

Retrouvez et feuilletez des
extraits de tous nos livres sur
www.infine-editions.fr

Diffusion France
PROLIVRE Tél. 01 44 39 22 26
Hachette LDS Tél. 01 30 66 20 66

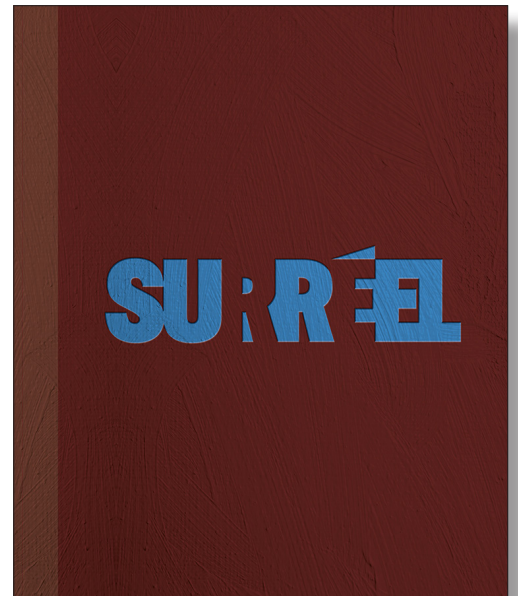
Diffusion Export
Hachette Livre International
Tél. 01 55 00 11 00

SURRÉEL

TROIS PETITES HISTOIRES SURRÉALISTES

SOUS LA DIRECTION
DE GUITEMIE MALDONADO

EXPOSITION PRÉSENTÉE DU 5 SEPTEMBRE
AU 30 NOVEMBRE 2024 PAR LES GALERIES
LE MINOTAURE, KALÉIDOSCOPE ET ALAIN
GAILLARD, PARIS.



Les auteurs :

Guitemie Maldonado,

ancienne élève de l'École Normale Supérieure de Paris, Agrégée de Lettres Modernes et Docteur en histoire de l'art, maîtresse de conférences en histoire de l'art contemporain à l'université de Paris IV et critique d'art. Elle a consacré sa thèse au biomorphisme dans l'entre-deux-guerres.

Elle est l'auteur des ouvrages *Nicolas de Staël*, Citadelles & Mazenod, 2015, *Lire l'art contemporain dans l'intimité des œuvres*, Larousse, 2013 [En collaboration avec Isabelle Ewig], *Le Cercle et l'amibe : le biomorphisme dans l'art des années 1930*, INHA, 2006, Mondrian, Paris : Hazan, 2005, *Lire l'art contemporain : dans l'intimité des œuvres*, Larousse, 2005 [En collaboration avec Isabelle Ewig].

GALERIE
LE MINOTAURE

Galerie Alain Le Gaillard



Galerie Kaléidoscope

S'inscrire dans le temps, avec la plus grande précision possible, a été parmi les avant-gardes artistiques une pratique courante, liée à l'idée de table-rase et à la volonté qui l'accompagne, de faire date – avec une déclaration, un manifeste, une exposition. Ainsi le poète André Breton fit-il paraître, aux éditions du Sagittaire, le 15 octobre 1924, le Manifeste qui a signé la naissance du Surréalisme et dont nous fêtons le centenaire.

Pour commémorer cet événement le Centre Pompidou, l'association André Breton et le Comité Professionnel des Galeries d'Art s'associent dans le cadre du projet « Paris Surréaliste » dont fait partie l'exposition *Surréel. Trois petites histoires surréalistes* en collaboration avec la galerie Kaléidoscope, la galerie Alain Le Gaillard et la collection Jacques et Thessa Herold.

L'exposition présentée du 5 septembre au 30 novembre au 2 rue des Beaux-arts, 23 rue de Seine et 19 rue Mazarine, adresses qui au temps des surréalistes offraient un excellent observatoire tant pour les débuts du mouvement dans l'entre-deux-guerres que pour ses prolongements ou remises en question au-delà de la Seconde Guerre mondiale. Elle propose un voyage dans le temps, de l'art moderne jusqu'à l'art contemporain, pour montrer des œuvres inspirées de situations et de formes surréalistes, provenant aussi d'en dehors du mouvement même. Elle suit les trajectoires des principaux protagonistes du surréalisme et leurs croisements éventuels, repérant les traces qu'ils y ont laissées ainsi que les mondes vers lesquels leurs œuvres ont conduit. Elle s'interroge aussi sur l'importance qu'ont eu pour ces artistes la ville et les lieux, ainsi que les déambulations qui s'y déploient comme les rencontres dont ils sont parfois le théâtre.

