak, qui comprend de nombreux poètes et écrivains comme Raymond Carver, Anne Sexton, Robert Bly et Margaret Atwood. En 1970, il est professeur à l'Université de Californie à Santa Cruz où il enseigne la poésie et l'écriture dramatique jusqu'en 1989.

1627 Harold Norse (1916 à New York – 2009 à San Francisco), poète et écrivain américain. Il rompt avec la poésie traditionnelle et a une approche des vers plus directe, proche de la conversation. Il vit à Paris de 1960 à 1963 avec William Burroughs, Allen Ginsberg et Gregory Corso.

et à San Francisco dans les années soixante-dix.

L'importante manifestation au Centre américain témoigne qu'à la fin des années soixante-dix, dans les grands centres artistiques internationaux comme Paris, New York et San Francisco, des hommes et des femmes se déterminent « en fonction de la poésie », et que la poésie contemporaine, comme au temps de Breton, prend la parole dans la plus grande liberté.

Jean-Jacques Lebel – ordonnateur de la manifestation – et premier organisateur de *happenings* en France, comme nous l'avons vu, a échangé avec Joyce Mansour une correspondance où ils s'entretiennent librement sur leurs rêves. Ces lettres témoignent de l'incidence importante de sa vie onirique sur la poésie de Joyce.

En octobre 1967, il lui envoie par courrier une réponse à une annonce que la poétesse a fait paraître dans *France-Soir*, à la rubrique divers :

« Cherch. REVES pr collections. Ecr. Joyce Mansour, 1, aven. Maréchal-Maunoury, Paris, 16^e ». ¹⁶²⁸

La réponse du peintre et poète se fera en deux parties : la première, un texte érotique, est son rêve à 'collectionner' ; l'autre, est la page du journal avec l'annonce enrichie de collages à connotation érotique, découpés dans des magazines. ¹⁶²⁹

La poétesse fera reparaître cette annonce dans la rubrique divers dans *La Quinzaine Littéraire* du 1^{er} décembre 1969. ¹⁶³⁰ Elle débouchera sur un entretien

1628 *France-Soir*, annonce de Joyce Mansour « cherch. REVES pr collections » cf doc. n°66

1629 J-J Lebel, oct. 1967, texte et collage envoyé à J. Mansour, cf notice iconographique fig. n°211

1630 *La Quinzaine Littéraire*, du 1^{er} décembre 1969, cf doc n°67

avec Pierre Bourgeade¹⁶³¹ paru dans *La Quinzaine Littéraire* du 1^{er} décembre 1969, dans la série des « Entretiens Secrets » du journaliste. C'est Mandiargues qui présenta la poétesse à Pierre Bourgeade. Cet entretien est posé sous forme de questions : « Pierre Bourgeade a rencontré un certain nombre d'écrivains à qui il a posé des questions inusitées. Elles ne se rapportent ni à leur vie, ni à leur œuvre, mais à ce qu'ils ont en eux de caché, de secret, d'imaginaire, ce qu'en somme, ils ont fait dans leurs ouvrages, sans toujours en être conscients, et qu'ils n'auraient pas toujours envie de révéler.

Il y avait là pour *La Quinzaine Littéraire* la possibilité d'un jour. Qui est l'écrivain rencontré par Pierre Bourgeade ? [...] »

Pierre Bourgeade réunira dans, *Violoncelle qui résiste*, publié à Paris chez Eric Losfeld en 1971,¹⁶³² treize de ses entretiens avec des écrivains en 1969-1970 : François Mauriac, André Pieyre de Mandiargues, Le Clézio, Nathalie Sarraute, Eugène Ionesco, Pierre Klossovski, Raymond Queneau, Marguerite Duras, Claude Ray, Joyce Mansour, Georges Pérec, Jacques Borel et Michel Butor. Les entretiens qui composent la première partie de l'ouvrage sont réunis sous le titre : « Songe n'est pas Mensonge ». L'écrivain interrogé dans chaque entretien est présenté sous X : c'est au lecteur de découvrir son identité.

Dans le dixième entretien, Pierre Bourgeade interroge Joyce Mansour. L'interview s'intitule :

« Pyramides humides.
Transports en commun.

1631 Pierre Bourgeade (né le 7 novembre 1927 à Morlanne, et décédé le 12 mars 2009 à Loches), homme de lettres français, à la fois romancier, dramaturge, poète, scénariste, réalisateur, journaliste, critique littéraire et photographe. Il a développé une œuvre polymorphe largement placée sous l'héritage de Sade et de Georges Bataille. Ami de Man Ray et de Pierre Molinier, a également photographié du nu en noir et blanc

1632 Pierre Bourgeade, *Violoncelle qui résiste, livre d'entretiens*, XXX, Eric Losfeld.

Rêves pour collection ».

« PIERRE BOURGEADE. Vous rêvez ?

X. *Oui. Et vous ?*

P.B. Oui.

X. *Souvent ?*

P.B. Quelquefois.

X. *Quoi ?*

P.B. Des trucs qui font peur.

X. *Par exemple ?*

P.B. Je suis en haut d'une montagne. Je regarde les nuages, en bas. Ils montent. Quand ils m'atteindront, je mourrai. Ce n'est pas des nuages, c'est un gaz. Je ne peux pas m'échapper. Ils montent. Ils m'atteignent. Je me réveille.

X. *Je fais souvent un rêve analogue. Je suis devant une montagne. Je la regarde. Je me dis : « ce n'est pas une montagne. C'est de l'eau. C'est une montagne d'eau. Elle va m'écraser. » Je me fais peur. Je dirige mon cauchemar.*

...

X. ... *Vous savez que j'ai fait passer une annonce dans France-Soir pour rechercher des rêves ?*

P.B. Oui. J'avais découpé l'annonce. Je lis les petites annonces tous les jours.

X. *CHERCHE REVES POUR COLLECTION*

Mon nom. Mon adresse. J'ai eu beaucoup de réponses. J'ai fait paraître une annonce une seule fois, il y a plus d'un an, et je reçois encore des lettres. J'en ai reçu plusieurs ces jours-ci.

...

X. *J'ai reçu beaucoup de lettres. On demande à rencontrer le collectionneur.*

P.B. Allez-vous à ces rendez-vous ?

X. *Bien sûr ! Je joue le jeu. Ce sont des gens jeunes qui écrivent. Pas une seule personne âgée. Des jeunes filles, des écrivains, des peintres, des employés de bureau. L'un de ces correspondants m'a téléphoné : il ne voulait pas m'écrire. Il voulait absolument me voir. Il voulait absolument me remettre son rêve « en mains propres ». C'est l'expression qu'il a utilisée.*

...

X. ... *Qui êtes-vous ?*

P.B. Et vous ? *Qui êtes-vous ?*

Pierre Bourgeade, dans ces entretiens qui rappellent les jeux surréalistes, tente de capter de l'écrivain ou de l'artiste autre chose que de sa vie d'artiste ou d'écrivain. Pierre Bourgeade cherche les phrases ou les images enfouies en eux, non celles qui les représentent habituellement.

Dans le cinquième entretien, intitulé « Où l'on parle du rêve, de la grâce, de l'enfance, des tyrans, de la parole », Eugène Ionesco, anonyme, répond à Pierre Bourgeade qui lui demande « Dites-moi ce que vous n'avez encore jamais dit » :

X. *C'est difficile !*

P.B. Non

X. *Ca me paraît difficile de vous dire ce que je n'ai encore jamais dit parce que, dans mes œuvres, j'ai toujours essayé de dire ce que je n'avais encore dit. Ce qui fait que j'ai déjà dû dire ce que je n'ai pas encore dit. Vous comprenez ! Dans ma deuxième œuvre, j'ai essayé de dire ce que je n'avais pas dit dans la première. Dans la troisième, ce que je n'avais pas dit dans la deuxième... Et ainsi de suite ! J'ai horreur de me répéter...*

Pourtant quand je relis tout ce que j'ai écrit, il me semble que j'ai toujours dit la même chose.

Il me semble que je n'ai jamais dit qu'une seule chose, quoique je l'aie dite de façon différente, selon l'humeur, l'âge, le moment, selon que j'étais heureux ou malheureux... C'est pourquoi il m'est vraiment très difficile de vous dire quelque chose que je n'aie pas encore dit, et je vous serais même très reconnaissant si vous pourriez m'aider ! »

P.B. ... Parlez-moi de votre œuvre qui n'existe pas.

X. *Il n'y a d'autre langage littéraire, c'est vrai... Il y a le langage des sciences, mais il est inaccessible par moi. Il y a le silence. Entre le silence et la parole, il y a encore le rêve ! C'est dire le drame, dont on est, comme disait un psychologue, à la fois*

auteur, acteur, spectateur. Le rêve est une situation : le théâtre par excellence.

P.B. Vous rêvez quoi ?

X. *A quoi je rêve ? ... que je recommence tout, tout ce que j'ai été, tout ce que j'ai fait, depuis une vingtaine d'années. Ou alors, je rêve que je recommence depuis l'enfance, et que je ne dépasse pas l'âge de sept ans.*

P.B. Commence expliquez-vous ce rêve ?

X. *Par le désir, je crois, de vivre dans un autre univers ... un univers qui garderait sa virginité... sa fraîcheur... son état originel, parce que moi, dans cet univers, je garderais toujours aussi ma virginité et ma fraîcheur. Je regarderais le monde et je serais émerveillé. C'est ça, la grâce. Les enfants s'émerveillent de voir le monde tel qu'il est. Pas nous. Voyez les contes de fées. Ce sont des contes faits par, et pour, des adultes : « le fantastique »... « l'irréalité » ... quel effort désespéré de l'homme pour fuir son univers, pour inventer un autre monde, alors que l'autre monde est ici même.¹⁶³³*

En 1983 Ionesco,¹⁶³⁴ retrouvera Joyce Mansour pour jouer dans l'unique pièce de Virginia Woolf, *Freshwater*, mise en scène par Simone Benmussa.

Cette obsession avec les rêves est profonde chez la poétesse : ses hallucinations nocturnes et ses cauchemars lui sont aussi réels que ses expériences de veille. Souvent, elle les retranscrit, comme dans *Cris* et *Jules César*. Elle a toujours dit écrire « comme on rêve », dans un état proche du sommeil. Après la mort de son premier mari, d'ailleurs, elle a longtemps été en proie au somnambulisme.

Après un envoi de ses ouvrages dédicacés, René Magritte lui répond par une lettre du 9 décembre 1964 – l'unique correspondance entre l'artiste et la

1633 Idem. Pp. 49 et s.

1634 Eugène Ionesco (13 novembre 1909 en Roumanie – 28 mars 1994, Paris), se fixe définitivement à Paris en 1942. Un des pères du « théâtre de l'absurde », dans lequel le non-sens et le grotesque recèlent une portée satirique et métaphysique.

poétesse :

« ... Je sais que vous êtes inspirée – et que ce soit en dormant ou en veillant n’a guère d’importance – ce que vous appelez le rêve signifie le Sens des Réalités accessibles aux poètes. »¹⁶³⁵

Il y a, dans les archives Mansour, plusieurs réponses de ses amis peintres et écrivains à l’annonce parue dans *France-Soir*, que la poétesse a fait paraître à plusieurs reprises et qui lui permettront de constituer cette collection insolite et d’explorer « la richesse de la vie nocturne, pour renouveler le stock que la littérature sur ce sujet peut proposer et qu’elle a probablement épuisé. Elle cherche à vérifier, dans ces exemples modernes, ses propres intuitions. »¹⁶³⁶

Guy Cabanel,¹⁶³⁷ ami poète, lui répond par une lettre envoyée de Saint-Lizier, le 20 octobre 1967, accompagnée de trois rêves :¹⁶³⁸

« Sans doute la nuit est-elle le domaine privilégié de l’activité poétique.

Celui qui nage, rampe sous la terre ou dans les airs, heurtera le mur colossal en matière nocturne – si ses ongles ont acquis la dureté nécessaire, il pourra l’entamer, le glisser dedans – au risque d’être absorbé si la progression n’est pas assez rapide, de le perdre à jamais, au moindre relâchement –

Ce cheminement s’effectue les yeux ouverts, à la lumière des songes que vous collectionnez –

1635 Lettre de René Magritte à Joyce Mansour, du 9 décembre 1964, archives Mansour, cf corr. n°73

1636 Idem. *Joyce Mansour, Une étrange demoiselle*, p.207.

1637 Guy Cabanel, né à Béziers en 1926, poète, met dix ans pour écrire son premier recueil « A l’animal noir » que Breton accueille chaleureusement en 1958. Il travaille à partir de cette date en collaboration avec son ami peintre Robert Lagarde et participe à l’aventure surréaliste.

1638 Guy Cabanel, lettre adressée à Joyce Mansour. S. Lizier, du 20-10-1967 accompagnée de 3 rêves, cf archives Mansour, cf corr. n°74.

« J'en ai choisi trois pour vous.
Puissent-ils répondre à vos souhaits.
A vous dans le noir ardent »

Les trois rêves sont présentés sur trois petites feuilles volantes : « Le grand-père malade » où il commence en disant :

« Le docteur déclare qu'il faudra encore une fois découper le corps de mon grand-père en laissant toutefois la tête intacte depuis les sourcils jusqu'au bas du cou.
Je me souviens en effet avoir déjà effectué ce travail sans aucune gêne ; ma mère emballait soigneusement les tranches et les enfermait dans la cheminée. Pendant que je cherche un long couteau, le docteur s'allonge sur un sofa et fume des cigarettes à goût anglais tout en lisant le journal...».

On est vraiment dans l'univers décalé de Joyce Mansour, à la fois macabre et drôle.

Le deuxième rêve que Cabanel joint à sa lettre s'intitule « Le Piège » où il parle d'un voyage parcouru dans « les steppes glacées de Bretagne » pour atteindre une gare déserte, vide de tout train.

Le troisième rêve se nomme « Aventures » et concerne une rencontre avec la femme de son ami, au pied de son immeuble. Quand il cherche à rejoindre sa maison et, tout particulièrement, sa chambre il se perd dans « des escaliers titanesques », dans des couloirs qui bifurquent dans toutes les directions, dont l'un le conduit à sa chambre « 8 » où il a le sentiment étrange qu'il n'est pas chez lui, même s'il reconnaît les meubles et la disposition de la pièce. Tout semble vieilli – même son lit neuf. Il tombe ensuite sur son ami dans un des corridors. Ensemble, ils rejoignent une piscine vide :

« Tout à coup la femme de mon ami surgit en criant « Attention

l'oiseau s'est échappé ! ». En effet nous voyons aussitôt apparaître un étrange oiseau dont l'apparence centrale rappelle le coq, mais plus allongé. Sa tête et son cou sont garnis de piquants. Il fonce sur nous. Nous l'évitons. Il revient sur moi, je réussis à lui décocher un coup de pied dans le flanc qui le projette au centre de la piscine. Il ne paraît pas s'en soucier et charge de nouveau. Nouveau coup. Il revient encore et cette fois s'agrippe à mon mollet. Il fait presque nuit, les lumières ne s'allument pas. J'essaie de l'attraper mais ma main ne peut enserrer que son cou et je retire vite mon index percé par un piquant. Enfin je le coince entre le sol et mon pied ; je l'écrase. Mon ami proclame alors « Cabanel a tué la bête ! » Sa femme ajoute : « Il est plus courageux que toi » ».

A la fin du récit, il joint un schéma très précis de son rêve, également plein d'humour noir. Celui qui donne le rêve à collectionner et celui qui le reçoit cherchent ensemble une nouvelle interprétation, une nouvelle découverte. La phrase de Cabanel illustre bien cette idée, non seulement quand il rêve, mais aussi quand il écrit : « Lorsque j'écris, j'aspire à une découverte qui ne pourrait avoir lieu autrement, et chacun des mots que définitivement je pose m'ouvre un horizon nouveau ». Dans le récit du rêve ils mènent l'expérience encore plus loin, dans une totale liberté de l'esprit.

Les rêves de la poétesse n'ont fait l'objet d'aucun classement. Pour la plupart, ils sont attachés à sa correspondance, ou racontés au cours d'une lettre. Jean Follain,¹⁶³⁹ écrivain et poète, avocat de métier, qui n'a jamais appartenu au mouvement surréaliste, répond à l'annonce de la poétesse en lui envoyant une

1639 Jean Follain, né le 29 août 1903 à Camisy, et tué le 10 mars 1971 à Paris, écrivain et poète. En 1927, il s'inscrit au barreau de Paris. En 1933, il publie son 1^{er} recueil « *Cinq poèmes* ». En 1951, il abandonne sa carrière d'avocat. Il devient magistrat. Multipliant les voyages en Amérique du Sud, aux Etats-Unis et en Afrique, il abandonne en 1961 la magistrature.

lettre du 27 octobre 1967 :¹⁶⁴⁰

« Chère Joyce Mansour,

Il y a ce rêve que je fais parfois : une femme à la beauté réelle va être décapitée. Je vois la chose de loin à l'aide d'une longue vue de l'ancienne marine. Cela se passe sur un grand parvis à colonnes. La hache du bourreau s'est levée. Je sais qu'elle va s'abattre véritablement mais la femme dont la peau fine passe du très noir au très blanc croit qu'il s'agit d'un jeu, d'une exécution pour rire à laquelle elle se prête riant d'autant.

Impossible de l'avertir du contraire mais je me réveille toujours avant que la hache menaçante ait porté.

Aux États-Unis, il est interdit dans les bandes dessinées destinées aux journaux de dessiner des femmes aux seins nus. On le peut seulement s'il s'agit de femmes noires. Je sais que mon rêve a rapport à cette interdiction que limite cette exception...

Je persiste à vous trouver en tout point admirable. Je voudrais bien vous revoir. Le puis-je et alors quand ?

Jean Follain »

Le rêve tient une part importante dans le surréalisme qui doit à Freud « l'interprétation sexuelle sans réserves du rêve et de la vie inconsciente en général ». Ce qui fascine le plus Breton dans le rêve, c'est la liberté et l'imagination « faisant éclater de toutes parts le carcan du réel ». Au début des années vingt, il écrit sur le rêve dans la revue *Littérature* (dans le numéro Nouvelle série 1 et 7) Les « cinq rêves » racontés par Breton sont dans *Clair de terre*,¹⁶⁴¹ publié au milieu de novembre 1923, sans nom d'auteur, avec une seule mention, « Collection littéraire ». Cet ouvrage fut tiré à seulement deux cent quarante exemplaires. Un manuscrit sur le quatrième rêve qui fait partie d'un

1640 Lettre de Jean Follain à Joyce Mansour, le 27 octobre 1967, archives Mansour, corr. n°75

1641 André Breton, *Œuvres complètes*, Vol 1, *Clair de terre*, édition Marguerite Bonnet, Paris, Gallimard « Coll Bibliothèque de la Pléiade », 1988, pp 150-151,152-153, 154-155

premier jet du récit de rêve est joint à l'exemplaire *Clair de terre* que Breton dédicacera à Paul Eluard.

Ce premier jet est présenté dans une écriture rapide, comportant de nombreuses abréviations :

« Ma journée s'est passée de cette manière : vers la fin de l'après-midi j'ai écrit, d'inspiration en qq sorte, un assez long article général tout de surface chic puis plus tard je me suis remis à dicter un roman commencé...
— Arrivée du frère Baron qui surgit derrière moi pendant que je dicte, jeune hm que je ne reconnais jamais 2 fs ... »

Breton se situe ici entre rêve et réalité et semble recourir à une rigueur presque mathématique susceptible de le conduire à « une auto-analyse » de son rêve.

Pierre Molinier envoie également un rêve à Joyce, joint à une lettre qu'il lui adresse le 1^{er} février 1968. Ce rêve consiste de deux photos en noir et blanc de son modèle fétiche, Hamel.¹⁶⁴² Sur l'arrière d'une des photos Molinier écrit : « mon « Rêve » eut été d'être comme la photo ci-contre « ambiguë » ». Lorsque le peintre se travestit et usant du photomontage et se prend en photo, il explore, comme dans le « Rêve » qu'il envoie à la poétesse, tous les recoins fantasmés de la sexualité qu'on retrouve dans ses toiles exécutées avec la même minutie que la mise en scène de ses photos-montages. Ses peintures « scandaleuses, troublantes » avec le jeu des miroirs et de la poupée, font de lui ce « maître du vertige » admiré par Breton.

1642 Lettre de Pierre Molinier à Joyce Mansour, Bordeaux le 1^{er} février 1968, dans laquelle est joint le « rêve » de Molinier, 2 photos en noir et blanc représentant Hamel. Archives Mansour, cf notice iconographique, fig n°212.

Quelques années plus tard, en septembre 1975, Joyce Mansour se livre avec Alain Jouffroy à une nouvelle expérience onirique. Ils enregistrent une émission radiophonique qui ne sera pas un entretien classique mais un entretien libre sous forme de jeu : « Les sourds s'entendent ». Cette émission enregistrée le 22 septembre sous le nom « Poésie ininterrompue : Joyce Mansour » sera diffusée sur France-Culture, le 28 septembre 1975. Ce jeu fait penser aux cadavres exquis car les deux intervenants vont se répondre sans s'entendre. En effet ils portent tous les deux un casque pour boucher leurs oreilles. Dans ses répliques, la poétesse raconte un rêve :

« Couchée dans mon cercueil comme une huitre dans sa coquille, je me souviens d'avoir ...tué. C'était place du Trocadéro, sur le terre-plein entre le palais de Chaillot et le musée de l'Homme. Je savais que bientôt le couvercle s'abattrait sur mon visage malgré mes yeux grands ouverts et le cri qui séchait sur mes lèvres... Un homme en noir, sans doute fossoyeur voulait savoir si j'avais un dernier désir à combler, littéralement à combler. « Désirez-vous quelque chose ? Sinon on ferme » Peut-être par la signification apparente de mon rêve, j'ai su débloquent ma mâchoire à l'aide d'un crochet à viande : « je veux voir Alain Jouffroy ». J'ai refoulé ce rêve au plus profond de mon oreiller ».

Il fut exhumé par un livre reçu au courrier de quatre heures, signé d'Alain Jouffroy. Ce livre s'appelle *La séance est ouverte*. Sur le dos de ce livre on peut lire : « Mise en question par les poètes qui doutent d'elle sinon d'eux-mêmes, censurée par les éditeurs qui la jugent non rentable, tuée par la critique la plus inepte, la plus vieille, célébrée comme un corps mort, ce n'est pas moi qui souligne, par l'université « de gauche » qui n'hésite pas à convier les poètes eux-mêmes à ses funérailles, la poésie est enterrée, occultée, condamnée. La question de la condamnation de la poésie est donc posée ici d'un double mouvement. Premièrement, n'y a-t-il pas lieu d'identifier les fossoyeurs ? Secondement, n'est-il pas temps d'ouvrir le cercueil afin de vérifier s'il contient

un cadavre et si oui lequel ?... »¹⁶⁴³

Le rêve permet à la poétesse « de jouer avec des mots semblables à ceux qui régissent la poésie ».¹⁶⁴⁴

« le rêve, pour moi, est la dernière contrée qui conserve les souvenirs des langues anciennes, langues dites des oiseaux, langues de feu, langues de chat »¹⁶⁴⁵

Elle s'interroge sur le fonctionnement et l'interprétation du rêve, les siens et ceux de ses amis, qu'ils soient prémonitoires ou révélateurs d'un hasard objectif. La façon dont Joyce Mansour explore le rêve lui est propre et s'éloigne de celle des surréalistes en général dans la période de l'entre-deux guerres. Dans les comptes-rendus qu'elle a reçus de ses amis, on est généralement face à une objectivité, à un automatisme qui permet au rêveur de regarder son double endormi : « les détails y sont précis, et nous situent au bord de l'expérience ». Pour Joyce Mansour, il en est autrement. En effet pour elle c'est une occasion d'atteindre la liberté sans détour :

« parfois dans les rêves, comme dans les miroirs, la vie paraît plus drôle, plus libre, plus colorée ; l'esprit gambade sur les mots comme un poisson volant... »¹⁶⁴⁶

La poétesse écrit le rêve affranchi des chaînes de la logique. Elle vit physiquement ses rêves – souvent des cauchemars qui lui font peur, ce qu'elle a

1643 « Poésie ininterrompue : Joyce Mansour » Entretien libre sous forme de jeu : « les sourdes s'entendent » avec Alain Jouffroy, émission enregistrée le 22 et diffusée sur France Culture le 28 septembre 1975.

1644 Marie-Laure Missir : *Joyce Mansour, Une étrange demoiselle*, op.cit, p.207.

1645 Idem entretien avec Alain Jouffroy de 1975

1646 « Poésie ininterrompue », op cit.

souvent avoué à ses amis. Joyce Mansour n'est pas « le spectateur, mais l'acteur d'un théâtre de cruauté ». Ce qui se joue est réel. L'acuité des sensations dans le monde onirique est égale à celle éprouvée dans le monde de la veille : le sujet endormi éprouve la souffrance rêvée.¹⁶⁴⁷

Elle se sert de son monde nocturne. Peu importe qu'il soit logique ou illogique, elle écrit l'expérience réelle ou imaginée qui la conduit au plus profond de ses obsessions. Si ses écrits sont proches de la mort et de la maladie, ses rêves le sont également. Dans son récit, « Napoléon », relié aux textes publiés dans *Ca*, la poétesse parle du Père Armand ; le père de Napoléon, qui ne veut pas que son fils épouse Julie, une « belle quadragénaire » :

« Elle fera un beau cadavre, reprit le Père Armand en parlant. Il ne rêvait que plaies et bosses déchets divers soigneusement empaquetés dans des papiers de cellophanes, farces et putréfactions ».¹⁶⁴⁸

L'histoire se passe à Étretat, où la poétesse a séjourné plusieurs fois avec ses enfants. Elle assimile toujours la réalité quotidienne dans son écriture, car « l'implication du sujet dans ses rêves est physique ». Pour la poétesse « la pensée se fait dans le corps ». Même si l'ordre qu'elle décrit est chamboulé et chaotique, elle part de ce qui est vécu.

Iles flottantes (1973) est sans doute l'un des récits les plus emblématiques sur ses recherches oniriques, où, comme l'on a vu, les visions nocturnes sont mélangées aux faits vécus, ici la mort de son père dans un hôpital de Genève. Une dizaine d'années plus tard, au début des années quatre-vingts, à la découverte de sa maladie, ses écrits se raréfient. Ses poèmes s'assombrissent, se

1647 *Une étrange demoiselle*, op. cit., p 208

1648 Joyce Mansour : *Prose et Poésie, Oeuvre complète*, p 201

referment sur des images de la souffrance et de mort, sans pour autant se départir de cet humour macabre qui la caractérise.

La rareté de ses écrits s'explique sans doute par la discrétion de la poétesse, allergique au pathos. Cependant, elle fait déjà allusion à sa maladie en 1981 dans, *Le Grand jamais* :

« Mon torse est un couvercle de cercueil.
Un coup de dent dans la bouffissure
Et c'en est fini de l'obsession
Si l'avenir de la folie est dans la bouche du médecin »¹⁶⁴⁹

Malgré la souffrance de ses derniers textes et poèmes, on y trouve toujours l'énergie de la révolte. En 1985 elle écrira quelques poèmes pour illustrer les sceptres et les bâtons du sculpteur Nanou Vialard,¹⁶⁵⁰ photographiés par Pierre Schwartz dont le très beau et rare ouvrage est publié par Bruno Rey, créateur à Montpellier des éditions Fata Morgana.

La petite maison d'édition de Bruno Rey fait connaître des textes inédits, à la fois d'auteurs connus, comme Henri Michaux, et de jeunes talents, auxquels il fait participer des grands artistes de l'époque comme Alechinsky, , Masson, Zao Wou Ki... Il offre toujours des ouvrages de qualité. *Flammes immobiles* est l'occasion pour lui de réunir un photographe, Pierre Schwartz et un poète, Joyce Mansour autour des sculptures¹⁶⁵¹ de Nanou Vialard.

Nanou Vialard y « interroge le bois pour en faire surgir des figures ambiguës, visages de femmes se profilant sur un totem-phallus, aux coulées de chevelure

1649 Joyce Mansour : *Prose et Poésie, Oeuvre complète*, op. cit. p.570

1650 Nanou Vialard, sculpteur, née en 1935, épouse du peintre Robert Lagarde.

1651 Nanou Vialard, totems sculptés en bois cf notice iconographique, fig n°213

enlaçant un long mâ-t-tronc »¹⁶⁵²

Il y'a dans les pièces exposées par l'artiste une rencontre du masculin-féminin qui figure d'emblée dans le titre de l'ouvrage : *Flammes immobiles* : « *Rhinocéros* ». L'ensemble des pièces présentées présentent « des pulsions d'emprise ou d'agressivité », ambivalentes qui ont suscité chez Joyce Mansour une rêverie dans laquelle elle exprime ses propres pulsions. Dans ses poèmes accompagnant l'œuvre de Nanou Vilalard, elle prévient le lecteur :

« Ne jamais dire son rêve
A celui qui ne vous aime pas
L'oreille hostile est tarie
La bouche amère calomnie
...
La nuit trahie avorte
Une passion au présent déjà passée
Et la peur ne fait qu'augmenter
La rage du caïman
La taille du cancer
Enfouissez vos rêves dans les poches sous vos yeux
Ils seront à l'abri de l'envie
... »¹⁶⁵³

La poétesse ne voit que la face sombre des sculptures de Nanou Vialard. Elle évoque la mort qui plane sur elle comme un sceptre. A un moment elle lui donne même un visage :

« Connais-tu la vieille femme qui veille
A la porte de la mort
Elle arbore une perruque couleur de cafard
Dans sa bouche nid une dent de cheval

1652 *Réinventer le lyrisme*, op. cit. p. 355

1653 Joyce Mansour : *Prose et Poésie, Oeuvre complète*, op.cit., p591

...
Elle troue sa langue de sa pointe acérée
Si elle mange elle renaît dans l'enfer des affamés
...
Elle glisse d'un rêve à l'autre
Dans le sommeil granitique
De la tombe
Connais-tu l'odeur de la boue
Qui suinte entre ses dents pourries »¹⁶⁵⁴

On trouve souvent cette figure de la vieille femme laide et menaçante dans les représentations populaires, folkloriques de la mort.

Face à cette angoisse immanente, incontournable, la poétesse garde toujours sa révolte et son humour :

« ...
Suivre de longues queues de noir vêtues
Dans les cimetières où dorment les années révolues

Pleurer des morts qui fleurissent comme des jambons de parme
...
Rien ne vaut une bonne dose de rage
Pour partir
Car le pied crée le chemin use le roc
Et renverse le totem qui titube
Dans la peur tropicale des églises
...
Les prairies de la mort papillonnante de papier gras
Bordent nos songes de leurs hauts cris
Raison de plus pour en rire »¹⁶⁵⁵

Cette façon d'écrire l'aide à lutter contre ce cancer qu'elle a toujours craint et qui s'annonce en 1984. Ses poèmes dans *Flammes Immobiles* exacerbent les

1654 Idem p.259

1655 Idem p. 593

obsessions du sculpteur Nanou Vialard.

Dans *Dolines, magazine culturel de l'Hérault*, n°15, de juillet- août 1985, Robert Lagarde¹⁶⁵⁶ commente le bel ouvrage qui a réuni Vialard, Schwartz et Mansour :

« les totems, sceptres et bâtons de Nanou Vialard ont déterminé l'entreprise. Elle a longuement interrogé le bois dur, non pour en dégager des formes à appréhender dans leur totalité et d'un seul regard mais plutôt pour faire naître une succession de *moments* qui demandent à être *lus* dans leur continuité. Soumis à la torsion, ces éléments (animaux, visages...) s'enchaînent en fabuleux entrelacs d'une sensualité dépourvue de banale complaisance. Certaines parties sont de véritables convulsions de rubans en relief, et ce n'est pas un hasard si souvent, le serpent se substitue à eux.

Ces parcours s'ordonnent aussi en figures, s'immobilisent en signes, instituent une emblématique pérennisant en derniers cris – ont dit certains – une symbolique à coloration celtique. Et, offert en de multiples états le visage de la femme ».

En effet, on trouve dans cet ensemble de sculptures la magie que décelait Breton dans l'art celte (dont il parle dans *l'Art magique*), mise en scène dans un cérémonial qu'a su transmettre Pierre Schwartz avec ses huit clichés¹⁶⁵⁷ en noir et blanc. Lagarde note qu'il a su provoquer des « rencontres engendrant un dramatique qui renforce la suave menace dont ces personnages semblent porteur. C'est un peu comme s'il nous confrontait à des images extraites d'une suite filmique avec héroïne en tragique situation. Le mouvement qui animait les

1656 Robert Lagarde, né en 1928 à Béziers (Hérault), peintre, dessinateur, graveur et auteur d'objets. Il participe aux activités du groupe surréaliste en 1959 jusqu'à sa dissolution en 1969

1657 Pierre Schwartz, photographies en noir et blanc : *Flammes immobiles*, 1985, cf notice iconographique, fig n°214

sculptures semble parfois fugitivement figé dans une nuit qui tiendrait d'elles son épaisseur. Puis ces étirements convulsifs deviennent plus d'un lourd rideau obscur qu'un imperceptible souffle ferait lentement mouvoir ».

Ensuite Lagarde parle de Joyce Mansour et note qu'« André Breton avait salué avec émotion les premiers écrits de Joyce Mansour, poèmes et contes dans lesquels la force irréprouvable du désir nous est implacablement imposée dans une écriture dont la maîtrise n'atténue en rien la violence rageuse. Le sexe et la mort exacerbent leur inséparable complémentarité, étoile indécente et cruelle d'un érotisme noir. »

Dans les poèmes qu'elle a écrits en écho aux sculptures de Nanou Vialard, elle apporte une touche de désespoir, qui accroît « l'intensité obsédante » de l'œuvre du sculpteur. On voit dans ses écrits plus l'obsession de la mort que la sensualité brute et convulsive rendues par les sculptures de Vialard. La poétesse exprime ici, « la mort vue en rêve » où l'humour noir « devient rage devant la pétrification de ses peurs noués comme le sont les sceptres-totems de Nanou Vialard ».

Quant à Schwartz, il se rend de l'autre côté du miroir et transmet l'atmosphère troublante, obsédante, sensuelle et contrariée du sculpteur. Les trois artistes sculptent, écrivent et photographient comme on rêve, ce qui leur permet de n'obéir à rien, comme Breton qui obéissait au vent « salubre ». La poésie de Joyce Mansour est « salubre », assurément, et répond à l'injonction de Marcel Duchamp : « il faut dire ce qu'il ne faut pas dire ».

Dans les années quatre-vingts, grâce à Matta, Joyce fait la connaissance d'un peintre péruvien, Gerardo Chavez, influencé par le surréalisme et qui fait une large part au réalisme magique et à l'indigénisme dans son œuvre. En septembre 1984, la poétesse préface le catalogue d'une exposition à Bruxelles

qui lui est consacré.¹⁶⁵⁸ Chavez nous offre une atmosphère pleine d'images oniriques, fantomatiques, chargeant son œuvre du mystère et de la magie surréalistes.

Gerardo Chavez lui écrit le 19 juillet 1984 à propos de cette exposition :

« Chère amie,
Je suis restée très content[e] de votre visite à mon atelier et de savoir que mon travail
Ça vous [a] plu
Voici quelques photos de mes tableaux que vous avez vu et qu[e] feron[] partie de mon exposition à Bruxelles
Je souhaite que vous a[i]llez pass[é] quelques jours d[e] agréables vacances.
Je vous contacterai de mon ariv[e] à Paris
Très amicalement
Chavez »¹⁶⁵⁹

Un article du 19 octobre 1984 dans *Libre Belgique*, parle de « Chavez : l'autre côté des choses. Un Péruvien de Paris au-delà de la surréalité » :

« Tombes du soleil sur le rivage où nulle barque n'est amarrée : c'est ainsi que commence le poème de Joyce Mansour qui introduit la nouvelle exposition bruxelloise de Gerardo Chavez. Ce n'est pas une rencontre fortuite. Cette affirmation poétique via l'écriture marque en effet, en contrepoint, l'affirmation picturale d'un artiste fixé dans les devenirs du « surréalisme » latino-américain que, d'autre part, quasi toute la littérature de ce continent véhicule à coups de mystère et de baroque »¹⁶⁶⁰

1658 Gerardo Chavez, né en 1937 au Pérou. En 1966, il participe à la Biennale de Venise, en 1967 réalise sa première exposition à Paris grâce à son ami Roberto Matta.

1659 Lettre de Gerardo Chavez à Joyce Mansour, le 19 juillet 1984, archives Mansour, cf. corr. 76

1660 *Libre Belgique*, 19 octobre 1984. Chavez : l'Autre côté des choses, un Péruvien de Paris au-delà de la surréalité, cf. cf. doc n°68

Le poème de Joyce qui introduit l'œuvre du peintre capte le monde semi-réel de ses personnages, végétaux et animaux « agrandis ou rapetissés dans des espaces qui oscillent entre la lourdeur des terres et la légèreté de l'interstellaire ». Le peintre présente de grands tableaux au fond noir¹⁶⁶¹ où une foule de créatures qui semblent venir du sous-sol envahissent la toile. Il est passé ici avec force de la technique du pastel à l'huile :

« D'un médium à l'autre, on passe nécessairement de la grâce à la profondeur, de la naissance à la mort, de l'aube à la nuit... Cette œuvre n'est ni facile d'approche ni accueillante au regard. Au niveau de ses relations avec les fondations para-conscientes du moi, elle remue les opposés : attirance et répulsion, un peu, justement, comme Bosch lui-même, en son temps... »¹⁶⁶²

Les deux artistes vont de nouveau collaborer dans le dernier recueil de Joyce Mansour, *Trous noirs*, publié aux éditions La Pierre d'Alun, en 1986. On y retrouve les poèmes du catalogue de l'exposition du peintre au Salon d'Art Bruxelles. Les dessins de Chavez qui illustrent son recueil représentent, comme dans ses toiles de Bruxelles, d'immenses créatures fantomatiques, semi-humaines, semi-animales, surgies, à nouveau, du sous-sol.¹⁶⁶³ Le dessinateur semble fixer sur le papier les images obsédantes de la mort qui hantent les poèmes de Joyce Mansour :

« Tombés du soleil sur le rivage où
Nulle barque n'est amarrée

1661 Gerardo Chavez, dessin de l'affiche présentée l'exposition à Bruxelles en 1985, cf notice iconographique fig n° 215

1662 *Libre Belgique, op.cit*

1663 Gerardo Chavez, dessin illustrant *Trous Noirs*, cf notice iconographique fig n°216

Ceux qui pensaient mériter le ciel
Virent clairement passer sur sa route enflammée
Un homme à tête de crapaud
La prudence exige de ne jamais laisser séjourner
L'ordure à la surface du sol
Une herbe de sang et de fiente
Gronde bave et revient
S'abattre sur la terre poudreuse de mort
Les voyageurs furent battus et ils perdirent leurs visages
Piétinés par un boursier géant roi de la peur gelée
L'homme à tête de crapaud roula sa roue grinçante
Comme une vieille verrue
Dans le trou noir spiralé de sa tombe
Un grand fracas de sabots brise la marmite »

Chavez montre un cortège funèbre portant une momie¹⁶⁶⁴ qui se débat. On voit l'œil égyptien « qui permet au mort de voir le spectacle du monde, le privant de ce fait de toute possibilité de repos. »¹⁶⁶⁵

Ce recueil se termine par une annonce au lecteur, comme elle l'avait fait auparavant pour les rêves :

« On ne vit pas avec les morts
Ils glissent sur le tapis roulant de l'oubli
Vers quels noirs pâturages
Ils tremblent et flottent dans le vent du soir
Leurs yeux se vident comme une baignoire
Leurs sexes atrophiés pendent
Entre leurs jambes enlisées
Dans la boue du souvenir
On ne vit pas avec les morts
Leurs hanches pleines d'ouate
Rient de nos vains efforts
Leurs soupirs affamés déchirent l'air

1664 Geraldo Chavez, dessin illustrant *Trous Noirs*, cf. notice iconographique fig n° 217

1665 Joyce Mansour, *Une étrange demoiselle*, op. cit. p. 226

Nous nous sommes aimés
Mais ils ne se souviennent guère
Tout occupés comme ils sont
A jouir de leur deuil »¹⁶⁶⁶

Dans cette description de la mort si proche, se dégage « une moralité » que la poétesse veut nous offrir, soutenue par les dessins de Chavez, qui décrivent « la condition mortelle ». Elle nous propose, comme les images de Chavez, sa propre mythologie de la mort – mélange de différentes cultures dont ces emprunts à l’Egypte : « Je suis hantée par les lambeaux absurdes » ou « L’homme à tête de crocodile ». Lorsqu’elle parle « d’une roue enflammée », elle fait allusion « à la mythologie grecque où Zeus condamna Ixion à chevaucher afin de tourner indéfiniment dans les enfers ».¹⁶⁶⁷

La poétesse nous livre une vision pessimiste, sans concession, de la mort inéluctable inscrite en plein cœur de la condition humaine :

« ...
La foule attendait sans sourciller
L’arrivée de l’insecte géant accourant enfin aux vivres
...
Prêt à engloutir de ses grandes lèvres difformes
La nourriture faisandée
Des hommes... »¹⁶⁶⁸

Se proposant comme porte-parole, elle affronte ce « monstre de l’intérieur » qu’elle finit par accepter :

« ...
J’attends le tournant de la route
Bouche sèche d’insomnie
Ravie de peur

1666 Joyce Mansour, *Trous Noirs*, Editions La Pierre d’Alun, Bruxelles, 1986, p.61

1667 *Réinventer le lyrisme*, op cit p. 363

1668 *Trous Noirs*, op cit p.41

...
J'ai le corps pourri dans la terre
Il est presque trop tard pour se réveiller. »¹⁶⁶⁹

Comme l'a fait Sade dans ses dernières volontés, dans la cinquième disposition de son testament que Breton rappelle dans *Le Surréalisme et la peinture* : « la fosse une fois recouverte il sera semé dessus des glands »¹⁶⁷⁰, la poétesse énonce ses dernières volontés :

« Nommer une fosse une fois recouverte
Semer dessus des glands et passer votre chemin ». ¹⁶⁷¹

Rappel pour Joyce de « L'Exécution du testament de Sade » de Jean Benoît, à l'occasion du pré-vernissage de l'exposition E.R.O.S. qui a eu lieu chez elle, en décembre 1959.

« Seul l'amant est invité, en une ultime invocation lyrique, à garder de l'énonciatrice, après sa mort, le souvenir de son corps alité »¹⁶⁷² :

« Qu'il te souvienn
Hélas mon amour, hélas
De l'entour de ces murailles
Où murmure la bouche écumeuse
De la belle morte ensevelie »¹⁶⁷³

Dans toute son œuvre, la mort est associée à l'amour traînant avec lui des

1669 Idem p.57

1670 Op cit p.388

1671 *Trous Noirs*, op cit p.13

1672 *Réinventer le lyrisme*, op. cit. p. 365

1673 *Trous Noirs*, op cit p.29

cadavres, des linceuls et des membres déchiquetés. La mort, l'amour... et le rêve, que la poétesse a exploité jusqu'à épuisement.

C — L'héritage de la poétesse : une héroïne singulière

1- L'iconographie de Joyce Mansour : de l'autre côté du rationnel

La poésie de Joyce Mansour ouvre les vannes de l'imagination dans une liberté totale. Ses mots, que ce soit en prose ou en vers, expriment l'érotisme de la façon la plus intime, la plus exacerbée où, selon Charles Fourier, « l'amour est essentiellement la passion de la déraison ». Comme chez Sade, Fourier, Bataille ou Klossowski, on y trouve « une exubérance rigoureuse du fantasme, une science du dispositif scénique »¹⁶⁷⁴ qui nous fait entrer dans le théâtre de l'imaginaire.

Chez elle, nous sommes dans la rencontre entre l'érotisme et la poésie. « De l'érotisme à la poésie, la différence est-elle décidément saisissable », demande Bataille dans *Les larmes d'Éros*.¹⁶⁷⁵ Dans *l'Érotisme*, il écrit : « ... nous sentons tous ce qu'est la poésie. Elle nous fonde... La poésie mène au même point que chaque forme de l'érotisme ; à l'indistinction... Elle nous mène à l'éternité... »¹⁶⁷⁶

1674 *Éros émerveillé, Anthologie de la poésie érotique française*; Édition de Zéno Bianu, NRF Poésie Gallimard, 2012, p12.

1675 Georges Bataille, *Les larmes d'Éros*, nouvelle édition augmentée, Jean-Jacques Pauvert, 1971, p21.

1676 Georges Bataille, *L'Érotisme*, 10/18, 1957, p30.

Joyce Mansour – particulièrement dans sa prose et ses contes – utilise un ton macabre, voire, sarcastique, qui inquiète le lecteur, le dérange, crée un trouble. Elle joue avec les mots, se joue des mots. Elle se fait connaître pour le soufre de son érotisme, le macabre implacable de son humour noir cher aux surréalistes.

Ses contes comme ses poèmes, sont autobiographiques, indissociables de ses blessures, des morts – donc des abandons – qui l’ont marquée à jamais.

Mais son monde est aussi une rencontre avec le merveilleux : c’est le souffle qui anime sa poésie. Dans *Le Cancer*,¹⁶⁷⁷ conte repris dans *Les Gisants satisfaits*, le petit garçon tombe amoureux de la bosse de Clara qui lui fait découvrir l’amour : « ... Clara se laissa dévorer sans s’en apercevoir. Toute puissante, immuable comme un roc, la bosse étant pour moi le symbole de la vie éternelle ».¹⁶⁷⁸ A la mort de Clara, déçu que la bosse n’ait plus d’amour pour lui, il se met à la combattre : « Je pris le couteau de Monsieur le Comte, et sans réfléchir, j’attaquai le parasite ».¹⁶⁷⁹ « Là où le réalisme s’arrête, le surréalisme commence ».

Dans un entretien organisé par Jean Paget en 1967,¹⁶⁸⁰ il demande à la poétesse :

« **J.P** : Vous écrivez aussi des textes de prose dont « *Les Gisants satisfaits* ». Ça se présente comme des poèmes noirs, des textes de prose poétique et à la fois ce sont des textes terribles qui respirent l’humour noir. C’est là ce que vous avez voulu faire ?

J.M : Je ne sais jamais ce que je veux. Ce n’est pas une tournure de phrase. Vraiment, je ne sais pas du tout. Par exemple, j’ai vu

1677 Joyce Mansour, « *Le Cancer* », conte repris dans *Les Gisants satisfaits*, 1958

1678 Joyce Mansour: *Prose et poésie, Oeuvre complète*, op, cit. p. 87

1679 Idem p.88

1680 Op cit

hier... Vous savez celui qui s'appelle « Le Cancer »,¹⁶⁸¹ par exemple, je me rappelle souvent. C'est un horrible jeu de mots, parce que j'avais été voir Clara Haskil. C'était une pianiste formidable qui avait une bosse justement, et quand je suis revenue, j'étais très frappée par cette... J'étais au premier rang. Oui, j'étais au premier rang c'est ça, de l'orchestre, et cette femme étonnante, elle avait une bosse qui lui venait beaucoup plus haut que la tête. Enfin, il me semble que c'était comme ça. C'est peut-être la perspective où j'étais. Et ce visage fin comme ça, et les mains longues. C'était incroyable. Elle avait l'air d'être mangée par cette bosse. Et je suis restée à la maison, et... le cancer, le cancer de cette femme mangée par la bosse. C'était une des choses dans *Les Gisants satisfaits*... »¹⁶⁸²

Le ton des poèmes et des contes de Joyce Mansour est direct. La poétesse donne libre cours à ses visions vécues ou à ses fantasmes les plus obsédants, toujours en rapport avec le sexe et la mort, Eros et Thanatos et toujours, cet humour noir qui tamise ses émotions :

« Je suis d'une autre espèce. Même morte, je reviendrai forniquer dans le monde. Déesse, je brûlerai dans les cœurs des hommes comme le soleil inextinguible, et mon image survivra dans l'ombre perfide des églises »,¹⁶⁸³

... déclare le personnage de Marie dans *Les Gisants Satisfaits*, dans la première partie du conte, « Marie, ou l'honneur de servir ». ¹⁶⁸⁴

1681 « *Le Cancer* » Conte dans *Les Gisants satisfaits*, Joyce Mansour, op cit p.83 et s.

1682 Entretien de Jean Paget, 1967, op cit.

1683 *Les Gisants satisfaits* « Marie, ou l'honneur des servir », éditions Jean-Jacques Pauvert, 1958, p. 111

1684 Joyce Mansour, *Les Gisants satisfaits*, I (1^{ère} partie), « Marie, ou l'honneur de servir », éditions Jean-Jacques Pauvert, 1958, p.111

Nous avons vu que Breton a salué cet ouvrage comme un chef d'œuvre de l'humour noir en écrivant quelques lignes – un des rares commentaires qu'il a faits sur l'œuvre de la poétesse. Il lui adresse également une lettre datée du 8 juillet 1957 :

« Vous savez comme j'ai pu désirer, je vous l'ai dit, lire de vous un texte de prose qui ait la même qualité que tant de vos poèmes (...) mais j'ai toujours pensé que vous pouvez être encore plus superbement dangereuse dans le total abandon. C'est fait... »¹⁶⁸⁵

A partir de ce moment-là, Joyce devient pour Breton sa muse libertine. Il est attiré par l'écriture de la poétesse comme, en 1919, il avait été fasciné par la découverte des *Chants de Maldoror*, où la poésie – bouleversant la tradition classique – mêle l'humour¹⁶⁸⁶ et le sérieux dans son quasi-automatisme. Pour Breton, l'œuvre de Lautréamont repose sur l'humour noir poussé à son paroxysme. Dans son *Anthologie de l'humour noir*,¹⁶⁸⁷ il consacre un de ses chapitres à Isidore Ducasse, Comte de Lautréamont. Breton, séduit par la lucidité critique d'une poésie qui révèle, sans ambages, les fantasmes de son inconscient, a choisi de retranscrire un passage du quatrième chant pour sa dérision poétique. Lautréamont se présente aux yeux des surréalistes comme le précurseur de la révolution littéraire du XX^e siècle.

Comme Lautréamont, les surréalistes dérangent « le bourgeois », bousculent les conventions, dénigrent la morale et « affirment, après Freud, le caractère sexuel des actes et des situations, des objets mêmes. Si l'on songe, écrit Breton dans *Les Vases communicants*, à l'extraordinaire force que peut prendre dans l'esprit du

1685 Lettre de Breton à Joyce Mansour, du 8 juillet 1957, Archives Mansour cf corr n°4

1686 Isidore Ducasse, Comte de Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, poésie, 1870

1687 André Breton, *Anthologie de l'humour noir*, Éditions Jean-Jacques Pauvert, 1966

lecteur la célèbre phrase de Lautréamont : « Beau... comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie »¹⁶⁸⁸

Breton rappelle ensuite les symboles sexuels que peuvent représenter les trois objets, le parapluie (l'homme), la machine à coudre (la femme) et la table de dissection (le lit) « commune mesure lui-même de la vie et de la mort ». ¹⁶⁸⁹

André Breton a offert à Joyce Mansour un exemplaire de son *Anthologie de l'humour noir*, ainsi dédicacé :

« A Joyce
ne ferait-elle ici que
peindre
en elle l'humour noir
se mire
à sa source même.

André Breton »

La persistance chez Joyce, de cette noirceur comique, sera, avec son érotisme, l'attrait principal de son œuvre aux yeux des surréalistes. Alain Bosquet, dans un article paru dans *Combat* du 28 août 1958, écrit au sujet des *Gisants satisfaits* :

« On a beau croire, tous les vingt ou trente ans que les limites de l'audace littéraire ont été atteintes, on constate que de nouveau, et apparemment de la façon la plus simple et la plus naturelle, un écrivain de grand talent a bouleversé les lois de la décence et bafoué les habitudes de la morale ; que dis-je de la pudeur ! ». ¹⁶⁹⁰

1688 *Surréalisme et Sexualité*, op cit. p.p. 26-27

1689 André Breton, *Les vases communicants*, cahier livres 1982; op. cit. p.62

1690 Article d'Alain Bosquet paru dans *Combat*, le 28 août 1958 « Rage et illuminations Joyce Mansour - Bruno Durocher », op. cit.

