Le surréalisme déplacé : Inventaire, établissement et étude des œuvres des surréalistes exilés au Mexique

Karla Angelica Segura Pantoja

▶ **To cite this version:**

Karla Angelica Segura Pantoja. Le surréalisme déplacé : Inventaire, établissement et étude des œuvres des surréalistes exilés au Mexique. Littératures. CY Cergy Paris Université, 2018. Français. NNT : . tel-03705855

HAL Id: tel-03705855
https://hal.science/tel-03705855

Submitted on 27 Jun 2022

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.

Karla Angelica SEGURA PANTOJA

Le surréalisme déplacé

Inventaire, établissement et étude des œuvres des surréalistes exilés au Mexique

Littérature française

Université de Cergy-Pontoise / Paris Seine

Thèse préparée sous la direction de
Mme. Catherine Mayaux et de M. Gustavo Guerrero

EA 7518 Lexiques Textes Dictionnaires Discours (LT2D) et CONACYT

ED DSH – Droit et Sciences Humaines

Thèse de doctorat soutenue le 3 décembre 2018

Membres du jury de la soutenance :

Mme. **Catherine MAYAUX**, Professeure de Littérature française contemporaine, *directrice*.

M. **Gustavo GUERRERO**, Professeur d'Histoire culturelle et de Littérature latino-américaine contemporaine, *co-directeur*.

M. **Karim BENMILOUD,** Professeur, Université Paul Valéry – Montpellier 3, *président*.

M. **Dominique CARLAT,** Professeur, Université Lumière Lyon 2, *rapporteur*.

Mme. **Gesine MULLER,** Professeure, Universität zu Köln, *examinatrice*.

Quand au milieu des guerres et réactions l'éclipse intellectuelle semble presque totale, l'esprit s'installe, et inutile de vouloir deviner son visage – il se confondra avec le jour.

– Wolfgang Paalen, « Pendant l'éclipse », Dyn *n.6*.

LE SURRÉALISME DÉPLACÉ :
INVENTAIRE, ÉTABLISSEMENT ET ÉTUDE DES ŒUVRES DES SURRÉALISTES ÉXILÉS AU MEXIQUE

TABLE DE MATIÈRES

REMERCIEMENTS 5
AVERTISSEMENT 8
INTRODUCTION 9

PREMIERE PARTIE 17

PASSAGES ET TRANSFERTS (1938-1946) 18

I. L'EXODE D'ARTISTES SURREALISTES AU MEXIQUE : ESSAI DE RECONSTITUTION HISTORIQUE 19
A) LE SURREALISME *DEGENERE* 20
B) LE MEXIQUE D'ANDRE BRETON 24
C) L'EXIL REPUBLICAIN ET L'EXIL *INCOMMODE* AU MEXIQUE 37
II. ENTREE EN « ZONE LIBRE » 53
A) L'EFFONDREMENT D'UN IDEAL POLITIQUE 54
B) LES MYTHES DU MEXIQUE, ENTRE REVE ET REALITE 73
C) FRONTIERES GEOGRAPHIQUES ET POLITIQUES DU SURREALISME AU MEXIQUE, SITUATION DANS LE CONTEXTE DE L'EXIL 90
III. LE MEXIQUE : UN NON-LIEU DU SURREALISME 99
A) UTOPIES SURREALISTES 100
B) L'ANTICOLONIALISME SURREALISTE A L'EPREUVE DU REEL 116
C) LA SCIENCE D'ETRE ETRANGER 130

DEUXIEME PARTIE 139

LES SURREALISTES DEPLACES : « VOYAGEURS AU BORD DE L'ABIME » (1938-1963) 140

I. REUNIONS ET COLLABORATIONS 141
A) APPARITION ET DISPARITION DU « SPHINX DE LA NUIT » 142
B) VITARREALISMO OU LE SURREALISME REVIVIFIE 160
C) LES ARCHIVES TRANSATLANTIQUES DE CESAR MORO 184
II. LETTRES DE L'EXIL : CORRESPONDANCE CHOISIE 217
A) UNE GEOGRAPHIE AFFECTIVE 218
B) LES CORRESPONDANCES DE L'EXIL COMME ESPACE DU MERVEILLEUX 236
III. SOUVENIRS DU SURREALISME DES ORIGINES ET IMAGINAIRES DE L'EXIL 254
A) LITTERATURE DU DEPLACEMENT : ENTRE FICTION ET REALITE 255
B) L'ART ET LA SCIENCE : REMINISCENCES DU SURREALISME ET D'UN ART REVOLUTIONNAIRE INDEPENDANT 276
C) TISSU ESPACE-TEMPS 292