Mots-clés : Surréalisme / Art contemporain / Peinture / Dessin / Histoire de l'art / Manifeste du Surréalisme / Photographie / Collage / Affiche / Histoire de l'art

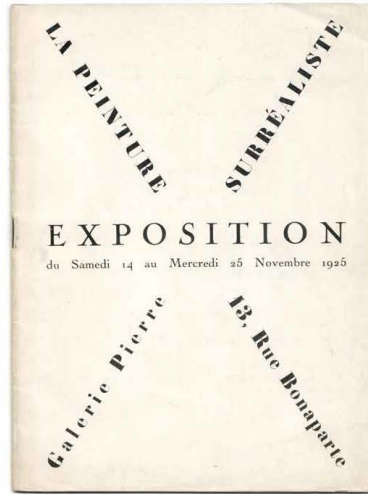
Marc-Alexis Baranes
Directeur des éditions
mabaranes@infine-editions.fr
Tél. : 01 87 39 84 62
mob. : 06 98 27 12 14

ou
presse@infine-editions.fr
www.infine-editions.fr

Point de départ : galerie Pierre, 13 rue Bonaparte

Un peu plus d'un an après la parution du Manifeste, précisément le 13 novembre 1925, ouvrait à la galerie Pierre, 13 rue Bonaparte, « La Peinture surréaliste », première exposition de l'histoire du mouvement, rassemblant neuf artistes désormais labellisés comme tels¹, avec dix-neuf de leurs œuvres provenant officiellement l'existence et même la possibilité d'un art surréaliste ce qui, on le rappelle, fut d'emblée l'objet de dissensions. *Le Carnaval d'Arlequin* de Joan Miró, aujourd'hui conservé à l'Allright-Knox Art Gallery de Buffalo et *Deux enfants sont menacés par un rossignol* de Max Ernst (New York, Museum of Modern Art) en sont même devenues par la suite emblématiques, chacune dans son registre : l'une marquée par l'abstraction de l'espace et la simplification des formes ; l'autre par la représentation illusionniste, avec inclusion de collages, d'une scène pour le moins énigmatique. Un article paru à l'occasion témoigne de l'engouement suscité par l'événement et de son caractère fort singulier : « Un autre vernissage nocturne avait eu lieu la veille rue Bonaparte, juste en face de l'école des Beaux-Arts, dont les vieilles pierres ont dû frissonner d'indignation. Le vernissage surréaliste a commencé à minuit. Il était venu dix fois plus de monde que n'en pouvait contenir la petite galerie, si bien qu'on était, sitôt la porte franchie, happé par la cohue et entraîné comme par les vagues d'une mer écumeuse. Heureux ceux que les remous portaient jusqu'à la petite porte par laquelle inlassablement apparaissait une main offrant une coupe de champagne. La coupe attrapée au vol et vidée reprenait le chemin de la cave et réparait pleine² ».

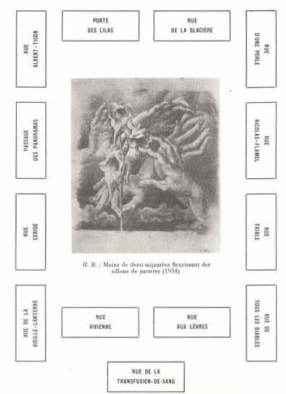
Bien que décrivant l'atmosphère qui régnait la nuit de l'inauguration, le compte-rendu de cet observateur intrigué autant qu'amusé permet peut-être d'imaginer, en l'absence de documents, l'effet produit par l'exposition ; il en va de même du texte, signé Breton et Robert Desnos, qui figure dans le catalogue : un récit bref et allusif s'ouvrant sur deux interrogations et la mention d'un paysage « Est-il trop tard encore pour parler de ce paysage ? Qui nous le dira, de la marquise dont la rose et le sourire ornent la fête jamais commencée à l'homme à la guitare se levait, immense dans le brouillard et dans les gémissements des quais humides ? ». Il se déroule ensuite à la manière d'un déplacement, d'un espace à l'autre, de l'extérieur vers l'intérieur, à la suite de différentes figures énigmatiques, laissant imaginer que les œuvres évoquées dans cet enchaînement pourraient avoir été agencées dans la galerie de façon à proposer un semblable parcours. Il en va certes, avant tout, d'une de ces mises en résonance par l'écriture que Breton a fréquemment pratiquées, entre autres avec les proses rédigées en écho aux *Constellations* de Joan Miró³, et l'on pense en le lisant à une forme de cadavre exquis reboutant en un même flot des univers plus ou moins distants. Mais il peut tout autant conduire à s'interroger sur la conception de l'exposition dont, à la



Votre lieu préféré à visiter en l'honneur de L'EXPOSITION DE PEINTURE SURRÉALISTE le Vendredi soir 13 Novembre 1925, à 8 HEURES à la GALERIE PIERRE, 13, Rue Bonaparte

Carton d'invitation et couverture de l'exposition « La Peinture surréaliste » à la Galerie Pierre, 1925. Collection de la Galerie 1900-2000

lumière de celles qui ont suivi, on pourrait entrevoir ici les prémices : en remontant par exemple à rebours depuis ce couloir bordé de mannequins et orné de plaques de rues, aux noms réels ou imaginaires (rue de Glacière, rue Vivienne, rue d'une Perle ou rue de la Transfusion de sang), qui a gravé dans les mémoires l'Exposition Internationale du Surréalisme organisée à la galerie Beaux-arts en 1938 et dont rend compte, dans la publication qui l'accompagnait, le *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, une carte de « La Ville surréaliste »⁴. Une exposition, donc, se parcourt telle une route traversant un territoire, de rencontre en surprise, de la « montagne entr'ouverte » jusqu'à la forêt et la « maison aux étoiles » et si elle entraîne bien vers des contrées rêvées, elle n'en est pas moins en dialogue avec le monde que l'on laisse à la porte de la galerie, celui-là même que les poètes surréalistes ont aperçu suivant un mode parfaitement singulier, indissociable de leur idée de la création.