Et cela après Sade et les écrits érotiques d'Apollinaire... Il écrit également dans ce même article :

« *Les Gisants satisfaits*, et particulièrement le long récit « Marie, ou l'honneur de servir », dépasse en envergure ce que Joyce Mansour a écrit à ce jour. L'anecdote tient du récit érotique, du théâtre surréaliste, du morceau de bravoure, de la blague burlesque, de la gageure tenue dans une atmosphère constante de défi au bon sens (...).

L'histoire-même est une suite de soubresauts qui s'enchevêtrent comme dans un élan somnambule, nourri de rages soudaines, d'éclats de rires hystériques et d'images absconses où vient parfois s'insinuer un humour constamment féroce, ce qui ne l'empêche pas d'avoir, comme par mégarde, des fraîcheurs délicates et délicieuses.

Marie vit sur le port, entre sa sœur Anne, son ancêtre Jérémie et un perroquet diablement intelligent. L'inceste, le viol, le stupre ne sont pas pour eux des notions que la morale doit pervertir (...) Marie rencontre un assassin. C'est tout de suite le grand amour, c'est-à-dire des caresses sans fin, et la tranquille assurance que Marie mourra éventrée »¹⁶⁹¹

Alain Bosquet rappelle encore cette réplique de Marie, dans « Marie, ou l'honneur de servir » :

« — Un jour je te tuerai
— J'accepte. »

Après ce serment, l'histoire passe à des scènes de la vie quotidienne : on déguste des gigots d'enfants. « Seul le perroquet a des sentiments bassement humains » écrit Alain Bosquet. Il ajoute que le récit de Joyce Mansour fait des références bibliques chargées de haine mystique et parle, au sujet de la poétesse, de

1691 ibid

« sainteté de sacrilège ».

Pour Bosquet, comme pour Breton, il ne faut pas confondre les écrits de Joyce Mansour avec de la pornographie, car son érotisme exacerbé, aussi violent soit-il, est empreint d'innocence : la pornographie implique une objectivation du désir, tandis que chez la poétesse, l'appétit du désir, d'une cruauté naturelle, est un élan poétique, spontané.

Les Gisants satisfaits est un recueil composé de trois récits : « Marie, ou l'honneur de servir », « Les spasmes du dimanche » et « Le cancer ». Joyce Mansour qui lisait beaucoup, dit s'être influencée de trois contes de Flaubert publiés en 1877. Il les écrit entre 1875 et 1877 et choisit trois protagonistes pour héros, banals ou légendaires : Félicité, « pauvre bonne, seule au monde avec son perroquet », saint Julien l'Hospitalier et la venimeuse Hérodiade.

La poétesse rend hommage à Flaubert avec le perroquet que Madame Aubain donne à sa bonne Félicité. Cette dernière le nomme Loulou et transfère toute son affection sur cet étrange compagnon qui meurt de congestion et finit empaillé. Alors, Félicité se prend d'un amour mystique pour le cadavre du volatile et le confond avec le Saint-Esprit.

Pour les deux écrivains, le conte annonce le merveilleux et l'humour noir, car il présuppose l'intervention de l'inattendu, de cet invraisemblable tant recherché par les surréalistes. Dans « Le cancer », la poétesse humanise la bosse qui continue à vivre après la mort de Clara dévorée par cette excroissance honteuse :

« Clara mourut vers quatre heures du matin. Le souvenir que je garde de cette nuit est celui d'une plénitude que je n'ai jamais retrouvée ; des bancs de brouillard planaient autour de moi : mal ancré

dans ma peau, j'étais comme un fou.
La bosse triompha sans proférer un geste... »¹⁶⁹²

Dans « Hérodiade », Flaubert anime aussi la tête décapitée de Jean-Baptiste – récompense obtenue par Salomé, fille d'Hérodiade, après avoir dansé pour Antipas – en terminant son conte avec la vision terrifiante du trophée : « La tête entra ».

Joyce Mansour, certainement influencée par l'écriture de Flaubert, tisse une débauche d'érotisme et de merveilleux, où l'écriture efface toute distinction entre le réel et l'irréel, les animaux et les hommes, le désir et la mort :

« ...Alors l'assassin décrivait l'agonie du taureau tué le matin, et Marie s'identifia à la chair pendue au noir crochet, tous muscles tirés. L'homme lui montrait, la bave aux lèvres, comment il baiserait sa bouche boursouflée par l'ébouillantage ; comment il la prendrait, une fois morte, sur le sol écarlate de l'abattoir... »¹⁶⁹³

Comme à son habitude, Joyce Mansour puise ses références à des sources hétéroclites. Dans « Marie, ou l'honneur de servir », elle fait un clin d'œil au film de Clouzot, *L'Assassin Habite au 21*, sorti en 1942 :

« l'assassin et Marie occupaient la chambre 21... »¹⁶⁹⁴

... mais la Bible, qu'elle détourne et ironise demeure sa référence principale dans ce récit, de l'Ancien Testament – « quand Dieu habitait un trou dans la terre et que son frère jumeau dormait au ciel... » – aux Evangiles avec le choix

1692 Joyce Mansour: *Prose et Poésie,, Oeuvre complète* « le Cancer », op cit p. 87

1693 Joyce Mansour : *Prose et Poésie, Oeuvre complète*, « Marie ou l'honneur de servir », op cit p. 24

1694 *op cit.*: « Marie ou l'honneur de servir », op cit p. 34

blasphématoire du prénom de son héroïne :

« Marie bougeait avec une onction extrême », « Prions », dit « le perroquet à genoux... » « Ô toi, Marie et ton ventre doublé de membranes, Marie, sœur des innocents, j'ai taillé un chemin à coups de corne dans la broussaille de ta matrice, un chemin vers le ciel, Marie, n'oublie pas les hommes ! »

Comme chez Leonora Carrington, ses contes son empreints de bestialité. « Le Perroquet », sa première version de « Marie ou l'honneur de servir », paraît dans *Le surréalisme, même*, n°1, d'octobre 1956,¹⁶⁹⁵ sa première publication dans une revue surréaliste. Dans une veine humoristique, elle anthropomorphise le perroquet : « Le perroquet rote. C'est un perroquet belge... le perroquet jouait au taille-crayon avec Jérémie pendant les longs silences. Ils s'offraient des coïts interminables devant le miroir, prenant plaisir à se répandre ensuite généreusement dans un pot fêlé... »¹⁶⁹⁶ Le perroquet assiste à la scène de façon passive, en voyeur qui n'empêche pas l'assassinat de Marie, victime consentante :

« Elle écarta les jambes devant le couteau de l'assassin. Celui-ci coupa dans la chair vive de son immense cri, et les frémissements de la femme se répercutèrent dans les crevasses minuscules de son être.

— Achève-moi, cracha Marie du fond d'un puits de douleur ».¹⁶⁹⁷

Les animaux apparaissent dans le récit de façon totalement imprévisible.

Marie-Claire Barnet dans *La femme cent sexes ou les genres communicants*,¹⁶⁹⁸

1695 op.cit

1696 *Le surréalisme même*, n°1, op.cit. p.46

1697 Idem p.48

1698 Marie-Claire Barnet, *La femme cent sexes ou les genres communicants*. Deharme, Mansour, Prassinou, Éditions Scientifiques Européennes Peter Lang, Bern, 1998.

parle de rencontres fortuites : des lapins, une chèvre, une antilope, un dauphin, une girafe, un âne et un chameau arrivent sans que le lecteur soit préparé : « L'anatomie humaine est recomposée par une technique surréaliste de juxtaposition incongrue, saugrenue, qui repeuple ainsi le bestiaire de l'imaginaire et la symbolique animalière de l'inconscient. L'écriture des fantômes est renouvelée, puisque Mansour ne compose pas des gargouilles hybrides, mais nous surprend en dérangeant les idées reçues sur les animaux « ordinaires », familiers, auxquels elle redonne tout leur pouvoir d'« inquiétante étrangeté ».¹⁶⁹⁹

Marie-Claire Barnet prend l'exemple du lapin, plus domptable, moins monstrueux que le rat : « Il peut même symboliser une douceur domestiquée, qui peut également virer au mièvre, au passif, en étant associé exclusivement au sexe féminin ».¹⁷⁰⁰ Mais il peut également revêtir un caractère inquiétant. Elle donne l'exemple de l'assassin qui, dans la nouvelle version de « Marie ou l'honneur de servir », invente un stratagème obscène, en attachant un lapin entre les jambes de Marie transformée en femme-objet, en « machine servile, consentante ».¹⁷⁰¹ Elle ajoute que cette ceinture de chasteté est à la fois obscène et cocasse, puisque le lapin est symbole d'une sexualité effrénée :

« Il accrochait un lapin entre ses cuisses quand, habillée pour la cérémonie du repas principal, elle descendait à la salle commune. « Tu ne me tromperas pas », disait-elle en riant. Le lapin ne manquait jamais de la griffer jusqu'au sang. « J'ai horreur de cet accoutrement », lui dit-elle le premier jour ».¹⁷⁰²

1699 idem, p.177

1700 idem, p.177

1701 idem, p.177

1702 Joyce Mansour : *Prose et poésie, Œuvre complète*, op. cit p.21

Ici Joyce Mansour dénonce les rites religieux qui tendent à opprimer les femmes en déconstruisant les analogies que l'on pourrait établir entre la bestialité et la séduction féminine. Elle s'oppose de façon sarcastique à « certains clichés de la beauté et de la frivolité des femmes, qui veulent justifier le regard égrillard de l'homme spectateur sur la femme-objet, parée pour lui plaire (avec un manteau de lapin peut-être) »¹⁷⁰³

En déconstruisant de cette façon, elle « invente des métaphores ». Pour Marie-Claire Barnet « l'univers mansourien se double aussi d'un bestiaire à la fois parallèle et superposé au bestiaire de l'objet, ce qui l'apparente d'ailleurs à un collage surréaliste ; (...) un bestiaire de l'humour noir ou le jardin des malices »¹⁷⁰⁴ ... ou des supplices, si l'on pense au lapin entre les cuisses de Marie. On est loin ici du « Jardin des Délices de ce siècle »¹⁷⁰⁵ dont parle Breton en commentant *Les Gisants satisfaits*, pour souligner l'omniprésence du magique et du merveilleux dans ces contes. Il lui écrit son admiration par une lettre datée du 11 juillet 1957¹⁷⁰⁶ et, le 5 août,¹⁷⁰⁷ lui propose de présenter le manuscrit à l'éditeur, Jean-Jacques Pauvert :

« Cette après-midi je vais aller porter le beau manuscrit à Pauvert. Vous allez trouver que j'aurais dû le faire depuis longtemps mais j'ai tenu à le relire tout entier de très près — puis vous pensez bien que je n'avais pas hâte de m'en séparer... »

Max Walter Svanberg¹⁷⁰⁸ va collaborer avec Joyce Mansour à la réalisation du

1703 idem, p.178

1704 idem, p.163

1705 Mot d'André Breton, op.cit.

1706 op cit.

1707 Lettre d'André Breton à Joyce Mansour, 5 août 1957, op cit, cf. corr. 5.

1708 Max Walter Svanberg né en 1912 à Malmö (Suède), mort en 1994 à Lynhann (Suède) peintre suédois. En 1946, il fonde le groupe des « Imaginistes de Malmö ». Asger Jorn le met en

livre. Ils proposent une édition de luxe que Pauvert refuse, optant pour une solution intermédiaire : une lithographie de Svanberg est tirée sur des feuilles grand format sur lesquelles le texte est imprimé. Ces feuilles seront ensuite pliées et brochées afin qu'aucun lecteur – et Pauvert le souligne – ne puisse voir le texte en entier. La présentation du livre¹⁷⁰⁹ se rapproche du format à l'italienne avec une typographie d'après maquette originale, sur la trame du dessin de Max Walter Svanberg.

Lors de l'entretien qu'elle a eu avec Jean Paget,¹⁷¹⁰ Joyce Mansour révèle comment s'est fait l'élaboration de ce livre : ayant parlé du conte, « Le cancer », et du valet de Clara « amoureux de l'excroissance monstrueuse » de cette bosse qui finit par ronger comme un cancer la femme qui la supportait, elle avoue : « Puis les deux autres, je ne me suis pas rendue compte. Je me rappelle que j'ai cru écrire un long conte, et puis tout le temps il y avait un chapitre de quelque chose qui n'avait aucun rapport au milieu... puis, à la fin, je me suis rendue compte qu'à peu près tous les deux chapitres, il y avait un chapitre sur quelque chose d'autre... et c'était l'autre conte ; il y avait deux contes l'un dans l'autre... c'était comme des jumeaux... », « Marie, ou l'honneur de servir », le récit d'un assassin cruel et « Les spasmes du dimanche » qui raconte la mise à mort et la résurrection de Job, « un fou lunaire ».

Mandiargues, qui conseille de lire ces récits comme des poèmes, écrit dans

contact avec le groupe « Cobra ». Tandis que ses compagnons Hulten et Österlin se penchent vers « une fréquentation de plus en plus allusive comme ceux du groupe « Cobra », Max Walter Svanberg « renchérit son « allusion visionnaire » et s'en tient à son unique sujet, « La Femme » aussi important pour lui dans sa vie que dans son œuvre. Il dit « Mon art est un hymne à la femme, composé par celui qui l'adore, à genoux devant cet étrange hybride de visions et de réalité, de convulsive beauté et de chaste convoitise ».

1709 Joyce Mansour, *Les Gisants satisfaits*, 1958, édition Jean-Jacques Pauvert, Tirage en deux couleurs. Format 18x12 cm, 240 pages. cf doc. n°69

1710 op. cit.

la *Nouvelle Revue Française* du 1^{er} février 1958¹⁷¹¹ que « le monde illustré par Joyce Mansour est à l'inverse absolument du royaume clair et du règne du bien. S'il brille, c'est à la façon de l'anthracite, et les cortèges qui le traversent chantent des hymnes burlesques et grandioses à la gloire du mal. Je crois que l'on se tromperait considérablement en voyant quelque chose de « vicieux » ou, selon la formule banale, de « pervers », dans cet amour du mal (ou dans cette pitié pour lui). Reportons-nous plutôt à l'enseignement de la gnose et à la vieille doctrine manichéenne, dont il est patent que Joyce Mansour a connaissance et que c'est là qu'elle a pris son thème préféré, qui est l'envers ténébreux de la création. Milton, Blake, Mathurin, Lautréamont l'avaient précédée sur cette voie... ».

Il ajoute que chez Joyce Mansour « la femme a le choix pour s'accomplir entre la soumission et la révolte, ses deux pôles naturels... Ainsi Mansour, en laquelle il nous plaît de saluer une petite sœur de Lautréamont, qui ne serait pas moins enfant terrible que mendicante ou que sultane ».

Nous l'avons dit à maintes reprises : dans ses écrits, l'amour se mêle à la mort. Cela apparaît « quasi triomphant » dans *Les Gisants satisfaits*, comme le précise Pierre Berger dans son article, « Une Étrange demoiselle : Joyce Mansour ».¹⁷¹² Il ajoute que dans cet ouvrage, « la mort a pris visage d'esclave. Elle est entrée à son tour dans le cycle de l'irrationnel. Joyce est de plus en plus une étrange demoiselle, une demoiselle modèle avec toute la cruauté d'une révolte imprévue que Paulhan a si bien définie dans sa préface à *Histoire d'O* ». Ensuite Pierre Berger fait référence au roman de Christiane Rochefort : *Le*

1711 *La Nouvelle Revue Française*, 1^{er} février 1959, André Pierre de Mandiargues. « Joyce Mansour, Les gisants satisfaits » (Pauvert). cf doc. n°70

1712 *Carrefour*, 25 février 1958, Pierre Berger, « Une étrange demoiselle : Joyce Mansour » cf doc. n°73

Repos du guerrier ; à Sade, à Robert Desnos qui, en 1925, a écrit, *La liberté ou l'amour* : « Marie est pareille au corsaire Sanglot tout droit monté de l'enfer de Lautréamont ». Pour lui « Joyce écarte délibérément la philosophie, la musique même, pour ne succomber qu'aux appels d'un lyrisme qui lui est bien particulier, un lyrisme où le corps et sa pesanteur, sa moiteur etc., composent le plus insolite des rythmes ». Il ajoute que « la poétesse égyptienne est née dans les Mille et une nuits maudites ». Il pense que Joyce est « l'une des fillettes que le désespoir traque, ayant pris pour masque celui de l'amour, de la mort et de la révolte ». Ces notions ne sont-elles pas réunies dans le surréalisme, comme le dit Xavière Gauthier dans *Surréalisme et sexualité* ?¹⁷¹³ La notion d'Éros comme force subversive a été « un des leitmotifs les plus constants et les plus constitutifs de l'esprit surréaliste ».¹⁷¹⁴

Pour les surréalistes, « la structure sociale est un obstacle à la réalisation de la sexualité », une entrave, donc, au changement radical d'une société chargée de principes et de préjugés. Les surréalistes, pour la plupart, se sont engagés politiquement, personnellement, dans une révolte contre cette pesanteur. Dans *L'Amour fou*, Breton reproche au système social d'être incompatible avec « le choix initial en amour » et insiste sur le fait qu'une « destruction des bases économiques mêmes de la société actuelle »¹⁷¹⁵ est le seul moyen pour y parvenir. Dans *Les Vases communicants*, il affirme que « seul un changement radical dont l'effet serait de supprimer, avec la production capitaliste, les conditions de propriété qui lui sont propres, parviendrait à faire

1713 Xavière Gauthier, *Surréalisme et sexualité*. Éditions Idées, Gallimard, 1971. op. cit.

1714 Idem p.31

1715 André Breton, *L'amour fou*, op.cit. p.34

trionpher, sur le plan de la vie réelle, l'amour réciproque ». ¹⁷¹⁶ Ainsi, la réalisation sexuelle ne peut dépendre de la révolution sociale, « telle que l'entendent les surréalistes et son bouleversement, et son changement radical, en est une condition sine qua non » ¹⁷¹⁷

A partir des années trente, cet engagement surréaliste donne lieu à une suite de malentendus : Breton se détache du Parti communiste et exclut Éluard et Aragon – jugés 'trop' communistes – du mouvement. Il ne se veut plus uniquement révolutionnaire, mais compte se mettre « au service de la révolution ». ¹⁷¹⁸

La sexualité devient le puissant moteur de la révolution sociale. Xavière Gauthier rappelle l'injonction de Breton dans le *Second Manifeste du surréalisme* : « Le problème de la femme est au monde tout ce qu'il y a de merveilleux et de trouble. Et cela dans la mesure même où nous y ramène la foi qu'un homme non corrompu doit être capable de mettre, non seulement dans la Révolution, mais encore dans l'amour... » ¹⁷¹⁹ Dans le *Troisième Manifeste*, il précise qu'« il faut, non seulement que cesse l'exploitation de l'homme, mais que soit révisé de fond en comble, sans trace d'hypocrisie et d'une manière qui ne doit plus rien avoir de dilatoire, le problème des rapports de l'homme et de la femme ». ¹⁷²⁰

Pour les surréalistes, la révolution sociale qu'ils appellent de leurs vœux ne doit pas être confondue avec la révolution marxiste : « la liberté sexuelle passe par la révolution sociale. Cette dernière est un moyen de résoudre l'exploitation de la

1716 André Breton, *Les vases communicants*, Paris, Cahiers libres, p.92.

1717 Xavière Gauthier, *Surréalisme et sexualité*, op. cit. p.34

1718 idem p.34

1719 André Breton, *Les manifestes du surréalisme*, éditions Pauvert, 1962, p.213.

1720 André Breton, *Les manifestes du surréalisme*, op. cit., p.341

femme par l'homme ». ¹⁷²¹ Maurice Nadeau parle de victoire du désir dans son ouvrage *Histoire du Surréalisme*. ¹⁷²² Xavière Gauthier cite André Breton dans *Arcane 17* : « cette crise est si aiguë, que je n'y découvre pour ma part qu'une solution : le temps serait venu de faire valoir les idées de la femme aux dépens de celles de l'homme, dont la faillite se consomme assez tumultueusement aujourd'hui » ¹⁷²³

Xavière Gauthier rappelle à ce sujet le catalogue d'E.R.O.S. qui « consacre une large place à Fourier, qui soutenait que les révolutionnaires de 1789 échouèrent parce qu'ils se « plièrent devant le sacro-saint mariage ». Si les femmes disposaient d'elles-mêmes, affirme-t-il, « ce serait un scandale et une arme capable de miner les assises de la société » ¹⁷²⁴

Pour André Breton, l'amour est basé sur les rencontres merveilleuses. Comme dans *Nadja* : « Le désir est le seul ressort du monde, le désir seule rigueur que l'homme ait à connaître ». ¹⁷²⁵ Il doit s'exercer dans une totale liberté, parfois proche de la perversion. Comme le dit Sade : « L'homme est né pour jouir, et ce n'est que par ses débauches qu'il connaît les plus doux plaisirs de la vie : il n'y a que les sots qui se contiennent ». Les surréalistes ont compris que son œuvre est conçue en grande partie pour choquer le lecteur et pour « provoquer en lui des réactions extrêmes ». ¹⁷²⁶ Pour les surréalistes, Sade a su décrire « l'univers de la liberté absolue ».

1721 *Surréalisme et sexualité*. op. cit. p.36

1722 Maurice Nadeau : *Histoire du Surréalisme*, Paris Le Seuil, 1964 p.187.

1723 André Breton *Arcane 17*, Paris Pauvert, 1965 p.62

1724 cf *catalogue de L'Exposition internationale du Surréalisme de 1959 – 1960 (EROS)*, propos de Simone Debait, op cit. p.22

1725 André Breton, *L'Amour fou*, op. cit.

1726 Alexandrian, *Les Libérateurs de l'amour*, Le Seuil, 1977, p.75.

On retrouve cet instinct sadien de destruction dans les écrits de Joyce Mansour. Chez ces deux auteurs, grâce à la liberté déchaînée du langage, lieu où naissent leurs fantasmes, où tout est possible, les héros réalisent le pire. L'Éros surréaliste triomphe autant dans les œuvres plastiques que dans la poésie, en témoignent Magritte, Ernst, Bellmer, Molinier, Clovis Trouille, Leonor Fini... Chez eux, la force du désir atteint brutalement les corps, « bouleversés, piétinés, écrasés, tordus, hiératiques, parfaits, terribles. Éros montre son visage total fasciné par la beauté comme l'intolérable... C'est l'ambiguïté du monde des fantasmes où la femme règne, maîtresse de la puissance sexuelle, dans son inquiétante étrangeté ».¹⁷²⁷

Éros est une force subversive, destructrice du tissu social où « la perversion et son rapport de destruction nous rapproche de Sade ».¹⁷²⁸ Chez Sade, la femme mère est rejetée, raillée sans pitié, mais généralement, comme Juliette, « elle suscite le désir et règle l'ordonnance et le déroulement des plaisirs sadiens par le pouvoir de la parole... La femme dépasse et surprend l'homme dans les projets de jouissance et de séduction perverse qui élaborent et organisent les ressources infinies de son imagination ».¹⁷²⁹ Là, on pourrait considérer qu'il y a un détournement de ses fonctions habituelles, qu'elle prend en quelque sorte la place de l'homme : « Ce détournement des fonctions s'inscrirait aisément dans une ligne surréaliste. La technique des *ready-made*, que les surréalistes ont beaucoup employée, consiste à détourner les objets de leurs fonctions habituelles, en somme à la pervertir et même à la subvertir ».¹⁷³⁰ Le porte-bouteille de Duchamp, détourné de sa fonction, devient un objet d'art,

1727 *Surréalisme et sexualité*. op. cit.

1728 Idem p.60

1729 Idem p.52

1730 Idem p.53

comme la femme détournée de ses fonctions habituelles ancrées dans la société, accède « au pouvoir mâle » en épousant « les schémas, les mythes, les fantasmes masculins ».

L'homme, comme la femme, sont considérés chez Sade comme des objets de désir et peuvent échanger leur rôle : la femme devient homme et l'homme devient femme. Sade l'écrit dans *La Philosophie dans le boudoir* où un des personnages, Dolmancé, insiste sur le « plaisir délicieux » que peuvent goûter les femmes « se métamorphosant en hommes » et sur son propre plaisir à se métamorphoser en femme : « il est si doux de changer de sexe, si délicieux de contrefaire une putain, de se livrer à un homme qui nous traite comme une femme, d'appeler cet homme son amant, de s'avouer sa maîtresse ! Ah ! mes amis, quelle volupté ». ¹⁷³¹

Si on retrouve cet univers de liberté absolue chez Joyce Mansour, si les êtres y réalisent tous leurs fantasmes, si les corps se décomposent et se recomposent à volonté – comme le montrent Svanberg, Bellmer ou Molinier – il n'est jamais question d'homosexualité. On est en droit de se demander jusqu'où va 'la liberté absolue' prônée par les surréalistes.

L'enquête sur le désir, faite en 1932 révèle un point de vue surréaliste sur l'homosexualité – Queneau et Prévert mis à part – qui nous semble, aujourd'hui, d'une homophobie intolérable et intolérante :

« **Péret** : que penses-tu de la pédérastie ?

Queneau : A quel point de vue ? Moral ?

Péret : Soit

Queneau : Du moment que deux hommes s'aiment, je n'ai à faire aucune objection morale à leurs rapports physiologiques.

1731 Idem p55 et Sade (D.A.F de) : *Œuvre complète : La Philosophie dans le boudoir*. Éditions Jean-Jacques Pauvert, 1968, p113

(Protestation de Breton, de Péret et d'Unik)

Unik : Au point de vue physique, la pédérastie me dégoûte à l'égal des excréments, et, au point de vue morale, je la condamne.

Prévert : Je suis d'accord avec Queneau.

Queneau : Je conteste qu'il existe chez les surréalistes un singulier préjugé contre la pédérastie.

Breton : J'accuse les pédérastes de proposer à la tolérance humaine un déficit mental et moral qui tend à s'ériger en système et à paralyser toutes les entreprises que je respecte. Je fais des exceptions, dont une hors ligne en faveur de Sade et une, plus surprenante pour moi-même en faveur de Lorrain.

Naxille : Comment justifiez-vous ces exceptions ?

Breton : Tout est permis par définition à un homme comme le marquis de Sade pour qui la liberté des mœurs a été une question de vie ou de mort. En ce qui concerne Jean Lorrain, je suis sensible à l'audace remarquable dont il a fait preuve pour défendre ce qui était, de sa part, une véritable conviction ». ¹⁷³²

Alexandrian dans *Les Libérateurs de l'amour*¹⁷³³ tente de justifier la condamnation de l'homosexualité masculine par les surréalistes et insiste qu'elle n'est pas une restriction puritaine. Il cite Man Ray : « Je ne fais pas grande distinction physique entre l'amour d'un homme avec une femme et la pédérastie. Ce sont les idées sentimentales des pédérastes qui m'ont toujours éloigné d'eux : les conditions sentimentales entre hommes m'ont paru pires qu'entre hommes et femmes ». ¹⁷³⁴

Alexandrian affirme que Breton n'a pas repoussé l'homosexualité par tempérament, mais par diplomatie : figure centrale et charismatique d'un groupe majoritairement masculin, il inspirait souvent la vénération de certains membres.

1732 Réponse à l'enquête sur le désir, 1932. Manuscrit (Bibliothèque Jacques Doucet).

1733 Alexandrian, *Les libérateurs de l'amour*, éditions le Seuil. 1977

1734 Idem p.225

Alexandrian présente Breton comme « un don Juan de l'amitié, capable de s'enthousiasmer pour un homme dont la révolte lui plaisait, puis de le planter là, quitte à revenir à lui s'il en valait la peine ».¹⁷³⁵ L'auteur rappelle que Breton, théoricien de l'amour fou, a connu aussi la folle amitié. Mais nous ne pouvons pas oublier les nombreuses brouilles définitives ou passagères dans le sein du groupe.

Dès le *Premier Manifeste*, en exaltant la femme, le surréalisme contribue à son émancipation et, partant, à l'émancipation de l'esprit en général. On le voit bien dans l'œuvre des artistes comme Pierre Molinier, Hans Bellmer et Max Walter Svanberg où la charge érotique, libérée de ses tabous, s'imprègne de magie, tout particulièrement chez Svanberg. « L'univers de Svanberg opère en effet la synthèse entre l'intérieur et l'extérieur, le macrocosme et le microcosme humain — minéraux et animaux, oiseaux, poissons, écailles, plumes, astres se rejoignent pour composer le portrait en anamorphose de la femme, devenue un monde en réduction : voici vraiment la femme au centre de l'univers, sous toutes les flèches du « jamais vu » »,¹⁷³⁶ écrit Breton lors de sa présentation de Svanberg pour son exposition, « La Femme Viking », à l'Étoile Scellée, en mars 1955.

André Breton et ses amis découvrent, admiratifs, l'œuvre de Svanberg lors d'une exposition des imaginistes suédois organisée à la galerie Babylone à Paris en 1953. Pour Breton, Svanberg est « l'une des grandes rencontres de ma vie ». Le peintre va participer au troisième numéro de *Medium*, daté de mai 1954 et illustre non seulement la couverture,¹⁷³⁷ mais l'ensemble de la revue. Parmi les

1735 Idem p.226

1736 *Réinventer le lyrisme*, p.311

1737 Max Walter Svanberg, couverture de *Medium* n°3, de mai 1954, illustrée par

œuvres qui figurent dans ce numéro (exposées à la galerie Babylone), on peut voir *Portrait d'une étoile*, *Grossesse imaginaire tandis que les filles scellées du soleil montrent les mouvements du chemin de la mer*, et *Vision*.¹⁷³⁸

L'exposition, « les Imaginistes Suédois » a déplu à Svanberg. Il vivait alors, en marge, à Malmö en Suède et désirait préserver son indépendance. Il entend « se désolidariser de ce groupe, du fait qu'il est seul à mettre la figuration visionnaire au-dessous de tout, se réclamant en cela des primitifs extatiques, puis de Bosch, Bruegel, Arcimboldo ainsi que des primitifs surréalistes ».¹⁷³⁹

À partir de ce moment, Svanberg aura des contacts réguliers avec le groupe surréaliste de Paris. En 1955, il expose à L'Etoile Scellée.¹⁷⁴⁰ Le catalogue de l'exposition est préfacé par Breton : « Svanberg nous fait les honneurs d'un monde qui n'est autre que celui du scabreux ».¹⁷⁴¹ Pour Svanberg la femme est un être magique proche d'Éros, « follement parée », rivalisant « avec le plus beau nu qui en fut jamais tracé » écrit Breton dans *Le Surréalisme et la peinture*. Le scabreux, dont parle Breton « naît de la conjugaison risquée, choquante, des phantasmes et des angoisses : chimères, sphinges, gorgones et autres monstres mythologiques ».¹⁷⁴²

Svanberg. cf notice iconographique fig n°218

1738 Max Walter Svanberg, *Portrait d'une étoile*, *Grossesse imaginaire tandis que les filles scellées du soleil montrent les mouvements du chemin de la mer*, et *Vision*, huile sur toile, cf. notice iconographique figs. n°219

1739 Jean-Louis Bedouin, *Vingt ans de Surréalisme*, 1939-1959, Éditions Denoël, 1961, p.247

1740 La galerie « L'Étoile Scellée » a été fondée en 1952 par Sophie Babet, qui était auparavant animatrice d'un club théâtral. Elle est située à Paris, rue du Pré-aux-Clercs. Le nom fut choisi par Breton et ses amis sur la suggestion de l'alchimiste René Alleau. Breton y organise de nombreuses expositions individuelles et collectives. La première exposition est consacrée à Simon Hantaï, donc ouverte également à des peintres non surréalistes. Depuis 1976 la galerie *le Triskele*, créée aussi par Sophie Babet continue la tradition de *L'Étoile Scellée*.

1741 André Breton, *Le surréalisme et la peinture*, op. cit. p.212

1742 *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*, sous la direction d'Adam Biro

Comme Bellmer, il peut déplacer les différentes parties du corps féminin et les greffer au gré de ses désirs, ou en y rajoutant des parties animales – trompes d'éléphants ou ailes de papillons –, et cela sans aucune violence. En dehors de ses peintures et collages, il pratique des mosaïques¹⁷⁴³ de perles qui ressemblent à « *un blason du corps féminin* », selon les mots de José Pierre dans *L'Univers surréaliste*.¹⁷⁴⁴

La peinture de Max Walter Svanberg souligne la difficile coexistence de la figuration et l'abstraction dans l'art des années cinquante.

L'écrivain et critique d'art, Charles Estienne,¹⁷⁴⁵ proche de Breton qu'il rencontre en 1947 après l'*Exposition internationale du surréalisme*, tente de réconcilier l'abstraction gestuelle et l'automatisme surréaliste. Il participe, dès le début des années cinquante, à la vie de L'Étoile Scellée en incitant Breton à y montrer les jeunes talents à côté des artistes surréalistes reconnus.

Il dénonce « l'abstraction froide ». A ce sujet Jean-Louis Bédouin, dans *Vingt ans de surréalisme*, rappelle un article du critique d'art paru dans l'*Observateur*, dont un extrait est reproduit dans la revue *Medium*, en février 1950 : « Abstraction et surréalisme » : « Compte tenu de la mort, pour moi évidente, de l'abstraction décorative et de simple délectation, et de l'imagerie surréaliste, je crois qu'avec le plus aigu de l'art abstrait et un surréalisme non pas élargi mais, bien au contraire,

et de René Passeron, éditions Presses universitaires de France, 1982, p.392

1743 Max Walter Svanberg, *Portrait d'une étoile*, 1956-1957, figure dans *Le Surréalisme et la peinture*, p.240, op. cit p.75.

1744 José Pierre, *L'Univers Surréaliste*, Édition Somogy, 1983, p.269

1745 Charles Estienne, né à Brest en 1908, mort à Paris en 1966. Écrivain, critique d'art important dans les années cinquante et soixante. Dès son arrivée à Paris en 1947, il est un fervent défenseur des artistes de la deuxième école de Paris. Il rencontre Breton en 1947, après l'*Exposition Internationale du Surréalisme* et devient ami du groupe surréaliste malgré leurs divergences d'idées. Il assiste aux réunions de café, sans pour autant faire partie du groupe.

ramené à son principe, nous tenons les deux clés essentielles de l'art moderne, celui qui est déjà fait et celui qui est en train de se faire ». ¹⁷⁴⁶

Pour Jean-Louis Bédouin, cette opposition entre « figuration » et « non-figuration » est « rétrograde » car trop formelle. Il ajoute que, « le surréalisme, dans la mesure où il n'est pas une école, ne s'est jamais arrêté à des oppositions de ce genre ». ¹⁷⁴⁷

Des artistes comme Matta et Gorky qui ne relèvent pas de la figuration montrent bien que le surréalisme réaffirme « à une époque récente, la volonté qui demeure sienne de dépasser dialectiquement l'antinomie perception - représentation ». ¹⁷⁴⁸ Pour Jean-Louis Bédouin des artistes non-surréalistes, comme Hartung, Wols ou Pollock, doivent beaucoup à l'automatisme et il ne faut surtout pas « enfermer ces créations, sans parler de bien d'autres, dans les limites étroites d'un abstractivisme conçu comme une fin en soi ». ¹⁷⁴⁹

Bédouin ajoute que ce sont ces considérations qui conduisent Charles Estienne à souhaiter, en 1953, une confrontation aussi large que possible entre le surréalisme et certaines tendances récentes de la peinture, qui se réclament plus ou moins explicitement de l'« abstraction lyrique ». L'art, qui se cherche alors en Occident, aurait tout à gagner de cette confrontation et pourrait enfin aboutir à « une nouvelle, étrange et passionnante figuration, une nouvelle réalité plus profonde et plus vraie que celle du simple réalisme, un ordre poétique enfin un peu plus passionnant et plus humain que le seul ordre plastique ». ¹⁷⁵⁰

1746 *Vingt ans de Surréalisme*, op. cit. p.247

1747 Idem, p.247

1748 Idem, p.248

1749 Idem, p.248

1750 Idem p.248

Au début des années cinquante, il existe un courant de l'art moderne qui évolue entre « les rives du surréalisme et de l'abstraction ».

En 1951, Édouard Jaguer crée la revue *Phases* – dont nous avons déjà parlé – pour dépasser cette opposition « surréalisme et abstraction ». La revue paraît en janvier 1954 et devient vite « une plate-forme internationale, accueillant des poètes et des peintres de toutes les parties du monde ». Svanberg qui collabore à la revue *dans un premier temps, a bientôt été happé par le mouvement surréaliste.*

A la même époque, Breton organise plusieurs expositions individuelles ou collectives à l'Étoile Scellée, situé à Saint-Germain-des-Prés, au 11, rue du Pré-aux-Clercs. On y trouve, confondus, des peintres figuratifs et des peintres abstraits : Max Ernst, Lam, Magritte, Toyen, Paalen, Tanguy etc...

Breton s'est également ouvert à « l'abstraction libre » en présentant, du 23 janvier au 10 février 1953, le peintre Hantaï qui expose des tableaux proches de la figuration, ainsi que des toiles – comme *Sans titre* de 1953 – où il quitte la figuration pour se rapprocher de Mathieu et de l'abstraction lyrique.

En mars 1953, sur les conseils de Charles Estienne, André Breton présente à l'Étoile Scellée quatre jeunes peintres, Messagier, Degottex, Duvillier et Marcelle Loubchansky, formellement très éloignés de la « peinture surréaliste », proches de la non-figuration et de l'« abstraction lyrique ». Il est important pour Breton et ses amis de proposer des expositions capables « d'abattre les barrières entre les diverses recherches authentiques qui se pensaient en peinture, sans négliger leurs différences formelles, mais sans s'y arrêter ».¹⁷⁵¹ L'important pour Breton, c'est la fidélité de l'artiste à l'automatisme, qu'il soit peintre ou poète. Il écrit dans *Genèse et Perspective artistique du Surréalisme*, « Je soutiens que

1751 Idem p.251

l'automatisme graphique, aussi bien que verbal... est le seul mode d'expression qui satisfasse pleinement l'œil ou l'oreille en réalisant l'unité rythmique (aussi appréciable dans le dessin automatique, le texte automatique que dans la mélodie ou dans le nid), la seule structure qui réponde à la non-distinction, de mieux en mieux établie, des fonctions sensibles et des fonctions intellectuelles (et c'est par là qu'il est seul à satisfaire également l'esprit). Que l'automatisme puisse entrer en composition en peinture comme en poésie, avec certaines intentions préméditées : soit, mais on risque fort de sortir du surréalisme si l'automatisme cesse de cheminer au moins sous roche ». ¹⁷⁵²

Ces diverses manifestations correspondent à la vocation de la galerie, qui organise des expositions autour de la femme, ou de l'érotisme, tout en tentant de promouvoir des jeunes artistes, même ceux qui sont en dehors du mouvement. Ces expositions individuelles ou collectives, mélanges d'abstraction et de figuration, ont donc lieu dans la galerie l'Étoile Scellée dont le nom a été proposé par René Alleau ¹⁷⁵³ et approuvé par les surréalistes. Chaque dimanche, Breton et ses amis suivent les conférences de René Alleau sur les textes classiques de l'alchimie. Il devient l'ami des surréalistes et se rend parfois aux réunions de café.

André Breton justifie le choix du nom dans la revue, *Arts*, de décembre 1952 : il évoque pour lui l'aura de mystère lié à l'alchimie ¹⁷⁵⁴ ainsi que les images extraordinaires qui illustrent les traités alchimiques et constituent un défi pour les

1752 *Vingt ans de Surréalisme*, p.149

1753 René Alleau, historien, écrivain, né en 1917 à Sainte-Savine dans l'Aude. Résistant, il a vécu plusieurs années en Afrique. En 1952 il donne des conférences sur l'Alchimie qui attirent l'attention de Breton. Sans faire partie du groupe il se lie d'amitié avec les surréalistes et écrit quelques textes sur l'Alchimie dans leurs revues.

1754 André Breton, Présentation pour l'ouverture de la galerie *A L'Étoile Scellée*, OC III 1080, Gallimard 1999

interprètes de notre temps. Il fait référence, aussi, à son langage secret qui possède de nombreuses analogies avec la poésie.¹⁷⁵⁵

Selon Jean-Claude Silbermann¹⁷⁵⁶, des divers noms proposés par Alleau – A la lune feuillée, Au cœur de Saturne, A l'Étoile scellée –, Julien Gracq a influencé le choix final. A l'Etoile Scellée permet « une lecture plurielle » et peut changer de signification selon les œuvres présentées, tout en conservant son mystère. Comme pour les enseignes populaires, on est en présence d'une dualité de sens : « A l'Étoile Scellée, on peut entendre : Ah les toiles c'est laid, ce qui rappelle avec humour que l'art surréaliste n'a pas le culte du beau ».¹⁷⁵⁷

Tout contribue donc à plaire à Breton, très attaché « à l'aspect phonétique du langage sur lequel se fonde aussi la langue des oiseaux des alchimistes ».

Le séjour de Breton à Marseille au début des années quarante a pu contribuer également au choix du titre.

Dans le premier chapitre, nous évoquons longuement le séjour de Breton à Marseille à la villa Air-Bel, avant son départ pour les Etats-Unis, et son renouvellement du tarot traditionnel, *Le Jeu de Marseille*. L'emblème choisi pour ce nouveau jeu surréaliste est l'étoile, dessinée par le peintre Dominguez, également présent à la villa. Les cartes du jeu représentent « les personnages de Lautréamont, Alice et Freud, en relation avec le rêve, donné comme symbole à

1755 *Cahiers du Centre de recherche sur le surréalisme, Mélusine* N° XXVIII de Renée Mabin, La galerie A L'Étoile Scellée, p.296

1756 Jean-Claude Silbermann, (né en 1935 à Boulogne-Billancourt). Peintre et poète français, membre du groupe surréaliste depuis 1956. Il aborde en autodidacte la peinture vers 1961. Il propose presque aussitôt la formule des « enseignes sournoises », des formes découpées dans du contre-plaqué, peintes généralement de couleurs vives. Il dit que l'origine de ses œuvres est à chercher dans de simples « dessins de téléphones » fidèlement agrandis au carreau, y découvrant le moyen de raconter ses fantasmes et ses rêves avec une fantaisie inépuisable. Puis il a fait éclater « ses enseignes sournoises » en projetant sur le mur un nombre croissant d'éléments autonomes que parfois des fils relient les uns aux autres. En tant que poète, Silbermann a publié notamment *Au puits de l'ermite* (1958) et *le Ravisseur* (1962).

1757 Idem p.296

l'étoile. Cela fait référence aux images du Tarot de Marseille, dont la carte L'Étoile représente une femme agenouillée qui verse le liquide contenu dans deux cruches qu'elle tient dans ses mains. »¹⁷⁵⁸

Les représentations de l'étoile aux diverses facettes correspondent à la vocation multiple de la galerie.

L'Étoile Scellée, nous l'avons vu, consacre une exposition au peintre Svanberg. Contrairement aux surréalistes, il ne fait pas appel à l'automatisme : pour donner corps à la femme mythique il dit que « tout est déterminé jusqu'à devenir paysage changeant de ma femme rêvée : la joue en fièvre et en pluie, les yeux de noyée entourés d'une forêt carbonisée, le baiser et le papillon, la fleur brûlante de la blessure ouverte, le dialogue du poisson et de l'oiseau à travers un coquillage, les hauts talons cliquetants et l'oreille qui n'oublie jamais. Ce sont ces attributs séduisants qui intensifient, choquent, ornent tout en dévoilant, tout en cachant »¹⁷⁵⁹

Svanberg insiste sur la transformation continue de la femme qu'on ne peut capturer. Pour Breton, Svanberg conjugue en « un seul visage les traits de la femme-enfant, de la femme-fatale et de la sorcière jusqu'alors rêvées séparément par les surréalistes, et les mettant en relation avec des figures mythiques ancestrales telle la Sirène ». ¹⁷⁶⁰

Joyce Mansour a été tout aussi séduite par les attraits radicalement opposés de la femme de Svanberg, être magique, se transformant sans cesse au gré du désir et des fantasmes du peintre et de l'observateur, dans un univers où

1758 Catalogue *Le Jeu de Marseille*, Musée de Marseille, éditions *Alors hors du temps*, juillet 2003, pp. 70 et 97. Cf. notice iconographique fig. n°219

1759 Max Walter Svanberg, « obsédé par les femmes », cité par Vincent Gille dans *Si vous aimez l'amour... Anthologie amoureuse du Surréalisme*, Réunie par Vincent Gille, Préface d'Annie Le Brun, Éditions Syllepse, 2001 p.286

1760 *Reinventer le lyrisme*, op. cit. p.311

« Thanatos rôde dans les parages d’Éros » où « le désir est toujours prêt à basculer dans la violence et le meurtre ». ¹⁷⁶¹

La poétesse rend hommage au peintre dans une invitation sous forme de déclaration plurielle à l’occasion de son exposition organisée au printemps 1967 à la galerie Raymond Cordier à Paris :

« Le monde de Svanberg, frappé de l’ineffable puissance qui fait avec tant d’ordre table rase des mièvreries, est écrasé par celle qui, vêtue de plumes, de bijoux plus douloureux que l’apparat, d’écailles aussi (pour ne pas reculer devant le spasme menaçant), vous montre par sa beauté si douce à l’oreille, si éclatante aux yeux, le premier trait que l’arc de l’exil destine à la bête immobile. On pense en y entrant au reflet du soleil dans le miroir de l’ardente Penthésilée » ¹⁷⁶²

Dans *Supérieur Inconnu* ¹⁷⁶³ de janvier - mars 1998, Marie-Laure Missir parle des « valeurs du surréalisme frénétique de Joyce Mansour » qui l’ont poussée à collaborer avec les artistes du groupe, devenus ses amis. L’auteur rappelle que son œuvre a souvent été réduite par la critique à « son versant obscur, à son érotisme souvent macabre ». Pourtant, que ce soit dans sa poésie ou ses contes pour adultes, il existe, selon Missir, « une truculence endiablée, une allégresse, un entrain communicatif ». Chez la poétesse, « l’érotisme couleur de mort » parvient à s’éclaircir grâce à son énergie humoristique et le désespoir, à trouver une issue teintée d’optimisme. Grâce au jeu, elle nous fait passer continuellement de l’autre côté du miroir : « jeux de mots, jeux avec les

1761 Idem p.312

1762 Penthésilée est une reine des amazones dans la mythologie grecque, fille d’Arès et de l’amazone Octréré.

1763 *Supérieur Inconnu*, n°9 Janvier - Mars 1998, p73 et suite

mots, jeux d'enfants : tel est « l'humour tendre » de Joyce Mansour. Il est allégé, bravant les lois de la pesanteur de l'angoisse »¹⁷⁶⁴ Mais quand l'humour noir s'installe, le jeu devient grinçant, troublant. Alors, écrit Marie-Laure Missir, on ne rit plus vraiment, on rit jaune, même noir. L'humour de la poétesse vire à l'agression : « Il est une violence faite au réel par un auteur souverain animé d'une frénésie de destruction, qui mobilise les pouvoirs de son esprit et frappe à coups rageurs l'inacceptable. Elle parodie les mystères, les religions, qui ne sont plus pour elle »¹⁷⁶⁵ « qu'une forme de magie appauvrie incomprise même de ses prophètes »¹⁷⁶⁶

Marie-Laure Missir rappelle sa description de la crucifixion :

« Deux larrons crucifiés sur des côtelettes d'agneau
Narguant le troisième qui, mission accomplie,
Mange sa croix viande
Rotie »¹⁷⁶⁷

La poésie de Joyce Mansour devient ici « un cri de provocation, un cri sourd, souterrain, une autre forme de catharsis poétique », où elle lâche sur le monde toutes ses émotions refoulées.

Cette violence textuelle est une prise de risque permanente. On peut même dire que son écriture se construit autour du risque du 'refus de lecture'. Mais, son rejet de la vraisemblance, son jeu de langage dangereux peut aussi bien entraîner une relation de complicité entre le lecteur et elle. L'humour maintient à distance la violence du texte, les situations insupportables et

1764 idem, p73

1765 idem p73 74

1766 Réponse à l'enquête sur « l'art magique » Paris club français de l'art 1957.

1767 Joyce Mansour: *Prose et Poésie, Oeuvre complète, Déchirures*, 1955, op cit, p332.

irrélles. Comme, par exemple, le viol de la mère par le père dans le récit de *Jules César* :

« Ma tête est morte avec lui. Je ne suis plus qu'un amas de cendre en forme de cône avec des mains extraordinairement vivantes qui partent tous les matins à l'usine pour gagner ma vie. J'ai laissé ma dernière dent de lait dans la bouche de mon mari, mort d'atrophie financière, et je me suis préparée pour l'enterrement. »

Dans un premier temps, le récit du viol, « texte en ouverture » commence par une métaphore des époux enchaînés l'un à l'autre. Puis, dans un deuxième temps, le récit du meurtre peut conduire le lecteur à abandonner la lecture, comme si, paradoxalement, le narrateur souhaitait cet abandon et l'intégrait dans sa narration.

Si le lecteur continue la lecture, elle se transforme en parcours initiatique et un plaisir partagé s'installe alors entre l'écrivain et le lecteur. Cette relation de complicité et l'acceptation du refus de vraisemblance produisent une nouvelle réalité.

Comme le souligne Pascale Roux,¹⁷⁶⁸ lors d'un colloque organisé autour de Joyce Mansour, le lecteur est mis dans la position du rêveur, partagé entre malaise et plaisir. Il hésite constamment sur les mots et balance entre le vécu et l'halluciné. Le texte peut se jouer du lecteur avec ses ambiguïtés, ses méandres :

« Je suis restée à côté de lui, tout comme à l'hôpital je restais debout à côté de son lit, la tête pleine de débauche, les mains

1768 Pascale Roux, intervenante lors du colloque organisé autour de Joyce Mansour à l'Université Stendal à Grenoble III les 17 et 18 novembre 2011, « Postérités de Joyce Mansour ».

moites »¹⁷⁶⁹

On est en droit de se demander si la poétesse, dans l'ensemble de ses écrits, cherche à changer son lecteur. Selon Daniel Lançon,¹⁷⁷⁰ pour Joyce Mansour, le lecteur doit se transformer en se débarrassant de ses habitudes de lecture. Dans ce jeu, en se servant du comique même dans les situations les plus insupportables, Joyce Mansour encourage le lecteur à continuer de lire, à réinventer sa lecture, à ouvrir tous ses sens pour appréhender une nouvelle beauté – notions propres au surréalisme que rappelle cette phrase de Lautréamont que nous avons déjà citée, tant elle exprime l'essence-même du procédé surréaliste : « Beau comme la rencontre fortuite d'un parapluie et d'un fer à repasser sur une table de dissection.¹⁷⁷¹ » L'humour permet donc au lecteur de surpasser l'aspect rebutant de l'écriture de Joyce, à condition qu'il accepte de jouer au jeu qui le déconnecte de sa réalité, pour accepter celle qu'elle a créée.

Nés de l'automatisme et grinçants d'humour subversif, ses écrits peuvent être considérés comme de la pure écriture surréaliste, surtout *Jules César* qu'André Breton a toujours regretté de ne pas avoir intégré dans son *Anthologie de l'humour noir*.

Nous l'avons vu, le conte se construit autour du risque de refus de lecture et s'organise de façon à amener le lecteur à contempler ses propres monstres. Des énigmes sont déjà posées dès le début puisque l'on ne sait pas si le personnage de Jules César, ni homme ni femme, est l'empereur ou la nourrice de jumeaux monstrueux et cupides.

Les écrits de Joyce Mansour sont peuplés de monstres, d'animaux,

1769 *Joyce Mansour : Prose et Poésie*, op cit. p99.