TROISIEME PARTIE 301

UN PATRIMOINE DERACINE 302

I. ÉMERGENCE OU CONTINUATION D'UNE ESTHETIQUE ? **303**
A) L'EXIL EST POLYGLOTTE 304
B) CONSTELLATIONS SURREALISTES OU LE DEPLACEMENT DE PARIS 324
C) L'EMPREINTE SURREALISTE DANS LE REALISME MAGIQUE 331
II. UN PATRIMOINE DERACINE **344**
A) DES PRODUCTIONS SANS HORIZON D'ATTENTE 345
B) MISES EN PAGE DE L'*EXILIANCE* 356
III. HISTORIOGRAPHIE DU MOUVEMENT : VERS UNE PATRIMONIALISATION **372**
A) LES LIEUX D'ARCHIVES 373
B) HOMMAGES ET CREATIONS MUSEALES 377
C) VERS UN PATRIMOINE MOBILE 391

CONCLUSION **402**

CHRONOLOGIE (1899 – 2001) **410**

BIBLIOGRAPHIE **438**

CORPUS **438**
PUBLICATIONS PAR AUTEUR 438
ÉTUDES **444**
SUR LE SURRÉALISME 444
SUR LA LITTERATURE 449
SUR L'EXIL 451
REVUES ET ARTICLES DE PRESSE 452
CATALOGUES 457
AUTRES OUVRAGES DE REFERENCE 459
FILMS 461

INDEX **462**

RESUME **467**

ABSTRACT **468**

Remerciements

Je tiens à exprimer ma profonde reconnaissance à mes directeurs de recherche, le professeur Catherine Mayaux et le professeur Gustavo Guerrero. Je les remercie pour leur conseil, présence, bienveillance, leurs encouragements et leur patience.

Sans l'inspiration que m'a donnée le Séminaire « Bibliothèques d'Écrivains », dirigé par Olivier Belin et Catherine Mayaux, ce travail n'aurait pas la même couleur. Consulter la bibliothèque d'un auteur n'est pas toujours possible ; la bibliothèque d'un exilé c'est encore plus rare. Si elle existe, elle est certainement fragmentée par les déplacements et lacunaire. Ces séminaires m'ont offert des pistes pour l'approche des archives quand j'ai eu la possibilité de consulter les fonds de Benjamin Péret, de César Moro et de Wolfgang Paalen.

Merci également à tous les professeurs qui ont marqué mon parcours, en particulier Madame Jacqueline Chénieux Gendron, Monsieur Dominique Carlat, Madame Dominique Vinay, Madame Agnès Fontvieille et tant d'autres, qui ont maintenu en éveil ma sensibilité littéraire.

Un grand merci à Gérard Roche, Président de l'Association des amis de Benjamin Péret, non seulement pour m'avoir ouvert sa bibliothèque et permis d'accéder aux archives du poète, mais aussi pour ses conseils et son amitié.

Le bonheur de consulter les archives privées de Wolfgang Paalen à Berlin m'a été offert par Andreas Neufert : merci à lui de m'avoir accompagnée dans la découverte de ce riche fonds, indispensable pour ce travail.

Ce fut une immense joie d'avoir été accueillie par le personnel des bibliothèques et des lieux d'archives de différents pays lors de mes stages et séjours de recherche. Merci à Martha Nualart du Centre de documentation du Museo de Arte Moderno, à Tania Vargas du Museo Franz Mayer, aux bibliothécaires de la Biblioteca de las Artes, et à l'équipe du *Special Collections Room* au Getty Research Institute.

Ma recherche a également bénéficié de la collaboration avec la Fondation Leonora Carrington. Merci à Paty, Gabriel et Daniel Weisz pour leur accueil

chaleureux à Mexico et pour l'organisation du colloque international en avril 2017. Nous avons partagé l'immense joie de célébrer le centenaire de Leonora Carrington à la Biblioteca de Mexico, institution qui conservera les archives électroniques de l'artiste, auxquelles j'ai eu le plaisir d'apporter des documents.

Merci à Aube Ellouët Breton de m'avoir permis de consulter les correspondances de son père à la Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet. Mon stage dans cette institution fut l'occasion d'enrichir mon parcours, humainement et intellectuellement, grâce à l'accueil chaleureux de Madame la Directrice Isabelle Diu ; de Sophie Lesiewicz, directrice adjointe et d'Hélène Campaignolle de l'équipe LivrEsC. Merci à tous les savants bibliothécaires de cette institution et à leur précieux savoir et amitié. Merci à Grégory Cingal de m'avoir signalé l'existence de plusieurs documents du fonds Pierre Mabille.

Je remercie également Teresa Arcq, Susan Aberth, Roger Shanon, Daniel Lefort, Claudio Albertani et Pierre Taminiaux pour leur intérêt pour mon travail, leurs travaux et leurs conseils. Merci à Alberto Ruy Sanchez, directeur de la revue *Artes de México* pour son soutien et l'inspiration qu'il m'a procurée grâce à sa revue et ses livres.