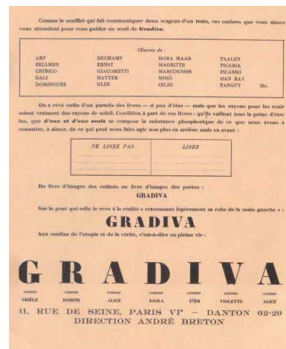
La Ville surréaliste, dans le *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, réédition Paris, José Corti, 2005, p. 72.

1 « La Peinture surréaliste », Paris, galerie Pierre, le 13 novembre 1925.
2 Tati, *Qu'importe dans le catalogue*, Actes, *Giorgio de Chirico, Max Ernst, Paul Klee, André Masson, Joan Miró, Picasso, Man Ray, Pierre Roy*.
3 Robert Desnos, *Les yeux ne sont pas dans l'Univers*, *Le Livre de Poésie*, Paris, 1924-1944, Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 2016, p. 35.
4 J. M. C. Basquiat, introduction et vingt-deux proses parallèles de André Breton, New York, Pierre Matisse, 1988.

5 A. Breton et Paul Eluard, *Le Surréalisme abrégé du surréalisme*, reprint Paris, José Corti, 2005, p. 72.
6 Breton et Robert Desnos, *Le Surréalisme abrégé du surréalisme*, Paris, galerie Pierre, 1925, p. 7.

Des triangulations : Saint-Germain-des-Surréalistes

À la lumière de ces récits mémorables voire mythiques, on souscrit volontiers aux conclusions énoncées par Marie-Claire Bancquart dans son étude sur le Paris des surréalistes : « Il est certain que ce Paris célébré et aimé n'a pas de densité humaine, qu'il n'est sociologique à aucun degré, et qu'il se tourne tout entier vers la recherche de l'intersection entre le réel et l'imaginaire, entre l'accomplissement géographique et collectif et l'accomplissement individuel²⁶ ». S'intéresser pourtant au volet réel de la question, c'est dessiner une topographie du surréalisme qu'on ne saurait négliger, comme y invitent les réponses à un questionnaire publié dans la revue *Littérature* en avril 1922 et portant sur les quartiers préférés des interrogés ; y sont cités : le carrefour Belleville-Oberkampf par Aragon, la porte Saint-Denis par Breton, le boulevard de Sébastopol par Benjamin Péret ou encore la Chaussée-d'Antin par Philippe Soupault, comme autant de lieux souvent fréquentés ou encore de points névralgiques. Tout subjectifs ou mieux, affectifs, soient-ils, ces choix n'en sont pas moins ancrés dans une réalité urbaine, présente aussi dans *Nadja*, dont l'essentiel des rencontres, rendez-vous, déambulations et apparitions se déroulent dans une zone délimitée par le passage de l'Opéra, la rue Lafayette et la place Dauphine²⁷, tandis que les adresses où se rassemblent les principaux représentants du mouvement forment un triangle reliant la rue du Château, la rue Fontaine et la rue Blomet²⁸. Et si apparaît ici « une nette prédilection » « pour la rive droite : quartier des Halles, des affaires, des journaux, et Nord populaire de la ville²⁹ », interprétable comme « la préférence pour le Paris de l'énergie collective contre le Paris de l'histoire et de la réflexion³⁰ », si les auteurs arpègent en effet principalement ces quartiers, dont les cafés accueillent aussi le plus souvent leurs réunions, il n'en reste pas moins que nombre d'activités des surréalistes, celles qui relèvent, pourrait-on dire, de la socialisation professionnelle et de la divulgation de leurs idées, s'inscrivent dans une autre géographie : *La Révolution surréaliste*, première publication à endosser ce qualificatif, est conçue dans le 7^{ème} arrondissement de Paris, entre le boulevard Raspail où se situe la Librairie Gallimard qui en est le dépositaire général et la rue de Grenelle où s'en trouve la direction assurée par Pierre Naville et Péret, laquelle partage son adresse avec le Bureau Central des Recherches surréalistes où ses membres se réunissent. Quant aux galeries les plus étroitement associées à ces activités de diffusion, elles se trouvent dans le quartier de Saint-Germain-des-Prés, entre la rue Bonaparte puis la rue des Beaux-arts qui accueillent successivement la galerie Pierre, la rue Jacques Callot où la Galerie Surréaliste ouvre ses portes en 1926 sous la direction artistique de Breton³¹ et la rue de Seine où celui-ci dirige brièvement,



DORA MAAR, *Action à la Galerie Gradiva*, vers 1936
© ADAGP, Paris © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. Grand Palais/Rain / Georges Meguerditchian. Localisation : Paris, Centre Pompidou - Musée national d'art moderne - Centre de création industrielle

entre 1937 et 1938, la galerie Gradiva³². Cette dernière fut certes plus un lieu de rendez-vous que de vente, mais avec sa porte dessinée par Marcel Duchamp et son enseigne associant à chaque lettre du nom un prénom féminin, elle est indéniablement entrée dans les annales et a contribué à inscrire tant l'esprit que l'imagerie surréalistes dans ce quartier jusque-là majoritairement tourné vers les lettres.