1770 Daniel Lançon, professeur à l'Université de Stendhal, Grenoble III.

1771 *Les Chants de Maldoror*, chant VI part 1.

d'arbres parlants... Comme dans les contes Egyptiens, transmis oralement, tout paraît normal, ce qui permet à la poétesse d'écrire librement, sans contraintes, avec l'illusion de vivre plusieurs vies à la fois, dans cette instantanéité propre aux rêves. En refusant de reproduire la chronologie et les conventions de la vie réelle dans sa narration, elle accède aux profondeurs refoulées de son subconscient. Elle se désintéresse, parfois dangereusement, du monde tel qu'il est.

Par l'écriture automatique, elle provoque l'apparition d'images insolites, uniques. Son « imagination sauvage » permet « une sortie hors de la réalité, grâce au merveilleux ». La poétesse entraîne alors le lecteur dans une rêverie qui le conduit à travers un espace intérieur, hallucinatoire qui le projette hors du temps et de l'espace. Dans son *Manifeste*, Breton souligne que seul le merveilleux peut féconder les œuvres littéraires.

Il existe dans les écrits de Joyce Mansour, tubéreuse-enfant, « étrange demoiselle », fumant le gros cigare, habillée comme une magicienne¹⁷⁷² qui confond souvent le féminin et le masculin, une part de subversion, « la subversion au féminin ». Dans cette révolte féminine, elle reprend, comme l'ont fait Deharme¹⁷⁷³ et Prassinou, « la subversion surréaliste des genres littéraires, en mêlant elle aussi prose et poésie, mais en y ajoutant une nouvelle subversion, celle

1772 Photo de Joyce Mansour, prise au Château du Haar en Hollande cf. notice iconographique fig. n°220

1773 Lise Deharme, née probablement en 1898 à Paris, morte à Neuilly-sur-Seine en 1980. Elle passe son enfance à Neuilly-sur-Seine, où très jeune, elle dirige une petite revue littéraire. Elle rencontre Breton en 1924 accompagnée de Soupault à une représentation d'une pièce Shakespeare. C'est à la suite de cette entrevue que Breton lui demande de laisser l'un de ses gants bleu pâle comme symbole du mouvement surréaliste. On retrouve cet épisode dans *Nadja* où Lise Deharme apparaît sous le nom de Lise Meyer. En 1933, elle dirige la revue surréaliste *Phare de Neuilly*. Elle reçoit autour d'elle des poètes et écrivains et des artistes comme Picasso, Max Ernst, Salvador Dalí... Elle écrit des poèmes, contes et romans, où baigne une atmosphère onirique, lourde de sensualité.

des sexes rendus difficilement identifiables ».¹⁷⁷⁴

Marie-Claire Barnet explique que ces trois écrivaines ont en commun la confusion et la superposition voulues, éminemment surréalistes, entre le conscient et l'inconscient, le réel et l'onirique, même si leurs cadres narratifs diffèrent. Elle les a choisies pour dresser « trois portraits de femmes surprises en flagrant désir, désir pour l'écriture, et animées d'un désir ambivalent, désir qu'on pourrait nommer désir par la subversion, pour la transgression aux cents visages et plus d'un masque ».¹⁷⁷⁵

Elles ont toutes les trois « la conscience de la futilité de la popularité, et une nette préférence pour la discrétion ». « Œuvrons cachés », est le titre d'un poème de Prassinos :

« Moi, j'œuvre dans un placard. C'est plus douillet, c'est à l'écart et personne ne peut m'y voir rouler des crottes en papier ou mettre les doigts dans mon nez ».

Joyce Mansour aime préserver, elle aussi, « sa part d'ombre et de clarté cachées » :

« Vous ne connaissez pas mon visage de nuit mes yeux tels des chevaux fous d'espace

...

Vous ne connaissez pas la pâleur de mes épaules ».¹⁷⁷⁶

La poétesse brouille les pistes et devient un homme :

« Je suis l'homme
L'homme qui presse la gâchette et tue l'émotion

1774 Marie-Claire Barnet, *La femme cent sexes ou les genres communicants*, op cit. p.29

1775 Marie-Claire Barnet, *La femme cent sexes ou les genres communicants* op cit. p.30

1776 Joyce Mansour: *Prose et Poésie, Oeuvre complète*, pp. 376-377.

Pour mieux vivre »¹⁷⁷⁷

Elle peut cependant inviter son lecteur à partager ses secrets :

« Écris
Suis-moi entre les plates-bandes
Tranchées béquilles épines
Écoute
Les confidences de la rose
Mâchées hachées anodines ».¹⁷⁷⁸

Elle confie sa peine et ses souvenirs d'une vie antérieure située en Égypte. Son poème « Peine » se construit, comme le fait remarquer Marie-Claire Barnet, autour d'une nostalgie rebelle qui explose dans des éclats de rire :

« Douce brume de Souvenirs
Rue des Rosiers Le Caire
Alors les pelouses éclataient de rire sous mes pieds.
...
Mais pourquoi glisser sur le parquet
Pourquoi revenir en arrière
Suis-je donc tellement amoureuse »¹⁷⁷⁹

Cela fait presque dix ans que la poétesse a quitté l'Égypte et la rue des Rosiers au Caire.

Elle peut également faire à son lecteur des propositions insolites et inquiétantes :

« Invitez-moi à passer la nuit dans votre bouche
Racontez-moi la jeunesse des rêveries

1777 Idem p.334

1778 Idem, *Carré blanc*, p.461

1779 Idem, *Carré Blanc*, « Peine », p.400. op. cit. en 1965

Pressez ma langue contre votre œil de verre ». ¹⁷⁸⁰

Comme Lise Deharme et Gisèle Prassinos, Joyce Mansour se détourne des modèles imposés. Les formes féminines deviennent floues, (nous l'avons souligné avec *Jules César*), signalant « l'ambivalence de l'identité sexuelle ». La femme travestie en homme peut se transformer en une sorte d'animal asexué.

A ce sujet, Marie-Claire Barnet cite le caniche qui apparaît dans l'œuvre de chacune des trois écrivaines. Quand Joyce Mansour parle du « plus inoffensif des caniches blancs (ou celui de Gertrude Stein, le dandy à boucles blanches dépeint par Deharme dans *Les Années perdues*) ¹⁷⁸¹ se transforme en étrange « Beau Monstre Mansourien ». ¹⁷⁸² On craindrait en effet de faire face à ce monstre toutes « canines » et « griffes sorties », prêtes à attaquer le lecteur d'« hallucinations de l'ouïe » :

« La gueule longue de l'après-midi oscille sous les ponts
De gros caniches blancs suivent la piste du brouillard
Capricorne
Tes canines s'annoncent redoutables. » ¹⁷⁸³

Gisèle Prassinos dans « La Jacinthe » qui fait partie des nouvelles réunies dans *La Table de famille*, ¹⁷⁸⁴ il y a le chien, Kléber : « les lecteurs réserveront peut-être leur sympathie pour Monsieur Léon, vieux monsieur auquel il manque la jambe droite et le bras gauche (sans parler du caniche) ».

1780 Idem, *Déchirures*, p331

1781 Lise Deharme : *Les Années perdues, Journal 1939-1949*, Éditions Plon, 1961.

1782 Idem p.20

1783 *Prose et Poésie, Oeuvre complète*, « Carré Blanc », poème « l'eau des sévices », p.415

1784 Gisèle Prassinos, *La Table de famille*, nouvelles, Éditions Flammarion, 1993.

Chez ces trois auteures considérées comme des artistes à part entière, non attachées à un mari ou à un compagnon, peintre ou écrivain qui n'hésitent pas à inventer dans l'immédiat, on assiste à une complète absence de morale. Breton n'a pas hésité à publier dans son *Anthologie de l'Humour noir*, les écrits automatiques de Gisèle Prassinos qui ont suscité l'admiration des surréalistes lors des réunions au café de la rue Blanche.

Lise Deharme, « la dame au gant bleu » a aussi fasciné Breton qui lui a envoyé une correspondance « sublime » en 1924, comme le souligne André Pieyre de Mandiargues dans le catalogue de l'exposition « La Femme et le Surréalisme ».¹⁷⁸⁵

La plupart des jeunes écrivaines appartenant à la deuxième vague du surréalisme, comme Joyce Mansour, ont été marginalisées par les hommes surréalistes parce qu'elles étaient des femmes, mais aussi, à cause de leur jeunesse. Comme le remarque Marie-Claire Barnet, Suzan Rubin Suleiman a déjà fait cette remarque dans son analyse : *Subversive Intent : Gender, Politics, and the Avant-Garde*.¹⁷⁸⁶ Lise Deharme, par exemple, qui a beaucoup écrit avant et après guerre, était considérée davantage comme l'égérie de Breton et du surréalisme que comme un membre à part entière du mouvement.

Malgré l'importance de leurs écrits, ces « femmes créatrices » n'ont donc jamais été pleinement intégrées au groupe surréaliste. Xavière Gauthier analyse le problème dans son ouvrage, *Surréalisme et Sexualité*.¹⁷⁸⁷ Marie-Claire

1785 *La femme et le Surréalisme*, catalogue d'exposition, Musée Cantonal des Beaux Arts de Lausanne, publié par Erika Billeter et José Pierre, 1987, p.9

1786 Suzan Rubin Suleiman, américaine, née à Budapest en 1939. Habite aux Etats-Unis. Professeur de littérature française et de littérature comparée à l'Université de Harvard. Auteur de plusieurs essais critiques, notamment sur la théorie féministe, dont *Subversive Intent : Gender, Politics, and the Avant-Garde*, publié à Harvard University Press en 1990.

1787 op. cit.

Barnet rappelle aussi que la revue *Obliques*, numéro 14-15 (« La femme et le surréaliste », 1977) a soulevé ce débat. L'exposition « La Femme et le Surréalisme », au musée des Beaux Arts de Lausanne en novembre 1987 - février 1988 consacre une grande exposition aux femmes créatrices surréalistes proches de Breton, car selon Mandiargues dans sa préface du catalogue, le surréalisme appartenait à André Breton, quel que soit le talent, voire le génie, des autres membres. Il est donc important pour Mandiargues de parler des femmes et tout particulièrement de celles « qui se sont assises, quelquefois, au moins, aux tables des cafés où il recevait ses amis, celles qui, si elles étaient créatrices, ont été inspirées ou influencées par ses idées sur l'art et la poésie simplement par la manière admirable qu'il avait de comprendre la vie. »¹⁷⁸⁸

Mandiargue rappelle que certaines femmes se sont rebellées contre le côté « jupitérien d'André Breton » comme Leonora Carrington exigeant, à la veille de la Seconde Guerre mondiale, de Max Ernst qu'il ne voit plus Breton. Et lors de sa nouvelle liaison avec Dorothea Tanning,¹⁷⁸⁹ Max Ernst s'est empressé de retrouver son ami Breton à New York. Carrington finira, elle aussi, par renouer des relations avec lui.

Quant à Meret Oppenheim, elle a déclaré plusieurs fois qu'elle n'appartenait pas au surréalisme. Cependant elle ne cessa pas de correspondre avec Breton et lui envoya la photographie de ce *Dîner de printemps*, ou *Souper sur le corps d'une femme nue*, mise en scène par elle pour ses amis en avril 1959, que Breton n'hésita pas à reprendre au vernissage de l'exposition

1788 Catalogue *La Femme et le Surréalisme*, op. cit. p.8.

1789 Photographie en noir et blanc de Lee Miller prise en 1946, représentant Max Ernst et Dorothea Tanning au désert de l'Arizona, avec les jeux de la Caméra montrant avec humour le rôle de muse des femmes surréalistes. Photo tirée de *Women Artists and the Surrealist Movement* de Whitney Chadwick ; cf. notice iconographique, fig. 221

internationale, E.R.O.S.

Nous sommes donc en présence d'une contradiction : il n'existe pas, même de nos jours, de mouvement ayant réuni autant de femmes artistes, écrivains et poètes qui aient pu s'exprimer avec autant d'aisance ou de liberté. Mandiargues évoque aussi l'aspect magique et envoûtant de ces femmes, toutes d'une beauté rare. Il nous renvoie aux portraits de Man Ray, « photographe officiel du mouvement » : sa propre femme, Juliette Man Ray, Lise Deharme, Leonora Carrington, Dorothea Tanning, Meret Oppenheim, Dora Maar, Bona Pieyre de Mandiargues, Valentine Hugo, Jacqueline Lamba, Joyce Mansour, Toyen, Elisa Breton et d'autres. Mandiargues rappelle un passage d'*Arcane 17* : « le temps serait venue de faire valoir les idées de la femme aux dépens de celles de l'homme dont la faillite se consomme assez tumultueusement aujourd'hui ».

Toutes ces jeunes femmes aiment créer autour d'elles un univers fantastique. Joyce Mansour n'est pas une exception à cette règle, mais elle a su, peut-être, surpasser les autres pour devenir cette héroïne singulière si appréciée des surréalistes.

2 - Une héroïne singulière : « le jardin des délices de ce siècle »

Nous pouvons rappeler que l'origine de l'écriture de Joyce Mansour se trouve certainement dans les morts prématurées de sa mère et de son premier mari mort à l'âge de vingt-et-un ans. Elle a compensé ou sublimé ces morts impossibles

par une écriture, sorte de 'pseudo-folie', proche du merveilleux de Breton. Comme Deharme, Joyce Mansour feint « une admiration naïve des théorisations surréalistes, mais son ton désinvolte semble à la fois s'en moquer et les revendiquer.¹⁷⁹⁰ »

Elle a « déformé et enlaidi l'image de la belle hystérique si « séduisante » selon Breton.¹⁷⁹¹ » en insistant « sur les ruses de l'hystérie », démarche qu'on peut rapprocher de ce que Foucault nomme la « feinte du corps¹⁷⁹² ». Cependant Foucault conserve, comme Freud, « la distinction sexuelle, basée sur des références anatomiques. » Alors que chez Joyce Mansour, comme chez Gisèle Prassinos, on trouve des images du corps asexué, « masculins féminisés » ou « féminins masculinisés » relevant de la notion de vases communicants. Leur originalité réside dans « un flou, un trouble, une absence de limites, sur les deux sexes rendus difficilement identifiables. On pense une fois encore au personnage de Jules César.

Contrairement à Michel Foucault qui idéalise « la perte totale de la différence », pour Barnet, « Prassinos et Mansour semblent avoir réapproprié cet « espace intérieur » du corps de la femme et de son inconscient, en lui rendant toute sa complexité, son trouble, son opacité. Ce corps de l'hystérique avait été rendu faussement « transparent » par le regard de Charcot, de Breton, ou même Foucault. Le regard médical ou poétique « masculin » paraît ainsi avoir réduit et figé le corps féminin en une figure statufiée, une figure de verre bretonien, translucide.¹⁷⁹³ »

1790 Marie-Claire Barnet, *La femme cent sexes ou les genres communicants* op cit. p.107..

1791 idem p.109.

1792 Michel Foucault : *Folie et Dérison : Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Plon, 1961. P.349.

1793 Idem p.110

Dans cette confusion des genres, on peut citer une nouvelle de Prassinos, « L'homme » qui devient « une poupée manipulée » où « l'hystérie du désir réprimé de Létizia, le personnage féminin central de cette même nouvelle, se transforme chez cette femme, d'un âge indéterminé, en boulimie tabagique et en abus d'alcool ». Ces excès correspondent à des crises de convulsions :

« Heurtée, humiliée, elle se mit à boire davantage et, en plus, connut toute une nuit la jouissance tabagique dans laquelle elle fonça sans transition (...) [Elle meurt quand] un autre soir, une nouvelle crise se déclara, plus violente cette fois ».

Ainsi Barnet souligne que l'hystérique n'est plus réduite à un spectacle érotique. Ainsi Prassinos, en caricaturant la figure de l'hystérique, l'éloigne de celle de Breton, de celle du fantasme masculin en général. Barnet évoque une autre nouvelle encore, « La Feuille », où Prassinos va déplacer « le dégoût de la sexualité, liée traditionnellement à l'hystérie » selon la théorie de Freud de « l'auto punition que s'infligerait inconsciemment l'hystérique ». C'est le fils, donc, qui « est en proie à une répugnance symbolique », assistant à la mort de sa mère devenue impossible à reconnaître :

« [...] mue, malmenée par une force étrangère, qui, aux moments du paroxysme, la teintait de vert, comme un visage devient violet sous les mains de l'étrangleur. En même temps des insanités sortaient de sa bouche, on aurait cru qu'un homme parlait par elle, tant sa voix était grave, profonde »¹⁷⁹⁴

Les convulsions inexplicables de la mère permettent à l'écrivaine de parodier à nouveau l'hystérie. Ce spectacle effrayant de la femme, castratrice, à son tour

¹⁷⁹⁴ Gisèle Prassinos : « Le Verrou »

castrée par l'intrusion de la voix « étouffante » masculine, ne pourrait être plus opposée à la mise-en-scène de la belle jeune fille hystérique idolâtrée par Breton. L'intrusion de la voix étrange ne fait qu'exacerber le grotesque de la scène, le spectacle de la démence « féminine », devant être muet.

Chez Joyce Mansour, on retrouve également « la même transgression qu'apporte la voix se voulant convulsive ». Pour Barnet, Joyce exhibe les symptômes hystériques de façon excessive, subversive. Elle détourne « l'énigme mythique de la féminité » par les déformations excessives des corps où la voix « parodie l'excès et la convulsion » et déplace les tabous en demeurant « obscène ». Voulant cultiver le trouble et accentuer l'ambiguïté, comme souvent elle le fait pour les corps, la voix n'est ni féminine, ni masculine. Elle peut même changer de sexe à l'intérieur d'un poème :

« Ton cou est un mât où pend ta tête
Flottant dans le vide ton corps me supplie
Me supplie de souffler dans ta bouche ouverte
les mots veules
De mon désir.¹⁷⁹⁵ »

Ici, dans *Cris*, il y a déplacement de l'hystérie devenue « Horsexe », « selon l'expression équivoque » de Catherine Millot.¹⁷⁹⁶ Ici la narratrice devient voyeur du corps masculin frappé de convulsions hystériques.

Joyce Mansour se réapproprie différentes images de l'hystérie comme s'il s'agissait d'un collage. Barnet prend un exemple dans « L'Ivresse religieuse »

1795 *Cris* op. cit. *Prose et Poésie*, p.324

1796 Catherine Millot est une psychanalyste lacanienne et une écrivaine française. Elle a écrit notamment « *Désir et jeunisme chez l'hystérique*, in *Foundation du champ freudien* (éd.) : *Hystérie et obsession : Les structures cliniques de la névrose et la direction de la cure*, Paris : Navarin, 1985, p.219-27

(série de dialogues entre Elle et Lui) de réappropriation de l'image de la Méduse, « symbole de la femme hystérique castratrice » qu'elle déforme « avec un humour noir provocant » :

Elle (une voix très basse obsédante)
« Je suis la gardienne de ton coffre-fort. La gloutonne. L'ogresse qui fait jaillir ton désir, fleur ailée, comme un sanglot ».¹⁷⁹⁷

S'adressant toujours à Lui, elle dit plus tard :

Elle (féroce) :
« Je délacerais tes souliers pointus, j'arracherai ton col. Je gratterai ton corps, je limerai ton esprit. J'ai des yeux de taupe et mes griffes appellent le fluide jet qui précède la folie. Je le veux.¹⁷⁹⁸ »

Quant à « Lui », Barnet souligne que le « fantasme « masculin » du vagin denté est ironiquement repris dans les associations métaphoriques, des plus surréalistes, qui recomposent ainsi les blasons d'un corps morcelé » :

Lui :
« (...) Tu baves de colère inutile mais ton clitoris clame et se soulève comme un dément, là, dans la soie humide ; il étale son secret sous ma main comme une tache d'huile sur un pavé, il brandit sa crête dentelée avec la fierté d'un raz-de-marée ; et, s'il montre ses dents, c'est pour rire.¹⁷⁹⁹ »

Dans ses poèmes, ses contes, ses dialogues la poétesse parodie à la fois les

1797 Joyce Mansour : *Prose et Poésie, Œuvre complète*, « L'ivresse religieuse des grandes villes » *op. cit.* p.234

1798 Idem p.234.

1799 Idem p.234

corps, les sentiments, le désir. Ils deviennent, comme le démontre Barnet,
« déformés, difformes, donc « a-normaux », hors norme. »

Dans *Déchirures*, Joyce met déjà en scène « ce dégoût hystérique » excessif qui
provoque un malaise nouveau chez le lecteur :

« Les spasmes qui font vibrer ton corps d'obèse
M'atteignent malgré moi dans mon monde d'alitée.
Tu es là à souffrir, inassouvi [...] ¹⁸⁰⁰
Pendant que tu te calmes en violant le chien. »

Barnet montre comment « l'excès se manifeste par la contamination entière de la
« maladie », du « dégoût », de la folie entre les choses et les êtres. »

Dans son poème, « Jasmin d'Hiver », écrit en 1982, la poétesse pousse le
dégoût à son paroxysme:

« J'avale crie l'anus
L'univers des mensonges [...] ¹⁸⁰¹
J'avale sanglote l'océan [...] ¹⁸⁰¹
J'avale j'aspire je m'asphyxie
Qui suis-je ? [...] ¹⁸⁰¹
Dans la jungle des ténèbres
Et la verge de la vierge vire au vent vertigo
Vertiges »

A la violence obscène des paroles s'ajoute l'humour (« la vierge vire au vent
vertigo ») qui rend la lecture possible.

Par le jeu des mots qui jaillissent du corps, par la superposition « des images

1800 Idem p.349

1801 Idem pp.581-584

surréalistes », les répétitions, la poétesse nous conduit dans « une obsession sacrilège » où elle transforme de la même façon l'anatomie du corps et les normes du langage. La poétesse nous propose avec beaucoup d'ironie « une autre image explosante - fixe », que l'on trouve dans sa nouvelle « Napoléon », recueillie dans *Ça* :

« Couché nu, les fesses contre le mur dans l'obscurité humide du lavoir, l'esprit ailleurs, il soulève lentement les jambes à l'équerre dans toute leur raideur poilue ; un cri béant, un besoin de bailler entre les cuisses, comme une femme. »¹⁸⁰²

Il s'agit du rêve du Père Armand où le corps masculin se féminise devenant une image « obscène », parodie de la femme.

Comme l'écrit J.H. Matthews en évoquant « Napoléon » : « Au niveau de l'expérience vécue, le comportement des personnages fictifs mansouriens ne saurait inspirer que l'horreur et le dégoût. Mais c'est justement par l'excès de leur conduite qu'ils nous font signe, sur le plan de l'imagination. L'imagination projette des situations et des façons d'agir au-delà du connu, des limites dites tolérables.¹⁸⁰³ »

C'est le défi de l'écrivain. Elle « se moque des tabous sociaux et mentaux, sur un plan où se dessine une opposition radicale aux tabous imposés par la raison.¹⁸⁰⁴ » Elle utilise la violence qui unit les personnages comme un « rite de passage, non seulement pour les individus fictifs mais également pour ceux qui assistent, en tant que lecteurs, aux événements dont fait état la narration. »

1802 J-H Matthews : *Joyce Mansour*, op. cit. p.46

1803 idem, J-H Matthews, op. cit. p.46

1804 *Napoléon*, in Joyce Mansour: *Prose et Poésie*, *Oeuvre complète*, « Rêve du Père Armand contre Julie », p.17

Si Joyce Mansour sème le trouble dans la pratique psychanalytique, elle bouleverse également le monde hospitalier dans sa fiction autobiographique, « *Iles flottantes*¹⁸⁰⁵ », (déjà étudiée plus haut) qu'elle parodie de façon violente, outrancière, cruelle, pour exorciser sa douleur.

Marie-Claire Dumas¹⁸⁰⁶ parle de références à des auteurs masculins tout au long du récit, notamment « le nom et l'aura de Breton, dont l'absence brille par une clarté, d'une limpidité toute freudienne ». En outre elle livrerait dans ce récit « en toute impunité, ses secrets d'alcôve de l'inconscient ».

Dans *Iles flottantes*, l'écrivaine transforme avec violence et ironie les hôpitaux en lieux où règnent la folie, les situations grotesques et obscènes. En nous entraînant dans un vertige de non-sens, elle dénonce à la fois le milieu psychiatrique et le monde médical :

« L'instant d'après je me trouve renfermé à nouveau dans la bouche de mes entrailles : une anguille congre qui aspire une autre anguille congre... et tout cela sur un vieil air de danse. Au pied de mon lit, une vieille femme attachée à sa chaise par des sangles de porte-bagages, pleure et se lamente comme une pleureuse professionnelle. Non loin de là, une jolie infirmière de la Martinique et Salonique (une fille de salle qui préfère laver la vaisselle que de s'occuper des malades) jouent à extraire l'argent d'une bourse mal dissimulée sous un matelas¹⁸⁰⁷ ...»

L'écrivaine renverse et dévie le sens des mots pour faire entrer le lecteur – devenu voyeur – dans un univers trouble.

1805 Joyce Mansour, *Histoires nocives; Jules César, Iles flottantes, Récits*, Gallimard 1973

1806 Marie-Claire Dumas, « *Iles flottantes* : où ils ou elle parlent. Un récit de Joyce Mansour » *Littérature*, 97 (1995), p.60-72 »

1807 Joyce Mansour, *Histoires nocives*, « *Iles flottantes* », Gallimard, 1973, p.95

Marie-Claire Barnet rappelle « l’anecdote ambiguë, faussement scandaleuse, que Breton évoquait dans *Le Cinquantenaire de l’hystérie*, à propos des relations sexuelles entre les internes et les hystériques de La Salpêtrière. » Joyce va rapprocher de façon morbide et parodique le monde hospitalier et le monde universitaire.

« (L’infirmière) lissa ses cheveux. Les tribunes (de l’amphithéâtre universitaire) se confirmaient dans la beuverie. Elle voyait luire les tabliers des internes à travers les hautes herbes de marijuana : vapeurs chaudes, folles chevelures, transparences, éclats furtifs et coups de reins, hoquets.

— L’expérience est ratée; murmura le chirurgien avachi.

« La vieillesse. Je n’arrive plus à me concentrer...

Le professeur poussé par le remords et par de fortes pulsions sexuelles dues à la fatigue nerveuse et à la présence continue de l’infirmière, traversera l’Hôpital Municipal de part en part sans rencontrer âme qui vive ni boutonner sa braguette...

Une fois chez lui le professeur appela au secours. De nombreux serviteurs parurent aux portes armés d’instruments de musique, de fouets, de merveilleux récits, ou d’invitations orientales plus sucrées que sincères. « J’attends l’infirmière », dit-il, les yeux mi-clos et le sexe en bandoulière.¹⁸⁰⁸ »

Mansour crée « une vision burlesque, ou cauchemardesque, d’un monde fantasmatique, phallogratique » décrite de façon froide qui révèle, selon Barnet, « les rapports de voyeurisme et de sadisme qu’entretient le médecin-professeur, avec ses malades-victimes ». L’amphithéâtre devient le lieu d’une débauche si outrancière que l’excès verse dans un humour macabre et permet au lecteur de

1808 Joyce Mansour, *Ça*, « Napoléon », Le Soleil Noir 1970, p.139-140.

ne pas abandonner sa lecture.

Dans sa nouvelle, *A la renommée de la Tartine*, également dans *Ça*, Barnet nous fait remarquer que Joyce Mansour passe sans transition du monde universitaire à l'hôpital ; du monde concentrationnaire où des nazis apparaissent ensuite, assassinés dans un salon de coiffure :

« [...] Shampoing mise en plis », dis-je à la belle caissière aérant ses cuisses du haut de son perchoir. « Je n'ai pas de séchoir libre pour l'instant, susurra-t-elle en montrant le SS de la poitrine et du menton, ces messieurs ont priorité ».

« Nous avons la priorité, mademoiselle. Même dans la mort nous avons la priorité », dit un condamné avec la douceur d'un muscle qui se relâche sous la pression de l'effort... »

« J'ai été stérilisé par Hitler ».

Une rafale de mitraillette m'empêcha d'entendre le reste de l'histoire : Le Waffen SS borgne (l'était-il avant la fusillade ? Je ne saurai l'âge de sa blessure) tombe à mes pieds en écumant comme un chameau.¹⁸⁰⁹ »

Ici la poétesse se situe, à nouveau, comme « une nouvelle Alice », la seule à évoluer du monde réaliste au monde fantasmagorique. La situation épouvantable qu'elle nous décrit devient absurde non seulement par son humour, mais aussi parce qu'elle nie le sens pour accéder au non-sens. Elle parvient à nous faire passer de l'autre côté avec une facilité déconcertante qu'a su bien représenter Enrico Baj en fabriquant le livre-objet *Ça*¹⁸¹⁰ dont l'emboîtement est un miroir lisse sur le dessus, avec le titre, 'Ça', inscrit en couleur et, à l'intérieur, un miroir brisé, comme pour nous prévenir que dans le contenu le sens est brisé, détourné.

1809 *Ça*, op. cit. p.83-84,

1810 Enrico Baj, *Ça* emboîtement du livre objet, 1970, tirage de tête, op. cit.

L'attrance de Joyce pour le non-sens lui vient peut-être de son éducation anglaise et cette passion anglo-saxonne pour les *limericks* – ces petits poèmes très courts d'un humour proche de l'absurde que l'on peut définir par le terme *nonsense*.

Leste, irrespectueux, drôle, le *limerick* se termine toujours par une pique blessante ou moqueuse. Sa forme est concise : tout doit être dit en cinq vers et deux rimes. Le dernier vers se termine généralement par le nom d'un lieu ou d'une ville.

Selon Ernst Dautel, il enfreint les lois du bon sens, cultive les paradoxes et va à l'encontre de la bienséance. S'il existe une contradiction entre la présentation très codée de la forme et l'absurdité du contenu, c'est justement dans cette contrainte de la forme que naît la liberté du contenu. Une des fonctions cachées du *limerick*, au-delà de la fonction comique, est de désacraliser la poésie.

Selon les dires d'Alexandra Watson, la fille aînée de Gabrielle Van Zuylen, amie proche de la poétesse et d'éducation anglaise, elle aussi, Joyce et elle aimaient particulièrement ces petits poèmes cinglants, dénués de sens. Il est possible qu'ils aient eu une influence déterminante sur ses poèmes construits pour la plupart avec des vers et des mots courts, directs.

Le genre, né en Irlande à la fin du XIX^e siècle, souvent indécent à notre époque, a été vulgarisé et ancré dans la tradition populaire britannique par Edward Lear.¹⁸¹¹ Les siens sont les plus célèbres *limericks*, toujours illustrés, construits, comme il le dit « sans m'être aidé d'une autre convention que celle

1811 Edward Lear, écrivain, illustrateur et ornithologue britannique et poète. Né en 1812 en Angleterre, mort en 1888 en Italie. En 1846, il publie *A Book of Nonsense* et popularise le genre poétique du *limerick*.

d'un ravissement sans bornes, faisant un accueil chaleureux à toute apparition d'une absurdité nouvelle ; le *nonsense*, pur et absolu, fut mon but essentiel. » Il est le précurseur de Lewis Carroll. Son recueil de *limericks* publié en Angleterre en 1863, lui valut, outre une notoriété immense, l'amitié de la reine Victoria et il devint son professeur de dessin.

Grâce à sa nurse anglaise, Joyce Mansour a connu très tôt ces petits poèmes bizarres. Le non-sens a en effet une tradition, en grande partie orale dans les *nursery rhymes* beaucoup plus répandus que nos chansons populaires et nos comptines. Ce type de poèmes prépare, dès l'enfance, « la sensibilité britannique à accueillir sans déplaisir ni désarroi des formes littéraires, voire des modes de pensée, d'inspiration fantaisiste¹⁸¹² » qui évoluent dans un univers libre. Au début, il s'agit sans doute d'œuvres collectives et anonymes, de traditions orales, destinées aux enfants. Des auteurs comme Chesterton, Belloc, A.A. Milne ont écrit ce genre de poèmes pour enfants, sans égaler le succès de Lear et de Carroll. La littérature anglo-saxonne est le mieux renseigné sur ce genre de petits poèmes, sortes de comptines facétieuses. Le *limerick* apparaîtrait pour la première fois dans *The History of Sixteen Wonderful Old Women* publié par John Harris à Londres en 1821, et dans *Anecdotes and Adventures of Fifteen Gentlemen*, publié par John Marschall à Londres en 1822, où l'on trouve les quelques vers qui auraient inspiré les *limericks* de Lear :

« There was a sick man of Tobago,
Who liv'd long on rice-gruel and sago ;
But at last, to his bliss,
The physician said this
« To a roast leg of mutt on your way go : »

1812 Edward Lear : *Nonsense Poems*, en bilingue, Editions Aubier Flammarion, 1974 p.12.

Un homme malade de Tobago
ne mangeait que gruau de riz et sago(a)
Puis par chance
Son médecin lui lance :
Allez donc au ... gigot !! Va, go ! »

Traduit pour le lecteur français qui n'a pas reçu d'éducation britannique, cet univers du non-sens paraît inaccessible.

En 1846, Edward Lear publie ses *limericks*, illustrés par ses dessins dans *Book of Nonsense*, sous le pseudonyme de *Derry Down Derry* :

« There was an old man with a beard
Who said, « It is just as I feared,
Two owls and a hen,
Four Larks and a Wren,
Have all built their nests in my beard!

Il était un vieil homme à la barbe fleurie,
Qui disait « Voyez-vous, je vous
l'avais bien dit !
Un roitelet, quatre alouettes,
Deux hiboux et une poulette,
ont tous bâti leur nids dans ma barbe fleurie !¹⁸¹³ »

La plupart du temps chez Lear le dernier vers se termine en écho au premier :

« There was an Old man of Leghorn
The smallest that ever was born
But quickly snapped up he
Was once by a puppy,
Who devoured that Old Man of Leghorn

1813 idem, p;137, illustration cf doc n°71

Il était un vieux fol, échappé de Bicêtre,
De loin le plus petit qu'on ait jamais vu naître.
Hélas ! il fut, du premier coup
happé par un joyeux toutou
qui mangea ce vieux fol échappé de Bicêtre¹⁸¹⁴ »

Le *limerick*, également populaire en Allemagne, n'a été connu en France qu'au début des années cinquante. Robert Benayoun publie en 1957 une *Anthologie du Nonsense*, chez Jean-Jacques Pauvert. Proche du groupe surréaliste, il trouve nécessaire de revenir aux fausses logiques du *nonsense*, aux mots qui se dédisent, comme des cochons contrariants face à cette société de rigueur où tout doit avoir un sens. Il souhaite que « le monde lui-même déménage et cherche ailleurs », dans l'Absurde, dans la merveille, où le monde réel se superpose au monde imaginaire, comme chez l'enfant qui brise naturellement les codes de la raison, grâce à son imagination.

Le *nonsense* plaît tant aux surréalistes parce qu'il préfigure la « liberté de l'expression poétique », une des composantes essentielles du mouvement. Pour Benayoun, l'exemple d'un Péret le prouve bien, sans parler de ses précurseurs, Apollinaire, Ducasse, Lautréamont, Desnos, Alfred Jarry... ou des artistes comme Arp ou Picabia. Il faut rappeler que les auteurs du *nonsense* comme Lear ou Lewis Carroll illustraient eux-mêmes leurs propres œuvres par des dessins tout aussi « nonsensiques ».

Le *nonsense* est porteur de sens nouveau : en contredisant « la marche du monde », il montre qu'« il n'est rien d'incompréhensible ». Par ce biais, dit Benayoun, l'homme « aura retrouvé, comme Alice, la formule pour grandir et rapetisser ». On pense également au célèbre « Avez-vous giflé un mort ? » d'Aragon.

1814 Idem, p.85

Le limerick ne se développe pas seulement dans la poésie mais aussi dans la prose. On peut citer les contes d'Heinrich Hoffmann, souvent cruels et satiriques, ou les *Aventures du baron Münchhausen*. Benayoun rappelle dans son ouvrage les origines du *nonsense*, avant son âge d'or avec Edward Lear et Lewis Carroll.

Il cite Rabelais qui aimait s'exprimer à sa guise, mélangeant les idées les plus disparates qui lui permettait d'attaquer la société, notamment l'Inquisition, et Shakespeare dont l'humour lui a permis « de maintenir dans son théâtre cet équilibre prodigieux qui le situe au-delà de toute apparence d'abandon moral.¹⁸¹⁵ ». Ce qu'on peut retrouver dans *Le Songe d'une nuit d'été*, considéré comme un des plus mémorables exemples de *nonsense*. Selon Oscar James Campbell, ses tragédies sont « subversivement brodées sur un canevas satirique ». André Breton a décelé dans Hamlet dans « la courte allusion aux nuages ; le caractère d'image-devinette » dont il fait une allusion dans *l'Amour fou* :

« Hamlet — Apercevez-vous là bas, ce nuage qui usurpe presque la forme d'un chapeau ?

Polonius — J'en distingue les contours et il ressemble bien à un chapeau, vraiment.

Hamlet — Je crois plutôt qu'il ressemble à une belette.

Polonius — Il a le dos d'une belette.

Hamlet — Ou à une baleine.

Polonius — Il ressemble beaucoup à une baleine. »

Avant Lear et Lewis Carroll on pourrait citer d'autres auteurs à l'origine des limericks ou de la prose satirique : Samuel Foote (né en 1720, mort en 1777), Georg Christoph Lichtenberg (né en 1742, mort en 1799) ou les rondes

1815 Idem p.47

enfantines françaises que cite Benayoun dans *Les dingues du nonsense*. Pour Benayoun « le nonsense, libéré par son essence de toute contrainte esthétique, morale, sociale ou philosophique, permet l'expression poétique totale¹⁸¹⁶. »

Les surréalistes ne pouvaient que reconnaître l'œuvre de Lewis Carroll. Selon Breton : « Il y a des contes à écrire pour des grandes personnes des contes encore presque bleus »

Lewis Carroll a été découvert en France grâce à la traduction par Aragon de *La Chasse au Snark* en 1929, que Breton considérait comme un des points culminants du *Nonsense*. Marie-Hélène Routisseau qui décrit dans son ouvrage, *Lewis Carroll dans l'imaginaire français : La nouvelle Alice*,¹⁸¹⁷ les relations des surréalistes avec l'œuvre de Lewis Carroll, souligne que les surréalistes ont fait peu de références écrites à l'œuvre de Lewis Carroll et qu'ils la retenaient plus pour son subversif que pour sa poésie onirique.

Elle rappelle l'article de Louis Aragon en 1931, sur Lewis Carroll paru dans *Le Surréalisme au service de la Révolution*, n°3, de décembre 1931 :

« ... ce qu'il a dû détester la vie anglaise (le chemin de l'honneur), la bourgeoisie, l'aristocratie de son temps, ce poète qui n'a jamais songé à prendre place dans la glorieuse séquelle des rimailleurs enseignés dans les écoles mêmes où il gagnait sa vie. Dans toute l'œuvre de Carroll, il est impossible de trouver le reflet d'un être respectable à quelque égard que ce puisse être. Aucune moralité à l'usage de ses petits lecteurs aux grands yeux... »

1816 Robert Benayoun, *Anthologie du Nonsense*, éditions Jean-Jacques Pauvert, 1957 pp13-14.

1817 Marie-Hélène Routisseau, *Lewis Carroll dans l'imaginaire français, la nouvelle Alice*, Editions l'Harmattan 2006

Marie-Hélène Inglin-Routisseau donne l'exemple du *Clergyman* qui prêche la révolution à travers la littérature enfantine dans une « liberté irrévérencieuse ». Elle rappelle le rapprochement que fait Aragon dans cet article entre *La chasse au Snark* et *Les Chants de Maldoror*, les deux étant à la fois onirique et subversif. La publication d'*Alice au pays des merveilles* en 1865 marque un tournant décisif dans l'œuvre de Carroll. En inventant le personnage d'Alice, Marie Hélène Routisseau rappelle qu'il modifie de façon radicale le statut littéraire de l'enfant. Hésitant entre innocence et subversion, entre séduction et sadisme, Alice engendre des figures subordonnées au caractère incestueux de l'amour de Carroll pour son modèle. Introduite grâce à Aragon dans la sphère surréaliste, elle va dès lors hanter « l'imaginaire français du XX^e siècle en incarnant la liberté et la fantaisie créatrice ». Elle va en effet influencer des auteurs comme Cocteau, Queneau, Jacques Prevert, Claude Roy, Marguerite Duras... André Breton et ses amis, dont Joyce Mansour, considèrent Alice comme l'ancêtre de la femme-enfant, « la grande sœur de Lolita et Zazie » rendant ainsi possible « la traversée des apparences » se situant entre « tension érotique et rêverie émancipatrice ». Le *Nonsense* qui parcourt l'œuvre de Carroll est un des principes fondamentaux de l'esprit surréaliste car il se révolte contre toute convention, et permet à l'inconscient de s'exprimer en rendant au rêve « un intérêt particulier ». Pour Marie-Hélène Routisseau, Carroll, comme Breton, interrogent la nature de la réalité et de la folie.

Carroll se trouve être un précurseur de la pensée surréaliste par « d'un côté l'utilisation de matériaux oniriques et l'assemblage d'images sans lien apparent, de l'autre, l'écriture automatique.¹⁸¹⁸ »

Le langage est par ce fait libéré et agit en dehors de tout code, « le sens

1818 Idem p.173

commun est balayé au profit d'une liberté imaginative et conceptuelle presque illimitée » où « l'enfance devient la période de l'existence la plus féconde¹⁸¹⁹ ».

Toutefois, la lecture d'Alice prend une forme différente selon qu'on se trouve d'un côté ou de l'autre de la Manche. Dans la littérature anglaise, le nonsense appartient au genre littéraire enfantin tandis que dans la littérature française, il est de « l'ordre du cauchemar et de l'angoisse ». Les auteurs n'hésitent pas à faire le rapprochement avec Sade et Lautrémont. On peut citer Eugène Ionesco qui situe Alice du côté du cauchemar pur, à la fois attirée et effrayée par le gouffre synonyme de mort. Pour lui « c'est en même temps la vie, l'univers des hommes et c'est aussi l'autre côté du miroir, la mort ». Raymond Queneau la situe, quant à lui, du côté de Sade.

Pour Eugène Ionesco, « l'enfant littéraire a changé de statut. Il est soumis à des visions terrifiantes et « vit dans l'angoisse ». Sa traversée du miroir est une mort.¹⁸²⁰ » Marie-Hélène Routisseau note que tous ces points de vue correspondent à la vision surréaliste qu'on peut retrouver dans l'œuvre plastique d'artistes comme Bellmer avec sa vision de la femme-enfant, poupée désarticulée, déconstruite, fétichisée et phallique, donnant à voir « la vision fantasmatique intime du créateur ».

Dans les années soixante, les écrivains français n'appartenant pas au surréalisme, comme Sollers, sont plus sensibles à l'univers onirique d'*Alice aux pays des merveilles*. Dans *Les Enfants de l'été*¹⁸²¹ de Robert Sabatier, Routisseau rappelle qu'Alice, Mowgli, d'Artagnan, le Comte de Monte Cristo, le général Dourakine et la comtesse de Ségur se rencontrent dans un avion et

1819 Idem p.173

1820 Idem p.175

1821 Robert Sabatier, *Les Enfants de l'été* Paris, éditions Albin Michel, 1978.

l'histoire se termine ainsi : « Ils ne se quitteront plus jamais. Les bêtes de la jungle et les bêtes du rêve vivraient désormais ensemble et le double pays du rêve et du réel serait le même pays¹⁸²² ».

Cette vision onirique d'Alice, qui laisse une grande part au langage de l'inconscient, se rallie à la vision surréaliste de l'inconscient que deux écrivains, José Pierre et Sarane Alexandrian, ont soutenue. José Pierre écrit au début des années quatre-vingts : « cette double leçon de Lewis Carroll, à savoir que la secousse de la révélation onirique est porteuse de lumière, mais qu'elle gagne à s'accompagner du crépitement des fusées de l'humour, est au cœur du surréalisme¹⁸²³ »

Roussiteau note que Sarane Alexandrian donne plusieurs définitions du rêve surréaliste dans son ouvrage *Le Surréalisme et le rêve* :

- « • Le rêve n'est pas un avertissement divin mais [...] un message que la part inconsciente de l'homme télégraphie à sa part consciente.
- Tous les rêves sont intéressants et non exclusivement ceux auxquels on suppose une valeur prémonitoire.
- Le rêve n'est pas seulement le rêve, il est tout ce qui dans la réalité échappe au critère du raisonnable.
- Le rêve n'est pas un monde à part où le rêveur s'isole, il a sa place dans l'univers concret.
- Le rêve ne doit pas être trahi par le langage en servant de prétexte à des fictions littéraires qui en méconnaissent le dynamisme propre.¹⁸²⁴ »

Comme le note Roussiteau, ces conditions sont en grande partie respectées dans

1822 Idem p. 38 et 43

1823 José Pierre, « Lewis Carroll, précurseur du surréalisme » dans *Visages d'Alice*, Paris, Gallimard, 1983, pp.56-57

1824 Sarane Alexandrian : *Le surréalisme et le rêve*, Paris, Gallimard 1974, p.46.

les deux rêves d’Alice qui échappent au critère du raisonnable avec le concours du nonsense, jamais trahi par le langage puisque « le langage lui-même soutient par son inventivité, le récit onirique ». Ainsi la conception du rêve des surréalistes se rapproche de celle de Lewis Carroll, où « les récits de rêves deviennent une source inépuisable d’inspiration. » Le rêve surréaliste, comme dans *Alice*, sont un « torrent débordant d’images venues du préconscient. », sous-tendu d’un humour noir ou loufoque. On pense à l’œuvre de Gisèle Prassinos ou à celle de Joyce Mansour qui évolue entre Eros et Thanatos où, comme le dit Breton dans le *Manifeste* de 1924 “ le merveilleux ” est valorisé : « le merveilleux est toujours beau, n’importe quel merveilleux est beau, il n’y a que le merveilleux qui soit beau¹⁸²⁵ ». *Poisson Soluble*, d’André Breton est « un bon exemple de ce double travail sur le merveilleux et le rêve, » qui renvoie à l’univers du conte :

« Elle mangea ainsi un véritable petit château de craie [...], après quoi elle jeta sur ses épaules un manteau de petit gris et, [...] elle descendit l’escalier de la liberté, qui conduisait à l’illusion de jamais vu. Les gardes la laissaient passer, c’étaient d’ailleurs des plantes vertes que retenait au bord de l’eau une fiévreuse partie de cartes. Elle atteignit ainsi la Bourse où ne régnait plus la moindre animation depuis que les papillons s’étaient avisés d’y procéder à une exécution capitale.¹⁸²⁶ »

On y trouve de nombreuses références carrolliennes comme le « gâteau château » ici « petit château de craie » ou encore comme la descente de

1825 André Breton, *Manifeste du Surréalisme*, Paris, Editions du Sagittaire, 1924 (première parution et *Œuvres complètes*, Tome I, Paris, Gallimard, 1988 (coll. Bibliothèque La Pléiade) p.319

1826 André Breton, *Poisson soluble*, OC, op cit, pp.366-367

« l’escalier de liberté » empruntée à *La traversée du miroir*,¹⁸²⁷ les gardes, les cartes à jouer, « l’exécution capitale » qui fait allusion au « qu’on leur tranche la tête » de la Reine de cœur, et l’anthropomorphisation des papillons, ou de personnages ambigus comme les gardes-plantes, entre autres.

Roussiteau relève l’exemple d’un curieux animal-homme-objet qui évoque les créatures ambiguës et en perpétuelle transformation du monde onirique d’*Alice aux pays des merveilles* :

« Le camée Léon venait de prendre la parole. Il balançait devant moi son petit plumeau en me parlant à la quatrième personne comme il sied à un valet de son espèce nuageuse¹⁸²⁸. »

Cette scène nous fait penser à la rencontre d’Alice avec le laquais-grenouille qui l’ignore, puisqu’elle est devenue invisible. Ce personnage inventé ou rêvé par Breton fait référence au caméléon, symbole à la fois de la métamorphose et de l’imposture. Dans *Poisson soluble*, Breton termine son récit en nous donnant la vision d’un homme qui porte le masque d’un loup :

« les murs de Paris avaient été couverts d’affiches représentant un homme masqué d’un loup blanc et qui tenait dans la main gauche la clé des champs : cet homme, c’était moi ».

Cette écriture de rêve énigmatique peut également être un questionnement sur l’identité, « “qui suis-je ? Homme ou bête”, comme le souligne Roussiteau, “cet homme c’était moi” pose finalement la nature paradoxale de la représentation du moi dans le rêve et dans le texte, puisque je y est irrémédiablement un autre

1827 Lewis Carroll a écrit *La traversée du miroir*, à la suite d’*Alice aux pays des merveilles*, en 1872.

1828 André Breton, *Poisson soluble*, op. cit., p.355

représenté sur « une affiche » il y figure masquée, et le masque le transfigure en bête¹⁸²⁹ ».

Pierre Brunel, dans son essai sur *Le Mythe de Métamorphose*, le formule ainsi : « Elle (la métamorphose) combine altérité et identité, introduisant à l'animal qu'on veut être mais découvrant en même temps l'animal qu'on est. Elle est à la fois imaginaire et réelle, parole et être, sens et non-sens¹⁸³⁰ ». Paul Éluard était le premier à revendiquer la réciprocité entre homme et animal : « Je suis avec toutes les bêtes pour m'oublier parmi les hommes¹⁸³¹ ». L'univers surréaliste, comme le rêve d'enfant ou l'imaginaire carrollien, opère la confusion du genre animal et du genre humain.

Des artistes surréalistes comme Max Ernst et sa compagne Leonora Carrington se sont inspirés de l'univers carrollien. Max Ernst incarne une Alice renouvelée en peignant sa compagne, femme-enfant, sous les traits d'Alice. Leonora Carrington, peintre, elle aussi, situe ses tableaux entre l'humour et la terreur en recréant l'atmosphère du pays des Merveilles, peuplé de personnages mi-hommes, mi-bêtes qui pourraient être l'illustration de ses contes.

Comme le souligne Barnet dans *La Femme cent sexes*, « est-il surprenant de noter que le poisson paradoxal, le « Poisson soluble » surréaliste, ne se laissera pas enfermer dans un bestiaire traditionnel ou un aquarium¹⁸³². »

Il est intéressant de noter la différence entre le bestiaire des écrivains surréalistes masculins et celui des écrivains surréalistes féminins. La plupart des hommes se

1829 Lewis Carroll dans *l'Imaginaire français*, op. cit. p.182

1830 Pierre Brunel, *Le mythe de la Métamorphose*, Paris, Armand Colin, 1974, p.181.

1831 Paul Éluard : « Animal rit » dans *Bestiaire, Œuvres complètes*, TI, Paris, Gallimard, 1968 (La Pléiade) p.39

1832 *La femme cent sexes ou les genres communicants*, op. cit. p.155.

rapprochent du Bestiaire d'Apollinaire, proche du mythe d'Orphée, représenté par des « femmes mythologisées et animalisées » : des sirènes, des sphinx à tête de femme, comme l'illustre un des poèmes de Robert Desnos, « Semez, semez la graine » qui figure dans *Fortunes*, publié en 1942 :

« Semez, semez la graine
Aux jardins que j'avais
Je parle ici de la sirène idéale et vivante
De la maîtresse de l'écume et des moissons de la nuit [...]
Pas la figure de proue, mais la figure de chair [...]
Sirène de Lisbonne,
Lionne rousse aux aguets. »

L'auteur de *La femme cent sexes* note l'engouement général pour cette récurrente image de la « femme-serpent-sirène-sphinge », que l'on retrouve dans les écrits de Breton, notamment dans *Point du jour*. Dans sa préface à l'album de Man Ray de 1934, « Les visages de la femme », Breton écrit qu'elles se réduisent à « l'être unique dans lequel il nous est donné de voir le dernier avatar du Sphinx¹⁸³³ ». Quant à Artaud, il est l'un des rares à ravalier l'orgueil humain au rang du chien et de la chienne, dans un paysage lui aussi animalisé :

« Avec moi dieu-le-chien, et sa langue qui comme un trait perce la croûte de la double calotte en voûte de la terre qui le démange (...)