C'est grâce au financement du CONACyT (*Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología*) et à l'aide à la mobilité de l'école doctorale DHS et du laboratoire LDI, aujourd'hui Lt2D, de l'Université Cergy-Pontoise que cette recherche a pu être menée dans de bonnes conditions.

Merci également au Ministère de la Culture et au Musée national Picasso de Paris de m'avoir accueillie pendant les six derniers mois dans le cadre du projet « Musées du XXIe siècle ». Cette résidence de chercheur m'a permis non seulement de mesurer l'importance du rôle des musées nationaux dans le passage de la théorie à l'application pratique des recherches, mais également de trouver quelques archives inédites du peintre qui ont enrichi ma thèse. Merci en particulier au président Laurent Le Bon, à Claire Garnier, directrice du département des collections et de la production, à Emilie Bouvard, conservatrice, et au Bureau de la Recherche pour leur accueil chaleureux.

J’ai le bonheur d’être entourée par une grande famille et de nombreux amis. Ils ont tous contribué d’une manière ou d’une autre à la réalisation de cette thèse ; je remercie en particulier à Juanita, Paola, Gaël, Aimé, Monique, Coralie, Amélie, Wendy, Sandra, Lila, Sophia, Valeria, Kim, Lya, Kate, Tomy, Rocio, Roberto et *last but not least*, Bruno. Leur soutien et leur intérêt pour mon travail ont été indispensables durant ces cinq années de recherche.

Avertissement

Les documents ici reproduits sont protégés par des droits d'auteur. Leur utilisation commerciale demande l'accord des ayants droits. Leur présentation dans cette thèse a été possible grâce à l'aimable autorisation des ayants droits, ceci seulement dans le cadre académique.

Introduction

L'histoire de l'art n'a pas fini d'explorer, et de tenter de caractériser, à l'aune de leurs œuvres, la période de la Seconde Guerre mondiale telle que l'ont vécue les artistes européens.

Alfred Pacquement[1]

Notre recherche est centrée sur l'exil au Mexique de plusieurs écrivains et artistes liés au surréalisme et qui sont encore méconnus aujourd'hui, sur une période qui se situe entre 1938 et 1963. Elle s'inscrit dans la continuité de recherches qui ont nourri des expositions telles que *Le surréalisme en Espagne*[2] et *Les surréalistes en exil et les débuts de l'école de New York,*[3] qui mettaient en valeur deux prolongements du surréalisme éclipsés par les conflits politiques et la guerre. Le corpus rassemblé, grâce au travail sur de multiples sources archivistiques, constitue en soi l'objet premier de cette thèse et le support des études qui suivent. Il se compose des productions de Leonora Carrington, de Remedios Varo, de Benjamin Péret, d'Alice Rahon, de Wolfgang Paalen, de César Moro, de Luis Buñuel, de Kati et José Horna. Les archives et documents de cette période révèlent en effet une esthétique qui se définit d'un côté par son inspiration puisée originellement au cœur du surréalisme, et de l'autre, dans

[1] Alfred Pacquement, « écrire sur l'encre noire » dans Victor BRAUNER, *Victor Brauner: écrits et correspondances 1938-1948 : les archives de Victor Brauner au Musée national d'art Moderne*, Paris, Centre Pompidou : Institut national d'histoire de l'art, 2005, p. 8.

[2] Lucía GARCÍA DE CARPI, José PIERRE, Giorgio CORTENOVA, Agustín SÁNCHEZ VIDAL et CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA, *El surrealismo en España: 18 octubre 1994-9 enero 1995, Museo nacional centro de arte Reina Sofía*, Madrid, Museo nacional de arte Reina Sofía, 1994.

[3] Martica Sawin, *Surrealism in exile and the beginning of the New York School*, Cambridge Mass, xv+466 p. Une partie de ce travail a été montrée en Europe grâce à l'initiative du *Museo National de Arte Reina* Sofia et du musée d'art moderne et contemporain de Strasbourg en 2000 et 2005 respectivement.

l'expérience *exilique*, c'est-à-dire l'expérience de ne plus vivre et de ne pas se sentir chez soi.[4]

Les imprimés, manuscrits et œuvres plastiques que nous avons examinés et étudiés montrent clairement l'influence du groupe surréaliste parisien, mais ils témoignent aussi d'une évolution à partir de l'exil et se singularisent profondément sans pour autant se détacher complètement de leurs influences premières. Notre but est de prendre la mesure de l'œuvre de ces artistes dans une perspective globale et de la comprendre comme un possible ensemble ; d'étudier les modalités d'échange et d'interaction de ces artistes qui ont eu en commun leurs origines surréalistes et un exil mexicain.

Les objectifs de cette thèse sont donc de reconstituer le corpus de la vie artistique de ce groupe de créateurs et de nous demander s'il est possible de parler à leur propos d'un mouvement artistique ou esthétique qui leur serait propre, ainsi que d'ébaucher les principes esthétiques qui pourraient les caractériser.