26 Marie-Claire Bancquart, *Paris des Surréalistes*, Paris, Seuil, 1972, p. 19.
27 Gilles Ray, *Quatre ans « Village des » dans la zone crépusculaire de la place Dauphine à la Tour Saint-Jacques*, *Le Paris surréaliste*, Paris, éditions Akashic, 2020, p. 12-25.
28 Gilbert Dumoulin, *Histoire du mouvement surréaliste*, Paris, Hachette, 1977, p. 278.
29 M. C. Bancquart, *Paris des Surréalistes*, op. cit., p. 18.
30 J.M., p. 19.
31 Une photographie de Max Ray en montre la destruction vers 1922 et dans les *Striptease Femmes à l'ombre*, 1925, de Francis Picabia et Le Monde Populaire, 1927-1928, de Giorgio de Chirico. L'activité de la galerie cesse en 1928.

32 Rosée Mabla a rendu compte de la brève histoire de cette galerie dans « La galerie Gradiva », en ligne sur le site *musées-surréalisme.fr*.

Formes simples

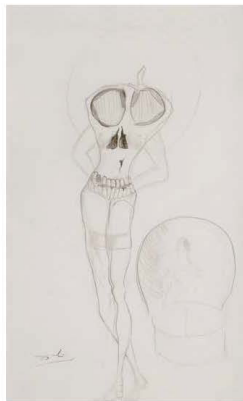
Le pluriel des formes simples

Assurément, ce n'est pas le qualificatif « simple » qui vient en premier à l'esprit quand on pense au surréalisme, tant les artistes qui lui sont associés semblent davantage œuvrer sur le versant du double – comme Salvador Dalí avec ses superpositions et interférences d'images (*Le Visage de Mae West pouvant être utilisé comme appartement surréaliste*, 1934-35, Chicago, The Art Institute) –, du composite qui confine à théâtralisé et de l'association libre – avec tout ce qui relève du collage ou de l'assemblage – jusqu'aux titres qu'affectionnait Hans/Jan Arp, tels *Tête-moustache et bouteille* (1929, Paris, Musée national d'art moderne), *Fleur-Chartres, Tête de Bouffon* (1950), *Chapeau-coquille* (1965), avec leurs deux réalités en une – ou encore du paradoxe et de l'oxymore. On ne compte pas, en effet, les formulations appartenant à ces derniers registres et déployant une esthétique du rapprochement¹ et du choc : « du merveilleux quotidien² » de Louis Aragon ou « visible caché³ » de René Magritte, en passant par la caractérisation de la beauté qui, selon André Breton, ne saurait être que « convulsive », ou encore « érotique-voilée, explosante-fixe, magique-circonscrite⁴ ». Certes de tels télescopages, sous leur forme de mots-valises ou porte-manteaux, paraissent bien éloignés de la simplicité, dont l'une des expressions les plus patentes est à l'inverse communément trouvée dans les principes géométriques, à l'instar de l'abstraction rigoureuse d'un Piet Mondrian, emblème pour Jean Hélion du « simple-simple », cette tautologie à laquelle, après un temps d'expérimentation, il écrit avoir préféré un autre oxymore et le registre auquel il renvoie : le « simple-complexe type nature⁵ ».

Du « simple-complexe », le *Collage géométrique* de Jean Arp montre les premiers frémissements, par les différentes textures qu'il intègre ainsi que par la présence de trapèzes qui sont autant d'oscillations et de décalages à partir de l'orthogonale et du carré. La régularité du damier peut ainsi être mise en jeu, qui accueille entre autres les ondulations, ramifications et incrustations de la *Composition placotaire* de Léon Tutundjian, comme pour mieux en faire apprécier les variables innombrables. Et les grilles se distendent chez Luigi Veronesi, où elles se font structures portantes pour divers types de fragments disséminés sur la page : aplats colorés, halos coupés net ou portion de trame en résille, laquelle n'est pas sans évoquer les rideaux ajourés ou structures grillagées derrière lesquels Man Ray a photographié Lee Miller ou encore les trames diverses dont il a capturé les ombres projetées sur son corps. C'est d'ailleurs par la présence de formes que l'on peut apparenter aux ombres des « ovales mouvants⁶ »