Sous les seins de la terre hideuse dieu-la-chienne s'est retirée des seins de terre et d'eau gelée qui pourrissent sa langue creuse »¹⁸³⁴.

1833 Idem p.156

¹⁸³⁴ Antonin Artaud, « Ombrilic des Limbes », op. cit. p55

Après un bref aperçu du bestiaire masculin, Barnet constate que les bestiaires de Joyce Mansour, Lise Deharme et Gisèle Prassinos sont beaucoup plus complexes et variés que le « cortège orphique » cher à Apollinaire et trouve « une ménagerie plus hétéroclite que la faune aquatique et mythique des Sirènes-Sphinx-Serpents des écrivains masculins, séduits par « L'image unique », la Mélusine annoncée par Breton dans *Arcane 17* ».

Les trois femmes se rapprochent du bestiaire d'artistes-peintres comme Leonor Fini, Leonora Carrington, Remedios Varo ou Frida Kahlo, à la fois plus conventionnel et plus subversif. Barnet rappelle à ce sujet l'article de Renée Riese Hubert et Georgina M-M Colvile « Beauty and / Is the Beast : Animal Symbolism in the Work of Leonora Carrington, Remedios Varo and Leonor Fini ». On trouve également chez les femmes peintres une symbiose entre l'humain et l'animal, en témoigne le tableau de Frida Kahlo, peint en 1940, *Autoportrait avec collier d'épines et oiseau-mouche*.¹⁸³⁵

Dans l'imaginaire occidental, le chat et serpent sont les symboles du sexe féminin et du sexe masculin. Déjà dans l'*Olympia* de Manet, la présence du chat rappelle l'association de ces deux symboles et le serpent brille par son absence. Selon Barnet, Joyce Mansour – tout comme Deharme et Prassinos – nous renvoie à un « avant », aux totems de la faune mythologique, freudienne, ainsi qu'à un « devenir deleuzien », dans la recherche d'une « véritable mythologie moderne » proposée par Breton dans *Arcane 17* ou *Les pas perdus*, avec leur vision du bestiaire mutant en perpétuelle transformation.

Il n'est pas étonnant qu'André Breton ait placé Joyce « sous le signe de

1835 Frida Kahlo, *Autoportrait avec collier d'épines et oiseaux-mouche*, huile sur toile, 67x47 cm 1940. cf *Women and the Surrealist movement*, de Whitney Chadwick, Éditions Thames and Hudson, 1985, p.24. cf. notice iconographique. fig. n°222

l'oiseau et des *Fleurs du Mal*, cueillies dans *Le Jardin des Délices* de Bosch et celui de Sade » :

« *Le Jardin des Délices* de ce siècle, au volet de droite d'un bleu nuit toujours plus dévorant. Ne pouvait être appelée à nous le découvrir que qui disposerait des plus hautes richesses, dont la pureté première, à l'image de celle qu'annonce la Huppe magique et que le conte oriental nomme la tubéreuse enfant.¹⁸³⁶ »

Le bestiaire de Joyce Mansour est très riche, et relève plus du « jardin des délires, ou des supplices » que du « jardin des délices » avec sa faune ambivalente, « irrépressible » évoluant dans une atmosphère trouble, transgressive, d'un humour macabre où le cocasse et le terrifiant coïncident. Chez elle, le règne animal est grouillant de symboles néfastes, à l'instar des serpents et des rats. Son imaginaire laisse place à des « animaux-totems » où le lecteur est confronté au cœur de ses projections cauchemardesques. Il peut se laisser attirer par ses textes s'il est pris par « la séduction de l'horreur » ou « le pouvoir de l'horreur, entre attraction et répulsion ». Barnet dresse un parallèle avec le monde insoutenable de Céline où Julia Kristeva relève que :

« L'abjection n'a pas à proprement parler d'objet définissable. L'objet n'est pas un ob-jet en face de moi, que je nomme ou que j'imagine. Il n'est pas non plus cet ob-jeu, petit « a » fuyant indéfiniment dans la quête systématique du désir. L'objet n'est pas mon corrélat qui m'offrant un appui sur quelqu'un ou quelque chose, me permettrait d'être, plus ou moins détachée et autonome. De l'objet, l'abject n'a qu'une qualité — celle de s'opposer à je¹⁸³⁷ »

1836 Op. cit. écrit par Breton à propos de la pièce archives Mansour.

1837 Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, ed. Points, coll. Essais.

Cette notion d'attraction n'est pas seulement réservée au surréalisme. Comme l'écrivait Lovecraft, que Joyce Mansour et d'autres surréalistes ont certainement lu : « le récit d'horreur est aussi vieux que la pensée et le langage de l'homme eux-mêmes ». Monica Zapata écrit à ce sujet qu'il existe un cortège de cauchemar qui est repris depuis toujours : cadavres, meurtres, corps difformes ou handicapés... Pour elle « parler d'esthétique de l'horreur signifie retrouver le sentiment du beau¹⁸³⁸ » La fascination pour la laideur est une qualité inhérente à certains objets. On pense à la phrase de Georges Bataille : « La beauté est dans l'objet, ce qui le désigne au désir ».s

Monica Zapata pense que l'humour peut se superposer à l'horreur. Dans son ouvrage, *Silvina Ocampo, Récits d'horreur et d'humour*, elle analyse les romans de cette écrivaine argentine (née à Buenos Aires en 1903 et morte en 1993), et y trouve une esthétique de l'horreur qui tient du grotesque dans la mesure où elle allie l'horreur et l'humour :

« Après chaque coup, son corps se contractait, annonçant d'un autre cri le prochain coup qu'il allait recevoir. Le technicien concentré sur son travail, ne pense pas qu'en arrêtant la transmission il pourrait peut-être sauver l'Empereur. Je ne crois pas, comme certains, que le technicien fût un ennemi acharné de l'Empereur et qu'il eût ourdi tout cela pour l'achever. »

Zapata nous fait remarquer que le récit se termine de manière ironique, avec l'image du dictateur mort sans dignité, et avec des réflexions du peuple déçu de son chef d'Etat :

« L'empereur tombe mort, le bras et les jambes pendant du

1838 Monica Zapata, *Silvina Ocampo, Récits d'horreur et d'humour*, éditions l'Harmattan, critiques littéraires, 2009, p.16

piédestal, sans la dignité qu'il aurait voulu garder face à ses hommes. Personne ne lui pardonna de s'être laissé torturer par des bourreaux invisibles »

Elle ajoute que l'ironie vise avant tout les croyants :

« les gens pieux dirent que ces bourreaux invisibles n'en étaient qu'un seul, le remord.

— Remords pourquoi, — demandèrent les adversaires.

— De ne pas avoir coupé les langues à ces criminels, répondirent les gens pieux, avec tristesse »

A la fin de l'histoire, « rien ne laisse supposer, que le régime va changer ni que cette mort représente la libération du peuple ».

Chez Ocampo, on est face à la même révolte contre les structures sociales et politiques que chez les surréalistes, où l'horreur et l'humour se lient à l'étrange et fuient le stéréotype.

Avec Joyce Mansour aussi, on se situe dans « l'inquiétante étrangeté », de Freud que cultive les surréalistes et qui consiste à nous faire basculer entre attraction et répulsion.

En lisant les poèmes et les récits de la poétesse, le lecteur est désorienté, confronté à son nouveau bestiaire « vénéneux maldororien ». Elle innove en nous menant dans le cauchemar d'une faune à la fois familière et effrayante. Barnet affirme que l'univers mansourien se double d'un bestiaire parallèle qui se superpose au bestiaire de l'abject pour composer une sorte de collage surréaliste. Elle parle à ce sujet de « bestiaire de l'humour noir », où le lecteur se retrouve dans le monde complexe de la peur, des pulsions sexuelles, où il y a « juxtaposition d'un monde drôle et d'un drôle de monde¹⁸³⁹ ».

1839 Idem p.163

Voyage fantasmatique, plongée dans l'irrationnel, elle ne se livre à aucune psychanalyse, à une lutte, plutôt, avec les démons qu'elle y rencontre. Barnett, quant à elle, pense que la poétesse « semble plongée elle-même dans une interminable auto-analyse, s'acharnant à dompter ou disséquer les monstres qui sont supposés hanter l'inconscient de notre imaginaire¹⁸⁴⁰ ».

Chez Joyce, les animaux sont ambivalents : le serpent, symbole phallique, est tantôt féminin, tantôt masculin :

« La nuit je suis grenouille [...] la nuit je suis serpent¹⁸⁴¹ »

Elle le situe « horsexe » : « il est le signe emblématique de l'union et la désunion d'Ève et d'Adam et Mansour réapproprie dans son bestiaire cette ambivalence troublante qui s'insinue entre les deux sexes : c'est également le serpent du désir, symbole d'un « Éros flottant » (comme le désigne André Breton dans les *Entretiens*), dont nul sexe n'est le détenteur absolu¹⁸⁴² ».

Ce terme, « horsexe », a été employé par Catherine Millot, écrivaine française et psychanalyste lacanienne, dans *Horsexe : Essais sur le transsexualisme*.¹⁸⁴³

Toujours dans *Déchirures*, le serpent peut aussi faire « l'objet féminin du désir masculin », mais au conditionnel :

« Ondulante comme le serpent avide Je frôlerais (sic) l'extase »¹⁸⁴⁴

1840 Idem p.164.

1841 « *Déchirures* », op. cit. pp.365-366.

1842 Idem p.165

1843 Catherine Millot, *Horsexe : Essai sur le transsexualisme*, Paris, Le Seuil, coll. « Point Hors Ligne », 1997.

1844 *Prose et Poésie, Œuvre complète*, op. cit. p.451

Le chat partage l'ambivalence du serpent et ne symbolise donc pas nécessairement le sexe féminin, comme si, dans sa révolte, la poétesse rejetait à la fois l'image du père et celle de la mère :

« Je me souviens de la matrice de ma mère
Elle était tendrement rosée
Et ses parois sentaient la peur.
Je me débattais debout
Petites dents serrées
Avec le chat aux queues croquées
Et son ennemi mon père. »¹⁸⁴⁵

Quand elle nous parle de serpent et de chat, le lecteur ressent plus de frustration que de désir, voire, la recherche d'un autre désir, le « désir de régression au stade utérin ».

Dans les perpétuelles mutations de Mansour, les femmes deviennent des Méduses souvent maudites et les hommes se retrouvent souvent castrés :

« Tout casser
Briser l'image du pénis paternel
Lové comme un serpent dans un vase de Gallé ».¹⁸⁴⁶

Les transformations, les dissections de Joyce Mansour font naître une nouvelle topographie de l'inconscient :

« Pourquoi mes doigts portent-ils
De petites têtes de mort à leurs douces extrémités
Ces brûlants serpents aux onglées exquis

1845 *ibid.*, « Déchirures », p.366

1846 *ibid.*, « Phallus et momies », 1969, p.501

Flattent ton orgueil sans jamais démordre. »¹⁸⁴⁷

... et peut l'ouvrir à des connaissances située bien au-delà de la compréhension rationnelle :

« J'ai ouï dire que si, pendant le sommeil, un serpent nettoie profondément vos oreilles, une fois réveillée, même la langue des oiseaux devient claire. Si l'endormissement est une chute, qu'est-ce l'éveil ? »¹⁸⁴⁸

Barnet note que la poétesse agrandit « la distorsion de l'image du serpent à l'échelle de l'univers. Tout le paysage peut devenir reptile ou marécage de batracien » :

« Et la vie ce reptile à coquille
S'accumule dans le vase
Tel l'azur annexé
Par le globe oculaire d'un batracien »¹⁸⁴⁹

Chez Mansour, le cauchemar naît du vertige du flou : apparitions, disparitions, métamorphoses grotesques... fixées par sa parole imagée. Mêmes ses mots peuvent se muer en vermine :

« Je ne connais pas l'enfer
Mais mon corps brûle depuis ma naissance
Aucun diable n'attise ma haine
Aucun satyre ne me poursuit
Mais le verbe se transforme en vermine entre mes lèvres
Et mon pubis trop sensible à la pluie
Immobile comme un mollusque flatulent de musique

1847 Ibid, *Les Damnations*, 1967, « le Désir du Désir sans fin », p.146

1848 Ibid., *Histoire nocives*, 1973, « Iles Flottantes », p 244.

1849 Ibid, *Faire signe au machiniste*, 1977, « Le rire en rut », p.543

Se cramponne au téléphone
Et pleure
Malgré moi ma charogne fanatise avec ton vieux sexe débusqué
Qui dort »¹⁸⁵⁰

Parallèlement aux images grotesques, obscènes, la poétesse développe un symbolisme du nonsense, du bizarre, qui soudain allège par son absurdité la lecture de ses écrits :

« Les pinces clinquantes de son clitoris-homard éraflaient ses cuisses comme des castagnettes. »¹⁸⁵¹

Dans « Le Cancer », elle termine son texte sur l'image d'un petit crabe prêt du cadavre et de la bosse de Clara, morte d'un cancer :

« Depuis que je vis tranquillement avec ma douleur, ma langue enfin déliée et le petit crabe trouvé incompréhensiblement près du cadavre : certains jours j'ai l'impression qu'il me ressemble »¹⁸⁵²

Ici nous ne sommes pas dans « le merveilleux surréaliste des Arcanes » mais face à la réalité de la maladie, le cancer. Ce crabe imaginaire devient, comme le précise Barnet, très « réaliste » : « serait-il aussi « réaliste » que les superbes objets de Magritte ? Serait-il surréaliste car, tel le chapeau appelé « La neige », l'œuf baptisé « L'Acacia », dans le tableau de *La Clef des songes* de Magritte (1930), il porterait, non plus ici un autre nom, mais un autre sexe et une

1850 Idem, *Rapaces*, 1960, « La Cuirasse » p.372

1851 Idem, *Ça*, « Napoléon », p.210

1852 Idem p.89

interrogation sur la représentation »¹⁸⁵³. Elle ajoute que « la rencontre entre le parapluie et la machine à coudre ne nous effraie plus. Joyce Mansour déplace la table de dissection, elle « laisse entrouvrir la bosse » de Clara et y « découpe un drôle de crabe ». Barnet note que « Mansour montre l'invisible, le fantasme. Ce qui est invisible est montré, c'est le crabe, la bosse percée et tous les symboles sexuels que l'on voudra y trouver. Ce qui est manquant, ce qui disparaît en laissant une trace suspecte, c'est le corps malade, c'est le cadavre qu'on vient pourtant de disséquer dans le texte sous nos yeux. L'effrayant est le cadavre qu'on évacue de la chambre, non de l'imaginaire. »¹⁸⁵⁴ Elle ajoute que la table de dissection a refait surface, à même le sol. Les mots de Breton et les images de Magritte ne sont jamais loin dans la poésie de Joyce Mansour.

Le rat, comme le serpent, resurgit tout au long de ses écrits, bisexuel, ambigu. Il peut susciter le dégoût :

« J'en ai assez des rats
Mangeurs vorace d'embryons et de mélasse
J'en ai assez des poissons aux arêtes méchantes
Qui dansent dans mon gosier (...)
J'en ai assez de tout
Et mon dégoût est mort d'ennui »¹⁸⁵⁵

...ou représenter une force supérieure :

« Une taupe éventrée souille le sentier de ses entrailles
Pas le rat
Animal d'ordre et de ricanement
Le rat crève debout

1853 *La femme cent sexes ou les genres communicants*, op. cit. p.169.

1854 Idem p.169

1855 *Prose et poésie: Œuvre complète: « Déchirures »*, 1955, p.348

face à l'opresseur toutes dents dehors. »¹⁸⁵⁶

La poétesse transgresse les images pour se les réapproprier en leur faisant « subir à leur tour l'épreuve du miroir » tout en refusant « l'expérience ou l'expérimentation psychanalytique ».

Les images du bestiaire surprenant de Joyce Mansour font certainement écho aux *Chants de Maldoror*. Même si elle préserve son originalité, il est cependant « généré par un jeu d'associations surréalistes ». Barnet note que « Mansour se réfère d'ailleurs à un royaume parodique du domaine de l'inconscient, l'univers commercial de l'illusion par excellence, le cinéma¹⁸⁵⁷ :

« Un rire qui fusait le long de son épine dorsale comme un lézard surpris sur un mur. La chèvre sanglotait à se donner la nausée [...] (Cette dernière est violée par Job). Une maison borgne louchait [...] Seuls les pas des chats perdus parodiaient la démarche des passants interrompaient le sommeil des trottoirs »¹⁸⁵⁸

Puis Job est pourchassé par « une foule en délire » qui l'injurie :

« Les citoyens rentrèrent chez eux pour tout oublier [...] « Allons au cinéma » se dit Job, « allons savourer l'appétissante richesse de la femme, noyons-nous dans la foule du samedi soir, faisons la queue. »¹⁸⁵⁹

L'écrivaine ironise « la foule agressive », que Job finit par rejoindre. On retrouve cette même dérision, cette ironie, chez le héros de *L'Âge d'or*, « qui

1856 Idem, *Le Grand jamais*, 1981, p.573

1857 *La femme cent sexes*. Op. cit. p.183.

1858 *Prose et poésie, Œuvres complètes : Les Gisants satisfaits, 1958*, « Les spasmes du dimanche ». pp.79-80

1859 Idem, p.81

échappe à l'hystérie collective de la procession au début du film. »

Joyce raconte aussi dans ses textes « la folie de l'amour », où les pulsions amoureuses dépassent la raison. Cette « étrange demoiselle » pousse à bout ses obsessions érotiques. Dans les textes mansouriens, il ne s'agit jamais d'amour, comme chez Breton ou Éluard. Elle laisse l'amour cérébral ou sentimental en le remplaçant par des impulsions du désir, « la mise à nu du désir », où le corps, comme les poupées de Bellmer, est découpé, démantelé dans un « enfer sensuel et émotionnel » :

« Ce n'est pas ma faute
Si mes cuisses sont moulées
Dans ma peau
Je n'ai voulu déclencher le rictus de ton désir
Quand j'ai retiré ma jupe
Garrotté de bonheur tu as saisi ma fente
Ce n'est pas ma faute
Si l'alarme a sonné
Et ta main prise au piège
A été arrachée, piégée, bousculée
Et pendue par le cou telle une poupée de crème
Ce n'est pas ma faute
Je voudrais te pardonner »¹⁸⁶⁰

Dans cet enfer, les tabous sont broyés, transgressés :

« Homme aux seins lourds et pâle sperme glacé
Lucifer
Celui qui mourut vierge »¹⁸⁶¹

1860 Idem, *Rapaces*, 1960, « La Cuirasse » p.380-381

1861 Idem, *Faire signe au machiniste*, 1977, p.552

Cette recherche « d'une nouvelle éthique de l'érotisme » dans l'amour destructeur, à la limite de la folie lui offre « une source d'inspiration intarissable », ce qui la rapproche de Bataille. Elle est proche de Breton dans sa libre présentation des images d'un amour subversif. Mais elle innove en interrogeant les limites du discours amoureux surréaliste, même s'il pourrait paraître illimité et transgressif. Ainsi, elle dépasse « les nouvelles règles du jeu amoureux « imposées » par Breton et Bataille ». Pour Barnet, elle réitère, comme un leitmotiv lancinant, l'impossibilité de parler d'amour et finalement, préfère le placer au côté de l'humour noir et du *nonsense*, donc, « aux limites de la folie ».

Le couple amoureux chez Joyce est aux antipodes des clichés traditionnels. Dans *Le Bleu des fonds*, dont nous avons parlé, on n'est pas en présence d'un duo mais d'un trio, le Flotteur (le père), Jérôme et Maud. M-C Barnet note que le titre de cette pièce de théâtre indique clairement qu'il s'agit d'une inversion du *Bleu du Ciel* de Bataille.

Au lieu de s'insurger contre la guerre, comme le fait Bataille, Joyce Mansour se révolte contre les excès de la psychanalyse qui, dans les années soixante imposait déjà sa dictature analytique. Elle nous présente « des caricatures d'individus en proie à la crise œdipienne » et ses textes sont truffés de références à Freud et à Lacan.

Barnet fait ici un parallèle très intéressant entre *Le Bleu des fonds* et le tableau de Dalí *Méditation sur la Harpe*,¹⁸⁶² de 1932-1933, où le couple enlacé évoque *l'Angélu*s de Millet. Joyce Mansour et Salvador Dalí « sont pareillement hantés par l'image oppressante du père, et apportent dans la représentation textuelle ou picturale de ce patriarcat, une dimension d'ambiguïté et d'ironie

1862 Salvador Dalí, *Méditation sur la Harpe*, huile sur toile, 1932-1933; cf notice iconographique fig n°223

extrême, qui vire à l'excès caricatural, voire de l'absurde »¹⁸⁶³

M-C Barnet ajoute que le père est faible, pathétique, et que l'écrivaine « change le schéma œdipien du meurtre du père, en scénario de Raymond Chandler et de Samuel Beckett profondément déroutant et absurde. L'emblème du père, le phallus, est sujet de dérision et de disproportion, comme dans le tableau *Méditation sur la Harpe*, profondément déroutant et absurde »¹⁸⁶⁴

Dans la peinture de Dalí, comme dans le texte de Joyce, il existe une dérision de « l'emblème du père, du phallus » traité dans un *nonsense* très éloigné de la réalité. L'érection dans le tableau de Dalí est représentée par une déformation monstrueuse du coude et du pied du père ridiculisé. Les personnages du *Bleu des Fonds* évoluent dans une confusion totale – l'inceste entre Maud et son père, le Flotteur, la liaison homosexuelle entre Jérôme, le mari de Maud, et son père... L'écrivaine caricature les pulsions et les fantasmes érotiques et ceci, jusqu'à l'absurde.

Barnet se demande si cette histoire écrite en 1973 n'est pas porteuse d'un message féministe. La figure patriarcale est bousculée, tout comme la succession après la mort du père. Dans cette provocation qui détruit les idées reçues « sur l'obscène et l'érotique », elle rejoint la démarche de Bataille.¹⁸⁶⁵

Joyce Mansour, à travers *Le Bleu des fonds*, et dans de nombreux poèmes, a créé une femme forte, d'une force presque outrancière, qui s'oppose aux structures imposées par la psychanalyse freudienne. Même si Maud a été violée par son père, véritable Tigrane, elle est toujours prête à s'exprimer. Avec cette pièce, Joyce Mansour prend position et se situe du côté du féminisme pendant la crise « contestataire socio-politique dans les années soixante-dix », sans pour

1863 *La femme cent sexes*, op. cit.p.249.

1864 Idem p.249

1865 cf Bataille : *L'Érotisme*, op. cit.

autant se prendre au sérieux, car il y a dans ses textes toujours une « autodérision corrosive, des plus crues ».

Avec « son écriture de folie », son refus de vraisemblance, Joyce Mansour se situe bien au-delà d'un discours socio-politique.

3 - Joyce Mansour : « La fureur poétique » : La transmission de son œuvre et son influence dans l'art actuel.

Les figures mythiques féminines reviennent sans cesse dans l'œuvre de Joyce Mansour. De l'Égypte, elle retient tout particulièrement Nout, déesse du Ciel, dont le corps arqué au-dessus de la terre est recouvert d'étoiles, symbole de la voûte céleste. Nout est aussi la divinité protectrice des morts. Déesse originelle, elle participe au mythe de la création.

Quand la poétesse emploie dans son œuvre des figures mythiques puissantes, telles que Nout – « Le clou planté dans ma joue céleste » (*Cris*) – ou des figures bibliques, tout aussi importantes, comme Marie, Lilith ou Marie-Madeleine – « Aux pieds d'une Madone en chaleur » (*Déchirures*) –, c'est un moyen pour elle de mettre la femme au centre de son discours. Ses personnages féminins partagent le même caractère de révolte et de subversion face à l'ordre établi. À travers elle, la poétesse exprime son refus de la tradition chrétienne et son asservissement des femmes. Elle a beau partager cet athéisme farouche avec les surréalistes, elle semble le pousser plus loin, dans une nouvelle direction.

Ainsi, elle reconstruit ou déconstruit les mythes dans un jeu, une provocation permanents qui débouchent sur une réelle libération. Dans son récit

« Marie ou l'honneur de servir », Dieu devient d'une banalité comique : « Au début quand Dieu habitait un trou dans la terre et que son frère jumeau dormait au ciel... », ¹⁸⁶⁶ pendant que « Marie avala ses lèvres et cessa de mobiliser les astuces de son sexe pour observer la rue ». ¹⁸⁶⁷

Elle transpose ses personnages bibliques dans un univers quotidien lourd de drame. Marie est séduite par l'homme qui finira par la tuer. En évoquant l'écriture de Joyce Mansour, J.-H. Matthews parle « de monde ambiant du quotidien, où se dresse une toile de fond, sur lequel se dessine en couleurs criantes, un drame à la fois infernal et paradisiaque » : ¹⁸⁶⁸

« Elle (Marie) traversa la place et s'assit sur un banc devant l'église. "J'attendrai l'assassin", conclut-elle à haute-voix. Un vieux paysan saturé de caractère s'immobilisa près d'elle et dit : "Je voudrais savoir écrire". Craintif et ému, le sexe de Marie monta à sa gorge et battit des ailes. "Donne-moi ta main", dit-elle et elle sortit de son corsage un sein aux pieds de rêve. Le paysan essuya ses lunettes, enleva un gant de crin et toucha d'un doigt la mamelle en disant : "Je te bénis, fille de la ville" ». ¹⁸⁶⁹

Depuis le début du mouvement, les artistes surréalistes ont exprimé en peinture ce défi profond, violent, au christianisme. On peut citer un tableau de Max Ernst exécuté en 1926 : *La vierge corrigeant l'enfant-Jésus devant trois témoins*, ¹⁸⁷⁰ véritable sacrilège par rapport à la religion. On pense également au

1866 *Prose et Poésie : Œuvre complète*, op. cit. « Marie et l'honneur de servir » p.15.

1867 *Idem* p.15

1868 J.-H. Matthews : *Joyce Mansour*, op cit. p45

1869 *Prose et Poésie : Œuvre complete*, op. cit.. « Marie et l'honneur de servir » p.31.

1870 Max Ernst, *La vierge corrigeant l'enfant-Jésus devant trois témoins*, André Breton, Paul Éluard et le peintre, huile sur toile 1926, 196x130 cm, Museum Ludwig Cologne, cf notice iconographique fig n°224

tableau de Clovis Trouille¹⁸⁷¹ de 1942, *Le grand poème d'Amiens*,¹⁸⁷² où le peintre pousse jusqu'au sarcasme sa verve anticléricale. Hilare, viril et fort, le Christ descendu de la croix éclate de rire et se promène dans la cathédrale d'Amiens. D'autres toiles mettent en scène « des nonnes lubriques et fardées », comme son tableau de 1944, *Religieuse italienne fumant la cigarette*.¹⁸⁷³

On peut rappeler la très belle collaboration de Joyce Mansour et de Matta pour *Damnations*, où la poétesse intitule un poème « 666 » référence au nombre de la Bête de l'Apocalypse.

J-H Matthews souligne que « l'univers évoqué dans les écrits de Joyce Mansour est un univers où ne règne aucune déité. Voilà qui explique l'absence de l'idée du sentiment de péché ». Rappelons qu'elle a été élevée dans un milieu, au Caire, où on ne parlait pas de religion, où « des mots tels que « rachat » et « rédemption » n'ont jamais eu de sens ».

Elle utilise donc un langage affranchi de toute religion, de toute mythologie. J-H. Matthews parle d'une « artiste exorciste, pratiquant une magie spéciale ».

Dans ce processus d'exorcisme, l'écriture est consubstantielle avec la liberté, liberté de retranscrire ce qui s'étend « de l'autre côté des bornes du rationnel, où le désir engendre des images explosives qui sapent les fondations,

1871 Clovis Trouille, né en 1889 dans l'Aisne, mort à Paris en 1975. En 1912 à Paris, il est dessinateur de mode. Il a connu André Breton dès 1931, mais devient très présent dans les années d'après-guerre. Il a participé à l'exposition E.R.O.S. en 1959. Il perfectionne, dès sa rencontre avec le surréalisme une œuvre éminemment subversive, mais avec le soin méticuleux d'un peintre du dimanche.

1872 Clovis Trouille, *Le Grand Poème d'Amiens*, huile sur toile 1942, cf notice iconographique fig n°225

1873 Clovis Trouille, *Religieuse italienne fumant la cigarette*, huile sur toile 61x46 cm (ancienne collection André Breton), cf notice iconographique fig n°226

du connu, du déjà vu, pour révéler l'inconnu, le jusqu'ici jamais vu ». ¹⁸⁷⁴ Pour J-H Matthews, l'écrivaine « loin de s'attarder à la contemplation du monde extérieur, Joyce Mansour s'adonne à l'examen de son état intérieur ». Elle transforme son monde quotidien et familial en quelque chose d'« inattendue », d'« inconcevable ».

La fureur poétique de Joyce Mansour est le moteur de cette transformation. Dans un entretien entre la poétesse et son ami, Alain Jouffroy, « Poésie ininterrompue : Joyce Mansour », organisé sous forme de jeu dans l'émission, « Les sourds s'entendent », enregistrée le 22 et diffusée sur France-Culture le 28 septembre 1975, Jouffroy commence par décrire l'impression qu'il a eue en lisant ses poèmes pour la première fois :

« D'abord je n'ai pas voulu voir Joyce Mansour. Je ne pouvais pas la voir, elle était masquée par ses mots. Or elle disait ceci, que je lui dis à nouveau sans qu'elle l'entende : « Il faut modeler les excréments / Léchér l'anus / Plonger la fissure dans l'amertume de la vieillesse / Connaître la mort agitée des vers / La mort végétale rigide dans l'orgasme et le soubresaut ». ¹⁸⁷⁵ C'était le 5 mai 1968, jour d'une belle émeute, que tu m'écrivais ces lignes. Ce fut une ombre violette qui tombait sur ma vie comme un manteau de femme jeté entre des fougères, sur les feuilles mortes. En te lisant la première fois, j'ai vu ce manteau tomber comme un livre nous tombe des mains parce qu'on est mort. Peux-tu me décrire ce manteau ? »

Pour Alain Jouffroy cette jeune femme antireligieuse parle d'amour et de mort. A travers ses mots, Joyce Mansour apprivoise la mort ; elle devient aimée, désirée,

1874 J-H Matthews : *Joyce Mansour*, op cit. p15

1875 *Phallus et Momies*, « La femme de Loth », adressé à Alain Jouffroy, édition originale datée du 5 mai 1968

surmontée. La poétesse rejette « la mort haïe, cachée, censurée, maudite par la religion ». Pour lui « cette femme qu'on a jamais vue transformera l'homme, parce qu'elle aura en elle la mort aimée. » Il ajoute enfin – et c'est précisément la grande force de l'écriture de Joyce Mansour – qu'il y a parmi les invraisemblances, l'absurde, l'obscène, des choses « tellement justes qu'elles font peur ».

Joyce Mansour a créé sa propre version, sa propre vision du surréalisme, sans imiter ses amis surréalistes masculins qui l'ont cependant toujours soutenue dans sa « fureur poétique » : Breton avant tout, mais aussi Alain Jouffroy, André Pieyre de Mandiargues, Bellmer, Molinier, Matta, Alechinsky, Baj, Reinhold et Lam... On peut mettre en parallèle avec cet aspect de son écriture, l'exposition, *La Fureur Poétique*, qui a eu lieu au Musée d'Art moderne à Paris, du 15 mars au 23 avril 1967, où plusieurs des amis peintres de Joyce ont participé.

José Pierre qui a choisi librement dix artistes pour cette réunion éphémère qui se tient dans les salles de l'ARC du musée. C'est lui qui choisit le titre : « Fureur poétique ». Au début du catalogue, il rappelle qu'aux alentours de 1546 « l'expression fureur poétique atteint en France les jeunes poètes occupés à fomenter cette révolution lyrique : la Pléiade. Il s'agit de la première traduction en français de ce *Dialogue de Platon intitulé Ion, qui est la Fureur Poétique*, où Platon définit la nature de cette fureur :

« Oui, chose légère, ailée ou sacrée, voilà le poète : et il n'est pas capable de composer des vers avant d'être pénétré du dieu, en délire et privé de sa raison ; tant qu'il ne possède pas ce privilège, tout homme est incapable de composer des vers et de vaticiner ».

Ainsi pour Platon, le poète doit échapper à la raison dans un accès de délire et de

folie comme s'il y avait intervention « d'une force étrangère et mystérieuse, qui pourrait être un dieu ».

José Pierre développe en affirmant que, « De ces êtres hantés que sont le poète et le fou, les Anciens diront que c'est un dieu qui, par intermittences dans le premier cas, plus assidûment dans le second, les visite et occupe la demeure de leur esprit. Dans d'autres civilisations où la préoccupation de l'ordre moral et social fait de toute cause de subversion un sujet d'inquiétude, on ne parlera plus de dieux mais de démons, puisque *fauteurs de troubles*. Ainsi le christianisme médiéval traitera-t-il les malades mentaux en *possédés du diable*, ainsi à l'âge classique interdira-t-il aux poètes de s'abandonner à *la fureur poétique* susceptible de perturber la factice ordonnance d'une littérature officielle toute de faux semblants d'apparat... ».

Il ajoute qu'au XVI^e siècle, des poètes comme Du Bellay et Ronsard ont souscrit à cette notion, et cela jusqu'à Montaigne « désireux de justifier la liberté de son style », qui se rallie à Platon : « Le poète dit Platon, assis sur le trépied des Muses, verse de furie tout ce qui lui vient à la bouche, comme la gargouille d'une fontaine, sans le ruminer et peser, et lui échappe des choses de diverse couleur, de contraire substance et d'un cours rompu ».

José Pierre ajoute que la fureur poétique s'est ensuite perdue pendant deux siècles pour renaître avec, entre autre, Novalis qui déclare : « Le poète est véritablement extasié (hors de sens). Ce sentiment poétique a beaucoup de rapports avec le prophétique et le religieux, beaucoup de rapports avec le délire en général. Le poète ordonne, combine, choisit, invente, — et lui-même ne se rend pas compte pourquoi il agit de la sorte et non autrement ». A l'autre extrémité du siècle, Rimbaud lui fait écho : « C'est oracle ce que je dis ... Car JE est un autre. Si le cuivre s'éveille clairon, il n'y a rien de sa faute. Cela m'est évident : j'assiste à l'éclosion de ma pensée : je la regarde, je l'écoute : je lance un coup d'archet : la

symphonie fait son remuement dans les profondeurs, ou vient d'un bond sur la scène ». Après avoir cité ces deux poètes de la modernité, José Pierre soutient que « le poète n'est hanté ni par un dieu ni par un fantôme ni par un quelconque squatter de l'au-delà, mais par cette part obscure de lui-même, de ses souvenirs et de ses appétits, que tiennent à distance les censures de la vie quotidienne ». Il ajoute, selon la pensée surréaliste, que le code des bonnes mœurs est le pire ennemi de la poésie. Ensuite il se réclame de la parole de Lautréamont : « la poésie doit être faite par tous, non par un ». Pour les surréalistes, la poésie se trouve au fond de chacun. André Breton écrivait en 1933 dans la revue *Minotaure*, « Le Message automatique » :

« Tous les hommes dis-je, toutes les femmes méritent de se convaincre de l'absolue possibilité pour eux-mêmes de recourir à volonté à ce langage qui n'a rien de surnaturel et qui est le véhicule même, par tous et par chacun, de la révélation ».

Ayant exposé sa conception de la poésie, José Pierre trouve ensuite son écho dans l'art plastique. Il cite, en premier, l'exemple de Adolf Wölfli,¹⁸⁷⁶ artiste de la fin du XIX^e siècle, qui, à l'âge de trente-et-un ans, se fait interner une clinique psychiatrique où il restera jusqu'à la fin de sa vie. C'est là qu'il découvre le dessin. Pendant trente ans, il produira des centaines de dessins, écrira des dizaines de cahiers de récits, de descriptions, de calculs, de poèmes et de morceaux de musique. Son œuvre correspond à ce que Friedrich Schlegel¹⁸⁷⁷

1876 Adolf Wölfli, (1864 Berne - 1930, Berne) orphelin à l'âge de 8ans, Wölfli connaît une enfance malheureuse. Il est jeté en prison puis dans une clinique psychiatrique à cause de l'attraction que produisait sur lui les fillettes. Il dessine avec des crayons de couleur et son style se définit par « un bourrage » tout à fait spécifique. Il fait prédominer la figure humaine et y mêle le végétal, le minéral et l'alphabet. Il était l'artiste admiré des surréalistes qui ont exposé un de ses dessins à l'exposition l'*Écart absolu* en 1965.

1877 Friederich Schlegel, (1772 à Hanovre, 1829 à Dresde), philosophe, critique et écrivain allemand, fondateur du Romantisme avec Novalis et d'autres. Un des thèmes principaux de

décrivait cent ans auparavant : « l'ordre parfait est celui du chaos, qui n'attend que le contact magique de l'amour pour se transformer en un univers harmonieux ». Pour José Pierre, Wölfli atteint dans son œuvre la fureur poétique au sommet de l'imagination lyrique.

Ensuite il parle de l'automatisme de l'œuvre des peintres mediums, comme Augustin Lesage.¹⁸⁷⁸ A trente-cinq ans, en 1911, *la fureur* s'empare de lui : « Je travaillais, couché dans un petit boyau de cinquante centimètres donnant sur une galerie éloignée du mouvement de la mine. Dans le silence, il n'y avait pour moi que le bruit de ma pioche quand, tout à coup j'entends une voix, une voix très nette, dire : « Je peins ce qu'on me fait faire ». Il pense être conduit à la fois par sa sœur Marie, morte à l'âge de trois ans, puis par Leonard de Vinci, et par « un mystérieux Marius de Tyane. »

José Pierre finit sa démonstration en disant que *la fureur poétique* anime deux catégories différentes de créateurs, « ceux qui, d'une sorte de vertige mécanique qui ne menace en rien leur conscience, tirent une œuvre parfaitement aboutie mais dans laquelle ils refusent de se reconnaître (et ce serait le cas de Raymond Roussel comme de Lesage) ; ceux qui, au contraire, agissant sur les matériaux de leur esprit, tentent d'associer à l'entreprise poétique une entreprise de caractère éthique, aspirent à un équilibre spirituel susceptible en fin de compte de « changer la vie » (et cela est vrai de Rimbaud ou de Breton comme de Wölfli et sans doute aussi de Matta) ».

Dans cette exposition, José Pierre présente plusieurs peintres, pour la plupart, de la dernière génération du surréalisme, qui répondent à cette notion de fureur

son roman *Lucinde à l'automne* (1799) est la philosophie de l'amour, qui sera l'une des bases de la réflexion romantique.

1878 Augustin Lesage (1876, Pas-de-Calais - 1954 Pas de Calais). Il est issu d'une famille de mineurs et deviendra lui aussi mineur; Devenu peintre à 35 ans et initié au spiritisme, il dit qu'il peint ce qu'on lui fait faire, sans le vouloir.

poétique. Certains se rapprochent davantage de la fureur mystique, comme Ursula¹⁸⁷⁹ ou Niki de Saint-Phalle ; d'autres, de la fureur prophétique, comme Barberi,¹⁸⁸⁰ ou Télémaque.¹⁸⁸¹ José Pierre fait remarquer que « les origines surréalistes de Télémaque confirment le puissant ferment qu'a constitué ce mouvement pour les artistes qui ont su, comme lui, dépasser le maléfice de l'émerveillement nostalgique pour tourner leurs regards vers un monde en train de se faire. La confrontation des forces contraires d'intériorisation et d'extériorisation, de subjectivité et d'objectivité, de réalisme et de magie, atteint chez lui un niveau de tension », empreint d'automatisme, comme le témoigne cette œuvre exposée : *No Title*, huile sur toile de 1962.¹⁸⁸²

Ensuite José Pierre introduit la notion de *fureur érotique* représentée par des œuvres de Matta, Toyen, Silbermann et Camacho. De Matta il précise : « Familier de tes vertiges, voici trente ans bientôt que Matta chemine sous les *tonnelles de foudre* de l'automatisme ». Dans son œuvre, Matta évoque les paysages convulsifs, chaotiques de son expérience intime. José Pierre pense que chez Matta *la fureur érotique* est devenue le moyen d'entrer en sympathie avec les forces

1879 Ursula, (Ursula Shultze-Bluhm), née en 1921 en Allemagne, morte en 1999. Écrivain, elle commence à peindre en 1950. Elle expose pour la première fois en 1954, année où elle découvre l'art brut de Jean Dubuffet. En 1959, elle est présente à l'une des expositions de la galerie Daniel Cordier. A partir de ce moment, elle participe aux expositions collectives du surréalisme. Elle fait de nombreux dessins et montages avec des collages, dans une atmosphère d'« agressivité latente ».

1880 Eugenio Barberi, né à Forlì (Italie) en 1927 commence à peindre et à sculpter en 1942. Se fixe à Paris en 1960. A la fin de 1966, il commence à expérimenter des « états multiples » (dits encore « ensemble polymorphiques »). Aberfon, 1966 300x400x120 cm. Cf notice iconographique fig. n°227

1881 Hervé Télémaque (1937 à Port-au-Prince à Haïti). Il arrive à Paris en 1969, et est remarqué par les surréalistes, sa peinture étant alors expressive, gestuelle. Puis il est influencé par le Pop Art. Il met en valeur la « métaphysique de l'objet quotidien, toujours avec une part de mystère. Il a été classé alternativement dans le surréalisme, le Pop Art et la nouvelle figuration. »

1882 Hervé Télémaque, *No Title*, 1962, huile sur toile 195x260 cm. Cf. notice iconographique, fig. n°228

naturelles et l' imagine communicant en termes comiques, météorologiques et géomorphiques parmi des galaxies en délire et des silhouettes translucides. Une de ses œuvres figurant au catalogue de l'exposition, *Le Honi*,¹⁸⁸³ est une huile sur toile de 1966.

Quant à Camacho qui s'emploie à apprivoiser « une faune très peu recommandable au milieu de victimes, de dieux et de monstres risibles », il présente plusieurs œuvres dont, *l'Enfer est à nous*.¹⁸⁸⁴

Parmi les œuvres que l'on peut ranger dans la catégorie de *la fureur érotique*, Toyen expose *L'un dans l'autre*,¹⁸⁸⁵ où « Éros (...) figure dans une atmosphère étrange, calfeutrée, un peu hostile, aux grés de ses fantasmes ». Chez Toyen, « la nuit n'est jamais longue à qui transporte en tous lieux *La lanterne magique* ».

Il ajoute que « la nuit n'est jamais bègue pour qui serre sur son cœur *une montre sans aiguille* », en présentant une enseigne de Silbermann : *Sauve qui peut*,¹⁸⁸⁶ datée de 1965 et une photo de Radovan Ivsic d'un *happening* qui a eu lieu au théâtre du Ranelagh à Paris en 1964 : *Jean-Claude Silbermann et la Multiplication des pains*.¹⁸⁸⁷

Les artistes présentés à l'ARC dans les salles d'expositions éphémères affirment pleinement, selon José Pierre, la signification poétique de l'acte créateur, dans cette fureur qui fait l'objet de l'exposition et qui, quelle que soit

1883 Matta, *Le Honi*, huile sur toile, 1966, cf notice iconographique fig. n°229

1884 Jorge Camacho, *l'Enfer est à nous*, op. cit.. huile sur toile 162x130 cm, op. cit. notice iconographique, fig. n°186

1885 Toyen, *L'un dans l'autre*, 1965, op. cit. cf notice iconographique, fig. n°230

1886 Jean-Claude Silbermann : *Sauve qui peut, ex-voto pour un pilleur d'épaves*, 1965, enseigne 120x180 cm. cf notice iconographique, fig. n°231

1887 *Jean-Claude Silbermann et la Multiplication des pains*. Le Ranelagh, 1964. Photo noir et blanc Radovan Irsic, cf notice iconographique, fig. n°232

le forme qu'elle prend, « paraît seule en mesure de l'emporter sur la mort ».
Richard Stamelman, spécialiste de littérature française, qui a enseigné
notamment au collège de Dartmouth, dans le New Hampshire aux Etats-Unis, a
choisi de parler de l'éros poétique de Joyce Mansour lors d'un colloque qui a eu
lieu à Cerisy-la-Salle, en août 1997 : *La part du féminin dans le surréalisme, la
Femme s'entête.*¹⁸⁸⁸

Il commence en analysant l'éros poétique de Baudelaire, écho du désir du
poète, sublimé comme la nudité féminine dans l'art de l'époque :

« La très chère était nue, et connaissant mon cœur, / Elle n'avait
gardé que ses bijoux sonores / Dont le riche attirail lui donnait
l'air vainqueur. »¹⁸⁸⁹

Stamelman analyse la domination protectrice et contemplative du corps nu
féminin qui, dans le poème de Baudelaire, se réduit aux seuls bijoux, annonçant
la sonorité de l'éros qui fait de ce corps féminin si érotiquement puissant au
début, un objet désésexualisé à mesure que le poète se retire de la scène érotique
pour chercher refuge dans le havre de l'art :

« Et son bras et sa jambe, et sa cuisse et ses reins
Polis comme de l'huile, onduleux comme un cygne, Passaient
devant mes yeux clairvoyants et sereins ;
Et son ventre et ses seins, ces grappes de ma vigne,

S'avançaient plus câlins que les Anges du mal,
pour troubler le repos où mon âme était mise,

1888 *La part du féminin dans le surréalisme, la Femme s'entête*, colloque de Cerisy-la-Salle. Textes réunis par Georgiana M.M Colvile et Katharine Conley, collection Pleine Marge, Lachena et Ritter, 1998

1889 Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1975, TI, p158-159

Et pour la déranger du rocher de cristal
Où, calme et solitaire, elle s'était assise ».

Stamelman se demande si chez Baudelaire – avec ces bijoux sonores, métaphores de l'éros – l'érotique ne prend pas chez lui des chemins obliques, non seulement dans bijoux, mais dans les mots, l'écriture, l'image et la représentation. L'éros poétisé, objectivé de Baudelaire est finalement l'appropriation d'un érotisme typiquement dominateur. Il en conclut que cet éros masculin et la poésie qu'il fait naître ne diffèrent pas de l'éros poétique « tel que l'ont inventé et pratiqué les poètes surréalistes, Breton et Éluard en particulier ».

De là, nous pouvons constater – et nous l'avons fait tout au long de cette thèse – que les poétesses et écrivaines surréalistes, Joyce Mansour tout particulièrement, ont tenté de subvertir l'idée de l'éros surréaliste d'inspiration masculine.

Quand l'éros passe par l'imagination féminine et s'enracine dans une réalité toute différente, ce que Luce Irigaray¹⁸⁹⁰ décrit comme « cet « ailleurs » de la jouissance féminine [...] jouissance qui doit rester inarticulable dans le langage. »¹⁸⁹¹, engendre un érotisme étranger aux fantasmes masculins. Une autre poésie.

Luce Irigaray traverse l'imaginaire masculin, le remet radicalement en question, afin de « (re)trouver un espace possible pour l'imaginaire féminin », ¹⁸⁹² à l'intérieur du mouvement surréaliste.

À travers son œuvre poétique, où Éros et Thanatos se confondent, où la vie et la mort sont si étroitement liées, Joyce Mansour « nous offre une telle

1890 Luce Irigaray, *Ce sexe qui n'en est pas un*, coll « Critique », Paris, Éditions de Minuit, 1977, p.74-75.

1891 Idem p.159

1892 Idem

traversée ». Par ses mots en image, elle a su, inconsciemment, puisque, comme elle le dit souvent dans ses entretiens, ce qu'elle écrivait « échappait à la puissance rhétorique et à l'idéologie dominante que la fantaisie désirante masculine utilise de façon autoritaire ».¹⁸⁹³ Elle a transformé l'érotique en poétique de façon très particulière, très féminine, pour créer sa propre vision de l'éros, toujours ambiguë, toujours fondée sur le « lien intime entre l'éros et la mort ».

Nous avons souvent rappelé l'influence de Bataille – qu'elle connaissait très bien – sur son œuvre. Breton n'a-t-il pas proclamé dans les *Pas perdus* (« Les Mots sans rides »), que « les mots font l'amour »,¹⁸⁹⁴ souhaitant que l'amour se libère de des contraintes bourgeoises, et que « le plaisir, l'extase, et la jouissance » s'expriment de façon automatique, affranchis du moi conscient. Pour lui, l'éros est « le plus grand mystère de la condition humaine », « la clef de voûte de la création surréaliste ».¹⁸⁹⁵ N'a-t-il pas dit dans son introduction à l'Exposition Internationale du Surréalisme de 1959, « [...] Par delà leur extrême diversité de moyens et d'aspects, ce qui, dans leur ensemble, caractérise et qualifie les œuvres surréalistes, ce sont, au premier chef, leurs implications érotiques »¹⁸⁹⁶. L'éros de Joyce, au-delà de celui de Baudelaire, de Bataille, d'Éluard et de Breton, est un accouplement des oppositions : le bien et le mal, la vie et la mort...

Pour Stamelman l'éros dans la poésie mansourienne se montre « à l'état le plus brut et le plus brutal » :

« Je veux dormir avec toi coude à coude
Cheveux entremêlés

1893 Idem p.205

1894 André Breton *Œuvres complètes*, op. cit. TI, p286

1895 Idem p.207

¹⁸⁹⁶ *Boîte Alerte, Missives Lascives*, catalogue de l'exposition E.R.O.S., 1959- 1960, p.7

Sexes noués
Avec ta bouche comme oreiller
[...]
Mangée par l'inertie folle de l'extase
écartelée par ton ombre
Martelée par ta langue
Pour mourir entre les dents cariées de lapins »¹⁸⁹⁷

On est loin de la vision idéalisée du corps de Breton et d'Éluard. Le corps érotique, chez la poétesse, est « déformé(e) par la douleur, la haine, la cruauté, la décomposition, la dévoration et enfin la mort¹⁸⁹⁸ :

« Tu porteras ton sexe comme d'autres portent le deuil », ¹⁸⁹⁹ dit-elle dans son récit, *La Pointe*. Cependant dans cet univers aimant et mourant, se dégage une grande force, une envie délirante de vie. Pour Stamelman « vie et mort constituent chez Mansour, l'essence de la force vitale qui, grâce à un réalisme, un matérialisme, une physicalité des plus hardis, jaillit de la boue, du sang, du sperme, de la cruauté du corps morcelé tels qu'ils se rencontrent dans la passion sexuelle ». ¹⁹⁰⁰

Il n'est pas question d'idéalisation pour l'écrivaine, mais de communication ; car « le parler est érotique ». Le sexe, qu'il soit masculin ou féminin, a sa propre parole, sa propre voix : « Le téléphone sonne / Et ton sexe répond / Sa voix rauque de chanteur / Fait frémir mes ennuis »¹⁹⁰¹ écrit-elle dans *Déchirures*.

Sa parole érotique propulse violemment le lecteur dans un univers complètement inconnu, complètement interdit. Lui aussi doit traverser le miroir

1897 *Prose et Poésie: Oeuvre complete, op. cit : Déchirures*, p.359

1898 *Idem* p.212

1899 *Idem*, p.163

1900 *Idem* p.217

1901 *Idem* pp.348-349

pour continuer à lire. Dans l'éros de Mansour : " Le fauve parfum du plaisir " ¹⁹⁰²
comme elle le nomme, figure un éros en perpétuelles métamorphoses, sans bornes, qui lui donne accès au merveilleux, expérience propre au surréalisme. Comme le souligne Stamelman, l'éros chez elle est cannibale : la femme, telle la mante qui dévore le mâle après l'accouplement, cherche à tout avaler, « y compris le bien-aimé, qui meurt en extase dans une expérience fusionnelle du merveilleux et du néant, de l'extase et de la mort » :

« Ton cou tranché
Ta tête qui saigne
Séparée de ton corps
Grimaçante et aveugle.

Ton cou qui saigne des gouttes de folie
Tes yeux qui pleurent les larmes de désir
Et moi qui bois
Ta vie qui part » ¹⁹⁰³

L'amour s'exprime avec une violence qui « incarne la vie », au-delà de toute limite.

La lecture des poèmes et des écrits de Joyce Mansour dégage donc la vision d'un « surréalisme au féminin » à travers sa parole érotique, si différente de l'éros des hommes du mouvement.

Joyce Mansour n'écrit-elle pas que le sexe s'exprime en « rauques sanglots » ? Pour Stamelman, même si la poétesse n'en a pas conscience, puisque son écriture est automatique, « par les sanglots que pousse le sexe — cris, hoquets, gémissements qui témoignent de la douleur et de la joie de la

1902 Idem : *Les Damnations*, p.480

1903 Idem : *Cris*, p.320

fièvre sexuelle —, Mansour fait penser aux écrits de Georges Bataille. Mais par la qualité précisément “rauque” de ces sanglots, par le fait même de leur vocalisation en sons âpres, décousus, décentrés, faisant naître ainsi un *parler* sexuel, un *dire* érotique fragmentaire exclusivement féminin, Mansour fait penser au primat de la jouissance féminine et à la mise en question de l’imaginaire masculin selon Luce Irigaray.¹⁹⁰⁴»

L’éros mansourien serait hybride, androgyne, polymorphe, et son œuvre « érotiquement ambivalente se retrouverait, s’il fallait la situer, entre l’imaginaire érotique masculin de Bataille et des surréalistes », chez lesquels la femme possède un pouvoir mythique sexuellement dangereux et une aura de beauté fatalement séduisante, et la vision d’Irigaray d’une jouissance exclusivement féminine avec sa remise en question de la syntaxe et du langage phallogocentriques.

Il est vrai que souvent Joyce Mansour se moque de l’autorité masculine :

« [...] Si l’amoureuse pouvait fuir la vaste main de l’homme
qui doit jouir
Elle se vengerait des prêtres [...] »¹⁹⁰⁵

Cette indépendance de la femme se situe bien au-delà du féminisme, puisque l’amour-passion implique une acceptation de la mort, appelle à la violence indifférenciée : « Il faut tuer pour être beau, tuer les yeux fermés, tuer avec violence, tuer, tuer, tuer. Tuons tout le temps chez mon père ; je vous apprendrai si vous voulez, dit la vierge. Et ses yeux brillants semblaient emplis de petites vagues »¹⁹⁰⁶ écrit-elle dans *Jules César*. Georges Bataille n’a-t-il pas écrit dans

1904 *Ce sexe qui n’en est pas un*, op. cit. p.215

1905 *Prose et Poésie, Oeuvre complete*, op. cit. *Les Damnations*, p.481

1906 *Idem, Jules César*, p.106

L'Érotisme qu'il est « une violation de l'être des partenaires [...], une violation qui confine à la mort [...], qui confine au meurtre » ?¹⁹⁰⁷

Pour Bataille et Mansour, la passion entraîne le désordre, voire, le chaos. Ce qui n'empêche pas « le moment érotique d'être le sommet du délire ». Même si il y a perte et avilissement des êtres, pour Bataille il y a dans ce sommet « une force de vie et de l'être ». Il écrit dans *L'Érotisme* que la personne aimée « équivaut pour l'amant [...] à la vérité de l'être [et] la simplicité de l'être ».¹⁹⁰⁸ Mais la passion pour lui conduit de fait à un échec, « la recherche d'un impossible » dit-il.

Chez Bataille, comme chez Mansour, l'érotisme a besoin de la parole : « (il) ne peut être entièrement révélé sans la poésie ».¹⁹⁰⁹ Mais la théorie de Bataille ne représente pas toute la pensée de Joyce Mansour, seulement l'aspect dominateur de l'homme sur sa muse, une sorcière telle que la rêvent les surréalistes, qui cherche à détruire l'homme :

« Les vices des hommes
Sont mon domaine
Leurs plaies mes doux gâteaux
J'aime mâcher leurs viles pensées
Car leur laideur fait ma beauté »¹⁹¹⁰

Stamelman souligne que selon Luce Irigaray, le corps féminin possède une pluralité de sites ou de zones érogènes et pense que l'imaginaire féminin, comme l'éros féminin est pluriel. Stamelman met en avant la poésie plurielle de Joyce Mansour, surtout dans ses écrits de jeunesse où les titres sont évocateurs

1907 Georges Bataille, *L'Érotisme*, op. cit., p.22

1908 Idem, p.26

1909 Georges Bataille ; *Les Larmes d'Éros*, Paris, Pauvert, Nouvelle, édition 1981, p.205

1910 *Prose et Poésie, Oeuvre complete*, op. cit. *Cris*, p.327

« de l'amour violent » comme *Cris* (1953), *Déchirures* (1955) et *Rapaces* (1960), où les vers sont courts, sans ponctuation, sautant d'une idée à une autre, dans un style « haché, entrecoupé, interrompu, à bout de souffle », Ses paroles, « aussi dissonantes qu'harmonieuses, s'avance par spasmes de joie et de douleur, par convulsions entremêlées de volupté et d'horreur, par secousses de paroles et de cris », ¹⁹¹¹ chamboulent le discours érotique masculin surréaliste « lui substituant une expression de l'éros tel que la femme sait l'imaginer, le parler et le vivre au cœur de son être ». ¹⁹¹² Joyce Mansour, quand elle parle, se laisse guider par le hasard ne sachant pas elle-même où cela va aboutir, tout étant « inachevable ». Il n'y a dans sa poésie ni « harmonie », ni « pouvoir de synthèse ».

Les surréalistes – Breton en premier – ont reconnu dans son œuvre poétique une autre relation avec les fondements propres à leur mouvement – l'amour fou, l'inconscient, le rêve, le hasard objectif et le merveilleux – même si cette relation dérangeait la leur.

Les femmes artistes, comme les écrivaines, ont aussi créé un langage nouveau proche de leur expérience féminine. Comme chez Joyce Mansour, la spontanéité, l'invention et la sexualité exprimaient leur besoin de se libérer des règles bourgeoises et conformistes, d'autant plus lourdes qu'elles étaient femmes : « Le refus de toute contrainte étant l'ordre du jour, Meret Oppenheim, Leonor Fini et Leonora Carrington prirent grand plaisir à apparaître nues à des moments inopportuns et en général en présence de nombreuses personnes. Au cours d'une folle soirée, quelqu'un demanda à Leonor Fini de retirer son

1911 Idem, p.219

1912 Idem, p.220

manteau de fourrure. Elle s'exécuta sur-le-champ révélant sa nudité. Leonora Carrington fit ses débuts dans la société en France, vêtue d'un drap qu'elle portait comme une toge et qu'elle laissa bientôt tomber à terre : elle prétendit que lorsqu'elle avait quitté Londres avec Max Ernst, quelque temps auparavant, elle n'avait pas pu emporter ses vêtements ». ¹⁹¹³ Il y a bien d'autres exemples de ce genre, au bord du *happening*. Whitney Chadwick dit cependant que lorsque les artistes féminins devaient prendre position vis-à-vis « du langage érotique provocateur ou de forger de nouvelles armes pour ce que Maurice Nadeau a appelé la « grande bataille du désir », les femmes surréalistes hésitèrent. », préférant l'« Érotique voilé », comme le montre le tableau de Leonor Fini, *Le bout du monde* ¹⁹¹⁴ de 1949.

Toutes ces femmes artistes ont pour objectif de proclamer la liberté de la femme, mais au-delà du désir de l'homme. On ne trouve pas chez Leonor Fini, Leonora Carrington et Dorothea Tanning (qui s'éloigne de la sexualité adulte pour se tourner vers l'érotisme un peu sulfureux de l'adolescence), les images sexuelles choquantes d'artistes comme Dalí, Bellmer, Clovis Trouille et Molinier.

Toujours est-il que ces femmes – Dorothea Tanning, Toyen et Leonora Fini particulièrement – s'intéressèrent à Sade. Leonor Fini exécute des dessins en 1944 pour illustrer la réédition de *Juliette* un an plus tard. Toyen préféra illustrer *Justine*. Bien que Sade faisait de ses femmes des victimes torturées, meurtries, recomposées, il mit en évidence leur liberté sexuelle, les

1913 Whitney Chadwick, *Les femmes dans le mouvement surréaliste*, édition Chêne, 1986, p.106

1914 Leonor Fini, *Le bout du monde*, huile sur toile 1949, cf notice iconographique fig n°233

affranchissait de leur seule fonction procréatrice. Il réclamait pour elles le droit à une sexualité libre, dont Juliette est l'incarnation, avec tous les excès érotiques qui s'en suivent.

Whitney Chadwick met l'œuvre de Bellmer face à celle de Leonor Fini et remarque que « l'érotisme des dessins de Bellmer n'a qu'un équivalent chez les femmes artistes : ce sont les dessins¹⁹¹⁵ de Leonor Fini pour la *Juliette* de Sade », Juliette étant l'incarnation des désirs féminins, exprimant ainsi une aptitude à la cruauté et à la domination plus puissante que chez l'homme. Néanmoins, Fini, incapable de se plier aux exigences du groupe, a toujours refusé d'en faire partie.

Après la découverte par son ami Štyrský des écrits de Sade, Toyen intégra l'érotisme de façon voilée et mystérieuse dans son œuvre. Pour elle, si l'érotisme est une nécessité poétique, il n'atteint jamais la cruauté de Bellmer,¹⁹¹⁶ avec ses corps de femmes ficelées et décomposées. Les pulsions sexuelles ont beau représenter un impératif révolutionnaire, elle peint une sexualité latente, comme en témoigne son huile sur toile de 1937, *La Tanière abandonnée*,¹⁹¹⁷ où est suggéré un corps de femme inscrit dans une atmosphère étrange de mélancolie et d'anxiété dans laquelle rien n'est tangible.

Dans sa série d'une vingtaine de dessins érotiques, datant de 1925 – avant sa période surréaliste –, la sexualité est décrite avec humour. Un des dessins de la série – sorte d'inventaire pictural des différentes pratiques sexuelles entre deux femmes ou entre un homme et une femme – représente deux femmes nues

1915 Leonor Fini, dessin 1944, 13x9 cm pour illustration de *Juliette* de Sade, cf notice iconographique, fig n°234

1916 Bellmer, dessin de 1959, sans titre cf notice iconographique, fig. n°235

1917 Toyen, *La tanière abandonnée*, huile sur toile, 1937, cf. notice iconographique fig. n°236

sur un canapé, l'une étendue et l'autre debout les jambes écartées.¹⁹¹⁸ La plupart de ces dessins très stylisés ont été publiés dans la revue éditée par Štyrský, *Erotická*, souvent signés d'un T, rarement de Toyen.

Ces dessins ne seront qu'un aparté dans son œuvre. On ne retrouvera plus cet humour dans sa peinture surréaliste, à l'exception d'un de ses derniers dessins publié, une fois encore, dans *Erotická*, où les lèvres et les yeux d'une femme sont remplacés par un vagin. Dans les années trente, période où elle participe avec Štyrský au groupe surréaliste tchécoslovaque, ses dessins érotiques évoluent au gré d'un imaginaire qui se débride de plus en plus : le phallus séparé, détourné de sa fonction sexuelle, devient soit le fétiche de la femme, soit un organe tellement dominateur qu'il « dépasse la femme, la submerge par sa force, qu'elle en ferme les yeux »,¹⁹¹⁹ comme le montre une de ses illustrations¹⁹²⁰ pour la *Justine* de Sade, en 1932.

Contrairement à Štyrský ou à Joyce Mansour, elle n'associe pas l'érotisme à la mort. Pour elle, le sexe masculin est la seule partie du corps masculin qui l'intéresse. A l'exception de ses illustrations pour Sade, le phallus est porteur d'énergie vitale, non de cruauté.

Whitney Chadwick souligne que « Pour Toyen comme pour Hans Bellmer, la curiosité sexuelle était une nécessité poétique, un moyen d'accéder à la face cachée de la vie ». ¹⁹²¹ Même lorsqu'elle illustre Sade, Whitney Chadwick constate « l'habileté avec laquelle l'artiste tchèque a réussi à intégrer des données philosophiques dans son expression personnelle et émotionnelle ». Elle se situe différemment des quelques œuvres de Dorothea Tanning qui admirait le

1918 Toyen, dessin de 1925, cf notice iconographique fig. n°237

1919 Toyen, *une femme surréaliste*, op cit. p87

1920 Toyen, dessin pour illustration de *Justine* de Sade. Cf notice iconographique, op. cit

1921 *Les femmes dans le mouvement surréaliste*, op cit, p.117

caractère révolutionnaire de Sade sans partager sa vision des femmes.

Après 1942, sa vie fut transformée. De 1934 jusqu'à la guerre, le surréalisme connaît un grand succès en Tchécoslovaquie. L'invasion allemande, puis la mort de Štyrský sonneront le glas du mouvement. L'œuvre de Toyen est interdite pendant la guerre. Elle dut vivre cachée « réaffirmant sa volonté de libération psychique face à la monstrueuse oppression qui s'était installée en Europe ». Elle s'installera définitivement à Paris en 1947 avec Heisler et participera au groupe surréaliste jusqu'en 1969. Ses œuvres, chargées d'une signification symbolique, sont ambiguës, hallucinatoires et magiques, comme en témoigne sa série des *Sept Épées* que l'on a déjà évoquée.

Whitney Chadwick remarque que « comparé à l'intérêt très important des surréalistes pour l'érotisme, celui des femmes artistes fut moindre. Et cela laisse à penser que les écrits de Freud, qui jouèrent un rôle prédominant dans la formulation de la théorie surréaliste, leur restèrent relativement étrangers ».¹⁹²²

On peut citer une artiste anglaise, Ithell Colquhoun¹⁹²³, dont les œuvres parodient l'obsession érotique des surréalistes masculins, comme *La Mariée du trottoir*,¹⁹²⁴ de 1942. Fascinée par l'automatisme, elle a utilisé pour cette huile sur toile la technique du fumage, la recouvrant de traces de fumée qui font naître « des images librement associées ».

Le titre de *La Mariée du trottoir* est un jeu de mots sur un tableau de Max Ernst, *La Mariée du vent*. Elle ironise les images de l'amour vu par les hommes surréalistes en les transformant. Au sujet de cette image adorée des surréalistes, la Gradiva de Jensen, Colquhoun évoque « celle qui boite » en opposition à

1922 *Les femmes dans le mouvement surréaliste*, op cit, p.126

1923 Ithell Colquhoun, 1906-1988, peintre et poète, rejoint le groupe surréaliste anglais en 1939. Elle pratique l'automatisme, le fumage, le frottage et le collage.

1924 Ithell Colquhoun, *La mariée du trottoir*, huile sur toile de 1942, 76x61 cm, photo noir et blanc, cf notice iconographique, fig n°238

« celle qui marche ».

Elle adhère au surréalisme en 1936, après l'exposition de Dalí à Londres. Elle rencontre André Breton en 1939, rue Fontaine où il lui fait découvrir l'automatisme. Également poète, elle manifeste une grande liberté d'esprit. Ses récits, comme ceux de Joyce Mansour, ne laissent place à aucun espoir de rédemption ou de résurrection, tout allant vers la décomposition. A ce propos Whitney Chadwick cite quelques phrases tirées de son récit *Le Volcan* :

« Sur les brisants orgueilleux gisent des images de l'horreur perpétuelle de la terre et de la mer ... plus récemment, les frères de Lumio, noyés dans les bras l'un de l'autre — et lorsqu'on retira leurs corps des profondeurs translucides, ils étaient si étroitement enlacés qu'on ne put défaire leur dernière étreinte et qu'ils furent enterrés dans la même tombe, et enfin le cadavre qu'il avait vu au cimetière à demi dévoré par les vers — ses côtes frémissent encore d'horreur au souvenir de leur teinte fauve ».

De cette artiste et poétesse, on retient son exploration de l'inconscient, sa projection du rêve dans la réalité, proche du symbolisme. L'automatisme lui permet de libérer des images produites par son inconscient. En octobre 1949, elle publie dans la revue *Enquiry*, un des premiers textes écrits par une femme surréaliste anglaise sur l'automatisme, *La Tache mantique*.

Ses procédés automatiques de fumage et de décalcomanie se réfèrent aux quatre éléments, la terre, l'air, le feu et l'eau. Dans l'évolution de son travail, elle semble s'intéresser davantage à l'automatisme et au symbolisme de la nature qu'à l'érotisme, comme le témoigne son *Étoile de mer I*,¹⁹²⁵ de 1944. Cette œuvre a été réalisée à partir de décalcomanies. Elle dispose de la couleur sur deux feuilles, ici

1925 Ithell Colquhoun, *Étoile de mer I*, 1944, huile sur papier, 35,5x26,7 cm, cf notice iconographique, fig. n°239

sur deux toiles qu'elle appuie l'une contre l'autre avant de les séparer pour obtenir une texture de couleur sur laquelle elle commence à travailler. A partir de là apparaissent toutes sortes de « personnages hallucinés sur un fond de paysage abstrait » qui peuvent rappeler certains tableaux de Dalí.

D'autres artistes féminines comme Emmy Bridgewater, Jacqueline Lamba et Alice Rahon Paalen utilisaient, elles aussi, les techniques de l'automatisme pour provoquer « l'irruption de l'inconscient dans le monde naturel ». Elles ont peint des paysages visionnaires, comme une huile sur toile, *In Spite of Everything Spring*, de Jacqueline Lamba, datée de 1942¹⁹²⁶, ou l'huile sur toile de 1944, *Cause éloignée d'une lutte infinie*,¹⁹²⁷ d'Emmy Bridgewater, où l'automatisme est un moyen de rendre une nature en pleine métamorphose. Semblable à certaines œuvres de Masson, ce tableau suggère « la force des conflits et des transformations de la nature ».

Dans leurs recherches, ses femmes artistes ont affirmé que, « privé des pouvoirs magiques de la femme, le savoir de l'homme est inutile et reste inefficace ».¹⁹²⁸ Néanmoins, pour Whitney Chadwick, elles « restèrent à l'écart des positions théoriques assumées par l'ensemble du mouvement, cherchèrent en elles-mêmes de quoi alimenter leur création artistique ; et c'est cela peut-être qui garantit l'authenticité de leurs œuvres où domine le besoin d'exprimer une réalité personnelle, plus que de créer une nouvelle forme d'art ».

Peut-on généraliser ce jugement et l'appliquer aux femmes surréalistes poètes et écrivains, tout particulièrement à Joyce Mansour ?

¹⁹²⁶ Jacqueline Lamba : *In Spite of Everything Spring*, cf, notice iconographique, fig. n°240

¹⁹²⁷ Emmy Bridgewater, *Cause éloignée d'une lutte infinie*, huile sur carton, 1940, 41x51 cm. cf notice iconographique, fig. n°241

¹⁹²⁸ *Les femmes dans le mouvement surréaliste*, op cit, p.191

Tout au long de cette étude, nous avons souligné l'importance de l'expérience personnelle chez la poétesse. Elle l'a toujours réaffirmé lors de ses entretiens avec les journalistes. Rappelons sa réponse à Jean-Pierre Enriki en novembre 1955, quand il lui demande quand et comment elle est devenue poète :

« Je me suis sentie attirée par la poésie pour la première fois alors que j'étais encore une enfant. Une enfant malade. Le monde, ponctué par des piqûres et des potions, m'a paru tout à coup détestable. Et j'ai cherché refuge dans la poésie »

Arrivant à la poésie pour exorciser des douleurs personnelles, cette écrivaine dénuée des manies d'écrivain, travaillant sans règle de travail, a su arracher aux mots « leur ultime pudeur pour les charger de violence glacées et de toutes rêveries élémentaires de l'instinct », selon une note de lecture dans *Les Lettres Nouvelles* de juin 1954. Sa fureur poétique montre « une extraordinaire hantise de la laideur qui peut être la marque d'une angoisse de la mort ». Cette hantise est présente tout au long de son œuvre, dès son premier recueil, *Cris*. Dans ce climat de mort, d'érotisme acharné puis décharné, selon l'expression de Mandiargues, « le sourire éclaire les lieux les plus désolés, les caprices les plus cruels, comme dans un jeu de noirceur enfantine ».¹⁹²⁹ Elle ne chante pas le beau, mais choisit le laid et le sordide. Ses personnages sont équivoques. Elle brouille continuellement les pistes, dépareille ses couples, présente des protagonistes au sexe indéfini, révèle les secrets les plus inavouables, inavouables comme la plupart de ses personnages et ses monstres. Sans cesse, elle les pousse à déchirer leur septième voile en leur faisant exprimer ce qu'on

1929 André Pieyre de Mandiargues, *La Nouvelle Revue Française*, mai 1954 : Joyce Mansour : *Cris* (Seghers) op. cit.

n'ose pas dire ni même penser avec le talent « de l'écrire dans un style sincère et dépouillé ». Magicienne, elle envoûte le lecteur qui se trouve propulsé par la puissance obsessionnelle de son inspiration dans une atmosphère d'inquiétante étrangeté.

Joyce Mansour aurait-elle trouvé, selon l'avis d'Alain Bosquet, une vérité en dehors de la poésie proprement dite ?

L'écriture de cette poétesse qui aurait certainement plu à Antonin Artaud, « prince de la cruauté » comme le définit Gérard Messadié, trouve-t-elle des échos et des résonances dans l'art actuel ? Ses cris sont-ils parvenus jusqu'à nous ?

Les journées d'études organisées à l'université de Stendhal-Grenoble 3 les 17 et 18 novembre 2011 à l'occasion du 25^e anniversaire de la disparition de Joyce Mansour ont tenté de dresser un bilan critique de son œuvre, tant sa poésie que sa prose et son théâtre. L'événement a permis de « s'interroger sur les postérités de Joyce Mansour et rendre compte de l'hétérogénéité des intérêts d'une œuvre plurielle qui ne cesse d'ébranler les certitudes du lecteur et les frontières entre les genres. Il s'agit de sonder la portée subversive de son écriture et, à une époque où on fait (trop souvent) usage à son propos de références galvaudées (« surréalisme », « écriture-femme »), de réinterpréter ses textes à l'aune du présent ». ¹⁹³⁰

On peut tout d'abord s'interroger sur la transmission de l'œuvre de Joyce Mansour par « le pouvoir actualisant » de l'adaptation théâtrale de *Jules César*, par la compagnie « Figure libre » dirigée par Hélène Dedryvère dans un spectacle qu'elle intitule *L'histoire Nocive de Jules César* après. Elle décide de

1930 Colloque des 17 et 18 novembre 2011, à l'Université de Stendhal-Grenoble 3, op. cit.

mettre en scène ce conte quand elle le découvre dans *Histoires nocives*, publié chez Gallimard en 1973, où il paraît avec *Îles flottantes*.

Attirée par le surréalisme, la metteur-en-scène a choisi ce conte pour son caractère fantasque et décalé. Selon elle, *Jules César* explore avec humour et cruauté les rapports du normal et de l'anormal, du bien et du mal, du rêve et de la réalité. Malmenant les mythes et les symboles, le spectacle né de ce conte – permis à tout public à partir de quatorze ans, donc réadapté – pose avec impertinence la question de la quête de la liberté. Il dure une heure et vingt minutes. Hélène Dedryvère est assistée par Bénédicte Rossignol et joue sur scène avec deux actrices, Lise Avignon et Sarah Cousy aidées de l'éclairage de Jean-François Langlois.

Cette troupe, « Figure libre », créée par Hélène Dedryvère en 2009, s'est d'emblée consacrée aux lectures, performances et pièces de Joyce Mansour. Jusqu'à présent, elle est seule à avoir mis en scène le texte de *Jules César*, avec une trentaine de représentations de 2009 à 2011.

En 2009, le spectacle est présenté à Tarbes, au théâtre Le Pari les 22 et 23 avril 2009. Ancien cinéma, Le Pari est un espace destiné exclusivement à la création contemporaine et aux spectacles vivants. Le 1^{er} octobre 2009 *L'Histoire Nocive de Jules César* est présentée au Mix'Art Myrys de Toulouse ; du 29 septembre au 1^{er} octobre 2009 au théâtre du Grand-Rond, également à Toulouse ; du 4 au 5 mars 2011, au théâtre du Pont Tournant à Bordeaux ; puis le 17 novembre 2011 à l'Amphicide, de l'Université Stendhal à Grenoble 3 à l'occasion des journées d'études organisées autour des « postérités de Joyce Mansour ».

Lorsqu'on demande à Hélène Dedryvère comment elle a adapté le conte à la scène, elle dit l'avoir lu à plusieurs reprises, mais qu'ensuite, tout s'est mis en

place sur le plateau. Les trois comédiennes travaillent sur l'écriture contemporaine et partageant la même approche, très corporelle du théâtre. Dans une performance ouverte, changeante, sans cesse renouvelée – automatique et corporel – elles réussissent à transmettre des sensations, « des images vocales » par les gestes et les postures, sans jamais représenter le personnage de Jules César, comme le souligne un compte-rendu du *Midi-Deux*, daté du 26 novembre 2011. Il est suggéré par la présence d'un mannequin¹⁹³¹ ou, à tour de rôle, par la voix-off des trois comédiennes.

Pour Hélène Dedryvère, Sarah Cousy et Lise Avignon, Jules César, insaisissable dans la multiplicité de ses facettes, semble correspondre au mannequin, objet par essence surréaliste et si souvent détourné de sa fonction. Le spectacle a pour décor un paysage montagneux cerné « de lacs, de nuages à tête d'hommes et de pays ennemis », qui fait songer – tout au moins au début – à la Suisse. Les braves villageois y vendent leur sang et des horloges. Des jumeaux qui viennent de naître sont entourés de leur vieille nourrice noire (Jules César), de leur père (fossoyeur reconverti) et de leur mère (divine paresseuse)... mais aussi d'une vierge lubrique, d'un bûcheron sanguinaire et d'un grand singe au flair infallible.

Les trois comédiennes arrivent à raconter, interpréter et manipuler avec jubilation le texte de Joyce Mansour. Dans cette microsociété, les personnages n'obéissent à aucune des règles et des codes, des tabous et des conventions connus, mais l'humour est toujours là pour exorciser la peur.

Aucune figure, masculine ou féminine n'est épargnée. Les comédiennes ont su matérialiser l'ironie du texte qui se moque de la sexualité en détournant

1931 Photographie prise à l'amphicêtre de l'Université Stendhal le 17 novembre 2011 par Eric Chamberod de la pièce *L'histoire nocive de Jules César*. Cf notice iconographique, fig n°242

les clichés et de la société.

Elles se sont adaptées au public au fur et à mesure des représentations en affinant leur jeu et leur mise en scène. Ce contact changeant, évoluant au gré du public, transmet la parole ouverte de Joyce Mansour.

Du début à la fin du spectacle, la metteur-en-scène a voulu préserver le caractère ludique du conte en recréant un univers où les enfants jouent avec tout, avec n'importe quoi, avec des objets détournés de leur fonction ; l'essence-même de l'objet, chez les surréalistes, étant sa possibilité de transformation. Les comédiennes se servent d'une table en Formica, une vieille table d'infirmier pour enfants¹⁹³² qui devient, entre autre, table d'accouchement des jumeaux, « nés d'une vache et d'un fossoyeur ». Aux côtés du mannequin et de la table, la scène accueille un portemanteau, des lessiveuses, des bassinoires, un bocal de poisson-rouges représentés par des pelotes rouges, des linges transformés en vêtements pour les trois comédiennes habillées chacune de façon floue et changeante symbolisant la mobilité des personnages à l'identité si instable.

Dans ce spectacle, le rapport avec le public est riche d'éléments à regarder et à écouter : les accessoires, les jeux de lumière, le texte, la bande-son musicale et, sur la scène, un vrai travail plastique, où la metteur-en-scène a tenu compte de « la réalité du théâtre sans le nier ». Elle était d'avis que le détournement des personnages dans ce récit réaliste était en soi très théâtral, notamment Jules César qui représente à la fois le pouvoir et la religion, comme le personnage historique de Jules César.

Hélène Dedryvère a voulu que les différents symboles et les univers abordés se croisent et se recroisent, pour former un ensemble cohérent que l'on retrouve également dans la bande-son musicale et les lumières choisies pour le

1932 Photographies d'Eric Chamberod, montrant la mise en scène avec la table d'infirmier. cf notice iconographique, fig n°243

spectacle.

Dans ses recherches sur les jeux d'équivalences pour donner vie aux effets textuels, la metteur-en-scène a su faire exploser les différentes frontières entre les arts, en s'inspirant d'artistes anciens, surréalistes et contemporains, notamment des portraits d'Arcimboldo, du surréalisme, des portraits de Claude Cahun ou de Leonor Fini. Elles se sont également inspirées d'artistes contemporains comme Annette Messager,¹⁹³³ des portraits et photomontages de Cindy Sherman.¹⁹³⁴

Les trois comédiennes se sont aussi inspirées du cinéma contemporain, particulièrement des films du Canadien, Guy Maddin,¹⁹³⁵ *Careful*, de 1991 et de *The Saddest music in the World*, de 2003. Sans budget important, ce réalisateur réussit à imposer une œuvre poétique, lyrique, surréaliste et très personnelle mêlant une imagination débordante aux plus profonds désirs.

1933 Annette Messager est une artiste plasticienne française née le 30 novembre 1943 à Berck-Plage (Pas-de-Calais). Elle a notamment réalisé des installations incorporant diverses techniques artistiques dont la photographie ou le dessin. Elle est mariée à Christian Boltanski. Dès mai 1968 elle réunit ses premières Collections, albums de photographies et de sentences extraits de la presse qu'elle annote et modifie. Elle crée aussi une œuvre avec de la laine et du tissu, en 1971-72, *Les Pensionnaires*, alignement de moineaux empaillés et emmaillotés dans des tricots recouverts de tissu. Elle a fait de nombreuses expositions personnelles ou publiques, notamment au Musée d'art moderne de la ville de Paris, au Centre Pompidou et plus récemment au Musée d'art contemporain de Monterrey et a participé à la Biennale de Venise en 2005

1934 Cynthia Morris Sherman, née le 19 janvier 1954 dans le New Jersey, de nationalité américaine photographe et réalisateur. Tout au long de sa carrière cette artiste une des plus influentes de l'art contemporain, a présenté une exploration soutenue et provocatrice de la construction de l'identité contemporaine et la nature de la représentation tirée de l'approvisionnement illimité d'images de film, TV, de magazines, Internet et de l'histoire de l'art. Elle utilise son propre modèle pour créer des personnages à la fois troublants, amusants, désagréables et touchants. Ses thèmes les plus souvent retenus sont l'artifice, la fiction, la performance de l'horreur et du grotesque, les métamorphoses, les contes de fées. Elle a notamment exposé en 2008 à la Pinacothèque d'art moderne de New-York.

1935 Guy Maddin, né le 28 février 1956, de nationalité canadienne, réalisateur, scénariste. Il exerce d'abord le métier de guichetier dans une banque puis de peintre en bâtiment avant de se lancer en 1986 dans la réalisation de son premier court métrage *The Dead Father*.

Careful, est un long-métrage qui traite de l'inceste en haute-montagne. Hanté par le mythe d'Œdipe, *The Saddest Music in the World* parle de l'organisation d'un concours de musique par une baronne de la bière cul-de-jatte, alliant cruauté et humour noir. Comme la plupart de ses films, ce long-métrage imite le cinéma de la fin des années vingt et début des années trente, en noir et blanc pour la majorité des scènes avec des images souvent expressionnistes. Elles ont également regardé le cinéma de Věra Chytilová,¹⁹³⁶ notamment son film en couleur *Les Petites Marguerites*, réalisé en 1966. On se demande si c'est pour répondre à la solitude de Marianne dans *Pierrot le fou*, de Jean-Luc Godard, sorti en 1965, que Věra Chytilová, met en scène deux jeunes filles qui, prenant conscience de la désolante marche du monde (« Ah ! non, ça ne va pas ! — Qu'est ce qui va alors — Rien ne va ! »), décident de se soumettre aux injonctions de ce monde ; « Puisque tout dégénère dans le monde, nous serons dégénérées, nous aussi... », et le font avec un humour dévastateur !

Lors d'un entretien, Hélène Dedryvère nous dit que les morceaux de musique choisis l'ont aidée à raconter l'histoire. Comme le reste du spectacle, les musiques rendent compte du caractère subversif du texte de Joyce Mansour. Elle dit également avoir voulu rythmer le spectacle avec des musiques de l'époque actuelle, dissociées de la littérature, des musiques que les spectateurs ont déjà entendues, qui leur évoquent des choses peut-être plus proches d'eux, et surtout qui dégagent une énergie très forte.

Pour l'ouverture du spectacle elles disent avoir utilisé une vieille comptine aux relents colonialistes « une négresse qui buvait du lait... », paroles qui avaient

1936 Věra Chytilová, réalisatrice et scénariste tchèque, née le 2 février 1929 à Ostrava en Tchécoslovaquie. Représentante très importante de la Nouvelle Vague Tchécoslovaque, aux côtés de Milos Forman et Jiří Mensel, elle fera partie de l'aile plus expérimentale du mouvement.

été reprises par Serge Gainsbourg en 1968 dans sa chanson *Black and White*. Cette comptine a longtemps été utilisée dans les jeux enfantins pour tirer au sort. La metteur-en-scène dit l'avoir trouvée dans un recueil de jeux en plein air pour enfants.

Elle l'a choisie pour le parcours aléatoire de *Jules César*, et pour son caractère ludique semblable au ton qu'elle voulait donner au spectacle. Pour le passage de l'adolescence des jumeaux, les comédiennes ont utilisé un court extrait d'une chanson du groupe de punk rock californien, *The Offspring*. Cette chanson qui date de 1994 s'appelle « *Come out and play* » (viens jouer dehors). Elle parle de violences sur les campus universitaires. Les seules paroles que l'on entend dans l'extrait sont, « *You gotta keep them separated* » (Il faut les séparer).

Pour la damnation du père, elles ont pris un extrait d'une chanson d'un groupe de *heavy metal* allemand, *Rammstein*. La chanson sortie en 1995, s'intitule « *Heirate Mich* » (épouse-moi). Elle raconte l'histoire d'un homme qui creuse la tombe de sa femme morte pour faire l'amour avec son cadavre. Hélène Dedryvère dit que ce groupe cultive un goût marqué pour la provocation. Il véhicule un imaginaire noir, violent et romantique (au sens littéraire du terme). Les textes de leurs chansons traitent d'amour, de sexualité et des relations de pouvoir. La sonorité du phrasé allemand a plu aux comédiennes pour la référence aux alpages suisses, cadre où commence le récit de *Jules César*.

Pour la chanson de la fin, l'émancipation finale de Jules César, les comédiennes ont choisi d'utiliser un extrait d'une chanson de la chanteuse allemande, Nina Hagen, « *African Reggae* », qui date de 1978. Cette chanson est en allemand et en anglais. Dans le refrain, la chanteuse dit vouloir partir en Afrique, revenir aux sources... Elle mélange rythmes reggae avec des yodles

suisse (technique vocale intégrée au folklore). Le reste de la chanson (qui n'est pas dans l'extrait retenu) parle également de drogues et des excisions pratiquées sur les femmes africaines.

La metteur-en-scène a fait un travail important de transposition de la narration sur la scène : ainsi, l'acte sexuel a été suggéré à l'aide d'une écharpe verte reliant les trois comédiennes, qui fait un va-et-vient mécanique.¹⁹³⁷

La nourriture joue un rôle symbolique important dans la pièce. Au moment du meurtre du père, les comédiennes mangent des crevettes – les crustacés étant, pour elles, un mets que l'on sert lors des repas de famille. Le fait qu'elles recrachent les crevettes accentue l'atmosphère de décomposition qui règne dans le texte de Joyce Mansour, tout en appuyant sur l'humour qui permet d'accepter les aspects dérangeants du texte et du spectacle.

Les éclairages de Jean-François Langlois ont aussi contribué à rendre le climat du texte mansourien. Les ombres, telles des projections de l'inconscient envahissent la scène dans un climat rappelant le théâtre expressionniste des années trente. Dans cet espace onirique, toute logique est bousculée.

La mise-en-scène soutenue par la bande-son et les éclairages ont su rendre une adaptation moderne très inventive de *Jules César*, en explorant avec humour et cruauté les rapports du normal et de l'anormal, du bien et du mal, du rêve et de la réalité, toujours dans cette quête de liberté, tant recherchée par les surréalistes.

Dans son *Anthologie de la poésie française, Éros Émerveillé*,¹⁹³⁸ Zéno Bianu compte Mansour parmi les poètes les plus importants ayant traité de

1937 Photographies représentant *Histoires nocives de Jules César*, cf, notice iconographique, fig n°244

1938 *Éros Émerveillé, Anthologie de la poésie française*, op. cit.

l'érotisme qui, selon Bataille, conduit inévitablement à la poésie.

Dans cet ouvrage, l'on trouve trois cent cinquante poèmes « qui suivent une anthologie de la volupté sous toutes ses facettes » où « l'amour est essentiellement la passion de la déraison », comme le dit Charles Fourier. Le recueil réunit cinq siècles de poésie française (1536-2010), « De Ronsard à Rimbaud, de Verlaine à Genet, de Louise Labé à Joyce Mansour, de Sade à Bataille, de Jouve à Calaferte, de Pierre Louÿs à Marcel Moreau, de Michel Leiris à Bernard Noël » ou « quelques deux cents auteurs disent ici le besoin d'impudeur ou d'emportement qui parfois le saisit... Ils disent les jeux de la langue et du sexe, avec toutes leurs saveurs, du sucré au salé, de l'implicite à l'explicite... »¹⁹³⁹

Avec Joyce Mansour « l'éblouissement de notre temps » selon l'expression de Benjamin Péret, à la fois femme élégante, mondaine, proche de Breton et des derniers surréalistes, a été selon Marie-Laure Missir, « l'une des plus grandes voix de la poésie surréaliste ». ¹⁹⁴⁰

Néanmoins, la nature particulière de l'érotisme dans son œuvre a choqué et choque encore.

Ses amis, tout particulièrement Pierre Alechinsky, n'ont jamais cessé de reconnaître son talent et ont convaincu Hubert Nyssen, directeur d'Actes Sud, de publier ses écrits en 1991, cinq ans après sa mort, sous le titre de *Joyce Mansour, Prose et Poésie, Œuvre complète*, pour redonner un nouveau souffle à son œuvre. Comment, à une époque aussi éloignée du surréalisme, perçoit-on ses écrits qui conjuguent à la fois l'horreur, le rire, l'érotisme et la mort.

1939 Idem p.12

1940 *Les Hommes sans épaules*, cahiers littéraires n°19, nouvelle série, premier semestre 2005 (directeur : Jean Breton, comité de rédaction : Alain Breton...) c/o librairie-galerie Racine « Joyce Mansour "tubéreuse enfant" du centre oriental », dossier réalisé par Marie Laure Missir

Loin du conte oriental, ses textes, comme les décrit Marie-Laure Missir, brûlent le lecteur comme le sol surchauffé du désert. Pour Alechinsky, Joyce Mansour est douée d'un véritable « pouvoir d'extraction » qui mène le lecteur au-delà des frontières du réel.

Ce don, chez une femme si réservée, si pudique dans la vie, fuyant tout exhibitionnisme, explique la fascination qu'elle a exercé sur Breton dès ses premiers écrits, *sur des* peintres tels qu'Alechinsky, Matta, Wifredo Lam, Bellmer, Svanberg, Camacho, Michaux, Toyen, Molinier et celle des écrivains qui selon Guy Dumur n'étaient pas les derniers à rire de ses calembours. Cette écrivaine et poétesse a réussi, à une époque où la littérature féminine manquait généralement de hardiesse, à manier avec grâce l'érotisme et l'obscénité. Selon l'expression de Breton elle a su cultiver « le jardin des délices de ce siècle » car elle n'a cessé de croire « aux dictées de l'inconscient ».

Faut-il être un lecteur averti pour comprendre son œuvre ? Pour Guy Dumur, on frémit si l'on prend ses récits à la lettre. On s'étonne moins si l'on sait qu'ils obéissent à un grand naturel et, pour tout dire, à « une certaine innocence ».

Comme le fait observer Hubert Nyssen dans sa préface de l'œuvre complète de Joyce Mansour, elle produisit sa prose et sa poésie au gré du « hasard objectif ». En écrivant, la poétesse s'abandonnait à « ce mystérieux hasard, et son mode de création — visions, fulgurances, provocations — était dans le droit fil de ce que prênaient les surréalistes, au début surtout ».¹⁹⁴¹

Lors de la parution de *Prose et Poésie*, en 1991 Marie Etienne, dans *La Quinzaine Littéraire* de septembre 1991 écrit : « Écrivain ludique, poète goguenard, Joyce jouait avec les mots, elle s'amusait à décapiter les idées reçues

1941 *Le Figaro Magazine*, Jean Orizet, « Le Versant obscur, l'œuvre complète de Joyce Mansour », 15 juin 1991

en travestissant les proverbes, / Une fois la langue tirée / Il faut la traire /, les expressions toutes faites, / question de bétail /, en parodiant les conseils donnés par les journaux féminins, / Prête, à portée /. Nous pourrions, l'imitant, écrire à son propos que l'arbre de son personnage cache la forêt de ses écrits ».

Joyce Mansour fait partie de ces rares voix féminines qui existent à part entière, même lorsqu'elle son intégrées dans un groupe à dominance masculine, comme le surréalisme.

Chez elle, écrit Marie Etienne, les mots sont crus, la sexualité sale, les sentiments absents car l'érotisme est l'expression d'un corps voué à la maladie, à la pourriture, à la mort. Elle a la prémonition de l'hôpital. Dès *Cris*, elle fait preuve d'une lucidité presque insoutenable : « Ils ne tiennent pas à regarder la morte / Ils veulent l'enfermer loin de leur peur » - rendue tolérable par la présence de son humour : « Petite femme qui attend son viol ».

Pour Marie Etienne, « Joyce campe sa rage, qui est l'expression d'un désespoir, elle épingle les vices pour en faire de la beauté ».

Elle rejette toute mièvrerie sentimentale : « Ta main qui traîne sur le drap comme un tache de graisse ». (*Rapaces*, 1965).

Alain Bosquet, quant à lui, évoque son innocence monstrueuse dans un article parue dans *Le Figaro Littéraire* du 24 juin 1991. Dès ses premiers poèmes, elle « écrivait sans se préoccuper du style ni même de la correction grammaticale, des choses que personne n'avait osé écrire ».¹⁹⁴² Pour Bosquet, Joyce Mansour ne pouvait qu'ébranler Breton. Ce ne fut donc pas étonnant qu'il ait choisi son domicile comme lieu de réconciliation des exclus, car « plus libre que Sade, plus débridée que Sacher-Masoch, plus naturelle que Freud, elle allait au but sans la moindre précaution. Ce but, c'était d'annexer l'air de rien, la

1942 *Figaro Littéraire*, 24 juin 1991, Alain Bosquet, « Joyce Mansour, une innocence monstrueuse », cf doc n°72

sexualité, l'exhibitionnisme, la voracité des sens jusqu'à la nécrophilie ».

D'autres écrivains – dont Henri Michaux – furent conquis par la jeune femme, par sa liberté, mais aussi par cette innocence que Bosquet développe : « même si Joyce Mansour était diabolique, c'était bien entendu en toute candeur et sans vouloir intentionnellement secouer, ni la conscience française, ni la rationalisme, ni la pudeur de l'époque ».

Cette poétesse si sulfureuse, « à l'érotisme sombre qui cherche la beauté dans la laideur des vices en même temps qu'elle traque la vérité, qu'elle explore le corps en flammes...¹⁹⁴³ », ne pouvait qu'être présente aux côtés des surréalistes, lors de l'exposition *André Breton, La Beauté Convulsive* qui a eu lieu au Centre Pompidou du 25 avril au 26 août 1991 : à cette occasion, une soirée « Avec Joyce Mansour » est organisée le vendredi 14 juin par Hélène Ahrweiler, présidente du Centre Pompidou.

Lors de cette soirée dans une des salles du Centre, on entendait les voix de Joyce Mansour et Maria Casarès.¹⁹⁴⁴ Pour clôturer l'événement, on projeta un extrait du film de Robert Benayoun, *Passage Breton*. Les textes ont été dits par Simone Benmussa, Alain Cuny, Guy Dumur, Blaise Gautier, Ted Joans, Alain Jouffroy, Jean-Jacques Lebel, Micheline Phankim-Koupernik.

Toujours lors de cette soirée, une « Vitrine Joyce Mansour » présentait un choix de ses livres – notamment le coffret écrit en collaboration avec Matta et Alechinsky, *Le Grand Jamais* – et de ses objets, dont un cuivre de Bellmer. Cette « tubéreuse enfant » était « venue d'Égypte sans doute en palanquin, pour séduire les derniers grands surréalistes », comme le disait le poète et écrivain Marcel Béalu. Gérard Meudal écrit dans *Libération* : « le ton de Joyce Mansour

1943 Michel Hoellard, *Mutuelle de l'Éducation Nationale*, août, septembre 1991, Joyce Mansour

1944 archives INA

est une impudeur totale qui aborde sans réserve tous les domaines de la sexualité mêlant Éros et Thanatos avec une liberté que les surréalistes ont prônée sans toujours la pratiquer¹⁹⁴⁵ ». Pour Gérard Meudal, la poésie pour Joyce Mansour était avant tout un prolongement naturel de sa vitalité et de son regard sur le monde. Son mari, Samir Mansour, disait qu' « elle ne s'imposait aucune discipline. Sa poésie était instantanée, survenait par jets, par émotion, sans jamais être associée à un travail ». En effet, il ne la voyait jamais écrire !... Comme le souligne encore Gérard Meudal, pour la poétesse, la littérature est une fête. Il rappelle à ce sujet l'une des grandes cérémonies surréalistes : *L'Exécution du testament du marquis de Sade*, qui a eu lieu chez elle, dans le hall au plafond haut comme celui d'une cathédrale.

Joyce Mansour meurt d'un cancer en août 1986, à l'âge de cinquante-huit ans.

Dans *Le Grand jamais*,¹⁹⁴⁶ elle parle du cancer de façon prémonitoire : « Si le cheval est la patrie du nomade / La mouche le paravent de l'aveugle / et le sein cible du cancer / La guerre n'est que rêve de fusil ». *Les Gisants satisfaits*, que Breton qualifiait de « jardin des délices de ce siècle, au volet de droite d'un bleu nuit toujours plus dévorant », raconte l'histoire d'une femme dévorée par sa bosse qui cesse de vivre : « Les journaux déclarèrent que ma maîtresse était morte d'un cancer : personne ne s'occupe de moi malgré la déposition peu favorable de Satan : la maison fut vendue, la bosse enterrée. Depuis lors, je suis tranquillement avec ma douleur, ma langue enfin déliée et le

1945 *Libération*, « Le cahier livres de Libération du jeudi », 27 juin 1991, Gérard Meudal : « Joyce tout ouïe ».

1946 op.cit.

petit crabe trouvé incompréhensiblement près du cadavre : certains jours j'ai l'impression qu'il me ressemble ».

On voit que l'obsession de la mort a toujours été présente dans l'ensemble de son œuvre, à laquelle, insoumise, elle lance un défi permanent, avec humour, mais une dose certaine de fatalisme.

Quelques mois avant sa mort elle écrivait dans son dernier recueil *Trous noirs*¹⁹⁴⁷ : « Faut-il respirer la mort pour guérir son esprit / L'érable sculpte le vent / sans couteau / J'attends le tournant de la route / Bouche sèche d'insomnie / ravie de peur ».

L'audacieuse poétesse qui écrivait : « l'artichaut a des limites, l'anormal n'en a pas » sait capter son lecteur, par cette énergie, cette liberté singulière où s'entremêlent les mots les plus crus, les plus terrifiants, les plus inattendus et souvent les plus drôles qui firent d'elle une figure unique du surréalisme.

1947 Éditions La Pierre d'Alun, 1986

CONCLUSION

« Jeune, belle, riche et talentueuse, mariée à un garçon aussi séduisant qu'elle, Joyce Mansour aurait pu se contenter de mener à Paris une existence dorée, si André Breton n'avait exercé sur elle un attrait puissant, qui en a fait la dernière héroïne de l'aventure surréaliste », témoigne Guy Dumur. Non seulement la poétesse participait aux revues et aux dernières grandes expositions surréalistes, elle accompagnait presque chaque jour André Breton aux Puces à la recherche de tableaux ou d'objets insolites. Avec son œil « infallible », il conseillait la jeune femme dans l'achat de sculptures océaniques, dont Joyce et Samir Mansour ont constitué une collection unique. Elle s'attirait également l'amitié des peintres tels que Matta, Lam, Alechinsky, Svanberg, Leonor Fini, Toyen, Bellmer et Pierre Molinier et ses attachements ont débouché sur de nombreuses collaborations fructueuses. Du vivant d'André Breton et après sa mort, elle n'a jamais manqué d'une cour d'écrivains, de critiques et d'éditeurs amis toujours prêts à admirer ses écrits et rire de ses calembours.

Il n'y avait en elle aucune frontière séparant ce qu'elle vivait et ce qu'elle écrivait. La poésie surgissait d'elle comme un élan vital, non-contrôlé, non-prémédité. A travers son écriture modelée d'images, cette femme « pudique » faisait naître les métaphores les plus extrêmes, alliant le sexe et la mort, la violence et l'humour noir. À une époque où la littérature féminine était encore discrète, la poétesse manie avec une « innocence monstrueuse », avec grâce même, l'érotisme et la cruauté. Alain Bosquet disait que ses écrits rendaient compte d'une sensibilité comme on n'en a jamais vue chez une femme : le génie de la cruauté coupé d'une invention perpétuelle, réfractaire à toute logique. Il

rappelle que Joyce Mansour vivait ses hallucinations, ses fables, ses culbutes mentales, avec une aisance et un naturel confondants. Cependant, une inquiétude rôde dans l'ensemble de ses écrits, atténuant les visions cauchemardesques qu'elle dégage.

Cette œuvre « hors la loi », proche de l'insolence et de la beauté « convulsive », chère à Breton exprime avant tout des cris qui transmettent sa révolte. Si la mort, le sang, le sexe et la volupté hantent sa prose et ses poèmes, la présence permanente de la solitude les rend plus humains, tempérant la violence d'une note poignante.

Au-delà de tout, cette écriture biographique qui agit comme un défi aux obstacles qu'elle rencontre exprime une furieuse envie d'exister. L'écriture quasi-automatique lui permet de montrer que « l'amour physique est une béance, l'amour chanté une absence ».¹⁹⁴⁸

Cette poétesse sulfureuse dont l'érotisme sombre cherche la beauté dans la laideur et dans les vices tout en traquant la vérité, est marquée par le traumatisme. Elle interroge les limites du corps, comme les artistes contemporains qui, dans leurs performances, mettent le corps à l'épreuve. A la différence du surréalisme qui laisse des traces, la performance est éphémère : seul l'instant compte.