JEAN ARP,
Dessin automatique, 1916,
encre de Chine sur papier,
17,6 x 22,1 cm



SALVADOR DALÍ, *Visage de guerre*, 1933, mine de plomb sur papier, 35 x 21 cm

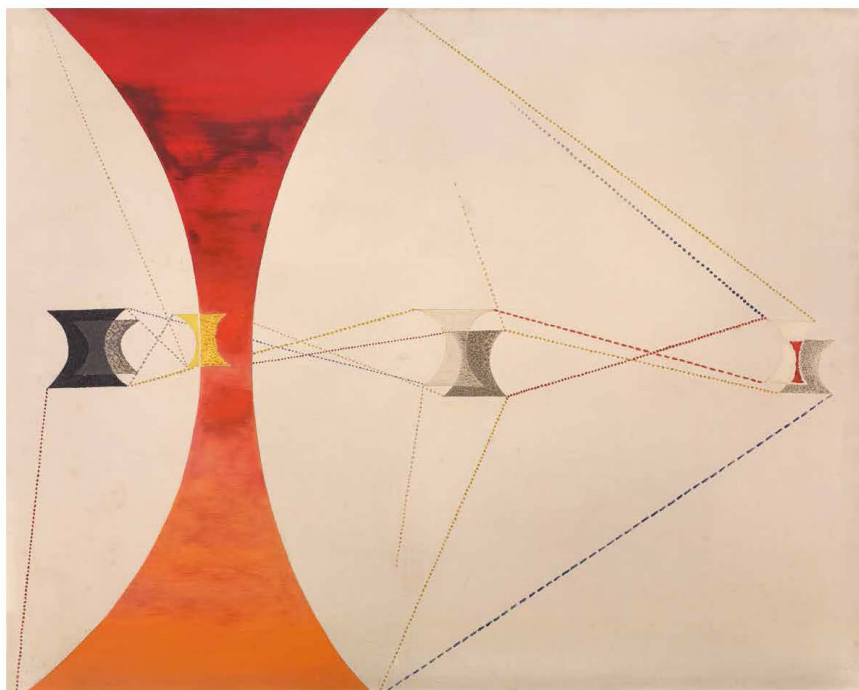
tracés par Ella Bergmann-Michel, que l'espace de sa composition quitte le plan et s'anime véritablement tandis que, dans le *Joueur de handball* de Willy Baumeister, les silhouettes, montrant d'évidents signes de parenté, s'agencent en superpositions, emboîtements et jeux de positif/négatif qui créent la possibilité du volume et les mouvements par lesquels toute forme évolue vers le complexe. Vers Molnár multiple ainsi les carrés dans le carré, avec ce qu'il faut d'angles – de décalage et d'inclinaison – pour que se forment des dents de scie, des vibrations, des cascades même, tandis que Yacov Agam fait tourner sur elle-même cette forme parfaitement régulière qu'est le disque, produisant un « renouvellement », à partir de ce qui peut sembler immuable, par rotation et inclusion de plans ovales, changeant en fonction de leur orientation. Au pluriel et mobiles, les formes vivent, même dans la plus grande des réductions chromatiques ; deux suffissent, au vrai, pour que s'engage une chaîne potentiellement infinie de mutations par rimes plastiques, mouvements d'ondes ou entrelacements.

Par delà les différences de registre plastique, les Formes entrelacées de Nicolas Warb, tout en épure et planité, s'apparentent ainsi à la *Composition obstruite* de Vladimir Baranoff-Rossiné, plus explicitement organique, tandis que *La Famille* d'Augustin Cárdenas confère à ce type de configuration une dimension d'engendrement cellulaire qui n'est pas sans lien avec les deux formes souples enchevêtrées qui accompagnent, dans le *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, la définition par Dalí de l'emblème : « Concrétion soucouteauée morphologique, symbolique des hiérarchies⁷ ». La question du sens, parce que liée à des processus organiques de formation, est donc posée comme fondamentalement ouverte, de même que les formes ne sont pas pensées comme figées, à l'instar de celles que Jean Arp a créées entre 1927 et 1948 et qu'il présente comme « des formes vases / qui devaient englober une multitude de formes », puis, forcé à l'humilité par une visite à la cathédrale de Chartres, comme « des formes plus primitives / des formes partiellement rectilignes / qui permettaient d'attirer d'intercepter, d'inclure des mouvements / et des idées se rapprochant de l'image humaine⁸ ». Marquées au socle de l'approximation, ces formes n'ont que plus simples, au sens d'élémentaires, principales et par conséquent vivantes.

Ces mouvements et processus qui en déterminent les contours depuis l'intérieur – en cela sous-cutanéés –, appartiennent à ces réalités insolites révélées par différents instruments d'optique qui ouvrent autant de voies à l'imagination. À l'époque où il expérimente avec des plastiques transparents, dont des feuilles de rhodoïd, László Moholy-Nagy peint des compositions mettant en jeu des formes semblables à des lentilles conçues avec leurs ombres portées et les rayons qu'elles dévient, tracés en pointillés de couleurs pures, comme des diffractions de la lumière ; et la peinture se fait dévoilement de ce qui rend tout visible et que l'on ne peut voir qu'à travers un dispositif (lequel peut dès lors apparaître créateur lui-même). André Breton et Man Ray produisent ainsi une image de l'écriture automatique sous la forme d'un photomontage qui monte