L'écriture de Joyce Mansour parle du corps et de son fractionnement. On pourrait rapprocher l'œuvre de Joyce Mansour de celle de Marina Abramovic¹⁹⁴⁹ qui travaille aussi sur le traumatisme, le corps et ses limites. Cette figure majeure de l'art corporel, le « *Body Art* », travaille avec différents matériaux et

¹⁹⁴⁸ *Le canard enchaîné*, mercredi 21 août 1991, Dominique Durand, « Une étrange demoiselle, « Prose et poésie de Joyce Mansour » »

¹⁹⁴⁹ Marina Abramovic, est née en 1946 à Belgrade en Yougoslavie. Elle est diplômée de l'Académie des Beaux Arts de Belgrade en 1970. Elle vit et travaille à Amsterdam et à Berlin. Marina Abramovic est une légende vivante pour les amateurs de performances artistiques. Son art est imprégné de ses expériences personnelles et influencé par son héritage culturel et ses racines à Monténégro, sa patrie d'origine.

medias : performances, installations et vidéo. Le corps est pour elle « un lieu de sacrifices et de légendes ». Elle crée des situations sans intermédiaire entre l'artiste et le public. La performance n'est pas pour elle une disparition, mais une présence au monde. C'est une façon de renouer avec des cultes primitifs et rituels, comme Jean Benoît vêtu d'un costume aux masques d'allure primitive lors de son Exécution du testament de Sade chez Joyce Mansour, en 1959. Comme Jean Benoît qui s'est marqué au fer rouge à la fin de la cérémonie, Marina mutile son corps à coup de rasoir afin de l'inscrire d'un conflit qui s'incarne « à la manière d'une transe ». Le corps perd alors son unité, se fragmente et doit se « refaire » au sens où l'entendait Artaud : pour lutter contre la désorganisation qui le guette. Son œuvre, comme l'écriture de Joyce Mansour, est un défi. Elle, aussi, refuse l'esthétique pour se situer dans le théâtre de la cruauté. A la différence de Joyce, Marina Abramovic se sent investie d'une mission idéologique : elle veut changer la société. Invitée à la Biennale de Venise en 1997, sur le thème de la Chair et Dieu, elle présente une performance intitulée « Balkan Baroque », pour laquelle elle reçut le Lion d'or de la Biennale. Pour cette installation, l'artiste vêtue de blanc s'est installée sur un tas d'os. Une bande sonore rythmait des vidéos qui défilaient sur le mur, plongeant le spectateur dans la barbarie de la guerre en Serbie. Ces os, les images de sang et de chair ont anticipé la violence qui allait conduire à l'éclatement de l'ex-Yougoslavie. Marina Abramovic est née d'un père monténégrin et d'une mère serbe, qui étaient des chefs de l'intelligentsia et des partisans du régime de Tito. Son grand-père, patriarche de l'église orthodoxe, avait été assassiné avec ses frères par le roi en 1938. Dans sa performance, des bassines de cuivres remplies d'eau savonneuse suggéraient la purification spirituelle. Pendant plusieurs jours, Marina Abramovic toujours vêtue de blanc, assise au sommet de l'ossuaire, frotta les os, les désinfectant, les nettoya de leurs résidus de chair. Ce geste dramatique de purification, reflet de la guerre dévastatrice des Balkans, rappelle

un rite de deuil de l'église orthodoxe qui consiste à sortir le squelette d'un défunt aimé de son cercueil et de laver ses os.

Si les deux femmes s'inscrivent dans le théâtre de la cruauté, recherchent de liberté dans la révolte, Marina Abramovic interroge la barbarie et la destruction des hommes, tandis que Joyce Mansour joue avec les mots, avec une violence macabre, certes, mais elle joue.

La parole de Joyce Mansour trouve encore aujourd'hui un écho dans les tableaux de Hanieh Delecroix¹⁹⁵⁰ peintre et écrivaine qui travaille depuis quelques années sur le corps et le traumatisme à répétition. Son œuvre se caractérise par la liberté de son tracé, semblable à une calligraphie, et le traitement de la matière, généralement appliquée sur un support fragile comme le papier cristal ou calque pour faire référence à la fragilité du corps et de la peau. Ces traces symbolisent des cicatrices sur un corps blessé. Deux couleurs prédominent chez elle, le noir et le bleu. Les traces qu'elle laisse sur ses compositions sont les empreintes de la femme, de l'artiste et de la clinicienne. Son travail d'artiste se double d'un travail d'écriture car pour elle l'écriture et la

¹⁹⁵⁰ Hanieh Delecroix est née le 24 décembre 1974 à Téhéran. Ce peintre et psychologue psychothérapeute quitte l'Iran pour Paris à l'âge de treize ans. La révolution éclate, empêchant sa famille de retourner vivre sur sa terre natale. Immergée dans un univers étranger, c'est avec le théâtre, la danse et les arts plastiques qu'elle excelle à l'école. Elle choisit d'étudier la psychologie et débute alors une psychanalyse puis commence à exercer en milieu hospitalier dans un service de maladies chroniques. Elle s'inscrit, dans le cadre de sa thèse, dans le « laboratoire des atteintes somatiques et identitaires » où le psyché et le corps sont au centre de la maladie. À l'hôpital, Hanieh soigne la pensée d'un corps abîmé et parallèlement, aux Beaux-Arts, elle dessine. Son travail de clinicienne devient pluridisciplinaire. Elle exerce auprès des jeunes enfants à l'hôpital européen Georges Pompidou. Elle quitte le milieu hospitalier pour se consacrer essentiellement à l'écriture, la sculpture et la peinture en continuant sa psychanalyse. Elle écrit en 2010 sa première nouvelle « A travers elles ». Elle participe à un ouvrage collectif « Le mini-festin » publié par les éditions Épingles à Nourrice. Son premier livre consacré « à la jeunesse, « Oh ! un petit frère » est publié aux éditions Oboo. Elle rencontre le peintre Matsutani, lié au mouvement Gutai qui la pousse à peindre. La liberté de son tracé et son choix de la matière accroche le regard.

peinture se rejoignent. Dans cet univers de résonance entre le psyché, les empreintes corporelles et l'écriture, elle ne pouvait qu'être fascinée par l'écriture de Joyce Mansour. Elle a donc décidé, elle aussi, de passer de l'autre côté du miroir pour rentrer dans le monde à la fois imaginaire et réel de la poétesse. Hanieh vient de commencer une série, *Panser Joyce à mi-maux*. Dans cette série, l'artiste crée une ouverture nouvelle sur l'œuvre poétique de Joyce. Dans le jeu de mots de son titre – qui aurait ravi la poétesse – elle résume également les traumatismes qui l'ont poussée à l'écriture. Lorsque j'interrogeai Hanieh¹⁹⁵¹ sur le choix du titre, elle m'a répondu qu'en tant que psychologue et psychothérapeute d'inspiration psychanalytique, elle s'est toujours intéressée à la notion de contenant et de contenu, de la peau comme enveloppe du corps. Pour elle la peau se présente comme l'enveloppe du psyché dont elle protège, en le contenant, ce qui est bon. Elle est aussi la surface qui marque la limite avec l'extérieur et agit comme une barrière protectrice. Elle précise que la peau est également le lieu et le moyen d'échange avec l'autre.

Pour comprendre la pensée de Joyce Mansour, ses expériences de joies et de souffrance à travers ses écrits, il lui a paru important de l'interpréter au regard de la théorie psychanalytique du *Moi-Peau* développée par Didier Anzieu.¹⁹⁵² Ainsi, la question de la création et de la destruction, centrale dans le travail de Joyce Mansour, l'a menée à s'interroger sur la notion de l'image des limites du corps et d'élaborer son travail autour de l'Enveloppe (la peau) et de la Pénétration (fragilité de cette peau attaquée). Elle souligne que toutes les blessures, les saignements que l'on retrouve dans les textes et les poèmes de Joyce Mansour expriment l'éclatement, la pénétration et le dépouillement de la surface corporelle. Pour Hanieh, quand la poétesse évoque les bouches ouvertes,

¹⁹⁵¹ Entretien de l'auteur avec Hanieh Delecroix 29 novembre 2013

¹⁹⁵² Didier Anzieu, *Moi-Peau*, Éditions Dunod, 1985

les orifices du corps avec leurs substances liquides, ce sont les voies et modes de pénétration vers l'intérieur, ou encore, les voies et modes d'expulsion vers l'extérieur qu'elle tente d'exprimer. Elle ajoute que la représentation de la surface d'une chose comme perméable et fragile est notifiée dans ses proses ou ses poèmes par les surfaces flétries, fanées et détériorées. Elle parle de « l'angoisse de la vidange » chez Joyce Mansour quand l'intégrité de l'enveloppe des corps qu'elle décrit est mise à mal, perforée et de l'angoisse de l'éclatement de la surface vitale quand elle décrit les orifices béants.

Hanieh Delecroix s'est également penchée sur la répétition de certains termes et de mots dans les écrits de Joyce. Sachant que le propre du traumatisme et son syndrome principal est la compulsion à la répétition, Hanieh a été amenée à travailler sur la question de la pulsion de mort. Pour elle, la poétesse représente la pulsion de mort par l'acte de détruire et s'en sert comme une défense contre la souffrance. Elle ajoute que, dans son œuvre, la pulsion de vie et la pulsion de mort luttent ensemble contre toute destructivité psychique. Elle voit très bien à travers les poèmes de Joyce Mansour combien les destins mortifères de la passion amoureuse cherchent l'union avec l'autre et l'importance du transfert de la charge libidinale sur l'objet.

Au regard de sa lecture psychanalytique, dans sa première exposition à Paris en 2012 à la galerie Preuve par Neuf qu'elle a nommée *Toi-Peau*, Hanieh a choisi le support fragile, transparent, froissable et facile à percer du papier calque. Les couleurs, le bleu et le noir, caractéristiques de son travail, représentent « le sujet et l'autre », « Éros et Thanatos », « le contenant et le contenu ». Elle dit peindre toute une symbolique autour de cette théorie du Moi-Peau au regard de la psychanalyse de la destructivité de Dominique Cupa.¹⁹⁵³ L'artiste, également intéressée par la théorie de l'attachement, a intitulé les

¹⁹⁵³ Éditions EDF, Paris, 2006

travaux qu'elle entreprend actuellement sur l'œuvre de Joyce Mansour, « Panser ». Bien qu'elle prenne en compte la notion de traumatisme en écrivant de façon répétitive les mots sur ses toiles, elle a choisi des mots doux et jolis dans un mouvement de tendresse. Dans ses tableaux, certains mots se lisent en « miroir » pour souligner la symbolique de ce terme aussi bien dans la théorie psychanalytique que dans le langage courant. Finalement, ses œuvres sont aussi un jeu de miroir entre le peintre et la poétesse.

Pour son premier acrylique sur papier cristal de 2013, elle choisit comme titre *Laisse-moi t'aimer*,¹⁹⁵⁴ une phrase tirée de son premier recueil de poèmes de Joyce, *Cris*.¹⁹⁵⁵ Elle utilise à nouveau le papier fragile et les deux couleurs, le noir et le bleu. Hanieh a reporté sur son tableau la phrase « Laisse-moi t'aimer » ainsi que d'autres phrases ou mots de la poétesse, inscrits sur le support à plusieurs reprises. Pour l'artiste, la répétition vient signifier le traumatisme tout en créant un hymne à la logorrhée poétique de Joyce Mansour. Le flot de paroles prononcées de façon rapide et ininterrompue de la poétesse entraîne le peintre à créer de façon également ininterrompue sa série d'œuvres au support fragile qui doivent exister pour cicatriser les plaies internes de l'écriture de Joyce Mansour. Le peintre s'attache ici à retranscrire sur ses compositions les premiers cris de la poétesse, qui l'ont fait pénétrer dans l'univers surréaliste.

Une deuxième composition, *Oublie-moi*,¹⁹⁵⁶ fait suite à la première, toujours avec les mots de *Cris*, comme s'il était urgent pour le peintre de pallier aux traumatismes de la poétesse. Il s'agit toujours d'une œuvre de petite dimension. Le support fragile choisi par l'artiste fait de nouveau allusion à la

¹⁹⁵⁴ Hanieh Delecroix, *Laisse-moi t'aimer*, 2013, 50x60 cm, acrylique sur papier cristal, cf notice iconographique fig n°245

¹⁹⁵⁵ *Prose et Poésie : Œuvre complète Cris*, op. cit. p.309 et s.

¹⁹⁵⁶ Hanieh Delecroix, *Oublie-moi*, 2013, 30x40 cm acrylique sur papier calque, cf notice iconographique fig. n°246

parole exorciste de Joyce Mansour qui essaye, dès le début et tout au long de son œuvre, de panser ses douleurs les plus refoulées, avec cet instinct de vie en lutte perpétuelle avec la mort. Les paroles de Joyce Mansour continuent d’envahir l’univers plastique d’Hanieh Delecroix comme *Petits oiseaux affolés*, acrylique sur papier calque :

« Petits oiseaux qui battent des ailes
Sous ta peau tendue dans tes yeux profonds
Affolés par la peur qui agite le ciel
Ne songent qu’à leurs vols d’antan
Proies vivantes d’un oiseleur fou ».¹⁹⁵⁷

D’après le choix des titres de ces différentes compositions, « Laisse-moi t’aimer », « Oublie-moi », « Petits oiseaux affolés », on comprend que la plasticienne et clinicienne a ressenti la femme qu’était Joyce Mansour, non seulement la démons hallucinée à l’écriture « convulsive » et révoltée, mais aussi la femme tendre, fragile et solitaire, sorcière aux mots d’ange qui saisit toujours son lecteur. Elle écrit l’amour sans jamais l’idéaler, mais demeure une prêtresse de l’amour fou, ce qui l’ancre pour toujours dans la modernité après ses premiers pas dans l’univers surréaliste.

Il ne faut pas réduire l’œuvre de la poétesse à son versant obscur car « avant tout, Joyce Mansour joue et rit. Il y a dans ses textes une truculence endiablée, une allégresse, un entrain communicatif. Même l’horizon humide d’un érotisme couleur de mort s’éclaircit. Le désespoir est endigué par des éclats de rires enfantins qui naissent de la seule joie de se connaître sans limite ».¹⁹⁵⁸

¹⁹⁵⁷ *Prose et Poésie : Oeuvre complète*, Cris op. cit. p.313. cf notice iconographique fig. n°247

¹⁹⁵⁸ *Supérieur inconnu*, n°9 janvier – mars 1998, « Celle qui sort de l’ombre, Joyce Mansour », Marie Laure Missir, p.73

Cette énergie, cette joie de vivre, elle va la partager avec ses amis écrivains en participant en 1983 à la représentation de l'unique pièce de Virginia Woolf, écrite en 1920, *Freshwater*, mise en scène par Simone Benmussa.¹⁹⁵⁹

Freshwater relate un épisode rocambolesque de la vie de la grand-tante de Virginia Woolf, la célèbre photographe Julia Margaret Cameron et de son mari, le philosophe Charles Hay Cameron. Autour d'eux gravitent des personnages pittoresques : le poète, Alfred Tennyson, le peintre symbolique, George Frederick Watts et l'émouvante Ellen Terry, sa jeune épouse, éprise de liberté, dont l'auteur fait ici son porte-parole. La reine Victoria y fait aussi une apparition.

En 1875, les époux Cameron décident de partir pour les Indes en bateau, afin d'y attendre la mort. Julia, qui approche la soixantaine, et son mari Charles, âgé de quatre-vingt-trois ans, s'embarquent sur un navire avec leurs deux cercueils, dans lesquels ils ont fait emballer des verres et de la porcelaine. Ils sont accompagnés d'une vache chargée de les ravitailler en lait au cours de la traversée.

Freshwater, écrite pour le vingt-et-unième anniversaire de la nièce de Virginia Woolf, Angelica Garnett qui tenait le rôle d'Ellen, n'était destinée qu'à être jouée devant un public d'amis et de parents (environ quatre-vingt spectateurs). La pièce fut montée le 18 janvier 1935 dans l'atelier de Vanessa Bell, la sœur de Virginia qui assurait avec elle la mise-en-scène et soufflait en

1959 Simone Benmussa, (1931 à Tunis - 2001 à Paris). Metteur en scène, dramaturge, scénographe et écrivain français. Elle devient conseillère littéraire de la compagnie Jean-Louis Barrault - Madeleine Renaud. A partir de 1957, elle est rédactrice-en-chef des cahiers Renaud - Barrault tout en dirigeant, depuis le théâtre de l'Odéon, le service culturel des cahiers de la Compagnie Renaud - Barrault. Elle met en scène des spectacles à partir de 1976. Elle a assisté à de nombreux festivals et colloques, notamment le festival du théâtre de l'Amérique latine à Cuba en 1966, où elle était membre du jury, et le festival de Venise en septembre 1967.

coulisse.

En présentant ce divertissement avec des écrivains français, Simone Benmussa cherchait à recréer la cocasserie, l'excentricité de cette histoire insolite qui ne pouvait que séduire Joyce Mansour. Elle y tient le rôle de Julia Margaret Cameron ; Nathalie Sarraute celui du valet, James (ajouté par Simone Benmussa pour l'écrivain âgée alors de quatre-vingt-deux ans) ; Alain Robbe-Grillet celui de Charles Hay Cameron, le mari de Julia ; Guy Dumur, était George Frederick Watts ; Florence Delay, sa femme, Ellen Terry ; Ionesco, Alfred Tennyson, poète lauréat ; Rodica Ionesco, Mary Magdalen, la bonne ; Tom Bishop, John Graig ; Jean-Paul Aron, la reine Victoria et Blaise Gautier, le Marsouin.

On voit dans ce spectacle repris par Simone Benmussa la rencontre inattendue, heureuse entre le Théâtre de l'Absurde, le Nouveau Roman, le surréalisme et les Éditions de Femmes.¹⁹⁶⁰

Il a été présenté une première fois, le 15 décembre 1982, au Centre Pompidou pour le centenaire de Virginia Woolf grâce à l'initiative du British Council. Viviane Forrester eut l'idée de demander à des écrivains de jouer cette pièce inconnue en français.

Guy Dumur donne un compte rendu de la soirée dans *Le Nouvel Observateur*¹⁹⁶¹ du 4 novembre 1984 : « Ce soir-là au Centre Pompidou, la salle composée d'amis croulait de rire à chaque réplique de Ionesco, qui avait l'air de jouer une de ses propres pièces, de sa femme Rodica, à l'apparition grandiose de Jean-Paul Aron en reine Victoria, juché sur un cheval de manège. Plus de cinq

1960 *Freshwater* de Virginia Woolf a été traduite et préfacée par Elisabeth Garnier aux Éditions des Femmes. 1981

1961 *Le Nouvel Observateur*, Guy Dumur, « De l'autre côté de la rampe », le 4 novembre 1984, archives Mansour, cf doc. n°73

cent personnes n'avaient pas pu entrer. A nous voir jouer la comédie sans complexes, mais sous la conduite d'une professionnelle, Simone Benmussa... Nous renouions avec la vieille tradition du théâtre amateur, telle qu'elle s'était perpétuée jusqu'à la représentation de la pièce de Picasso par Sartre, Simone de Beauvoir, Michel Leiris, mise en scène par Camus à la fin de la guerre »¹⁹⁶². La troupe a ensuite été invitée à jouer *Freshwater*, le 20 et 21 octobre 1983 au New York University Theater, à l'initiative de Tom Bishop, chef du département français à NYU. En remerciement, Simone Benmussa lui donne le rôle « d'un fringant lieutenant de la Royal Navy ».

Guy Dumur écrit dans le même article du 4 novembre 1984 : « Qu'on ne me dise pas qu'on n'aime pas les écrivains français aux États-Unis... J'ai vu des meutes de photographes se jeter sur Nathalie Sarraute, Alain Robbe-Grillet et Eugène Ionesco, applaudis par l'intelligentsia new-yorkaise et les critiques des *New York Times*, *New-York Review of Books*, *Vanity Fair*, *Village Voice*, par tout ce qu'il y a de chic et de café-society, de Soho à Park Avenue »¹⁹⁶³. Il ajoute que tous ces écrivains, comédiens amateurs, dont il fait partie « étions passés de l'autre côté de la rampe, puisque nous jouions à New York une pièce inconnue de Virginia Woolf, « *Freshwater* » — en français, qui plus est, ce qui est le comble de la sophistication. ».

Dans *Le Monde* du 26 octobre 1983,¹⁹⁶⁴ Nicole Zand parle de la distribution la plus bizarre de la saison pour l'œuvre la plus inconnue de l'auteur des *Vagues*.

1962 Photographies noir et blanc de Chantal Regnault, de *Freshwater*, G. Dumur, R. Ionesco, J. Mansour, A Robbe-Grillet, N Sarraute, et photographie avec J Mansour, A Robbe-Grillet et E. Ionesco. Coll Mansour, cf notice iconographique fig n°248

¹⁹⁶³ *Le Nouvel observateur* du 4 novembre 1984, op. cit.

1964 *Le Monde*, 26 octobre 1983, « Une pièce de Virginia Woolf à New-York — les écrivains s'amuse » archives Mansour, cf doc. n°74

Comme dans la première représentation de la pièce, le 18 janvier 1935, les comédiens amateurs ne savaient pas jouer, mais jouèrent, ne savaient pas danser, mais dansèrent, ne savaient pas chanter, mais chantèrent. Pour Nicole Zand, *Freshwater* est « l'esprit amateur revendiqué » : « Drôle de rencontre que celle d'Eugène Ionesco — la barbe de travers et le vers symboliste à la bouche — transformé en Lord Tennyson, poète officiel de la reine, avec le philosophe Hay Cameron (Alain Robbe-Grillet), auquel il reproche effrontément le « fait concret », alors que le philosophe répète en regardant passer un beau marin : « Je vois un fait concret parmi les framboisiers ». Du pur Robbe-Grillet ! « Les faits concrets nous emmerdent », lui répond Ionesco (Tennyson), tandis que Nathalie Sarraute, hiératique et ironique dans le rôle du maître d'hôtel, commente gravement cette farce ». La pièce se termine lorsque Rodica Ionesco (la bonne) annonce : « Les cercueils de madame sont arrivés ».

Les spectateurs, ravis de « ce moment de pure fantaisie à la française » rirent tout le long de la pièce, particulièrement lorsque Joyce Mansour en Julia Margaret Cameron, un énorme cigare à la main, qu'elle fume presque tout au long de la pièce, déclare « Bouclons nos cercueils et partons ».

Devant ce succès international, tout à fait inattendu, la petite troupe de retour en France va jouer *Freshwater* une nouvelle fois au théâtre du Rond-Point à Paris, le 7 novembre 1983. Cette soirée organisée par Amnesty International a été présentée par Angelica Garnet et en collaboration avec le British Council. La salle est comble. C'est encore un grand succès pour la troupe et pour Simone Benmussa.

Les 26 et 27 novembre 1983, *Freshwater* est joué à Londres aux Riverside Studios au profit de la Fondation Virginia Woolf. La troupe est ensuite conviée à jouer trois dernières représentations, les 4, 5 et 6 juillet, en Italie au festival de

Spoletto, où le spectacle trouve à nouveau des échos dans la presse.

Mais l'extraordinaire énergie de vie de Joyce n'a pas pu lutter avec ses propres mots hantés par les morts. L'obsession de la maladie a fini par l'emporter, le 27 août 1986, alors qu'elle n'avait que cinquante-huit ans. Même si son œuvre est intensément personnelle, elle trouve une place importante dans le surréalisme. Sa poésie indissociable de la vie la situe comme une « héroïne singulière » et incontournable du mouvement. Elle demeure à jamais une « reine pharaonique de son temps », dont la parole poétique continue de briller de ses feux les plus ardents.

Joyce Mansour reste pour moi la « tubéreuse enfant » que l'on aimerait rencontrer au coin d'une rue lors d'une promenade de rêveur éveillé. Je rends hommage non seulement à la grande poétesse qui n'a cessé de croire aux dictées de l'inconscient, mais aussi à la femme tendre, pleine d'humour, de fantaisie et de gaîté, cette dénicheuse du « merveilleux » dans la poésie et dans la vie de tous les jours ; cette femme si forte, si sage, pleine d'innocence, mais sans illusions, qui pouvait écrire : « La mort brandit son boyau ridé / Devant la porte des matrices / C'est la vie ».¹⁹⁶⁵

1965 *Prose et poésie,, Oeuvre complete*, op cit. p.576

Notice Biographique d'André Breton

- 1896 Naissance d'André Breton, le 18 février à Tinchebray, dans l'Orne. Élevé d'abord à Saint-Brieuc par son grand-père maternel, il a quatre ans quand sa famille s'installe à Pantin.
- 1906 Entre au collège Chaptal.
- 1913 À dix-sept ans, il suit les cours afin de poursuivre des études médicales.
- 1914 Parution de trois poèmes en mars, dont un sonnet dédié à Paul Valéry, dans *La Phalange* de Jean Royère.
- 1915 André Breton est mobilisé dans l'artillerie, fait ses classes à Pontivy, puis est versé dans le service de santé à Nantes.
Il entre en correspondance avec Guillaume Apollinaire et fait une rencontre capitale, celle de Jacques Vaché.
- 1917 Affecté au service psychiatrique de la IIe Armée, à Saint-Dizier, il s'initie à la psychanalyse.
Rappelé à Paris, il fait, auprès d'Apollinaire, la connaissance de Philippe Soupault et d'Aragon, dans la librairie d'Adrienne Monnier. Tous trois collaborent à *Nord - Sud* qu'anime Pierre Reverdy.
- 1919 En mars 1919, avec Aragon et Soupault, il crée la revue *Littérature* qui, en un an, passe de la recherche encore éclectique du « moderne » au soutien et à l'affirmation du mouvement Dada.
- 1921 En septembre, André Breton épouse Simone Kahn. Il s'est déjà détaché du dadaïsme.
- 1924 Un groupe se constitue autour de *Littérature Nouvelle Série*, dont *Le Manifeste du Surréalisme* explicite les positions et les interrogations. Dès lors, l'histoire de Breton et du surréalisme se confondent de façon indissoluble. Publication des *Pas Perdus*.
- 1926 Sa rencontre avec Nadja, rue Lafayette, en octobre 1926, est la source d'un livre qui pose déjà les problèmes essentiels soulevés par le surréalisme : le rapport entre la poésie et de la vie, le hasard, l'amour...

- 1934 Moment où se confirme l'audience internationale du surréalisme : voyage à Prague, aux Îles Canaries, auquel se réfère le chapitre V de *l'Amour Fou*.
Fin 1935, naissance de sa fille Aube, qu'il a eue avec Jacqueline Lamba rencontrée en 1934 : c'est à elle que s'adresse le dernier chapitre du livre.
- 1937 André Breton dirige quelque temps une galerie surréaliste, rue de Seine, à l'enseigne freudienne de *Gradiva*.
- 1938 Il est chargé de conférences sur la littérature et l'art au Mexique, où il rencontre plusieurs fois Trotski et écrit avec lui le manifeste *Pour un art révolutionnaire et indépendant*.
À son retour, il rompt avec Paul Éluard.
- 1939 Au moment de la guerre, André Breton est mobilisé à Poitiers. Ensuite, il est l'hôte à Marseille du « Comité de secours américain aux intellectuels » où il retrouve Brauner, Max Ernst, Masson, Péret...
- 1941 Il parvient à s'embarquer pour la Martinique où règne le régime de Vichy : il y est d'abord interné, mais a le temps de découvrir Aimé Césaire avant de partir pour les États-Unis.
- 1942 L'exil à New-York est marqué par une exposition surréaliste et la création de la revue *VVV*.
- 1943 Rencontre à New-York avec Éliisa, l'inspiratrice de la méditation *d'Arcane 17*
- 1946 Après leur mariage, ils reviennent à Paris.
Breton rejette l'asservissement du mouvement aux directives d'un parti, ce qui ne l'empêchera pas d'être présent dans les combats politiques de l'époque.
- 1947 — Avril : intervention violente de Breton à 19 conférence Tristan Tzara à la Sorbonne : « Le Surréalisme et l'après-guerre ».
— 7 juillet : Exposition intitulée *Le Surréalisme en 1947*, galerie Maeght. L'exposition présente des artistes de toutes nationalités et des

- nouveaux venus comme Riopelle, Baya, Hyppolite...
— Novembre : ouverture du Foyer de l'Art Brut dans le sous-sol de la galerie Drouin.
- 1948 — Octobre : ouverture rue du Dragon de la galerie « Solution Surréaliste », dite aussi « La Dragonne ». Après avoir fait l'historique de la découverte de l'art brut (Marcel Réja, Prinzhorn, Lo Duca, Lacan, Dubuffet...) Breton accuse la critique de ne voir que les artistes consacrés.
— Novembre : le groupe poursuit ses activités au sein du mouvement mondialiste incarné par le jeune américain Gary Davis, qui s'était fait arrêter après avoir osé, le 19 novembre, interrompre une séance de l'ONU.
- 1949 — Été : Breton achète sa première aquarelle de Filiger. Il dirige quelque temps la collection « Révélation » chez Gallimard.
— Octobre : il découvre le village de Saint-Cirq-Lapopie dans le Lot. Sa fille Aube vient habiter avec lui à Paris.
- 1950 — Janvier : Breton refuse le Prix de la Ville de Paris.
- 1951 — Octobre : il signe la « Déclaration Préalable » expliquant la collaboration des surréalistes au *Libertaire*, hebdomadaire de la Fédération Anarchiste qui publiera régulièrement des « Billets Surréalistes » rendant compte des événements tant politiques qu'artistiques.
- 1952 — Novembre : Parution du premier numéro de *Médium*, dirigé par Jean Schuster.
— Décembre : inauguration, rue du Pré-aux-Clercs, de la galerie de l'Étoile Scellée.
- 1953 — Août : parution de *la Clé des Champs*, dont la publication a été différée à cause de son « esprit antimilitariste et antireligieux ».
— Décembre : prononce une allocution sur la tombe de Picabia.
- 1954 Découvre l'art gaulois.
- 1955 — Février - avril : participe avec Charles Estienne pour le musée

pédagogique à l'organisation de la très grande exposition *Pérennité de l'Art Gaulois*.

- 1956 — Janvier : signe le tract d'*Alerte* qui appelle à la création d'un « comité d'action contre le fascisme et le colonialisme ».
— Octobre : parution du premier numéro de la revue *Le surréalisme, même*, dont il prend la direction avec Jean Schuster.
Il participe avec de nombreux intellectuels à la constitution du Cercle International des Intellectuels Révolutionnaires qui pose la question du rôle propre des intellectuels dans le mouvement révolutionnaire.
- 1957 Assiste avec Masson et Bellmer à la conférence de Bataille : « L'érotisme et la fascination de la mort ».
- 1958 — Novembre : publication du premier numéro de *Bief*, direction : Gérard Legrand, secrétaire de direction : Jean-Claude Silbermann.
- 1959 De Saint-Cirq, Breton adresse une lettre d'invitation aux artistes pour les convier à la 8^e *Exposition Internationale du Surréalisme* (15 décembre 1959 – 15 février 1960) dont le thème sera l'Éros.
Mort de Péret, Duprey et Paalen.
- 1960 — Septembre : il rédige avec Schuster, Mascolo et Blanchot *La déclaration sur le droit à l'insoumission dans la guerre d'Algérie* ; déclaration dite des « 121 » qui ne fut diffusée que clandestinement.
— 28 novembre : s'ouvre à New York l'exposition *Surrealist Intrusion in the Enchanters' Domain* à la galerie d'Arcy. Direction : André Breton et Marcel Duchamp ; organisation : José Pierre et Édouard Jaguer.
- 1961 — Mai : Breton organise avec José Pierre et Tristan Sauvage une *Exposition Internationale du Surréalisme* à la galerie Schwarz à Milan.
Il répond à l'enquête de *Connaissance des Arts* sur les dix meilleurs artistes vivants. Il cite Brauner, Degottex, Hantaï, Lam, Lopicque, Magritte, Matta, Miró, Svanberg, Toyen.
— Octobre : création d'une nouvelle revue surréaliste *La Brèche*. Direction : André Breton ; comité de rédaction : Robert Benayoun, Gérard Legrand, José Pierre.

- 1962 — Janvier : prononce une allocution au columbarium du Père-Lachaise en l'honneur de Natalia Sedova Trotski.
- 1963 — Avril : pour *Combat - Art* du 1^{er} avril, il signe avec Édouard Jaguer et José Pierre l'article « À vos rangs fixe ! » qui condamne la mode du « retour au sujet ».
- 1964 — Décembre : Accorde une interview à Guy Dumur pour *Le Nouvel Observateur* dans laquelle il évoque le retentissement du surréalisme dans la jeunesse et dans les pays de l'est, le Pop Art, les *happenings*, mais aussi l'éducation sexuelle et la gauche de l'époque qui pâtit de sa « honteuse tolérance envers les pires forfaits du stalinisme ».
- 1965 — Décembre : ouverture de la 11^e exposition internationale du surréalisme *L'Écart Absolu* à la galerie de l'Œil, exposition placée sous le signe de Fourier. Comme le montre le tract « Tranchons-en » distribué à l'exposition, il s'agit de trancher avec la « surenchère du sensationnel », « l'effritement vertigineux des notions morales les plus élémentaires (...), le rabais généralisé de la culture » ; de lutter contre cette civilisation de consommation.
- 1966 Au printemps, André Breton fait un court voyage en Bretagne. En septembre, il est hospitalisé à Lariboisière, où il meurt le matin du 28. Ses obsèques ont lieu le 1^{er} octobre au cimetière des Batignolles. Le faire-part du décès porte ces seuls mots :

André Breton

1896 - 1966

Je cherche l'or du temps

Notice Biographique de Joyce Mansour

- 1928 Naissance, le 25 juillet, de Joyce Patricia Adès à Bowden, dans le Cheshire en Angleterre. Elle est la troisième d'une famille qui comptera cinq enfants. Immédiatement après sa naissance, les Adès retournent en Égypte. Ils résident au Caire, dans une villa du quartier des ambassades.
- 1936-1940 Joyce est envoyée pour deux ans dans un collège suisse, une pension très stricte pour jeunes filles, avant de poursuivre sa scolarité au collège anglais du Caire.
- 1942 Face à l'imminence de la guerre, Nelly Adès emmène ses trois plus jeunes enfants à Jérusalem. Le père de Joyce, Émile et son fils aîné, David, s'engagent dans l'armée britannique. Quelques mois plus tard, la famille est de nouveau réunie au Caire.
- 1945 Mort de Nelly Adès, emportée par un cancer. Traumatisée, Joyce passe quelques mois dans un état de semi-conscience. Alors que ses frères et sœurs poursuivent leurs études à l'étranger, elle reste auprès de son père et suit des cours au lycée anglais du Caire. Pour échapper à sa douleur, elle se réfugie dans le sport qu'elle pratique avec frénésie. C'est lors d'un entraînement qu'elle rencontre Henri Naggar.
- 1947 En mai, mariage de Joyce Mansour avec Henri Naggar. En octobre, mort d'Henri Naggar, emporté par un cancer foudroyant à l'âge de vingt-et-un ans. Joyce refuse pendant quelques temps de voir quiconque, de sortir, de parler. Elle souffre de cauchemars et de somnambulisme.
- 1948 Rencontre, au yacht-club du Caire, avec Samir Mansour.
- 1949 Le 7 février, mariage de Joyce et de Samir Mansour. Voyage de noces à Capri, en Italie et en France. En Égypte, le couple partage son temps entre Le Caire et Alexandrie, dans une maison au bord du désert. Ils sont invités aux fêtes organisées par le roi, fréquentent le salon de Marie Cavadia. C'est là que Joyce Mansour rencontre Georges Henein, à qui elle montre ses

premiers *Cris*. Il l'encourage à publier.

- 1952 Naissance, à Paris, de Philippe, le premier fils des Mansour. Rencontre avec Georges Hugnet, qui aide Joyce à choisir les poèmes de *Cris* qui seront soumis à un éditeur. Pierre Berger les présentera à Gallimard (Queneau les refuse) puis à Pierre Seghers, qui accepte de les publier. Le contrat est signé le 25 juin 1953.
- 1954 En janvier, parution de *Cris*, chez Pierre Seghers. Le 1^{er} mars, Breton écrit à la jeune femme. Il reçoit en retour un exemplaire dédicacé du recueil. Rencontre de Joyce avec André Pieyre de Mandiargues. Le 5 mai, Joyce Mansour signe un contrat avec les Éditions de Minuit qui prévoit la publication d'un recueil intitulé *Matrices*, pour le début de l'année 1955. Gérard Messadié met Joyce Mansour en relation avec Leonor Fini qui accepte d'illustrer ce nouveau recueil. Le projet n'aboutira pas, mais les deux femmes deviennent amies.
- 1956 En janvier, rencontre avec Pierre Molinier à « L'Étoile Scellée » à l'occasion de l'exposition du peintre. Une correspondance s'engage ensuite entre les deux artistes. En septembre, Joyce et Samir Mansour, menacés par les autorités égyptiennes, s'exilent à Paris. Parution de *Jules César* chez Pierre Seghers, dans une édition de luxe.
- 1957 Publication dans diverses revues, dont *Le surréalisme, même*. Rencontre avec Henri Michaux dans le cadre du Domaine musical. C'est vraisemblablement là que Joyce rencontre Louis-René des Forêts, Eugène Ionesco, Alain Robbe-Grillet et Nathalie Sarraute.
- 1958 Parution des *Gisants satisfaits*, chez Pauvert, recueil illustré par Max Walter Svanberg. Réédition, chez Seghers, de *Jules César*.
- 1959 Rencontre avec Jean Benoît. Pré-vernissage de l'exposition E.R.O.S., le 2 décembre, chez Joyce et Samir Mansour. Publication de « La Pointe » et « L'ivresse religieuse des grandes villes » dans l'exemplaire de tête du catalogue.

- 1960 Parution de *Rapaces* chez Pierre Seghers. La couverture est illustrée par Jean Benoît. Participation de Joyce Mansour à l'émission radiophonique « In defense of Surrealism ».
- 1961 En mai, la poétesse participe à l'*Exposition internationale du surréalisme* organisée à Milan à la galerie Schwarz. Elle présente le peintre Endre Rozsda pour qu'il figure au catalogue de l'exposition. Rencontre avec Jorge Camacho en décembre. Parution de *Dolman le maléfique* dans *La Brèche*.
- 1962-1964 Publications diverses dans *La Brèche*, présentations d'expositions (Jorge Camacho, Céline Chalem). Préparation de l'exposition de *La femme et le Surréalisme*, qui finalement n'aura pas lieu.
- 1965 Parution de *Carré blanc* aux Éditions du Soleil Noir. Illustrations de Pierre Alechinsky.
- 1966 En avril, dernier voyage de Joyce Mansour, en compagnie d'Alain Jouffroy, avec Breton, à Quiberon puis Douarnenez. Mort, en septembre, d'André Breton. Joyce Mansour lui rend deux hommages : l'un au cours de l'émission radiophonique « Pour saluer André Breton », l'autre avec *Les Damnations*, recueil écrit en collaboration avec Matta.
- 1967 Première collaboration avec *L'Archibras*. En avril, représentations du *Bleu des fonds* au théâtre de l'Absidiole.
- 1968 La pièce est publiée en volume aux Éditions du Soleil Noir, avec des illustrations de Pierre Alechinsky. Au début de l'année, Joyce Mansour participe au Congrès des intellectuels organisé à La Havane par Wifredo Lam. Les événements de mai éloignent la poétesse du groupe surréaliste.
- 1969 Parution de *Phallus et Momies*, avec des photographies, par Suzy Embo, des sculptures de Reinhoud. Nombreuses collaborations avec des peintres.

- 1970 En septembre, première livraison du *Bulletin de Liaison Surréaliste*. Le texte de présentation porte la signature de Joyce Mansour. La poétesse participe aux réunions et aux jeux organisés par les membres du BLS. Parution de *Ça*, illustré par Enrico Baj.
- 1971-1972 Le père de Joyce Mansour, atteint d'un cancer, est soigné à l'hôpital cantonal de Genève.
La poétesse écrit *Îles Flottantes*
- 1973 Parution de *Histoires Nocives*, chez Gallimard. Mort du père de Joyce Mansour.
- 1977 Publication de *Faire Signe au Machiniste*, recueil illustré par Jorge Camacho, aux Éditions du Soleil Noir. Joyce Mansour y recueille essentiellement des poèmes-présentations écrits pour des peintres.
- 1979 Voyage au Mexique. Parution de *Sens Interdits* et de *Grille pour un parcours imaginaire* ; préface du roman de Ramai Ibrahim.
- 1981 Voyage en Inde.
- 1982 Parution du recueil *Le Grand Jamais*, écrit en collaboration avec Pierre Alechinsky et Matta.
- 1983 Joyce Mansour joue dans *Freshwater*, une pièce de Virginia Woolf, aux côtés de Ionesco, Robbe-Grillet et Nathalie Sarraute, entre autres.
- 1984 Parution de *Flammes immobiles*, recueil écrit en collaboration avec Nanou Vialard et Pierre Schwarz.
- 1986 *Trous Noirs*, dernier recueil de Joyce Mansour illustré par Gerardo Chavez. Mort de la poétesse le 27 août.

INDEX

A

- Abdou, Mohamed : p.18
Abner, Raymond : pp.64, 67
Abramovic, Marina : pp.796-98
Acton, Harold : p.410
Adami, Valerio : p.414
Ahrweiler, Hélène : p.790
Alechinsky, Pierre : pp.2, 12, 15, 168, 181, 230, 250-51, 266, 443, 473, 476-542, 553-55, 585, 587, 595, 596, 600, 603, 615, 626, 629, 630, 631, 635, 636637, 670, 757, 786, 787, 789, 792
Alexandrian, Sarane : pp.31, 35, 36, 48, 82, 83, 84, 85, 86, 153, 154, 166, 202, 281, 544, 698, 699, 735
Ali, Samy : p.88
Allais, Alphonse : p.434
Alleau, René : pp.196, 197, 700, 704, 705
Allégret, Marc : p.50
Alomar, Gabriel : p.61
Altschuler, Georges : p.78
Alvarez, Santiago : p.469
Amey, Franck : p.409
Angelopoulo : p.68
Ansen, Allen : p.409
Apollinaire, Guillaume : pp.35, 143, 154, 159, 161, 318, 320, 353, 369, 411, 518, 604, 625, 651, 655, 685, 730, 738, 740
Appel, Karel : p.615
Aragon, Louis : pp.35, 61, 74, 107, 108, 137, 143, 149, 152, 161, 192, 289, 338, 343, 410, 415, 453, 529, 543, 577, 645, 694, 730, 732, 733
Arcimboldo, Giuseppi : pp.221, 700, 782
Arenas, Braulio : pp.163
Arenas, Reinaldo : pp.455, 469, 472
Arman (Armand Fernandez, dit) : p.159
Arnaud, Noël : pp.84, 133, 137-145
Anzieu, Didier : p.797
Argémi, José : pp.615, 616
Aron, Jean-Paul : p.802
Aron, Raymond : p.78
Arp, Hans : pp.51, 55, 137, 158, 162, 205, 243, 252, 343, 516, 586, 611, 730
Artaud, Antonin : pp.149, 161, 188, 277, 332, 369, 374, 410, 421, 506, 519, 521, 557, 582, 586, 647, 739, 778, 794
Ashbery, John : p.652
Auden, W.H. : p.651
Audoin, Philippe : pp.123, 193, 248, 250, 510, 511, 515, 516
Auris, Dominique : p.188
Autrand, Charles : p.120
Avignon, Lise : p.799, 780

B

- Baatsch, Henri Alexis : pp.643, 644
Babet, Sophie : pp.194, 286, 700
Bahut, François : p.215
Bailly, Jean-Christophe : pp.643, 644, 645
Baj, Enrico : pp.15, 120, 168, 413, 474, 501, 516, 587, 604-605, 626, 726, 757
Baldwin, James : p.424
Banna, Hassan al- : p.19
Barberi, Eugenio : p.761
Barbitch, Vasco : p.88
Barr, Alfred H. : p.163
Barrault, Jean-Louis : pp.518, 800
Barrès, Maurice : pp.48, 126
Barrozzi, Paolo : p.409
Barthes, Roland : pp. 525, 559
Bataille, Georges : pp.49, 78, 83, 118, 119, 139, 142, 156, 188, 242, 273, 307, 407, 410, 435, 451, 459, 485, 518, 524, 541, 554, 575, 578, 583, 586, 588, 658, 680, 742, 751, 765, 768, 769, 771, 785, 786
Battistini, Yves : pp.84, 146, 147
Baudelaire, Charles : pp.35, 42, 89, 113, 132, 219, 338, 763, 764, 765
Béalu, Marcel : pp.123, 789
Beauvoir, Simone de : p.802
Beckett, Samuel : pp.499, 646, 647, 752
Bédouin, Jean-Louis : pp.113, 114, 123, 146, 161, 167, 175, 199, 243, 250, 258, 259, 357, 432, 701, 702
Bellon, Denise : pp.80, 165, 194, 195, 255, 578
Benayoun, Robert : pp.167, 188, 196, 197, 199, 200, 202, 239, 246, 250, 259, 307, 326, 327, 328, 334, 335, 341, 577, 582, 650, 730, 731, 732, 789,
Benmussa, Simone : pp.661, 789, 800-803
Benoît, Jean : pp.2, 27, 160, 181, 191, 195, 197, 200, 210, 211, 214, 244, 247, 248, 250, 266, 269, 296, 307-23, 325, 331, 332, 333, 334, 335, 414, 420, 473, 575, 580, 581, 609, 679, 794
Berger, Pierre : pp.106, 692
Berger, Yves : p.529
Berl, Emmanuel : p.174
Berque, Jacques : p.86
Berrocal : p
Beuys, Joseph : p.421
Blaine, Julien : p.430
Blanchard, Maurice : p.137
Blanchot, Maurice : p.456
Bloch-Michel, Jean : p.78
Blondet, René : pp.78, 506, 528, 531
Bly, Robert : pp.654, 657
Bocquet, Charles : pp.134, 142
Boggia, Peter : p.573
Boisdeffre, Pierre de : pp.530, 531
Bollier, André : p.78
Bomsel, Edmond : p.213
Bonney, Claude : p.538

Bonnefoy, Yves : pp.49, 52, 78, 79, 80
Borde, Raymond : p.251
Borel, Jacques : p.660
Borduas, : p.165
Bosch, Jérôme : pp.221, 595, 677, 701, 742
Bosquet, Alain : pp.120, 121, 179, 188, 189, 464, 465, 466, 557, 686, 687, 779, 789, 793
Bosquet, Michel : p.464, 465
Bott, François : p.166
Boumeester, Christine : p.168
Bounoure, Gabriel : p.193
Bounoure, Vincent : pp.202, 215, 216, 222, 223, 224, 250, 254, 255, 389, 510, 511, 575, 578, 580, 620,
Bourgeade, Pierre : pp.499, 658-660
Bourgoignie, Paul : p.625
Brancusi, Constantin : p.208
Braque, Georges : pp.51, 518
Brauner, Victor : pp.27, 36, 82, 83, 85, 128, 130, 131, 132, 135, 138, 141, 142, 153, 154, 158, 162, 166, 199, 218, 243, 315, 409, 410, 432,
Breteau, René : p.134
Breton, Elisa : pp.168, 174, 246, 193, 361, 420, 615, 715
Breton, Jean : p.111, 119, 786
Bridgewater, Emmy : p.776
Brielle, Roger : p.166
Bryen, Camille : p.586
Bucaille, Max : p.147
Buñuel, Luis : pp.81, 244, 375
Bureau, Jacques : pp.113, 133, 140
Burroughs, William : pp.406, 418, 422, 424, 425, 645, 656
Butor, Michel : p.658

C

Cabanel, Guy : pp.250, 662
Cacérès, Jorge : p.163
Cage, John : pp.422, 570
Cahun, Claude : p.782
Caillois, Roger : p.52
Camacho, Jorge : pp.2, 245, 455, 456, 490, 510, 511, 573, 575-592, 626, 638, 762
Camacho, Margarita : pp.2, 452, 455, 456, 469, 576, 584, 589,
Camus, Albert : pp.52, 78
Cardenas, Augustin : pp.452, 576, 575, 581
Carrington, Leonora : pp.4, 112, 162, 356, 358-61, 371, 372, 375, 516, 688, 716, 717, 738, 740, 770, 771
Carroll, Lewis : pp.97, 277, 358, 500, 728, 730, 731, 732, 735, 736, 738
Cartier-Bresson, Henri : pp.192, 193, 362, 363, 630
Casarès, Maria : pp.29, 110, 184
Cassou, Jean : p.169
Castro, Fidel : pp.450, 455, 461, 465, 468, 472, 559, 576, 580
Cavadia, Marie : pp.14, 31-46, 81, 89, 91, 93, 95, 276, 365,

Celan, Paul : p.52
Céline, Louis-Ferdinand (Louis Ferdinand Destouches, dit) : p.741
Certeau, Michel de : p.52
Césaire, Aimé : pp.108, 407, 458, 559
Chaararoui, Ali : p.19
Chabrun, Jean-François : pp.126, 127, 128, 133, 134, 136, 137, 138, 140, 141, 142, 143, 145, 321
Chaféï, Hussein al- : p.101
Chambelland, Guy : p.494
Chammas, Chafik : p.88
Champlain, Samuel : p.613
Chaplin, Charlie : p.154
Char, René : pp.80, 130, 138, 141, 529
Charcot, Jean-Martin : p.718
Chavez, Gerardo : pp.674- 68
Chazal, Malcolm de : p.252
Chehadé, Aïda : p.63
Chédid, Andrée : pp.52, 94
Chesterton, G.K. : p.728
Cheymol, Pierre : p.648
Chirico, Giorgio di : pp.51, 53, 137, 152, 154, 157, 162, 221, 252, 333, 516, 642
Chonez, Claudine : p.150
Chytilová, Věra : p.783
Cid, Teofilo : p.163
Clancier, Georges-Emmanuel : p.120
Clarac-Sérou, Max : pp.86, 168
Clair, René : p.244
Claudel, Paul : p.139
Clouzot cinéaste : p.687
Cocteau, Jean : pp.35, 58, 60, 81, 110, 733
Cogollo, Heriberto : pp.615, 626, 639-43,
Colquhoun, Ithell : pp.774-76
Comell, Joseph : p.516
Constant, Nieuwenhuys : p.136
Corso, Gregory : pp.406, 409, 418, 419, 422, 424, 425, 656
Cortazar, Julie : p.559
Corti, José : pp.170, 171, 454
Cossery, Albert : pp.52, 76, 89
Contoux, Jean : p.139
Cousy, Sarah : p.779
Crépin, Joseph : p.165
Crevel, René : pp.48, 49, 61, 152
Cuny, Alain : pp.29, 110, 789
Cupa, Dominique : p.797
Curiel, Henri : p.61
Curiel, Raoul : p.52
Cyr, Georges : p.68

D

Dagen, Philippe : pp.2, 205, 206, 210, 211, 213, 214, 451
 Dalí, Gala : pp. 206, 341,
 Dalí, Salvador : pp. 50, 65, 68, 138, 141, 166, 188, 192, 196, 197, 212, 221, 248, 252, 265,
 341, 342, 537, 543, 611, 613, 711, 751, 752, 771, 775, 776
 Davis, Garry : pp.153, 154
 Dax, Adrien : pp.158, 167, 197, 202, 243, 250, 252, 331, 432, 609
 Debré, Olivier : p.52
 Dedryvère, Hélène : pp.778-85
 Degottex, Jean : pp.158, 703
 Deharme, Lise : pp.81, 119, 173, 711, 714-18, 688, 740
 Delabarre, Hervé : p.250
 Delanglade, Frédéric : p. 166
 Delanglade, Robert : pp.128, 130, 132
 Delay, Florence : p.801
 Delecroix, Hanieh : pp.12, 795-99
 Delteil, Loys : p.152
 Denzler, Erica : p.409
 Derain, André : pp.207, 208
 Derkevorkian, Gabriel :
 Descoullages Jean : p.142
 Des Forêts, Louis-René : pp.52, 457, 462, 531, 532, 615
 Desnos, Robert : pp.107, 142, 143, 152, 161, 192, 243, 410, 411, 490, 552, 693, 730, 739
 Desrameaux, Andrée : p.528
 Diamant-Berget, Jean-Claude : pp.126, 127, 146
 Di Dio, François : pp.477, 478, 479, 480, 483, 505, 512, 513, 585-89, 617
 Dominguez, Oscar : pp.128, 130, 131, 132, 136, 138, 162, 166, 233, 243, 432, 543, 705
 Dotremont, Christian : pp.86, 136, 137, 138, 139, 141, 146, 147, 153, 168, 502, 606, 615,
 621-26
 Druon, Maurice : p.110
 Du Bellay, Joachim : p.758
 Dubuffet, Jean : pp.165, 213, 761
 Duchamp, Marcel : pp.42, 79, 128, 129, 130, 133, 146, 147, 151, 154, 155, 157, 163, 165,
 177, 233, 237, 239, 243, 244, 248, 289, 295, 325, 326, 329, 330, 331, 375, 406, 407, 418,
 422, 425, 426, 432, 433, 500, 505, 516, 544, 545, 556, 587, 604, 612, 620, 627, 634, 646,
 674, 696
 Dufrêne, François : pp.239, 412, 445
 Dufresne, Jacques : p.137
 Duhamel, Georges : p.39
 Dumur, Guy : pp.525, 787, 789, 792, 801, 802
 Dupin, Jacques : p.52
 Duprey, Jean-Pierre : pp.83, 167, 479, 517, 521, 548, 586, 588,
 Duras, Marguerite : pp.462, 658, 733
 Durrell, Lawrence : p.304
 Duvillier, René : pp.158, 703

E

Efflatoun, Inji : p.69
 Ehrmann, Gilles : p.483
 Einstein, Albert : pp.154, 557

Eliot, T.S. : pp.651, 652
Elléouët, Yves : pp.177, 256,
Elléouët-Breton, Aube : pp.2, 8, 177, 230, 331
Eluard, Nush : p.4
Éluard, Paul : pp.50, 52, 53, 74, 90, 94, 107, 136, 137, 138, 139, 140, 142, 143, 147, 152, 161, 206, 210, 233, 291, 342, 343, 345, 351, 529, 580, 611, 646, 666, 694, 738, 750, 754, 764, 765, 766
Embo Suzy : pp.250, 251
Émié, Louis : p.120
Emmanuel, Pierre : p.139, 143
Ende, Edgar : p.611
Ernst, Max : pp.4, 51, 54, 99, 128, 129, 130, 132, 133, 137, 141, 157, 158, 161, 162, 175, 205, 209, 221, 233, 248, 289, 299, 358, 359, 360, 366, 406, 407, 432, 499, 511, 514, 586, 588, 611, 642, 696, 703, 711, 716, 727, 738, 754, 771, 774,
Erró : p.413
Espagnol, Nicole : pp.195, 250, 425, 452, 456
Estienne Charles : pp.158, 251, 252, 701, 702, 703
Ethuin, Anne : p.328
Etiemble, René : p.52

F

Fahmi, Abdel Aziz : p.19
Fahmy, Maurice : pp.52, 98
Fall, George : p.238
Fardoulis-Lagrange, Michel : p.78
Farell, Dominique : p.239
Farhi, Berto : p.49, 82
Farley, Jackie : pp.409, 412
Farna, Jo : p.72
Farouk I (roi) : pp.47, 101, 103, 107
Faucheux, Pierre : pp.330, 501
Faye, Jean-Pierre : p.471
Fazil, princesse : p.32
Fellini, Frederico : p.455
Fénéon, Félix : p.210
Ferlinghetti, Lawrence : pp.418, 427, 645
Ferraud, Claude : p.250
Fini, Leonor : pp.4, 168, 272, 273, 377, 611, 696, 740, 770, 771, 772, 782
Flaubert, Gustave : pp.241, 686, 687
Follain, Jean : pp.139, 664, 665
Foote, Samuel : p.731
Fouad, Ahmed (roi Fouad I) : pp.18, 19, 47
Foucault, Michel : p.718
Fouchet, Max-Pol : pp.95, 411, 466, 467, 468, 529, 565, 567, 568, 569, 570, 573,
Fourier, Charles : pp.132, 135, 148, 149, 150, 156, 182, 242, 247, 248, 250, 680, 695, 786
Franqui, Carlos : pp.450, 455
Freddie : pp.52, 86, 168, 432
Frénaud, André : p.143

Freud, Sigmund : pp.55, 62, 74, 132, 150, 154, 155, 197, 235, 292, 293, 294, 415, 557, 665, 683, 705, 718, 719, 720, 743, 751, 752, 774, 788
Fry, Varian : pp.128, 129, 133
Fulcanelli : p.40
Füssli, Johann Heinrich : pp.221, 611

G

Gagnaire, Aline : pp.127, 134, 136
Gallimard, Robert : pp.532, 548
Gambier de la Forterie, Jacques : p.411
Gance, Abel : p.171
Garcia Lorca, Frederico : pp.542, 575
Gascoyne, David : p.652
Gaspar, Pierre : p.529
Gauguin, Paul : pp.207, 221, 576
Gautier, Blaise : p.789, 801
Gautier, Jean-Michel : p.510
Gazzar, Abdel Hadi el : p.88
Geismar, Alain : p.471
Genet, Jean : pp.188, 786
Gerbaulet, Yves : p.526
Giacometti, Alberto : pp.84, 205, 208, 233, 238, 248, 516, 587, 588, 627
Gide, André : pp.33, 52, 79, 152, 455, 655
Gil, Carrillo : pp.373, 374
Ginsberg, Allen : pp.406, 418, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 445, 645, 647, 650, 651, 655, 656
Giono, Jean : p.50
Girodias, Maurice : p.424
Gironella, Alberto : pp.168, 375, 482
Goethe, Johann Wolfgang von : pp.35, 138, 644
Goldfayn, Georges : pp.577, 578
Goldmann, Lucien : p.415
Gomez-Correa, E. : p.163
Gonzales, Julio : p.53
Gordeaux, Paul : p.78
Gorgi, Habid : pp.52
Gorky, Arshile : pp.27, 157, 163, 243, 244, 409, 432, 516, 558, 702
Goudji : p.52
Gracq, Julien : pp.196, 197, 394, 412, 517, 645, 656, 705
Granell, Eugénio Fernandez : pp.612, 613
Green, André : pp.26, 35
Green, Julien : p.32
Grosz, Georg : p.291
Gruger, Alain : p.584
Guevara, (dit le « Che ») : pp.454, 465
Guggenheim, Peggy : pp.133, 150, 409
Guillaume, Paul : pp.206, 209
Guillevic, Eugène : p.143

Guillon, Jean-Pierre : p.250
Gysin, Brion : pp.422, 424, 425

H

Haddad, Hubert : p.614
Hafez, Mounir : pp.40, 80, 94
Haines, John : p.655
Hains, Raymond : p.412
Halin, Otto : p.587
Halpern, Jacques : p.147
Handke, Peter : p.645
Hantäi, Simon : pp.156, 158, 169, 305, 700, 703
Harloff, Guy : p.409
Haskil, Clara : pp.11, 542, 682
Hassan, Hassan : p.88
Hausmann, Raoul : p.420
Haztejn, Max : p.409
Heidegger, Martin : pp.40, 556
Heidsieck, Bernard : pp.429, 430
Heisler, Jindrich : pp.36, 153, 165, 166, 167, 774
Henein, Georges : pp.14, 31-100, 102, 106, 122, 147, 148, 179, 357, 400, 431
Henein, Ikbäl : pp.86, 88
Henein Pacha, Sadik : p.47
Herbart, Pierre : p.78
Hérolde, Jacques : pp.83, 130, 131, 132, 138, 162, 516
Heylen, Louise : p.246
Hiquily, Philippe : pp.205, 427
Hitchcock, George : p.656
Hoffmann, Heinrich : pp.292, 731
Hölderlin, Friedrich : p.644
Holzer, Helena : p.569
Hornstein, Alexandre : p.88
Hughes, Ted : p.653
Hugnet, Georges : pp.57, 106, 138, 143, 276
Hugo, Valentine : pp.4, 173, 233, 361, 518, 717
Hugo, Victor : pp.35, 46, 132, 174, 219
Huizinga, Johan : p.267
Hussein, Taha : p.32

I

Ionesco, Eugène : pp.658, 660, 661, 734, 801, 802, 803
Ionesco, Rodica : p.801, 803
Ipousteguy, Jean-Robert : p.587
Irigaray, Luce : pp.764, 768, 769
Itkine, Lucien : p.133
Itkine, Sylvain : p.128, 130, 133
Ivšić, Radovan : pp.246, 250, 309, 311, 312, 510, 511, 582, 762

J

- Jabès, Edmond : pp.51, 79, 80, 90, 91, 93
Jacob, Max : pp.52, 53, 79, 90, 93, 152, 518
Jaguer, Édouard : pp.80, 84, 86, 88, 142, 147, 159, 168, 169, 244, 328, 439, 476, 609, 703
James, Edward : p.372
Jameux, Charles : p.250
Janicot, Françoise : p.428
Jarry, Alfred : pp.53, 54, 98, 131, 153, 154, 155, 159, 316, 320, 479, 518, 519, 521, 637, 730,
Jean, Marcel : p.84
Joans, Ted : pp.427, 639, 640, 641, 643, 650, 789
Johns, Jasper : pp.159, 326, 329
Jones, James : p.424
Jorn, Asger : pp.86, 136, 456, 457, 499, 604, 615, 690
José Pierre : pp.84, 156, 157, 158, 159, 193, 196, 197, 238, 244, 250, 251, 252, 256, 259, 265, 295, 296, 305, 320, 328, 415, 438, 452, 454, 510, 511, 516, 517, 609, 610, 611, 612, 613, 639, 701, 715, 735, 757, 758, 759, 760, 761, 762
José Pierre, Nicole : p.196, 238, 297
Joubert, Alain : pp.2, 239, 250, 256, 309, 330, 325, 326, 425, 438, 452, 453, 454, 455, 516, 588, 614, 615, 617, 618
Jouffroy, Alain : pp.2, 27, 154, 214, 252, 289, 310, 311, 312, 314, 321, 322, 323, 409, 410, 411, 412, 420, 438, 439, 449, 450, 456, 458, 479, 492, 493, 501, 506, 530, 549, 568, 572, 587, 588, 593, 619, 633, 645, 667, 668, 756, 757, 789
Jouve, Pierre-Jean : pp.95, 534, 535, 786
Joyce, James : pp.363, 673

K

- Kafka, Franz : pp.52, 80, 154, 155, 586
Kahlo, Frida : pp.374, 740
Kamel, Anwar : p.93
Kamel, Fouad : pp.52, 56, 59, 60- 65, 68, 69, 70, 71, 72, 76, 77, 80, 81, 82, 87, 90, 91
Kanaan, Michel : p.88
Kaplan, Nelly : pp.171, 172, 173, 174
Kandinsky, Vassily : pp.77, 289, 374
Kaprow, Allan : pp.417, 418, 419
Kerouac, Jack : pp.418, 421, 425
Kiesler, Freidrich : pp.150, 151, 165
Khadem, Saad el : pp.71, 72
Khamis, Hamdi : p.88
Khater : p.33
Kerchache, Jacques : p.205
Kher, Amy : p.32
Kiesler, Frederick : pp.150, 151, 165
Klapheck, Konrad : pp.159, 168, 328
Klee, Paul : pp.99, 289, 374
Klossowski, Pierre : pp.188, 437, 680

Kober, Jacques : p.146
Koch, Kenneth : p.652
Kristeva, Julia : p.741
Krouchtchev, Nikita : p.176
Kujawski, Jerzy : p.168
Kyrrou, Ado : pp.167, 577

L

Labé, Louise : pp.186, 270, 494, 786
Lacan, Jacques : pp.427, 518, 524, 530, 720, 744, 751
Lachenal, François : p.142, 143
Lacheraf, Mostefa : pp.111, 112
Lagarde, Robert : pp.158, 250, 662, 670, 673, 674
Laloy, Yves : pp.158, 516
Lam, Lou : pp.559
Lam, Wifredo : 15, 130, 132, 133, 164, 165, 221, 449, 451, 452, 455, 501, 558-74, 585, 586, 626, 787
Lamba, Jacqueline : pp.4, 129, 132, 361, 717, 776
Lamartine, Alphonse de : p.46
J-C Lambert : p.587
Lampson, Miles : p.103
Langlois, Henri : p.576
Langlois, Jean-François : p.779, 785
Laporte, René : pp.120, 121, 179
Larsen, Yves : p.615
Lautréamont, comte de (Isidore Ducasse, dit) : pp.53, 90, 92, 132, 135, 152, 156, 159, 161, 197, 219, 220, 243, 324, 333, 342, 363, 410, 454, 479, 543, 571, 655, 683, 684, 692, 693, 705, 710, 730, 734, 759
Lear, Edward : pp.594, 727, 728-31
Le Bars, Charles : p.239
Lebel, Jean-Jacques : pp.5, 15, 196, 197, 243, 252, 259, 304, 308, 406-475, 657
Lebel, Robert : pp.210, 329, 406, 433, 434, 494, 495, 501, 586, 587, 620
Le Brun, Annie : pp.250, 322, 578, 706
Le Clézio, Jean-Marie : p.658
Legrand, Gérard : pp.167, 178, 193, 195, 197, 199, 219, 250, 252, 258, 259, 265, 408, 432, 454, 510, 516, 578, 609, 620, 645
Leiris, Michel : pp.52, 206, 210, 395, 435, 436, 444, 447, 456, 459, 460, 461, 462, 468, 471, 580, 593, 646, 786, 802
Le Maréchal, Jacques : p.158
Le Roux, Maurice : p.437
Lesage, Augustin : p.165, 760
Lescure, Jean : pp.139, 140, 142, 143,
Levertov, Denise : p.653
Lévi, Éliphas : p.132
Levinas, Emmanuel : p.52
Lévi-Strauss, Claude : pp.128, 133, 213, 407
Lewis, Wyndham : p.652
L'Herbier, Marcel : p.32
Lichtenberg, Georg Christoph : pp.260, 582, 731

Lipchitz, Jacques : pp.53, 210
Loeb, Pierre : pp.210, 215, 564, 559
Losfeld, Éric : pp.176, 177, 255, 449, 451, 511, 658
Loti, Pierre : p.39
Loubchansky, Marcelle : pp.158, 703
Loudmer, Guy : pp.205, 217
Louÿs, Pierre : pp.35, 42, 89, 786
Lovecraft, H-P : p.742
Luca, Ghérasim : pp.80, 165
Lundkvist, Arthur : p.80
Lutfy, Khalil : p.67

M

Maar, Dora : pp.210, 361, 717
Mabille, Pierre : pp.130, 164, 324
Macé, Gérard : p.354
Maclure, Michael : p.654
Maddin, Guy : p.782
Magritte, René : pp.136, 137, 138, 141, 157, 159, 166, 213, 221, 243, 432, 433, 498, 501, 516, 587, 588, 606, 625, 630, 642, 661, 662, 696, 703, 747, 748
Major, Jean-René : p.312, 313
Malet, Léo : pp.128, 137, 139, 141, 143
Mallarmé, Stéphane : pp.31, 35, 92, 126, 159, 219, 419, 423, 589
Malraux, André : pp.60, 78
Manina : p.432
Man Ray : pp.51, 53, 81, 123, 152, 168, 192, 194, 196, 197, 212, 233, 243, 248, 361, 415, 425, 426, 427, 432, 658, 698, 717, 739
Man Ray, Juliette : p.717
Maquet, Jean : pp.78, 80
Marc'o : p.426
Marembert, Jean : p.127
Marinetti, Filippo, Tommaso : pp.50, 51, 58
Martin, Etienne, p.205
Martinet, Marcel : p.50
Martini, Alberto : p.611
Martins, Maria : p.167
Marx, Karl : pp.155, 242, 363, 408
Mascalo, Dyonis : pp.462, 471
Massignon, Louis : p.86
Masson, André : pp.50, 51, 68, 71, 128, 130, 132, 133, 157, 166, 221, 222, 344, 406, 435, 543, 611, 670, 776
Masson, Loys : p.143
Masson, Rose : p.133
Matisse, Paul : pp.207, 208, 545
Matisse, Pierre : p.213
Matta, Roberto : pp.12, 15, 27, 36, 86, 130, 151, 154, 157, 158, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 180, 204, 218, 221, 223, 224, 225, 264, 299, 315, 331, 384, 406, 407, 409, 410, 414, 432, 437, 443, 451, 458, 461, 473, 479, 498, 501, 510, 542-58, 585, 586, 611, 620, 626, 632-37, 639, 670, 674, 675, 702, 755, 757, 760, 761, 762, 787, 789, 792

Maupassant, Guy de : p.387
Mauriac, François : pp.39, 658
 Mayoux, Jehan : pp.175, 239, 250
Ménegoz, Marco : pp.145, 146
 Merwin, W.S. : p.652
 Mesens, Edouard-Léon Théodore (dit ELTM) : pp.163, 243, 432, 433, 604
 Messadié, Gérald : pp.99, 115, 276, 277, 356, 585, 778
 Messenger, Annette : p.782
 Messagier, Jean : p.703
 Michaux, Henri : pp.2, 5, 15, 40, 52, 79, 80, 90, 98, 99, 115, 204, 399-406, 423, 426, 435, 442, 518, 529, 553, 557, 558, 585, 626, 670, 787, 789
 Millot, Catherine : pp.720, 744
 Milne, A.A. : p.728
 Minne, Georges : p.126
 Miró, Joan : pp.51, 138, 141, 158, 206, 210, 221, 243, 432, 588, 606, 611, 613, 645
 Mitrani, Nora : pp.167, 385, 650
 Molinier, Françoise : p.
 Molinier, Pierre : pp.2, 5, 17, 151, 156, 158, 168, 191, 194, 221, 248, 256, 269-72, 282-88, 290, 306, 338, 339, 342, 390, 512, 542, 585, 621, 666, 696, 697, 699, 757, 771, 787, 792
 Mondrian, Piet : pp.289, 606
 Montaigne, Michel : p.758
 Montgomery, Bernard : p.23
 Moore, Henry : pp.67, 74, 208
 Moore, Marianne : p.653
 Moreau, Gustave : pp.171, 221, 287, 341, 434
 Moron, Geneviève :
 Moro, Césaire : pp.63, 68
 Motherwell, Robert : p.407
 Mounier, Emmanuel : p.78
 Moussa, Sallama : p.62
 Muhlstein, Cécile : pp.631, 632
 Mulotte, Jean-Pierre : p.146
 Munch, Edvar : pp.221, 287
 Mušič, Zoran : p.52
 Musset, Alfred de : p.46
 Muzard, Suzanne : p.174

N

Nada, Hamed : p.88
 Nadeau, Maurice : pp.193, 309, 619, 695, 771
 Nasser, Gamal, Abdel : pp.18, 39, 100, 101, 103, 203
 Naville, Pierre : pp.251, 620
 Neguib, Mohammed : p.101
 Nemès, Eric de : pp.63, 65, 67, 72
 Nerouda, Pablo : p.559
 Nietzsche, Friedrich : pp.80, 410
 Nimier, Roger : p.115
 Nimor, Amy : p.65

Noailles, Marie-Laure de : p.81, 210
Nomikos : p.72
Nono, Luigi : p.52
Norse, Harold : pp.654, 656
Nourissier, François : pp.514, 631
Novalis, (Georg Philipp Friedrich, Freiherr von Hardenberg, dit) : pp.132, 135, 219, 758, 759
Nyssen, Hubert : pp.125, 528, 529, 594, 786, 787

O

Ocampo, Silvina : pp.742, 743
Oelze, Richard : pp.158, 611
O'Hara, Franck : p.652
Okamoto, Taro : p.163
Okasha, Tharwat : p.71
Oldenburg, Claes : p.327
Ollivier, Albert : p.78
Onsi, Omar : p.68
Openot, Michèle : p.527
Oppenheim, Meret : pp.4, 255, 340, 342, 331, 361, 358, 645, 716, 717, 770
Orabi, Ahmed : p.18
Out-El-Kouloub El Demerdachiah : p.39

P

Pallida, Herberto : p.472
Panizza, Oscar : pp.245, 384, 340
Pardo, Frédéric : p.427
Parent, Mimi : pp.191, 195, 197, 210, 211, 229, 239, 240, 241, 250, 269, 296, 308, 311, 313, 315, 323, 325, 326, 331, 332, 333, 335, 382, 391, 438, 580, 605, 609
Parmelin, Hélène : p.471
Pastoureau, Henri : pp.31, 36, 79, 80, 82, 83, 84, 142, 149, 151, 154, 155, 156, 166
Pastré, comtesse Lili : p.133
Patin, Marc : pp.134, 135, 139, 140, 141, 144
Paulhan, Jean : pp.357, 367, 586, 692
Pauvert, Jean-Jacques : pp.17, 124, 156, 177, 187, 188, 196, 255, 256, 272, 273, 413, 577, 690, 691, 730
Paz, Octavio : pp.167, 232, 239, 252, 350, 367, 370, 371, 372, 375, 384, 411, 412, 425, 437, 442, 455, 645, 647, 650
Pelieu, Claude : p.587
Pellicer, Pilar : p.409
Penrose, Roland : pp.163, 396, 433
Penrose, Valentine : p.396
Pérec, Georges : pp.614, 658
Péret, Benjamin : pp.5, 126, 128, 130, 133, 134, 139, 141, 144, 145, 152, 153, 161, 166, 175, 176, 210, 214, 239, 252, 258, 259, 340, 369, 375, 421, 423, 425, 432, 433, 442, 463, 582, 604, 609, 612, 613, 648, 697, 698, 730, 786
Peschard, Jean : p.190

Petit, Roland : p.33
 Phankim-Koupernik, Micheline : pp.2, 401, 402, 403, 435, 789
 Pia, Pascal : p.78
 Picabia, Francis : p.51, 152, 158, 244, 289, 730
 Picasso, Pablo : pp.51, 58, 63, 65, 136, 138, 139, 141, 166, 207, 208, 210, 223, 232, 248, 289, 365, 472, 517, 518, 527, 559, 564, 567, 568, 569, 570, 604, 711, 802
 Pierret, Marc : p.614
 Pieyre de Mandiargues, André : pp.5, 8, 15, 79, 107, 112, 180, 196, 239, 252, 269, 311, 350, 352-99, 400, 411, 412, 425, 437, 445, 490, 501, 504, 529, 548, 563, 608, 609, 645, 656, 658, 691, 715, 716, 717, 757, 777
 Pieyre de Mandiargues, Bona : pp.311, 361, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 380, 385, 395, 717
 Pieyre de Mandiargues, Sibylle : pp.354, 379, 380
 Pignon, Edouard : pp.462, 472, 571
 Piñera, Virgilio : p.455
 Pitoëff, Sacha : p.239
 Plantier, Thérèse : p.390
 Plath, Sylvia : pp.653, 654
 Platon : p.757, 758
 Poe, Edgar Allan : p.650
 Poiret, Paul : pp.494, 495
 Pollock, Jackson : pp.407, 428, 702
 Pommeureulle, Daniel : pp.226, 227
 Ponge, Francis : p.83, 143, 367, 368, 529, 645
 Poulaille, Henry : p.50
 Pound, Ezra : pp.651, 652
 Prassinou, Gisèle : pp.112, 119, 351, 356, 358, 360, 361, 654, 688, 711, 712, 714, 715, 718, 719, 736, 740
 Prévert, Jacques : pp.90, 697, 698
 Proust, Marcel : pp.304, 363, 455, 473, 489

Q

Queneau, Raymond : pp.107, 139, 604, 658, 697, 698, 733, 734

R

Rabelais, François : p.731
 Râfi, Samir : p.81
 Rahon Paalen, Alice : pp.4, 776
 Raps, Daniel : p.48
 Ratton, Charles : pp.201, 203, 204, 205-14, 233
 Rassim, Ahmed : pp.32, 90, 91, 92
 Rauschenberg, Robert : pp.159, 238, 326, 329, 413
 Raysse, Martial : p.159
 Read, Herbert : p.652
 Recalcati, Antonio : p.413
 Reigl, Judith : pp.158, 169
 Reinhold : pp.15, 205, 251, 474, 501, 585, 593-603, 757

Reverdy, Paul : p.655
 Rey, Bruno : p.670
 Rheims, Maurice : pp.203-205, 210, 214, 303, 406, 442, 501
 Riad, Azid : p.71
 Riadh, Mamdouh : p.32
 Riaz, Khadiya : p.31, 77, 88
 Ribemont-Dessaignes, Georges : p.519
 Rich, Adrienne : p.653
 Rimbaud, Arthur : pp.46, 52, 53, 72, 92, 134, 136, 139, 156, 161, 175, 197, 219, 220, 235, 243, 363, 410, 423, 479, 647, 650, 651, 758, 760, 786
 Riopelle, Jean-Paul : pp.83, 86, 158, 165, 166, 168
 Rius, Robert : pp.139, 141, 142, 145, 146
 Rivera, Diego : pp.50, 59, 67, 374
 Rivet, Paul : p.210
 Rivette, Jacques : p.413
 Rivière, Georges-Henri : p.210
 Riz, Angelo de : pp.52, 53, 56, 64, 67, 70, 71
 Robin, Armand : p.140
 Roché, Henri-Pierre : p.213
 Rochefort, Christiane : p.692
 Rodanski, Stanislas : pp.154, 586
 Roger, Bernard : pp.167, 617
 Romains, Jules : pp.39, 60
 Ronsard, Pierre de : pp.342, 758, 786
 Rosenquist, James : p.328
 Rossignol, Bénédicte : p.779
 Rotella, Mimmo : p.137
 Rothschild, baron Guy de : p.227
 Rousseau, Henri : pp.154, 221, 516
 Roussel, Raymond : pp.154, 155, 188, 247, 518, 521, 579, 583, 652, 760
 Rousselot, Jean : p.95
 Roy, Claude : p.733
 Rozsda, Endre : pp.627, 628
 Rutten, Gérard : p.427
 Ruz Lhuillier, Alberto : p.371
 Rybak, Boris : pp.140, 142, 144, 145

S

Sacher-Masoch, Leopold von : p.416
 Sadate, Mohammed Anouar el : p.101
 Sade, Donatien, Alphonse, François, marquis de : pp.27, 81, 92, 112, 118, 132, 150, 155, 156, 158, 181, 188, 195, 214, 237, 247, 278, 307, 308, 310, 311, 312-23, 337, 342, 386, 410, 413, 414, 416, 443, 473, 545, 581, 582, 583, 586, 679, 680, 685, 693, 695, 696, 697, 698, 734, 741, 771, 772, 773, 774, 786, 788, 794,
 Saddik, Ratib : p.63, 68, 69
 Sadek, Mohammed : p.67
 Saïd, Mahmoud : pp.63, 68, 69
 Saint-John Perse : pp.446, 529, 646
 Saint-Phalle, Niki de : pp.159, 328, 761

Saint-Pol-Roux, Paul Pierre dit : 159
 Samaras, Lucas : p.226
 Sanguinetti, Edoardo : p.645
 Santini, Kevis : p.52
 Sarraute, Claude : p.526
 Sarraute, Nathalie : p.658, 801, 802, 803
 Sartre, Jean-Paul : pp.78, 465, 470, 802
 Sauvage, Tristan : pp.243, 432
 Sby, Roger : p.126
 Schéhadé, Georges : pp.517, 521
 Scheler, Lucien : p.143
 Schenouda, Horus. W. : pp.40, 41, 42, 71, 76, 89, 90, 93, 94
 Schlegel, Friedrich : p.759
 Schlessinger, Jo : p.64
 Schroeder-Sonnenstern : pp.165, 609
 Schuster, Huguette : p.452
 Schuster, Jean : pp.167, 176, 177, 193, 246, 250, 256, 258, 259, 260, 265, 335, 408, 438, 451, 452, 457, 461, 462, 470, 471, 501, 510, 511, 578, 580, 582, 609, 619, 645
 Schwaller de Lubicz, René : pp.33, 242
 Schwarz, Arturo : pp.42, 91, 409, 412, 604, 627
 Schwartz, Pierre : pp.670, 673, 674
 Schwitters, Kurt : pp.420, 421
 Scutenaire, Louis : p.630
 Sebbag, Georges : pp.178, 250, 588, 614, 617
 Sède, Gérard de : pp.127, 128, 134, 139, 141, 142, 143, 145, 169
 Seghers, Anna : pp.133
 Seghers, Colette : p.107
 Seghers, Pierre : pp.5, 106, 107, 108, 111, 113, 114, 137, 142, 143, 175, 272, 273, 276, 280, 281, 351, 384, 390, 645, 654
 Seligmann, Kurt : p.162
 Serbanne, Claude : p.80
 Serge, Victor : p.133
 Sernet, Claude : p.143
 Serpan, Jaroslav : p.168
 Shakespeare, William : pp.35, 711, 731
 Sherman, Cindy : p.782
 Silbermann, Jean-Claude : pp.168, 250, 510, 511, 705, 761, 762
 Simon, Emile : pp.170, 172
 Simonpoli, Jean : pp.141, 145, 146
 Siqueiros, David Alfaro : pp.462, 463
 Sirry, Wadid : p.72
 Sollers, Philippe : pp.322, 390, 645, 650, 734
 Soupault, Philippe : pp.52, 120, 161, 172, 192, 498, 502, 518, 520, 711
 Souza Antonio : pp.371, 372, 373, 374
 Starobinski, Jean : p.52
 Stendhal, (Henri Beyle, dit) : p.387
 Sternberg, Jacques : p.128
 Stil, André : pp.139, 141, 142, 144
 Styron, William : p.424

Štyrský, Jindrich : pp.158, 772, 773, 774
Svanberg, Max Walter : pp.124, 151, 156, 158, 168, 191, 239, 244, 257, 269, 285, 338,
339, 342, 609, 626, 690, 691, 697, 699, 700, 701, 703, 706, 707, 787, 792

T

Tábara : p.613
Tabet, Antoine : p.68
Tamayo Ruffino : pp.169, 375
Tanguy : pp.169, 375
Tanning, Dorothea : pp.4, 289, 360, 361, 432, 716, 717, 771, 773
Tapié, Michel : pp.127, 134, 167, 213
Tapiès, Antoni : p.52
Tardieu Jean : pp.139, 143
Tarnaud, Claude : p.154
Tavernier, René : p.143
Télémaque, Hervé : pp.168, 578, 645, 761
Telero, Carmen : p.373
Telmisani, Kamel el- : pp.52, 53, 56, 59, 61, 62, 63, 69, 70, 72, 76, 77, 80
Terra, Stefano : p.80
Terrossian, Jean : p.250
Thomas, Edith : p.143
Ting, Walasse : p.502
Tinguely, Jean : pp.409, 413
Tissier, Carmen : p.227
Tita : pp.136, 138, 141
Topalian, Arte : p.65
Topor, Roland : p.617
Toyen, (Marie Germinova, dite) : pp.85, 125, 153, 154, 156, 157, 158, 160, 165, 166, 167,
168, 196, 197, 200, 221, 239, 243, 250, 252, 269, 325, 333, 334, 335, 336, 337, 361, 432,
510, 511, 575, 576, 578, 580, 587, 588, 609, 612, 703, 717, 749, 761, 762, 771, 772, 773,
774, 787, 792
Trigano, Patrice : pp.409, 410, 412
Trotski, Léon : pp.47, 49, 50, 59, 126, 128, 164, 176, 374, 433, 451, 462, 463, 471
Trouille, Clovis : pp.146, 167, 583, 696, 755, 771
Tzara, Tristan : pp.35, 55, 56, 108, 127, 128, 130, 159, 162, 210, 518, 580

U

Ubac, Raoul : pp.128, 136, 140, 142
Unik, Pierre : p.698
Ursula, (Ursula Shultze-Bluhm, dite) : p.761

V

Vaché, Jacques : pp.90, 152
Valaoritis, Nanos : pp.651, 652, 656
Valéry, Paul : pp.152, 655
Van Hirtum, Marianne : pp.261, 301, 302, 303

Van Zuylen, Gabrielle : pp.2, 227, 303, 435, 727
Vargas Llosa, Mario : p.455
Varo, Remedios : p.740
Vasarely, Victor : p.587
Vaucher-Zanarini, Nelly : p.33
Vercors, Jean Bruller, dit : p.143
Verlaine, Paul : pp.46, 423, 786
Vialard, Nanou : pp.670-74
Vigier, Jean-Pierre : p.471
Vildrac, Charles : p.143
Villeglé, Jacques : pp.137, 412
Vincendon, Mireille : p.94
Viola, Manuel : pp.139, 141
Viot, Jacques : pp.215, 216
Virilio, Paul : p.614
Visat, Georges : pp.264, 498, 548, 557, 639
Vitrac, Roger : pp.152, 519, 520, 521
Vlaminck, Maurice : p.207
Vogel, Roland : pp.88, 91, 94
Volta, Pablo : pp.160, 192, 193, 256, 339
Vulliamy, Gérard : pp.134, 136

W

Waldberg, Patrick : p.247
Waldeberg, Isabelle : p.587
Warhol, Andy : p.327
Watson, Alexandra : pp.2, 727
Whitehead, Alfred North : p.419
Williams, Anne : p.67
Wingate, général, sir Francis Reginald : p.19
Wilson, Scottie : p.165
Wood, Kenneth : p.71
Wölfli, Adolf : p.759
Wolman, Gil J. : p.175
Wols, (Alfred Otto Wolfgang Schulze, dit) : pp.87, 586, 702
Woolf, Virginia : pp.661, 800, 802, 803
Worly, Lee : p.427
Wright, James : p.652
Wullens, Maurice : p.47

Y

Yeats, William Butler : p.355
Younane, Ramsès : pp.52, 62, 63, 65-82, 88, 92, 93, 166, 167
Younane, Sonia : p.88
Youssef, Kamel : p.71

Z

Zaghlûl, Pacha, Saad : pp.18, 32

Zanelli, Maria : p.47

Zao Wou Ki : p.670

Zervos, Christian : p.210

Ziadé, May : p.33

Zimbacca, Michel : pp.167, 250, 452

Zola, Emile : p.534

Zürn, Unica : pp.361, 385

BIBLIOGRAPHIE

Joyce Mansour

(Les œuvres complètes de Joyce Mansour sont parues, sous le titre *Joyce Mansour, Prose et Poésie, Œuvre complète*, aux Éditions Actes Sud, Arles 1991. Certains textes, toutefois, ne figurent pas dans ce volume : ils seront signalés par des astérisques.)

TEXTES PUBLIÉS ENTRE 1954 ET 1986

- 1954** : *Cris*, Paris, Seghers, Collection « Cahiers de Poésie » ; « Poésie 53 »
« Petit corps mal fait », « Le vieux menuisier travaille jour et nuit », « L'écriture sourie », La Table Ronde, juillet 1954 (Poèmes repris dans *Déchirures*, 1955)
- 1955** : *Déchirures*, Paris, Éditions de Minuit, 1955. Achevé d'imprimerie 19 avril 1955
- 1956** : *Jules César*, Paris, Éditions Pierre Seghers. Couverture par Hans Bellmer (Repris chez le même éditeur en 1958)
* « Le Perroquet », dans *Le surréalisme, même* n° 1, automne 1956 (Première version de « Marie ou L'Honneur de Servir », publié dans *Les Gisants satisfaits* en 1958)
- 1957** : - « On écartera les cadavres », « Quand la guerre pleuvra sur la houle et sur les plages », « Manger un œil dans un bœuf », dans *Jalons*, n° 11, année 1957. (Repris dans *Rapaces* en 1960)
- « *Pericolo sporgersi* » dans *Le surréalisme, même*, n° 2, printemps 1957 (Ensemble de huit poèmes repris en 1960 dans *Rapaces*.)
- *Roulement à billes* : ensemble de onze poèmes, dont sept seront repris dans *Rapaces*. Les quatre autres ne seront jamais repris en recueil : * « Sous son oreiller de paperasse », * « Je chassais » et * « Je suis lasse de mes doigts qui sentent l'oignon », dans *Réalités secrètes*, n° 4, juin 1957.
- *Réponse à une enquête sur la peinture et le cancer : *Le surréalisme, même*, n° 3, automne 1957. (« Le Cancer » sera recueilli en 1958 dans *Gisants Satisfaits*)
- *Réponse à l'enquête d'André Breton sur l'art magique, parue dans *l'Art magique*, Paris, Club français de l'art, « *Formes et Reflets* », 1957.
- 1958** : - * *Solitudes*, récit paru dans *La Parisienne*, janvier-février 1958.
- *Les Gisants satisfaits*, Paris, Jean-Jacques Pauvert. Illustrations par Max Walter Svanberg. Ce volume recueille trois récits : « Marie ou L'Honneur de Servir », « Les Spasmes du dimanche », et « Le Cancer ».
- *« Transports en commun », réponse à une enquête sur le *strip-tease* parue dans *Le surréalisme même*, n° 4, printemps 1958
- « Vous ne connaissez pas mon visage de nuit » et « *Connais-tu les deux arômes des plantaniers* » dans *Front unique*, revue-affiche, n°6, juillet 1958. (Poèmes recueillis dans *Rapaces*).
- « Prête à porter » ; « Ce qui se porte cet hiver » (non repris en recueil) et « Rhabdomancie » (repris en 1960 dans *Rapaces*), in *Bief*, n° 1, 15 novembre 1958.
- « Rubrique lubrique pour petites bringues » ; « Amoureuse » et « Crottins et commérages » in *Bief* n° 2, 15 décembre 1958
- *Jules César*, Paris, Seghers. Réédition. Couverture par Hans Bellmer.

- 1959** : - « Les jeux de l'amour et du bazar » ; « Le rêve d'une Philomène » (Repris en 1977 dans *Faire signe au machiniste*) ; « Notre courrier de cuisson et de cours » ; « Notre recette pour une rouille de poulet et le déconfit de vos ennemis » in *Bief* n° 3, 15 janvier 1959.
- « Le Missel de la Miss : bonnes nuits » ; « Quelques conseils en courant sur 4 roues » ; « Il fait froid ? Une robe s'impose » et « Lignes autour d'un cercle », dans *Bief* n° 4, 15 février 1959.
 - « Le bloc sanitaire, seule défense contre le rideau de fer » ; « Votre ligne ou la guerre contre la grossesse » dans *Bief* n° 5, 15 mars 1959.
 - *Le Bleu des fonds*, dans *Le surréalisme, même*, n° 5, printemps 1959. Repris en volume en 1968 aux Éditions Le Soleil Noir.
 - « Gibier de Macadam » dans *Front Unique*, printemps - été 1959 (Poème repris dans *Rapaces*).
 - « Genève », dans *Bief*, n° 8, 15 juillet 1959.
 - *Catalogue de l'Exposition internationale du Surréalisme*, (E.R.O.S.) organisée en décembre 1959 - janvier 1960 à la galerie Daniel Cordier. Joyce Mansour donne plusieurs contributions au *Lexique succinct de l'érotisme*, et trois poèmes recueillis ensuite dans *Rapaces*. Dans l'édition de tête du même catalogue figurent également « La pointe », une de ces « missives lascives » recueillies dans « Boîte alerte » et « L'Ivresse religieuse des grandes villes », qui paraît sous la forme d'un disque enregistré par Sacha Pitoëff et Dominique Farrell. Ces deux derniers titres seront repris en 1970 dans *Ça*.
- 1960** : - *Rapaces*, Éditions Pierre Seghers. Couverture par Jean Benoît. (Reprend, avec quelques variantes, *Cris* et *Déchirures*, plus des inédits)
- « Velours », dans *Bief*, n° spécial, 10, 11, 15 février 1960. (Poème repris en 1965 dans *Carré Blanc*.)
 - « Conseils pratiques en attendant », dans *Bief*, n° 12, 15 avril 1960.
 - « Il neige, beau masque » ; « Voir » ; « Il y a » et « L'abeille qui perd son temps », dans *Cahiers des saisons*, n° 22, été 1960 (Poèmes extraits de *Rapaces*).
- 1961** : - *Endre Rozsda*, présentation parue dans le *Catalogue de la Mostra Internazionale del Surrealismo*, Milan, galerie Schwarz, mai 1961.
- « Uranus », dans *Sédition* n° 1, juin 1961 (Poème réédité en 1997 par les Éditions Myrddin).
 - *Dolman le maléfique*, dans *La Brèche*, N° 1, octobre 1961. Récit repris dans *Ça*
 - « ... lui, dans les ténèbres » ; « Parades éphémères » ; « D'heure en heure plus délicieux » ; « Sentiments positifs envers John » ; « Lorsque Myriam sortit de l'extase », dans *La Brèche*, n° 3, septembre 1962. (Poèmes repris dans *Carré blanc*).
- 1963** : - « Infiniment... sur le gazon », dans *La Brèche*, n° 4, février 1963. (Récit repris dans *Ça*)
- « Le désir du désir sans fin », *La Brèche*, n° 5, octobre 1963. (Poème repris en 1966 dans les *Damnations*).
- 1964** : - « Illusions de vol », *La Brèche*, n° 6, juin 1964. (Récit repris dans *Ça*).
- « Funéraire comme une attente à vie », *La Brèche*, n° 7, décembre 1964. (Poème repris en 1965 dans *Carré blanc* sous le titre « Funéraire comme une attente de vie »)
- 1965** : *- « Robert Lebel ou symbole de la pomme cueillie », « Présentation de la Saint Charlemagne » parus dans le bulletin des Éditions Le Soleil Noir. Repris par Deyrolle Éditeur en 1993.
- *Carré blanc*, Paris, Le Soleil Noir. Illustrations Pierre Alechinsky.
 - « Du doux repos » et « Chant des cuisses d'élytres » dans *La Brèche*, n° 8, novembre 1965. (Poèmes extraits de *Carré blanc*).
- 1966** : - *Les Damnations*, Paris, Georges Visat. Recueil écrit en collaboration avec Matta
- « L'horizon de l'aveugle », dans *Phantomas Apparatus*, n° 63 - 67, décembre 1966.

- 1967 :** - « À la renommée de la tartine » (Récit repris dans *Ça*) et * « Éléments mnémotechniques pour un rêve futur » (présentation de l'exposition surréaliste organisée en décembre 1965 sous le titre *L'Écart absolu* à la galerie de l'Œil) dans *l'Archibas*, n° 1, avril 1967.
 - « *A química da calma* » (traduction de « Chimie du calme », poème écrit en juin 1967), in *A Shale*, revue qui sert de catalogue à la XIII^e exposition internationale du surréalisme, Sao Paulo, août 1967.
 - « *La calcédoine d'Islande* » et « *De l'impudeur jusque dans les aliments* », *l'Archibas*, n° 2, octobre 1967 (Poèmes repris dans « *Faire signe au machiniste* »)
- 1968 :** - « Chimie du calme » (Repris dans *Faire signe au machiniste*) et « Le sang d'une bouche ouverte », dans *Réalités Secrètes*, N° 32 - 33, mars 1968 (Repris, avec des variantes, dans *Phallus et momies*, sous le titre « La solitude tout court »)
 - « *Rubriques lubriques pour petites bringues* », dans *l'Archibas*, n° 3, mars 1968.
 - « L'ombre de ma folie » dans *Opus International*, avril 1968 (Repris dans *Faire signe au machiniste*)
 - *Le Bleu des fonds*, Paris, Le Soleil Noir. Illustrations de Pierre Alechinsky.
- 1969 :** - *Phallus et Momies*, La Louvière, Daily-Bul, collection « Les Poquettes volantes », n° 35. Illustrations Reinhoud / Suzy Embo. (Recueil repris dans *Faire signe au machiniste*)
 - « Astres et désastres » poème-présentation paru sous forme d'affiche à l'occasion d'une exposition de Pierre Alechinsky organisée à la London Art Gallery (Repris dans *Faire signe au machiniste*)
- 1970 :** - *Ça*, Paris, Le Soleil Noir. Illustrations d'Enrico Baj. Reprend des textes parus antérieurement dans des revues ou catalogues.
 - « Fleurs d'enclume », poème-présentation d'une exposition de Reinhoud paru dans *Reinhoud*, Turin, Éditions d'Art Fratelli Pozzo. (Repris dans *Faire signe au machiniste*)
 - * « Voyage d'Éros et décalcomanies » ; « Songes d'Oman trajet de marouflage », poèmes-marelles reproduits sur les cartons d'invitation au vernissage d'une exposition de Cécile Mulhstein organisée en mars 1970 à la galerie Daniel Geruis.
 - « Pierre Molinier ou celui qui désire », poème-présentation paru dans *Petit dictionnaire secret du surréalisme*, in *Opus International*, n° 19-20, octobre 1970. (Repris dans *Faire signe au machiniste*)
 - * « Petite marelle de haut en has » ; « Marelle ascendante » ; poèmes-marelles parus dans *Avant-Quart*, n° 9, quatrième trimestre 1970.
 - * « A comme Athanor », dans *Bulletin de liaison Surréaliste* n° 2, avril 1971. (Repris dans *Faire signe au machiniste*)
- 1971 :** - « De l'âne à l'analyste et retour », dans *Bulletin de liaison Surréaliste* n° 2, avril 1971. (Repris dans *Faire signe au machiniste*) ; « Pandémonium », poème-présentation pour Wifredo Lam paru dans *Poètes singuliers du Surréalisme et autres lieux*, anthologie réunie par Jean-Jacques Auguier, Paris 10/18, septembre 1971. (Repris dans *Faire signe au machiniste*)
- 1972 :** - « Pol Bury ou les délices de la lenteur », poème-présentation paru dans le catalogue de l'exposition *Bijoux de Paul Bury*, Paris, Maeght, 1972. (Repris dans *Faire signe au machiniste*)
 - « Le crâne écran du souvenir », dans la *Voix des Poètes* n° 44, 1972. (Repris dans *Faire signe au machiniste*)
 - « *Cobra is the night image of a Chinese water print* », poème-présentation d'une exposition de Pierre Alechinsky paru dans le catalogue de la XXXVI^e Biennale de Venise, juin 1972. (Repris dans une traduction de l'auteur, sous le titre « Cobra est l'image nocturne d'un lavis chinois » dans Michel Sicard : *Pierre Alechinsky, extraits pour traits*, Paris, Galilée, 1989.)

- « Voici juin », dans *Bulletin de liaison Surréaliste* n° 5, septembre 1978. (Repris dans *Faire signe au machiniste*)
 - * « Julien Gracq, ou le brillant interview », poème-présentation paru dans les *Cahiers de l'Herne : Julien Gracq*, n° 20, quatrième trimestre 1977.
- 1973 :** - *Histoires Nocives, Taxis*, Gallimard (Reprend *Jules César*). Première publication d'*Îles flottantes*)
- * « Le Grand jamais », poème-présentation d'Henri Michaux paru dans *La Quinzaine Littéraire*, 16 - 31, janvier 1973.
 - « Prédelle », poème-présentation paru dans le catalogue de l'exposition *Alechinsky à la ligne*, organisée à la Galerie de France du 25 janvier au 18 mars 1973. (Paris, Weber éditeur. Repris dans *Faire signe au machiniste*)
 - « Clarté au-delà du ressac », poème-présentation du peintre à l'atelier Jacob du 6 au 30 juin 1973. (Repris dans *Faire signe au machiniste*)
 - * *Les feux sulfureux du Surréalisme*, texte d'hommage à Georges Henein paru dans *l'Express*, 6-12 août 1970.
- 1974 :** - * « Emporté par sa peinture par un noyé par la rivière », poèmes-présentation parus dans le catalogue de l'exposition *Camacho* à la galerie Yan Krugier, Genève, mai 1974.
- * « Georges Henein, demain », poème-hommage paru dans la *Part du Sable : Hommage à Georges Henein*, juillet 1974.
 - Réponse à l'enquête du *Quotidien de Paris* : « Pourquoi n'y a-t-il plus de groupe surréaliste ? » publiée dans *Bulletin de liaison Surréaliste* n° 9, décembre 1974.
- 1975 :** - * *Matta ou celui qui raz-de-marée*, texte de présentation paru dans *XXe Siècle*, éditions spéciales des n° 42-43 : « Le Surréalisme », Paris Édition XX^e siècle, 1975.
- « Miroir... », poème-présentation d'une exposition de Gérald Messadié à la galerie de l'Université mai 1975. (Repris dans *Faire signe au machiniste*)
 - * *Codex à la violence immobile*, texte de présentation paru dans le catalogue de l'exposition *Gironella el Escurial Ultra Marinas*, organisée à Paris, à la galerie Françoise Tournier puis à la galerie de Carennac, en juin 1975.
 - *Inventaire non exhaustif de l'indécent, ou le nez de la méduse*, dans *Attitude Internationale*, juin 1975. (Poèmes repris dans *Faire signe au machiniste*)
 - « *Wild glee from elsewhere* », in *Shantih* vol. 3, automne - hiver 1975. Poème extrait de *Phallus et Momies*.
- 1976 :** * « *I shall swim toward you* », traduction du poème de *Rapaces* : « Je nagerai vers toi », parue dans *Arsenal* n° 3, printemps 1976.
- « L'absence de trou », dans *Bulletin de liaison Surréaliste* n° 10, avril 1976. (Poème repris dans *Faire signe au machiniste*)
 - * « *Letter to a brute* », traduction des poèmes de *Carré blanc* : « Lettre à une brute », parue dans le catalogue *World Surrealist Exhibition*, Chicago, mai-juin 1976.
 - « Pandémonium », poème-présentation pour une exposition de Wifredo Lam, paru en septembre 1976 dans le portfolio *Orsa maggiore*, contenant également six lithographies de Lam. (Texte repris dans *Faire signe au machiniste*, puis en juillet 1979, dans la revue *XX^e Siècle*.)
- 1977 :** * « Le casier vierge ou la traversée de la Mer Rouge » dans *Surréalisme* n° 1, premier trimestre 1977.
- * « Caniculaire », poème-présentation pour Cogollo, avec la participation de Ted Joans (*Arte Contemporana*). Illustrations par Cogollo.

- * *Pour Cogollo*, présentation en prose parue dans *Surréalisme* n° 1, second trimestre 1977.
- - *Faire signe au machiniste*, Paris, Le Soleil Noir, illustrations de Camacho.
Reprend les recueils antérieurs, des poèmes dispersés dans des revues et des poèmes - présentations publiés en catalogue.

- 1978** : *Flying Piranha* (en collaboration avec Ted Joans), New York, Bola Press.
Couverture par Cogollo, collages de M. Silva Erras. Traduction en anglais par l'auteur de poèmes extraits de *Carré blanc*, d'*Astres et désastres* et de *Fleurs d'enclume* et, sous le titre *North Express*, de « Cobra est l'image nocturne d'un lavis chinois »
-* « *Why not sneeze ?* », poème-réponse à l'enquête : « À quoi bon les poètes en un temps de manque ? » parue aux Éditions Le Soleil Noir en 1978.
- 1979** : - « Sens interdits », poème-présentation paru dans le catalogue de l'exposition posthume *Molinier*, Genève, Bernard Letu
-* « Grille pour un parcours imaginaire », préface d'un roman d'Ibrahim Kamal, *Le voyage de cent mètres*, Paris, Nouvelles Éditions Oswald.
- 1980** : - « Après », dans *L'Amour mine de rien*, anthologie réunie par Alexandre Bonnier et Jean-Marie Gibbal, Paris, Encre Recherches. (Poème repris dans le *Grand Jamais*.)
- 1981** : - *Le Grand Jamais*, Paris, Éditions Maeght, illustrations de Pierre Alechinsky et Matta.
- « Grande absence de Christian Dotremont... », poème-réponse à une enquête sur le type d'habitat souhaité après la mort, paru dans *Autotombes*, Le Daily-Bul, 1981.
- 1982** : - *Jasmin d'hiver*, Montpellier, Fata Morgana, illustrations par Robert Lagarde.
- « Derrière le hublot ou regards oblongs sur les créatures de José Luis Cuevas », poèmes-présentation parus dans les *Obsessions noires de José Luis Cuevas*, Paris, Éditions Galilée, pp. 32 - 33.
- 1983** : - « Angelo tyran de Padoue ou Victor Hugo versus la force majeure », article paru dans la revue *Renaud-Barrault* n° 108.
- 1984** : - « Ne jamais dire son rêve » ; « Les eaux de ce pays-là ne s'écourent jamais » ; « Connais-tu la vieille femme qui veille » et « Connais-tu l'odeur de la boue, dans le Botanique », poèmes repris en 1988 dans *Flammes immuables*
- « Fruits mères », poème-présentation paru dans le catalogue de l'exposition *Rubalcava* organisée à la galerie Heyraud Bresson du 23 mai au 7 juillet 1984.
- « Tombés du soleil sur le rivage où », poème-présentation paru sous la forme d'une affiche annonçant une exposition de Gerardo Chavez du 24 septembre au 3 novembre 1984 au salon d'art de Bruxelles. (Repris dans *Trous Noirs*)
- « L'empire du serpent », poème-présentation rédigé à l'occasion d'une exposition de Camacho organisée en octobre-novembre 1984, et paru dans le catalogue : *Camacho, la philosophie dans le paysage*, Paris, Albert Loeb éditeur 1984.
- 1985** : - *Flammes immobiles*, Montpellier, Fata Morgana. Illustrations Nanou Vialard, Photographies Pierre Schwarz.
- 1986** : - *Trous noirs*, Bruxelles, La Pierre d'Alun. Illustrations de Gerardo Chavez.