1 Dans le « Manifeste du surréalisme » de 1929, Breton fait naître l'image de ce qui se produit entre deux « diables en présence » : « C'est du rapprochement en quelque sorte forcé de deux termes qui, d'une manière particulière, harmonise l'improvisation la plus hasardeuse avec le calcul le plus exact, la violence de l'imagination avec la beauté de l'écriture obtenue » (p. 25).
2 Louis Aragon, *Le Rayon de Pierre*, op. cit., p. 15. Il écrit plus loin (p. 248-9) : « La réalité est l'absence apparente de contradiction. Le merveilleux, c'est la contradiction qui apparaît dans la réalité ».
3 René Magritte, *Intérogé par Jean Verrier*, p. 17, 1934-35, musée de la Ville de Paris, Paris, Flammarion, 2004, p. 80.
4 André Breton, *Le surréalisme*, op. cit., p. 28. On trouve développé à plusieurs reprises de Magritte selon laquelle « la beauté est l'absence de contradiction dans le réel » (p. 190).
5 Jean Hélion, entrée du *Surréalisme*, *Journal d'un peintre*, *Œuvres* 1929-1942, Paris, Maeght/Érudition, 1992, p. 68.
6 Jean Arp, « Financement le simplisme : ces formes et valises et leur essence dans des ovales mouvants, symbole de la métamorphose et du devenir des corps – dans l'absence – repris dans *Jour d'effluve*, *poèmes, essai, romans* (1940-1945), Paris, Gallimard, 1964, p. 307.

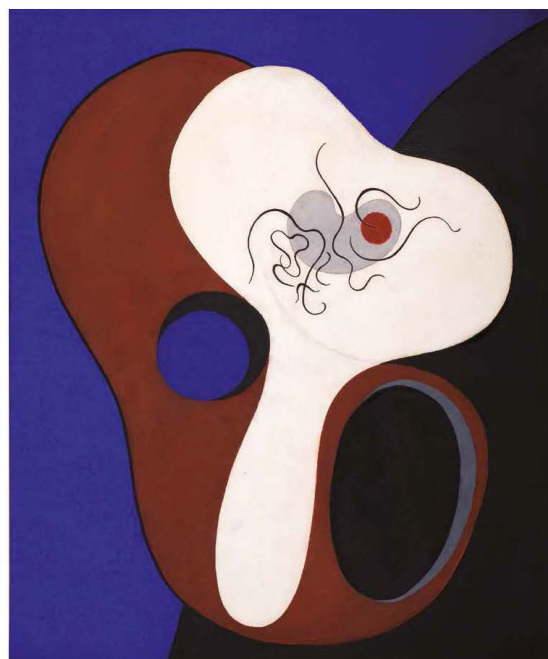
7 Salvador Dalí, entrée « Emblème », *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, reprint Paris, José-Claes, 2004, p. 20.
8 J. Arp, « Formes », *Jour d'effluve*, op. cit., p. 260-261.



LÁSZLÓ MOHOLY-NAGY, CH 148
Variation of a Red Picture, 1930,
huile sur toile, 76.5 x 95.5 cm

40

41



LEON TUTUNDJIAN, Sans titre, c. 1930, gouache sur papier, 54 x 46.5 cm

52

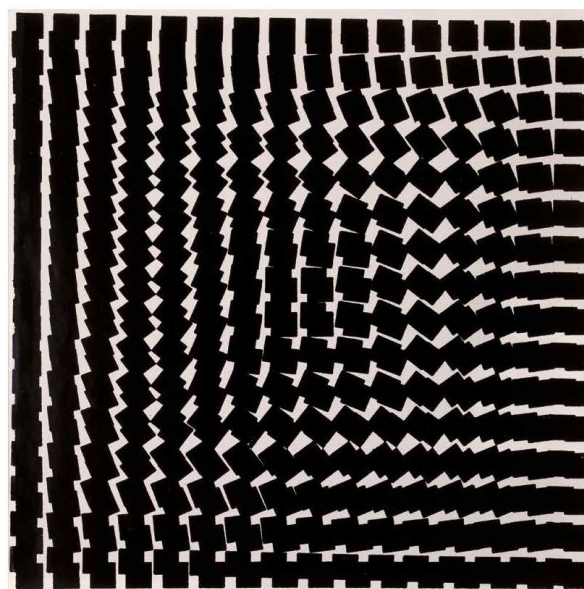
53



JEAN ARP, *Fleur-Chartrras, Tête de Bourfon*, 1950,
relief en bois, 54 x 87 x 4 cm

62

63



VERA MOLNAR, *Sans titre*, 1958, tirage gélantino-argentique, 29,5 x 29,5 cm

66

67

Métamorphoses

Métamorphose générale

Cristaux de sel ayant poussé sur une paire d'escarpins ceux de Sigalit Landau qui s'en trouvent comme changés en pierres mais dont on pourrait aussi, pourquoi pas, sentir le goût sur ses lèvres ; bulbes ou langues sortant d'une autre paire de chaussures, celles de Yayoi Kusama, intégralement couvertes d'un semis de pois blancs sur fond rouge les faisant ressembler à des amanites tue-mouches, toxiques et hallucinogènes, archétypes aussi du champignon, quand il s'agit d'en produire simplement une image identifiable ; et voilà que, entre générique et singulier, entre symbole et spécimen, le monde des objets s'anime, que ceux-ci, s'autonomisant des règles de l'usage, s'aventurent sur le terrain du conte, de la magie, des incroyables parures produites par la nature, laquelle s'affiche ainsi comme créatrice, de leurs autant que d'appâts. De telles possibilités de transformation entrent en résonance avec la pratique assidue de l'interprétation et de l'association libre, ces piliers de la doctrine surréaliste, qui peuvent faire naître à la surface d'un galet, en quelques traits à l'encre et touches de gouache, une tête de chat (Victor Brauner) ou dégager des veines et nœuds d'une planche de bois la tête cornue d'une divinité antique apparentée au faune (Oegypon par Georges Hugnet). Cultivant ces phénomènes de paréidolie, dans la lignée de Léonard, Botticelli ou Hamlet voyant des formes dans les taches ou les nuages, Max Ernst a élaboré sa technique du frottage qui, par « l'intensification de l'irritabilité des facultés de l'esprit », lui a permis d'« assister comme en spectateur à la naissance de toutes (ses) œuvres », dont les Forêts, créées à partir de planches que le frottage, en en révélant la texture, ramène au bois, puis par l'adjonction de peinture et de couleur, à l'arbre en pied, dans son milieu naturel, avec ses habitants.