PUBLICATIONS POSTHUMES

Les textes inédits de Joyce Mansour sont nombreux. Certains ont déjà fait l'objet de publications posthumes, mais beaucoup restent à publier. Cette bibliographie sera donc à compléter dans les années à venir.

- 1991** : Parus dans *Joyce Mansour, Prose et Poésie, Œuvre complète* :

- « Bleu comme le désert », poème inédit du vivant de l'auteur.
 - « Derrière le hublot ou regards oblongs sur les créatures de José Luis Cuevas » : version inédite, plus longue que celle parue en volume en 1982.
- Dans le même volume, Pierre Alechinsky publiait des propositions de titres que lui envoyait Joyce Mansour en indiquant ceux qu'il avait utilisés, ainsi que des extraits de leur correspondance.

1998 : Parus dans *Supérieur inconnu* n° 9, janvier-mars :

- Six *Cris* inédits
- « Le Cavalier Servant », version intégrale d'un court récit non publié
- « Jean-Gaspard et Josépha », extraits d'un long récit inédit
- Les fragments d'un *Journal* retrouvé dans les papiers de Joyce Mansour.

Autres :

- « Trop plein », poème adressé à Henri Michaux paru dans *Pleine Marge*, n° 26, décembre 1997
- « Le souffle de l'escargot », texte de présentation d'une exposition de Pierre Alechinsky à la Galerie de France, non retenu pour le catalogue. Ce texte, resté inédit du vivant de son auteur, est paru pour la première fois dans Michel Sicard : *Extraits pour traits*, Paris, Galilée, 1989. Il a été repris dans le numéro hors-série de *Télérama* : « Alechinsky, le rêve au bout du pinceau », septembre 1998
- Trois poèmes inédits, contemporains de *Cris*, sont parus dans *Entre Nil et sable — Écrivains d'Égypte d'expression française* (1920 - 1960) Paris, CNDP, 1999.

Ouvrages sur Joyce Mansour

Marie-Claire Barnet : *La Femme Cent sexes ou les genres communicants*, Deharme, Mansour, Prassinos, Éditions Peter Lang, Bern 1998

Stéphanie Caron : « Joyce Mansour, André Breton et le mouvement surréaliste : histoire d'une reconnaissance » dans *L'Entrée en surréalisme*, Éditions Phénix

Stéphanie Caron : *Réinventer le lyrisme*, Éditions Droz, 2007

Katharine Conley et G. Colvile : *La Femme s'entête : la part du féminin dans le surréalisme*, (colloque de Cerisy-La-Salle, sous la direction de Georgiana Colvile et Katharine Conley), collection *Pleine Marge*, Éditions Lachenal et Ritter, 1998.

Alain Marc : *Écrire le Cri*, Éditions l'Ecarlate, 2000

J.H. Matthews : *Joyce Mansour*, Éditions Rodopi, Amsterdam, 1985

Marie-Laure Missir : *Joyce Mansour, Une étrange demoiselle*, Éditions Jean-Michel Place, 2005

Entretiens de Joyce Mansour

- « Un quart-d'heure avec un poète : Joyce Mansour » : émission préparée par Jean-Pierre Enkiri, novembre 1955
- « Le Moyen-Orient et les livres : Jules César de Mme. Joyce Mansour » : 1956
- « Le Dialogue de Londres » : entretien présenté par Jacques Brunuis, avec la participation de Nora Mitrani, Joyce Mansour, Octavio Paz et Robert Benayoun, diffusé par la BBC, le 9 février 1960

- « Pour saluer André Breton » : émission préparée par Maurice Nadeau et Jean Schuster, réalisée par J.A. Blondeau avec Catherine Sellers, Roger Blin, Jacques Dacqmine, François Maistre, Jean Negroni, Jean Leuvrais. Interventions de Marcel Duchamp, Pierre Naville, Robert Lebel, Dionys Mascolo, Joyce Mansour, Gérard Legrand, Vincent Bounoure, Aimé Césaire, diffusée le 19 octobre 1966
- « Écrivains étrangers d'expression française : Joyce Mansour » : émission de Jean Paget enregistrée le 28 octobre, diffusée le 2 décembre 1967, lectures par Maria Casarès et Alain Cuny
- « Pyramides humides, transports en commun, rêves pour collection » : entretien avec Pierre Bourgeade paru dans *La Quinzaine littéraire*, 1^{er} décembre 1969, repris dans *Violoncelle qui résiste*, Paris, Éric Losfeld
- « Poésie ininterrompue : Joyce Mansour » : entretien libre sous forme de jeu, « Les sourds s'entendent », avec Alain Jouffroy, enregistrée le 22 et diffusée le 28 septembre 1975
- Interventions de Joyce Mansour dans « Yves Navarre en direct » : émission préparée par Gilbert-Maurice Duprez et Édith Lansac

Colloques sur et autour de Joyce Mansour

- « La Femme s'entête : la part du féminin dans le surréalisme », colloque de Cerisy-La-Salle, sous la direction de Georgiana M.M. Colville et Katharine Conley, août 1997.
- « La poésie du sud et des orientes: de la subversion au renouvellement », colloque à l'Université de Paris XII Villetaneuse, sous la direction de Jean-Louis Jouvart, 25 mars 2005/4 novembre 2005/27 janvier 2006. Première journée: intervention de Marie-Laure Missir, « Joyce Mansour et l'éros surréaliste ».
- « Postérités de Joyce Mansour », journées organisées par "Traverses 19-21", sous la direction de Daniel Lançon, Université de Stendhal, Grenoble III, Maison des science de l'Homme-Alpes, 17 et 18 novembre 2011

Correspondance d'André Breton à Joyce Mansour (1954 à 1966) annotée par l'auteur
(archives Mansour en attente de publication)

André Breton : ouvrages publiés

- 1919** *Mont de Piété*, Au Sans Pareil. Avec deux dessins d'André Derain
- 1920** *Les Champs Magnétiques* (en collaboration avec Philippe Soupault), Au Sans Pareil. Portraits des auteurs par Francis Picabia.
- 1923** *Clair de Terre*, Collection *Littérature*. Les exemplaires de tête comportent un portrait d'André Breton gravé à l'eau-forte par Pablo Picasso.
- 1924** *Manifeste du Surréalisme* suivi de *Poisson Soluble*. Chez Simon Kra.
- 1929** : Nouvelle édition augmentée d'une préface et de la *Lettre aux Voyantes*. Frontispice de Max Ernst.

1946 : Le *Manifeste* est repris, ainsi que la préface à l'édition de 1929, dans *Les Manifestes du Surréalisme* (Éditions du Sagittaire).

1924 *Les Pas perdus* (N.R.F.)

1945 : Nouvelle édition dont le texte est conforme à la précédente.

1949 : Nouvelle édition conforme à la précédente.

1926 *Légitime défense*, Éditions Surréalistes

1927 *Introduction au discours sur le peu de réalité* (N.R.F.). Avec une reproduction en fac-similé d'une page manuscrite.

1934 : Texte repris dans *Point du jour*.

1928 *Nadja* (N.R.F.) Avec 44 planches photographiques

1945 : Nouvelle édition conforme à la précédente.

1949 : Nouvelle édition conforme à la précédente.

1930 *Ralentir Travaux* (en collaboration avec René Char et Paul Éluard). Éditions Surréalistes

1930 *Second Manifeste du Surréalisme*. Chez Simon Kra. Les exemplaires de luxe comportent la reproduction en couleurs d'un dessin par Salvador Dalí.

1930 *L'Immaculée Conception* (en collaboration avec Paul Éluard). Éditions Surréalistes. Les exemplaires de luxe comportent une eau-forte par Salvador Dalí.

1931 *L'Union Libre*. Sans nom d'éditeur, ni lieu d'édition.

1932 *Misère de la poésie, l' « Affaire Aragon » devant l'opinion publique*. Éditions Surréalistes.

1932 *Le Revolver à cheveux blancs*. Éditions des Cahiers Libres. Les exemplaires de luxe comportent une eau-forte par Salvador Dalí.

1932 *Les Vases communicants*. Éditions des Cahiers Libres. Couverture par Max Ernst.

1955 : Éditions Gallimard. Nouvelle édition, illustrée de photographies, conforme pour le texte à la précédente

1934 *Qu'est-ce que le Surréalisme ?* René Henriquez. Couverture par René Magritte.

1934 *L'air de l'Eau*. Éditions des Cahiers d'Art. Les exemplaires de luxe comportent quatre gravures au burin par Alberto Giacometti

1934 *Point du Jour* (N.R.F.) Recueil de textes parus de 1924 à 1933.

1935 *Position Politique du Surréalisme*. Éditions du Sagittaire. Recueil de conférences et d'interviews datant de la même année.

1936 *Au Lavoir Noir* (G.L.M.). Avec une « fenêtre » par Marcel Duchamp.

1936 *Notes sur la poésie* (en collaboration avec Paul Éluard). G.L.M. Avec un dessin par Salvador Dalí.

1937 *Le Château Étoile*. Éditions Minotaure. Avec un frottage en couleurs et huit planches par Max Ernst.

1937 *L'Amour Fou* (N.R.F.). Avec vingt planches photographiques.

1945 Nouvelle édition conforme à la précédente.

1937 *De l'Humour noir* (G.L.M.). Programme d'une conférence prononcée par André Breton dans le cadre de l'Exposition universelle de 1937. Avec un montage photographique.

1938 *Dictionnaire Abrégé du Surréalisme* (en collaboration avec Paul Éluard). Éditions Galerie des Beaux-Arts. Avec de nombreux documents et reproductions photographiques.

- 1938** *Trajectoire du Rêve* (documents réunis par André Breton). (G.M.L.) Tirage sous couverture spéciale cahier de la série « Cahiers G.L.M. ». Avec quatre planches photographiques et deux dessins.
- 1940** *Anthologie de l'Humour Noir*. Éditions du Sagittaire. Avec vingt portraits. Les exemplaires de tête comportent une eau-forte de Pablo Picasso.
- 1950** Nouvelle édition revue et augmentée. Les exemplaires de tête comportent une lithographie en couleurs de Joan Miró.
- 1966** Édition définitive : Éditions Jean-Jacques Pauvert
- 1942** *Fata Morgana*. Éditions des Lettres Françaises, Buenos Aires. Avec quatre dessins par Wilfredo Lam.
- 1943** *Pleine marge*. Éditions Karl Nierendorf. Avec une eau-forte de Kurt Seligmann. Éditions « La Main à Plume » la même année.
- 1945** *Arcane 17*. Éditions Brentano's. L'édition originale est ornée de quatre lames de tarot en couleurs par Matta.
- 1947** : *Arcane 17, enté d'ajouts*, Éditions le Sagittaire. Les exemplaires de luxe comportent trois eaux-fortes de Baskine.
- 1945** *Situation du Surréalisme entre les deux guerres*. Éditions Fontaine.
- 1946** *Young cherry trees secured against hares*. Éditions View, bilingue français-anglais. Avec deux dessins par Archile Gorki. Les exemplaires de tête comportent deux dessins originaux en couleurs par l'artiste. Couverture de Marcel Duchamp.
- 1946** *Le Surréalisme et la peinture*. Éditions Brentano's. Texte de l'édition de 1928 augmenté de « Genèse et perspectives artistiques du Surréalisme » et de fragments inédits.
- 1946** *Les Manifestes du Surréalisme* suivis de *Prolégomènes à un troisième Manifeste du Surréalisme ou non*. Éditions du Sagittaire. Les exemplaires de tête comportent trois pointes sèches en couleurs de Matta.
- 1947** *Yves Tanguy*. New York. Éditions Pierre Matisse. Édition bilingue des diverses études d'André Breton sur ce peintre, ornée de nombreuses reproductions d'œuvres dont deux en couleurs. Les exemplaires de tête comportent une eau-forte et un dessin en couleur du peintre.
- 1947** *Ode à Charles Fourier*. Éditions Fontaine. Présentation de l'ouvrage par Frederick Kiesler ; Les exemplaires de tête comportent une lithographie originale colorisée par Frederick Kiesler et un fragment autographe du poème.
- 1948** *Martinique, charmeuse de serpents*. Éditions du Sagittaire. Avec une couverture et des dessins d'André Masson. Les exemplaires de tête comportent une lithographie en couleurs d'André Masson.
- 1948** *La lampe dans l'horloge*. Éditions Robert Marin. Avec un frontispice par Toyen et un portrait photographique de l'auteur. Les exemplaires de tête comportent une lithographie originale de Toyen. Couverture de Toyen.
- 1948** *Poèmes*. (N.R.F.)
- 1949** *Flagrant Délit*. Éditions Thésée. Couverture : *La Guerre*, lithographie originale de Henri Rousseau (d'après l'imagier janvier 1895)
- 1949** *Au Regard des Divinités*. Éditions Messages. Poème publié en fac-similé. Présentation et illustrations de Slavko Kopac.
- 1952** *Entretiens*. Éditions Gallimard.

- 1953** *La Clé des Champs*. Éditions du Sagittaire. Couverture en couleurs de Joan Miró. Les exemplaires de tête comportent une lithographie en couleurs de Joan Miró.
- 1954** *Adieu ne plaise*. Plaquette tirée à 99 exemplaires. Les exemplaires de tête comportent une « photographie déchirée » par Jean Arp.
- 1955** *Les Manifestes du surréalisme*, suivis de : *Prolégomènes à un troisième Manifeste du surréalisme ou non* et de, *Du surréalisme en ses œuvres vives*. Éditions du Sagittaire.
- 1955** *Farouche à 4 feuilles*. En collaboration avec Lise Deharme, Julien Gracq, Jean Tardieu. Les exemplaires de tête comportent quatre pointes-sèches de Max Walter Svanberg, Vieira de Silva, Simon Hantaï, Wolfgang Paalen. Éditions Grasset.
- 1957** *L'Art magique* (avec le concours de Gérard Legrand). Club Français du Livre.
- 1959** *Constellations*. Éditions Pierre Matisse, New York. Vingt-deux gouaches de Joan Miró, accompagnées de vingt-deux « proses parallèles » et d'une importante étude de Breton sur Joan Miró.
- 1960** *Poésie et Autre*. Textes choisis et présentés selon l'ordre chronologique par Gérard Legrand. Éditions Club du Meilleur Livre.
- 1961** *Le La*. Plaquette hors commerce tirée à 60 exemplaires chez P.A.B., Aies. Lithographie originale de Jean Benoît.
- 1961** *L'Immaculée Conception* (en collaboration avec Paul Eluard). Couverture illustrée par Salvador Dalí. Editions Seghers.
- 1962** *Les Manifestes du Surréalisme*. Nouvelle édition collective comprenant: *Position politique du Surréalisme*, *Poisson soluble*, *Lettre aux Voyantes*, *Du Surréalisme en ses œuvres vives*. Éditions Jean-Jacques Pauvert.
- 1963** *Manifestes du Surréalisme*. Éditions Gallimard.
- 1965** *Le Surréalisme et la peinture*. Édition considérablement augmentée. Éditions Gallimard.
- 1966** *Clair de Terre*, précédé de *Mont de piété*, suivi du *Revolver à cheveux blancs*, de *L'Air de l'Eau* et de plusieurs poèmes ; préface d'Alain Jouffroy. Éditions Gallimard.
- 1968** *Signe ascendant*, suivi de « Fata Morgana », « Les États Généraux », « Des épingles tremblantes », « Xénophiles », « Ode à Charles Fourier » et de plusieurs autres poèmes. Éditions Gallimard.

Quelques textes parus en revues et inédits en volumes :

- 1925** « Pourquoi je prends la direction de la Révolution Surréaliste »
- 1937** « Limites non frontières du Surréalisme », (N.R.F.)
- 1942** « De la survivance de certains mythes et quelques autres mythes en puissance ou en formation », (*First Papers of Surrealism*).
- 1955** « La Magie quotidienne », (La Tour Saint-Jacques).

Principaux tracts, déclarations, manifestes collectifs :

- 1929** Introduction à *La femme 100 têtes* de Max Ernst
- 1933** Introduction aux *Contes Bizarres*, d'Achim von Arnim.
- 1939** « Mexique » (préface à une exposition de tableaux et objets mexicains).

- 1947 « Devant le rideau » (Préface au *Catalogue de l'Exposition Internationale du Surréalisme*)
- 1948 « Océanie » (préface à une exposition d'objets océaniques).
- 1949 « Jumelles pour yeux bandés », *Bulletin 491* pour l'exposition Picabia.
- 1950 « Trente ans après », préface à la réédition des *Lettres de Guerre* de Jacques Vaché.
- 1951 Préface au catalogue de l'Exposition *Germain Nouveau*.
- 1954 « Situation de Melmoth », Introduction à *Melmoth* de Robert Mathurin.
- 1955 Préface au catalogue de l'Exposition *Pérennité de l'Art Gaulois*.
- 1956 « Braise au trépied de Keridwen », préface au recueil *Les grands bardes gaulois*, de Jean Markale, Editions Falaize.
- 1960 Préface au *Concile d'Amour*, d'Oscar Panizza, Éditions Jean-Jacques Pauvert.
- 1962 « Belvédère », préface à l'album *Les Inspirés et leurs demeures*, photographies de Gilles Erhrmann, Editions Baudry.
- 1963 « Main Première », introduction à l'ouvrage de Kupka : *Un Art à l'état brut*, consacré aux peintures des aborigènes d'Australie, Éditions Mermoud, Guilde du Livre (Lausanne).
- 1963 « Pont Levis », introduction à la réédition du *Miroir Merveilleux* de Pierre Mabilie, Éditions de Minuit

Interviews :

- 1941 Par E.F. Granell (*Action*, Ciudad Trujillo).
- 1941 Par Charles-Henry Ford (*View*, New York).
- 1945 Par René Bélance (*Haiti-Journal*, Port-au-Prince).
- 1946 Dans « Jeunes Antilles », Fort-de-France.
- 1946 Par Jean Duché (*Figaro Littéraire*).
- 1947 Par Dominique Arban (*Combat*).
- 1948 Par Aimé Patri (*Paru*).
- 1948 Par Qaudine Chonez (*Gazette des Lettres*).
- 1959 *Pour La Tour de Feu*. (André Breton parle d'Artaud)
- 1962 Par Madeleine Chapsal (*l'Express*).
- 1964 *Le Nouvel Observateur*.
- 1964 Par Michel Conil-Lacoste (*Le Monde*).

Ouvrages sur André Breton

Henri Béhar, *André Breton*, Édition Fayard, 2005

Cahiers de l'Herne, Breton, vol. 72, 1998

Catalogue de l'exposition, Entrée des mediums. Spiritisme et Art de Hugo à Breton, Maison de Victor Hugo, 18 octobre 2011 - 20 janvier 2013, Paris, Éditions Paris – Musées, 2011

Marie-Anne Caws : *Le regard, André Breton et la peinture*

José Pierre : *L'aventure surréaliste autour d'André Breton*, Paris, Éditions Filipacchi, Artcurial, mai-juillet 1986

José Pierre : *André Breton et la peinture*, Éditions l'Âge d'Homme, Lausanne, 1987

André Parinaud : *Entretiens avec André Breton*, NRF, Le Point du Jour, 1952

Marc Polizzotti : *André Breton, biographie*, NRF, Gallimard, 1995

Georges Sebbag : *André Breton, l'amour folie*, Édition Jean-Michel Place, 2004

Ouvrages généraux

A-V Alberts, J.J. Auquier : *Poètes singuliers du Surréalisme et autres lieux*, 10/18, Union Générale d'Éditions, 1971

Pierre Alechinsky : *Extraits pour traits*, textes réunis par Michel Sicard, Éditions Galilée, 1989

Pierre Alechinsky : *Des deux mains, Traits et portraits*, Mercure de France, 2004

Pierre Alechinsky : *Les Impressions de Pierre Alechinsky*, BNF, Bibliothèque Nationale de France, mai 2005

François Nourissier : « J'aime Alechinsky ». *Connaissance des Arts*, mai 1968

Pierre Alechinsky, texte sur son tableau *La Communication* éditée par la Galerie de France, 3, rue du Faubourg-Saint-honoré, Paris 8^e, 1968

Alechinsky à la ligne: Weber, éditeur, Paris, 1973

Sarane Alexandrian : *Georges Henein*, Paris, Éditions Pierre Seghers, Collection Poètes d'Aujourd'hui, 1981

Sarane Alexandrian : *L'Art surréaliste*, Éditions Hazan, 1969

Sarane Alexandrian : *Les Libérateurs de l'amour*, Le Seuil, 1977

Anthologie de l'amour sublime, Paris Albin Michel, 1995

Anthologie amoureuse du Surréalisme, réunie par Vincent Gille, préface d'Annie Le Brun, Éditions Syllepse, 2001

Éros émerveillé, Anthologie de la poésie érotique française, Édition de Zéno Bianu, NRF Poésie, Gallimard, 2012

Didier Anzieu : *Moi-Peau*, Éditions Dunod, 1985

Philippe Audoin : *Les Surréalistes*, Paris, Gallimard, Collection Découverte, 1973

Georges Bataille, *L'Érotisme*, 10/18, 1957

Georges Bataille : *Les Larmes d'Éros*, nouvelle édition augmentée, Jean-Jacques Pauvert, 1971

Georges Bataille : *Œuvres complètes*, Éditions Gallimard, 1973

Charles Baudelaire : *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1975

Marcel Béalu : *Anthologie de la poésie féminine française, de 1900 à nos jours*, Éditions Librairie Stock, 1953

Jean-Louis Bédouin : *Vingt ans de surréalisme, 1939-1959*, Paris, Éditions Denoël, 1961

Henri Béhar et Michel Carassou : *Le Surréalisme*, Éditions Le Livre de Poche Biblio Essais, Paris 1984

Robert Benayoun : *Erotique du surrealism*, Éditions Jean-Jacques Pauvert, 1957

Robert Benayoun : *Anthologie du Nonsense*, Éditions Jean-Jacques Pauvert, 1957

Marie Bonnet : *L'Exposition : définition d'une pratique à travers la huitième Exposition Internationale du Surréalisme*. Mémoire de maîtrise dirigée par Madame Marina Vanci, 2000-2001

Pierre-Marc de Biais : *La Génétique des textes*, Paris, Nathan Université, coll. « Littérature »

Vincent Bounoure : *Moments du surréalisme*, Éditions L'Harmattan, 1999

Pierre Bourgeade : *Violoncelle qui résiste, livre d'entretiens*, XXX, Eric Losfeld.

Claudine Brécaut-Villars : *Écrire d'Amour, Anthologie de textes érotiques féminins* (1899 – 1984), Éditions Ramsay, 1985

Pierre Brunel : *Le Mythe de la Métamorphose*, Paris, Armand Colin, 1974

Lettres à Margarita et Jorge Camacho, 1967-1990. Éditions Actes Sud, janvier 2009

Anne Tronche, *Jorge Camacho*, Éditions Palatines, 2004

Anne Tronche, *Jorge Camacho, vue imprenable, Confines lejanos*, français espagnol, traduction espagnole d'Ines Cifuentes, Éditions Palatines 2004

Marie Cavadia : *Printemps*, Bucarest, Éditions Cultura Nationala, 1929.

Marie Cavadia : *Peau d'Ange*, Le Caire, Éditions E. et R. Schindler, 1944.

Whitney Chadwick : *Les femmes dans le mouvement surréaliste*, Éditions Chêne, 1986

Andrée Chédid : *Double-pays*, Paris, Éditions G.L.M, 1965.

Andrée Chédid : *Fraternité de la parole*, Paris, Éditions Flammarion, 1978.

Armelle Chitrit : *Robert Desnos, Le poème entre temps*, Montréal, XYZ/Presses Universitaires de Lyon, 1966

Jacqueline Cohen-Sergent : *Polyphonix, un laboratoire nomade*, Centre Pompidou, Éditions Scheer. 2002

Michel Collet : *La Matière-émotion*, Paris, P.V-F, 1997

Georgiana M.M. Colville : *Scandaleusement d'elles, trente-quatre femmes surréalistes*, Éditions Jean-Michel Place, 1999

José Corti : *Souvenirs désordonnés*, Éditions José Corti, 1983

Gérard de Cortanze : *Le Monde du surréalisme*, Éditions Complexe, 2005

Lise Deharme : *Les Années perdues: Journal 1939-1949*, Éditions Plon, 1961

Jacqueline Demorneix : *Le pire c'est la neige*, Paris, Éditions Sabine Wespieser, 2009

Adam Biro, René Passeron (dir.), *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*, Paris, Presses universitaires de France, 1982,

Dictionnaire International de la Psychanalyse, sous la direction de Alain de

Laurence Bertrand Dorléac : *L'Ordre Sauvage*, Éditions Gallimard, 2004

Christian Dotremont : *J'écris donc je crée*, Éditions Ziggurat, Antwerpen, Didier Devillez, Bruxelles, 2002

Christian Dotremont : *La Conquête du monde par l'image*, nouvelle édition, Paris, L'Harmattan, 2012

Françoise Lalande, Christian Dotremont, *l'inventeur de Cobra*, Éditions Stock, 1998

Gérard Durozoi : *Histoire du mouvement surréaliste*, Éditions Hazan, 2004

Jerôme Duwa : *Les Batailles de Jean Schuster : défense et illustration du Surréalisme*. Thèse de doctorat d'Histoire de l'art. Université Paris I. Panthéon Sorbonne. Directeur de recherche, Philippe Dagen, novembre 2004

Paul Éluard, *Poésie et vérité*, Paris, Éditions La Main à Plume, 1942.

Paul Éluard : *Œuvres complètes*, Paris, Éditions Gallimard, 1968 (La Pléiade)

Nicole Espagnol : *Défauts, faux et usage de faux*, (tract pamphlet anti-Schuster), Éditions Le Terrain Vague, Paris, décembre 1990

Michel Fauré, *Histoire du Surréalisme sous l'Occupation. Les Réverbères*, La Main à Plume, Paris, La Table Ronde, 1982

Max-Pol Fouchet : *Wifredo Lam*, Paris, Éditions Cercle d'Art, 1989

Max-Pol Fouchet : *Wifredo Lam, Les grands maîtres de l'art contemporain*, Albin Michel, 1984

- Michel Foucault : *Folie et Déraillement : Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Plon, 1961.
- Sigmund Freud : *Le délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen* – Folio Essais, Éditions Gallimard - 1986
- Xavière Gauthier, *Surréalisme et sexualité*, Éditions Idées Gallimard, 1971
- Jean Guiart : *Océanie*, Paris, L'Univers des Formes, 1963,
- Georges Henein, *Œuvres*, Préface d'Yves Bonnefoy et Butho Farhi, Paris, Éditions Denoël, 2006
- Georges Henein : *Le Seuil interdit*, Paris, Éditions Mercure de France, 1956.
- Luce Irigaray : *Ce sexe qui n'en est pas un*, coll « Critique », Paris, Éditions de Minuit, 1977
- Françoise Janicot intitulé *Poésie en action*, Éditions Loques, Nèpes, Issy-les-Moulineaux, 1984
- Henri Jones, *Le Surréalisme ignoré*, Montréal, Éditions Centre éducatif et culturel, 1969
- José Pierre : *L'Univers surréaliste*, Éditions Somogy, 1983
- José Pierre, *Visages d'Alice*, Paris, Gallimard, 1983
- José Pierre (éd.) : *Tracts et Déclarations collectives*, Paris, Éditions Le Terrain Vague, 1980
- Alain Joubert : *Une goutte d'éternité, hybride*, Éditions Maurice Nadeau, Paris 2007
- Alain Joubert, *Le mouvement des surréalistes*, Éditions Maurice Nadeau, Paris 2002
- Alain Jouffroy : *Une Révolution du regard* – NRF, Éditions Gallimard 1964
- Alain Jouffroy, *Lam*, Paris, Éditions Georges Pall, 1972
- Alain Jouffroy, *L'Express* 20 novembre - 5 décembre 1965 : rubrique poésie : « De l'âge d'or à Pierrot le fou ».
- Alain Jouffroy - Patrice Trigano : *A l'ombre des flammes - Dialogues et révolte*, Éditions la Différence, 2009
- James Joyce : *Finnegans Wake*, Éditions Gallimard, 1982
- Marc Kober (dir), Irène Fenoglio, Daniel Lançon, Robert Solé : *Entre Nil et sable : écrivains d'Égypte d'expression française (1920-1960)*, Paris, CNDP, 1999
- Julia Kristeva : *Pouvoirs de l'horreur*, Points, collection Essais, 1983
- Mostefa Lacheraf : *Chansons des jeunes filles arabes*, Paris, Éditions Pierre Seghers, Collection P.S
- Daniel Lançon : *Jabès l'Égyptien*, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1998
- Edward Lear : *Nonsense poems*, en bilingue, Éditions Aubier Flammarion, 1974
- Jean-Jacques Lebel, et Arnaud Labelle-Rajoux : *Poésie directe, Happenings Interventions*, Opus International Edition Paris, 1994
- Annie Le Brun : *Sade, allers et détours*, Paris, Plon, 1989
- Aliette Armel : *Michel Leiris*, Librairie Arthème Fayard, 1967
- Michel Leiris : *Frêle bruit*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », Paris 1992
- Michel Leiris : *Le Ruban au cou d'Olympia*, Paris, Éditions Gallimard, collection « L'Imaginaire », 1989
- Michel Leiris, « *Communication au congrès culturel de La Havane*, in Michel Leiris, *Cinq études d'ethnologie*, Paris, Denoël-Gonthier, 1969 (réédition Paris, Gallimard, 1988 et 1994
- Paul Lombard : *Dictionnaire amoureux de Marseille*, Paris, Plon, 2008

- Jean-Jacques Luthi : *Entretiens avec des auteurs francophones d'Égypte, et fragments de correspondance*. Préface Daniel Lançon, Paris, Éditions L'Harmattan, 2008
- Jean-Jacques Luthi : *Anthologie de la poésie francophone d'Égypte, vingt-huit poètes d'Égypte*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2002
- Jean-Jacques Luthi, Mohamed Anouar Moghia : *L'Égypte en République, La vie quotidienne, 1952 - 2005*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2006
- Pierre Mabille, *Le merveilleux*, Éditions Fata Morgana – 1992
- André Pieyre de Mandiargues, *Astyanax, Les Incongruités monumentales, Cartolines et dédicaces*, Éditions Gallimard, NRF, « Troisième cahier de poésie », 1964
- André Pieyre de Mandiargues : *Récits érotiques et fantastiques* ouvrage publié sous la direction de Gérard Macé et Sibylle Pieyre de Mandiargues, édition quarto Gallimard, 2009.
- André Pieyre de Mandiargues, *Pages Mexicaines*, catalogue d'exposition, Éditions Gallimard, 2009
- André Pierre de Mandiargues : *Deuxième Belvédère*, Grasset, 1962
- André Pieyre de Mandiargues : *Le Musée Noir*, Éditions Robert Laffont 1946
- André Pieyre de Mandiargues : *Un Saturne gai (entretiens avec Yvonne Carautch)*, Éditions Gallimard, NRF, 1982
- André Pieyre de Mandiargues : *L'Âge de craie* suivi de *Dans les années sordides Astyanax et Le Point où j'en suis*, NRF, Éditions Gallimard, 2010
- André Pieyre de Mandiargues : *Feu de braise, Le Diamant*, Grasset, 1959
- André Pieyre de Mandiargues : *Ruisseau de Solitudes*, cinquième cahier de poésie, Gallimard, NRF, 1968.
- Simone Grossmann : *L'œil du poète : Pieyre de Mandiargues et la peinture*, Paris, Caen, Minard, collection « Archives des lettres modernes », 1999
- Yahudiya Masriya, *Les Juifs en Égypte*, Genève, Éditions de l'Avenir, 1971
- André Masson : *Vagabond du Surréalisme*, Paris, Saint-Germain-des-Prés, 1979
- Henri Michaux : *Un Barbare en Asie*, Éditions Gallimard, Paris, 1933
- Henri Michaux : *Épreuves, Exorcisme*, Éditions Gallimard, 1946
- Henri Michaux : *La Nuit remue*, Éditions Gallimard, 1949
- Alfred Pacquement, *Henri Michaux, « Têtes dans Peinture (1939) »*, Éditions Gallimard, 2006
- Mijolla, Éditions Hachette Littératures, Grand Pluriel, Nouvelle édition, 2002
- Catherine Millot : *Horsexe : Essai sur le transexualisme*, Paris, Le Seuil, coll. « Point Hors Ligne », 1997
- Pierre Molinier : *Le Chaman et ses créatures*, texte de présentation établi par Roland Villeneuve. Éditions William Blake et Cie 1995
- Pierre Petit : *Molinier, une vie d'enfer*, Paris, J.J. Pauvert aux Éditions Ramsay, 1992
- Maurice Nadeau : *Histoire du Surréalisme*, Paris Le Seuil, 1964
- Benjamin Péret : *Le Déshonneur des Poètes*, Édition de Poche, 1945.
- Sylvia Plath : *Ariel, poésie*, traduit de l'anglais et annoté par Valérie Rouzeau, Éditions NRF, Gallimard, 2009
- Gisèle Prassinis : *La Table de famille*, nouvelles, Éditions Flammarion, 1993

Clovis Prévost : *Parcours à travers l'art de Clovis Trouille, 1889-1975*, Éditions Actes Sud, 2003.

Reinhoud, monographie, Turin, Éditions d'Art Fratelli Pozzo, 1970

Maurice Rheims, *Haute curiosité*, éditions Robert Laffont, Paris, 1975

Marie-Hélène Routisseau : *Lewis Carroll dans l'imaginaire français: la nouvelle Alice*, Éditions l'Harmattan 2006

William Rubin : *Le Primitivisme dans l'Art du XX^e siècle*, Volume I et II, Éditions Flammarion, 1991

Robert Sabatier : *Les Enfants de l'été*, Paris, Éditions Albin Michel, 1978

Colette Seghers : *Pierre Seghers, un homme couvert de noms*, Paris, Éditions Pierre Seghers, 2006

La poésie érotique de langue française, anthologie, Éditions Pierre Seghers, 1971

Horus W. Schenouda, *Phantasmes*, Le Caire, Éditions Horus, 1942.

René Adolphe Schwaller de Lubicz, *Le Temple de l'Homme*, Paris, Éditions Dervy, 1949

Georges Sebbag : *Le Dégoût, le sans goût : Quando 1*, Éditions Le Soleil Noir, 1977

Hanna Segal : *Introduction à l'œuvre de Mélanie Klein*, Éditions PUF, 1960.

A. Thirion, *Révolutionnaires sans révolution*, Éditions Robert Laffont, 1972

Troisième convoi (1945-1951), Préface de Michel Fardoulis-Lagrange (éd. Philippe Blanc), Tours, Éditions Farrago, 1999

Tristan Tzara, *Le Surréalisme et l'Après-guerre*, Genève, Éditions Nagel, 1947

Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre, 1*, Paris, Belin / Lettre Sup, 1996

Alain et Odette Virmaux, *Les Grandes figures du surréalisme*, Paris, Bordas, 1994

Jean Weisgerber, *Les Avant-gardes littéraires au XX^e siècle*, Paris, Éditions Centre d'étude des avants gardes littéraires, 1986

Virginia Woolf : *Freshwater*, traduite et préfacée par Elisabeth Garnier, Éditions des Femmes. 1981

Monica Zapata, *Silvina Ocampo, Récits d'horreur et d'humour*, Éditions l'Harmattan, Critiques Littéraires, 2009

Catalogues d'expositions

Catalogues personnels

Catalogue de l'exposition *Alechinsky : Astres et désastres*, London Arts Gallery, 19 février au 19 mars 1970

Catalogue de l'exposition : *Alechinsky*, du 15 septembre au 22 novembre 1998 à la galerie nationale du Jeu de Paume

Catalogue de l'exposition Hans Bellmer, *Anatomie du désir*, Centre Pompidou, Paris 2006, Éditions Gallimard

Catalogue de l'exposition *Jean Benoît*, 1996, Galerie 1900-2000

Catalogue d'exposition : *Mimi Parent, Jean Benoît, surréalistes*. 2004. Musée National des Beaux Arts du Québec

Catalogue de l'exposition *André Breton : la beauté convulsive*, 25 avril -26 août 1991, musée national d'Art Moderne, Éditions Centre Pompidou, Paris, 1991

Catalogue de l'exposition Jorge Camacho : *La philosophie dans le paysage*, galerie Albert Loeb, octobre/novembre 1984, éditeur Albert Loeb

Catalogue de l'exposition de Jorge Camacho : *Les détours de soi*, Espace Sulfort, Maubeuge, 1988

Catalogue de l'exposition : *Jorge Camacho, Le miroir aux mirages*, Maison de l'Amérique Latine, Éditions Somogy, 2003

Catalogue Sotheby's, *Wifredo Lam*, 2012

Catalogue de l'exposition *Jean-Jacques Lebel*, 31 janvier-15 mars 1998, musée d'Art Moderne, Kunststiftung Ludwig, Vienne, 1998

Catalogue de l'exposition *Jean-Jacques Lebel*, 15 février-15 mars 2000, Fondation Morra Istituto di Comunicazioni, Naples, 2000

Catalogue de l'exposition *Matta*, Centre Pompidou, 3 octobre-16 décembre 1985, Éditions Centre Pompidou

Catalogue de l'exposition *Matta : 1936-1944, début d'un nouveau monde*, Galerie Malingue, 2004

Catalogue de l'exposition *Matta : du Surréalisme à l'Histoire*, 15 février-20 mai 2013, musée Cantini, Marseille, Éditions Snoeck, Belgique, 2013

Catalogue : *Charles Rattou. L'invention des Arts Primitifs*, Skira Flammarion, 2013

Catalogue de l'exposition, *Toyen : une femme surréaliste*, Karel Srp, Artha, Lyon, 2002

Catalogues généraux

Catalogue de la *Première Exposition de l'Art Indépendant*, Art et Liberté, Le Caire, 1940

Catalogue de la *IIe Exposition de l'Art Indépendant*, Art et Liberté, Le Caire, 1941

Catalogue de la *IIIe Exposition de l'Art Indépendant*, Art et Liberté, Le Caire, 1943

Catalogue de la *IVe Exposition de l'Art Indépendant*, Art et Liberté, Le Caire, 1944

Catalogue de la *Ve Exposition de l'Art Indépendant : La séance continue*, Le Caire, Art et Liberté, Éditions Masses, 1945

Catalogue de l'exposition, *Vers L'Inconnu*. Sous forme de plaquettes bilingues franco-arabe, Le Caire, 1958 (Sur le catalogue est ajoutée l'annotation « cahier » (20 pages), sans autre mention. Cette exposition a lieu en janvier 1959, sous la direction de Georges Henein)

Catalogue de l'exposition, *Encore l'Inconnu* d'avril 1959, publié à l'imprimerie Alaa Edinne El Chiaty, 41 rue Cherif, Le Caire, 1959

Catalogue de l'Exposition Internationale du Surréalisme : *Le Surréalisme en 1947*

Catalogue de l'Exposition Internationale du Surréalisme (E.R.O.S.) : *Boîte Alerte* (ordinaire et de luxe), 1959-60

Catalogue de l'exposition, *Surrealist Intrusion in the Enchanters' Domain*, New York, D'Arcy Galleries, 1960

Catalogue de l'exposition à la galerie Schwarz à Milan, Mai 1961 : *Mostra Internazionale del Surrealismo*

Catalogue de l'exposition à la galerie Charpentier: *Le Surréalisme: sources, histoire, affinités*, 1964, Raymond Nacenta, éditeur

Catalogue de l'exposition, *L'Ecart absolu*, Galerie de l'Oeil, décembre 1965

Catalogue d'exposition, *La femme et le Surréalisme*, Musée Cantonal des Beaux-Arts de Lausanne, publié par Erika Billeter et José Pierre, 1987

Catalogue de l'exposition, « Paris-New-York et retour avec Marcel Duchamp, dada et surréalisme », *Paris-New-York*, Robert Lebel, Paris, Éditions du Centre Pompidou / Éditions Gallimard, 1991

Catalogue de l'exposition, *Fémininmasculin : le sexe de l'art*, musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Centre Geroges Pompidou (du 24 octobre 1995 au 12 février 1996), Éditions du Centre Pompidou et Gallimard, 1995

Catalogue de l'exposition, *Polyphonix, un laboratoire nomade*, Jacqueline Cohen-Sergent. Centre Pompidou, Édition Scheer. 2002

Catalogue de l'exposition, *Le Jeu de Marseille*, Musée de Marseille, Editions Alors Hors du Temps, juillet 2003

Reuves

Revue des conférences françaises en Orient, octobre 1937

La Revue du Caire, n°1, avril 1938

Clé, n°1, janvier 1939, bulletin mensuel de la F.I.A.R.I.

Art et Liberté : pour une liberté culturelle et artistique, n°1 et 2, brochure photocopiee en français, dirigée par Georges Henein, Le Caire, mars 1938, mai 1939

Cahiers de poésie, le Surréalisme encore et toujours, août 1943.

Néon, n°1 à 5 1948 à 1949

Almanach surréaliste du demi-siècle, La Nef, numéro spécial, n°63-64, Éditions du Sagittaire, mars-avril 1950

Médium, n°1 à 4, novembre 1953 à janvier 1955, Éditions Arcane

Le surréalisme, meme, n°1 à 5, 1956 à 1959, Jean-Jacques Pauvert, éditeur

Bief, novembre, n° 1 à 12, novembre 1958 à avril 1960, Le Terrain Vague

La Brèche, n° 1 à 8, octobre 1961 à novembre 1967, Le Terrain Vague

L'Archibras, n°1 à 7, avril 1967 à mars 1969, Le Terrain Vague

Le Surréalisme édition spéciale des études, numéros 42 et 43 de la revue *XX^e siècle*, 1975.

Mélusine, n°III, *Marges non-frontières*. Études et documents réunis par Henri Béhar, Cahiers du Centre de recherche sur le surréalisme, Lausanne, Éditions L'Âge d'Homme, 1982

Les cahiers de Chabramant, n°5, *Autour de Ramsès Younane*, Le Caire, 1987

Opus international, « André Breton et le surréalisme international », n°123/124 avril - mai 1991

Articles de revues et de presse

Marc Alyn : « La poésie/ Encore les femmes », *Figaro Littéraire*, 4 novembre 1965

Art et Loisir, décembre, Janvier 1967, (« 7 poètes expliquent la nouvelle poésie »)

Jean-Louis Bédouin : « Joyce Mansour », *Medium*, mai 1954

Belen (autre nom de Nelly Kaplan), « Une rencontre », NRF 172

Pierre Berger : « Une étrange demoiselle : Joyce Mansour », *Carrefour*, 25 février 1959

Marcel Berther, « Le domaine poétique international du surréalisme », in, *Le Puits de l'ermite*, n° 29-30-31, mars 1978

Alain Bosquet : « Joyce Mansour, une innocence monstrueuse », *Figaro Littéraire*, 24 juin 1991

Jean Breton : « La jeune garde de la poésie », *La Gazette Provençale d'Avignon*, 25 février 1954

Alain Bosquet, « René Laporte ou le jeu de l'amour et de la poésie », *Combat*, 25 février 1954

Maïten Bousset, *Matin de Paris*, 16 mai 1981, « La vie est ailleurs ou les métamorphoses de Lou Laurin Lam. »

Stéphanie Caron : « Éléments mnémotechniques pour un rêve futur – poème inédit, « Trop plein » : de la scène vide à la parole pleine de Joyce Mansour, *Le Bleu des fonds* », *Pleine Marge* n°26, décembre 1997

Stéphanie Caron : « De la création comme recommencement. Petit aperçu sur la genèse des récits de Joyce Mansour : le cas *Napoléon* », *Pleine Marge* n°37, mai 2003

Jean Chalon : « Le parfum de la dame en noir » ; *Le Figaro*, 31 mars 1973

Jacqueline Chénieux, « Du thème des yeux clos à l'aveuglement devant la peinture (le « regard intérieur ») du symbolisme au surréalisme », dans *Rivista di letteratura moderna e comparate*, vol. LIII, Pise, *Pacine Editora*, 2000

Roger Dadoun : « Une libido sèche » (Henri Michaux), *La Quinzaine Littéraire*, 16 janvier 1973

Pierre Dhainaut : « Dada au théâtre », *La Quinzaine Littéraire*, 1^{er} Janvier 1968 -15 Janvier 1968

Marie-Claire Dumas : « Îles flottantes : où ils ou elle parlent. Un récit de Joyce Mansour » *Littérature*, 97 (1995)

Guy Dumur : « Les femmes l'emportent », *Le Nouvel Observateur*, 26 avril 1967

Guy Dumur : « De l'autre côté de la rampe », *Le Nouvel Observateur*, 4 novembre 1984

Dominique Durand : « Une étrange demoiselle, « Prose et poésie de Joyce Mansour », *Le Canard Enchaîné*, mercredi 21 août 1991

Gérard Durozoi : « Molinier entre l'amour et la mort » *Anal* n°32, octobre 1979

Gérard Durozoi, « Notes sur la métaphore poétique et la métaphore picturale dans le surréalisme », dans *Cahiers du XX^e siècle*, n°4

Georges Henein : « Avec Joyce Mansour, au cœur de l'inquisition poétique », *La Bourse égyptienne*, rubrique « Les Lettres et les Arts », 16 janvier 1954

Michel Hoellard : *Mutuelle de l'Éducation Nationale*, Joyce Mansour, août, septembre 1991

Alain Jouffroy « Un acte surréaliste : L'Exécution du testament de Sade », *Arts*, n°774 – 23-29 décembre 1959

Alain Jouffroy : « De l'âge d'or à Pierrot le fou », *L'Express* 20 novembre - 5 décembre 1965 : rubrique poésie :

Jean-Charles Gateau « A quoi bon des poètes en un temps de manque ? », *La Gazette de Lausanne*, 30 décembre 1978

Marc Kober : « Identités chatoyantes : Leonor Fini, Joyce Mansour, André Pieyre de Mandiargues, *Mélusine* n°33, *Autoreprésentations féminines*, Éditions l'Âge d'Homme, 2013

Jean Lacouture : « Georges Henein : un gentilhomme surréaliste », *Nouvel Observateur* le 26 mars 1977

Jean-Jacques Lebel : « Farewell Joyce Mansour », *La Quinzaine Littéraire*, 16-30 septembre 1986

Libre Belgique, 19 octobre 1984. « Chavez : l'autre côté des choses, un Péruvien de Paris au-delà de la surréalité »

André Pieyre de Mandiargues : « Joyce Mansour, Les gisants satisfaits », *La Nouvelle Revue Française*, 1^{er} février 1959

André Pieyre de Mandiargues : « Joyce Mansour », *La Nouvelle Revue Française*, mai 1954

« Joyce Mansour et les surréalistes au café-théâtre (anonyme), dans *La Tribune de Lausanne*, 23 Avril 1967

Gérard Meudal : « Joyce tout ouïe », *Libération*, « Le cahier livres de Libération du jeudi », 27 juin 1991

Marie-Laure Missir : « De *Jules César* à *Jeux de la Poupée*. Récit d'une rencontre « à facettes mobiles » entre Joyce Mansour et Hans Bellmer », *Pleine Marge*, n°37, mai 2003

Marie-Laure Missir : *Les hommes sans épaules* : « Joyce Mansour : tubéreuse-enfant du conte oriental » *Cahiers Littéraires* n°19, Nouvelle série, premier semestre 2005 (directeur Jean Breton) c/o librairie Galerie Racine

Marie-Laure Missir : *Supérieur Inconnu* n°9 janvier - mars 1998. « Celle qui sort de l'ombre, Joyce Mansour reine pharaonique de notre temps »

Roger Nimier : article sur *Déchirures*, *Arts*, 11 et 17 mai 1955

Jean Orizet : « Le Versant obscur, l'œuvre complète de Joyce Mansour », *Le Figaro Magazine*, 15 juin 1991

Francesca Rondinelli : « Faire signe au psychanalyste » et texte inédit, « Solitudes », *Mélusine*, Éditions l'Âge d'Homme, 2013

S.S., « Notes de lecture », *Les Lettres Nouvelles*, juin 1954

« Le Surréalisme à travers Joyce Mansour : Peinture et Poésie, le miroir du désir »

L'œuvre de Joyce Mansour est la trace foudroyante, voire inquiétante, du principe surréaliste des « vases communicants » : imprégnation de l'écrit par les blessures de la vie tapies dans l'inconscient ; empreinte du désir, de la mort, d'un souffle vital indomptable, mais désespéré. Parallèlement, elle témoigne de l'emprise du visuel sur son écriture de chair en érigeant ce « miroir du désir » qui installe une résonance intime entre sa poésie et les œuvres de ses amis artistes. Dans leurs collaborations, ils se subliment, s'exaltent, se commentent, s'illustrent les uns les autres. À leur façon, ils partagent les mêmes angoisses, commettent les mêmes transgressions, exercent la même liberté. L'art et l'écrit se répondent. Cette thèse cherche à suivre le parcours symbiotique entre les images, les mots et la vie, qui traverse l'œuvre de Joyce Mansour. Il se révèle dans la collection d'œuvres d'art océanique qu'elle a constituée avec son mari, Samir Mansour ; dans les *Objets méchants* qu'elle crée à partir de matériaux récupérés, glanés ou achetés au BHV... et qui expriment un besoin d'exalter la vie quotidienne, en extraire son essence afin d'échapper au piège de l'ennui ; dans les affinités électives entre elle et ces artistes qui nourrissent ses œuvres, comme elle nourrit les leurs. Ce « miroir du désir » est à la fois singulier – l'expression de la destinée d'une poétesse hantée par la mort et ses traumatismes – et collectif, puisqu'il semble répondre au paysage fantasmagorique d'une génération assoiffée de liberté, mais hantée, comme Joyce Mansour, par les charniers des guerres successives et révoltée par la non-vie des vivants.

« Surrealism as seen through Joyce Mansour's Work : Painting, Poetry and the Mirror of Desire »

Joyce Mansour's work is a striking, sometimes anguishing example of Breton's concept of « communicating vessels »: the subconscious's hidden wounds seep into her writing leaving traces of desire, death and an inextinguishable yet desperate will to live. Parallel to this, the very visual, carnal nature of her words provides a « mirror of desire » which enables the intimate echoing between her poetry and the works of her artist friends. Through their collaborations, they sublimate, enhance, comment on and illustrate each other. Each in their own way, they share the same anguish, commit the same transgressions, exercise the same freedom. Art and poetry connect deeply. This thesis aims to follow the symbiosis between images, words and experiences which characterises Joyce Mansour's work. It reveals itself in the collection of Oceanic art she built up with her husband, Samir Mansour ; in the *Objets méchants* she created using material gleaned from scrapyards or bought at the BHV... which express a need to intensify daily life, seek its essence in order to escape tedium ; in the elective affinities she shares with the artists that enrich her works, as she does theirs. This « mirror of desire » is both personal – an expression of the poetess's destiny, haunted by death and its traumas – and collective, as it seems to reflect the phantasmagorical landscape of a generation hungry for freedom, but haunted, like Joyce Mansour, by the mass graves of successive wars, and in rebellion against the non-life of the living.

- Mots-clés : Égypte ; Breton ; Érotisme, Humour noir ; vases communicants ; Arts primitifs ; Internationalisme ; Amitiés électives
- Key words : Egypt ; Breton ; Eroticism ; Dark humour ; Communicating vessels ; Primitive arts ; Internationalism ; Elective friendships

Discipline : Art contemporain – Contemporary art

HICSA, 2, rue Vivienne 75002, Paris