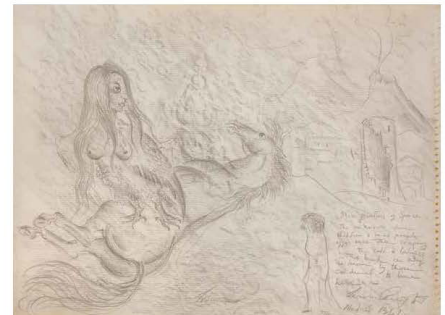
Or s'il est un trait propre au surréalisme, c'est bien de croire et de presser que rien, pas même les objets ou la matière devenue inerte, n'est condamné à la fixité, ce que Breton développe dans le texte qu'il rédige à l'occasion de l'« Exposition surréaliste d'objets », à partir de l'image d'un train qui ne s'arrête jamais : « Aux vitres, des êtres-objets (ou objets-êtres ?) caractérisés par le fait qu'ils sont en proie à une transformation continue et expriment la perpétuité de la lutte entre les puissances agréables et désagréables qui se disputent la véritable réalité et la vue. Le Mouvement maître ! L'agglomérat appelé garçon ou carafe dans la partie correspondant au wagon-restaurant est parcouru par une inscription lumineuse intermittente : "Mangez les vivants" [...] » Il s'agit là d'un principe de métamorphose générale qu'André Masson convoque dans nombre de ses œuvres, dont l'encre sur papier intitulée, comme un programme métaphysique, *Il n'y a pas de monde achevé*¹ où des genoux s'écartent en ailes de papillon, tandis que des ventres s'ouvrent en grottes et que des têtes se retroussent ou s'imaginent telles des coquillages. « La nature devient homme, affirme l'artiste, l'homme devient



MAX ERNST, *Naissance du système nerveux*, 1925, frottage sur papier, 15,7 x 14,5 cm



ANNETTE MESSAGER, *Fétichisme*, 2013, technique mixte



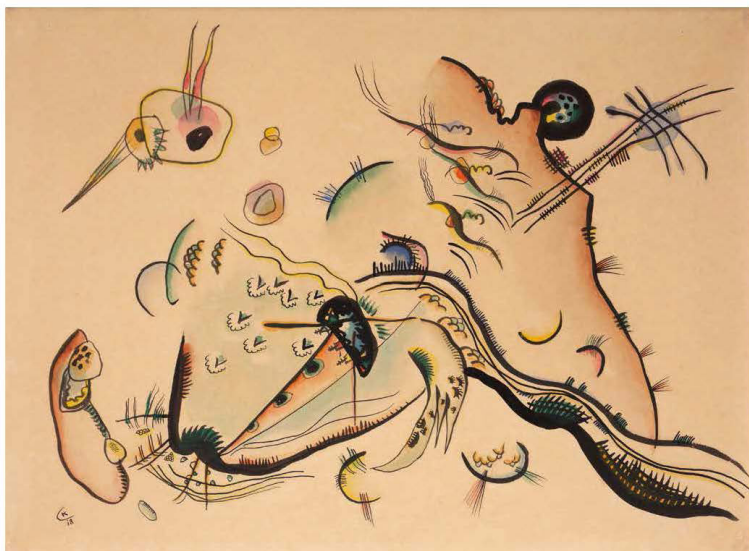
LEONORA CARRINGTON, *More Frontiers of Space*, 1941, dessin sur papier, 22,5 x 30 cm

nature. Il y a double mouvement. » De cette continuité, les images sont nombreuses : des tracés envahissant la page au rythme de la pensée chez Philippe Soupault aux frises de corps féminins, découpés, collés, côte à côte et solarisés de diverses façons par Raoul Ubac, en passant par les brins, les filaments, qui sont la matière de la tête d'où émanent *Les regards* de Jacques Hérold, mais aussi les encheînements de formes et de boucles qui composent les figures tracées par Yves Tanguy et Joan Miró, soudées par Isabelle Waldberg pour son *Fruit de mer*.

Ces différents moyens mis en œuvre pour capturer l'insolite et atteindre à l'étrange participent avant tout d'une cosmogonie : suivant le titre d'une série réalisée par Theodor Brauner en 1950 par différentes interventions sur papier argentique de la création d'un monde sans séparation ni hiérarchie, sans début ni fin, en prise avec la mythologie et teinté d'anémisme il résonne des mois d'Ovide qui, dans les *Métamorphoses*², au tout début du Ier siècle, s'attache à des « formes changées en corps nouveaux », à l'origine du cosmos, à partir du moment où « le Chaos se métamorphose, l'univers et les vivants ». Mais il est aussi nourri de la double lecture proposée par Goethe, ésotérique voire hermétique, dans son *Faust* (1808-1859) où Méphistophélès désespère du renouvellement constant du monde, dont il ne peut « venir à bout », du « peuple

⁶ Ce titre même que Pablo Picasso a illustré d'eau-fortes, pour l'éditeur Albert Skira, en 1961 alors qu'il était le plus proche du groupe surréaliste.

¹ Max Ernst, « Au-delà de la peinture », 1945, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 1970, p. 294.
² *Id.*, p. 296.
³ A. Brauner, catalogue de l'« Exposition surréaliste d'objets », Paris, galerie Charles Hutton, 1945, n.p.
⁴ André Masson, *Il n'y a pas de monde achevé* 1948, encre sur papier, 60 x 60 cm, collection particulière.



WASSILY KANDINSKY, Sans titre, 1918, aquarelle et encre de Chine sur papier, 24.5 x 33.2 cm

76

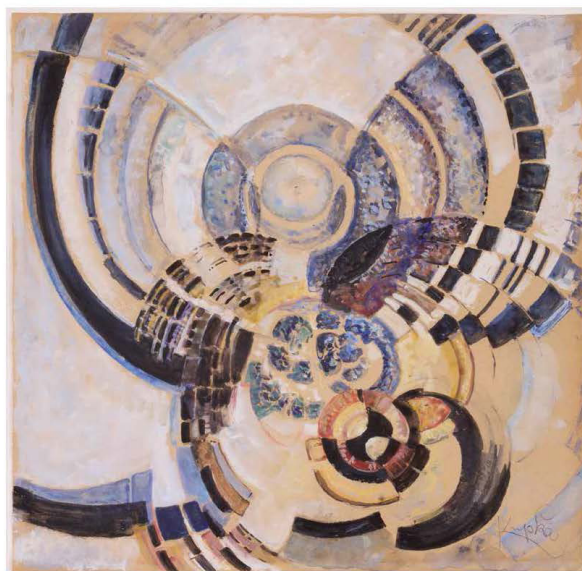
77



ROBERTO MATTA, Sans titre, 1957, huile sur toile, 147 x 203 cm

78

79



FRANTIŠEK KUPKA, *Autour d'un point*, 1925, gouache sur papier, 28.3 x 29 cm



ERVAND KOTCHAR, *Sans titre*, 1930, gouache sur papier, 48 x 52 cm



ANDRÉ MASSON, *Le songe de Thésée*, 1941, encre de Chine sur papier, 55 x 56,5 cm

148



ROBERTO MATTA, *Composition*, 1940, crayon et crayons de couleur sur papier, 28 x 38 cm

149



OSCAR DOMÍNGUEZ, *Le Taureau. Tauromachie*, 1943, huile sur toile, 73 x 60 cm

166

167



ANGEL PLANELLS, *La forêt révèle ses secrets*, c. 1932, huile sur panneau, 55 x 46,5 cm

176

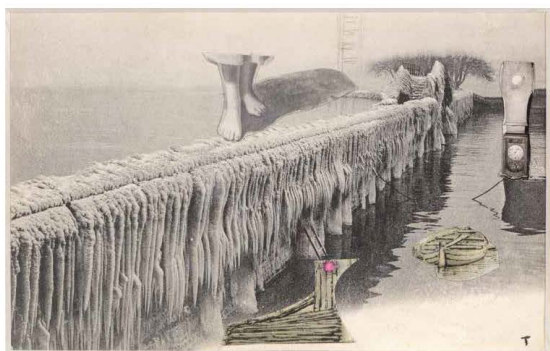
177



GIORGIO DE CHIRICO, *Gladiateurs*, 1933, tempera sur papier sur toile signée en bas à droite, 27 x 35 cm

178

179



TOYEN (MARIE ČEREMÍNOVÁ), *Sans titre*, 1953, collage, crayon et gouache sur carte postale, 8,7 x 13,6 cm

174



JACQUES PREVERT, *Il est vivant*, 1964, collage sur photo (de Robert Doisneau ?), 31,5 x 25 cm

175



RAOUL UBAC, *Morphologie du désir par Camille Bryen*, 1937, photographie d'un objet de Camille Bryen abandonné en forêt, épreuve argentique d'époque de Raoul Ubac, 16 x 12,5 cm

184



FERNAND TEYSSIER, *Étude pour un acte audible*, 1964, huile sur toile, 80 x 63 cm

185

SUR RÉEL

in fine
ÉDITIONS D'ART

Pour toute demande de renseignements ou de service presse :

Marc-Alexis Baranes
Directeur des éditions
mabaranes@infine-editions.fr
Tél. : 01 87 39 84 62
mob. : 06 98 27 12 14

ou
presse@infine-editions.fr
www.infine-editions.fr