L'ensemble de notre corpus comprend des textes manuscrits et imprimés, parfois inédits : des correspondances, des nouvelles, des romans, des articles, des pièces de théâtre, des scripts de cinéma. Il comporte aussi des documents iconographiques et des œuvres plastiques : des tableaux, des photographies et des sculptures qui ont été produits pendant l'exil au Mexique de ces artistes. L'interaction avec d'autres personnalités de réputation internationale[5] est également évoquée lorsque leurs archives ont été accessibles.

L'analyse des différents médias influe sur la lecture de ces œuvres et leur rapport au surréalisme. La relation entre littérature et images ayant été étudiée notamment par Michel Butor dans *Les mots dans la peinture*,[6] nous sert de guide pour analyser leur langage pictural et leur rapport à la littérature. En effet, ces artistes introduisent d'une part des systèmes symboliques à la manière d'une langue dans leurs tableaux, d'autre part, ils emploient des mots à l'intérieur des

[4] Nous empruntons l'expression au groupe de recherche de la FMSH « Non-lieux de l'exil », dirigé par Alexis Nouss. Voir Alexis Nouss, *La condition de l'exilé: penser les migrations contemporaines*, Paris, Éd. de la Maison des sciences de l'homme, 2015, 175 p.

[5] Nous détaillerons plus loin les relations avec Emilio Adolfo Westphalen, Chiki Weisz, Edward James, Alejandro Jodorowsky, Gunther Gerzso, Victor Serge, Julián Gorkin, Natalia Trostky, Eva Sulzer, Grandizo Munis, Pierre Mabille, Juan Larrea, Gordon Onslow-Ford et Kurt Seligmann.

[6] Michel BUTOR, *Les mots dans la peinture*, Genève, Suisse, Albert Skira éditeur, 1969.

tableaux, que ce soit dans les titres, enseignes, légendes et inscriptions, ou bien dans des représentations de livres et parchemins. Il est donc impératif pour notre recherche de mettre en relation les différents champs artistiques dans lesquels ces artistes exilés se sont exprimés. La composition pluridisciplinaire de notre corpus demande une approche de l'intermédialité, nécessaire pour prendre en compte plusieurs aspects de ces œuvres. Mettre en relation les différents médias et intertextes permet en effet de montrer la richesse des thèmes abordés et de leurs connexions malgré l'exil.

Les parcours de ces artistes expliquent en grande partie la dispersion de leurs archives. Les œuvres de ces exilés se sont disséminées au cours de leurs voyages et escales, puis de ventes aux enchères dans plusieurs pays. Elles n'ont été regroupées que très partiellement et se trouvent aujourd'hui dans des collections privées, des galeries et divers lieux d'archives en France et dans le monde. Cette dispersion a rendu compliquées, sinon impossibles la perception et la réception de l'ensemble de leurs productions artistiques. L'œuvre de ces artistes est fragmentée dans l'espace et dans le temps.

C'est à partir de 1938 que ces artistes arrivent progressivement au Mexique : la guerre civile espagnole, puis la deuxième guerre mondiale accélèrent l'exode des intellectuels européens. La période d'exil diffère pour chacun de ces artistes : ils arrivent au Mexique entre 1938 et 1946 ; leurs productions maintiennent un dialogue sur l'exil et sur des idées partagées entre les années 1938 et 1963.

Notre méthode d'approche confronte l'histoire littéraire à la sociologie de l'art et de la littérature ; cela permet d'expliquer d'une part les itinéraires des artistes et d'autre part l'état de la réception de leurs œuvres, autant dans leurs pays d'origine que dans leur pays d'exil. Une fois le contexte établi, nous montrerons leur singularité, leur manière de vivre, de percevoir et d'exprimer l'expérience exilique, par le biais d'une étude génétique et comparative des œuvres et des correspondances, publiées et inédites.

Donner à voir ces itinéraires nous conduit à parler d'un surréalisme *déplacé*, puisqu'il ne se trouve plus dans son contexte d'origine. Nous nous

sommes donc appuyée sur les travaux de Nicole Lapierre, notamment sur son ouvrage *Pensons ailleurs* où elle analyse la construction de la figure du *déplacé* ou *outsider* dans la littérature et l'imaginaire culturel :

> Les gens déplacés sont littéralement *inter essant*, ils sont entre, un peu dedans, un peu dehors, au milieu du gué où rester est réputé malaisé. Leur position est inconfortable, leur sort peu enviable, voire risqué. Aussi peuvent-ils être tentés de rallier l'un ou l'autre bord, d'y chercher la conformité, sinon une communauté. Mais de l'expérience du dépaysement social peut surgir une pensée décalée, dérangeante et inventive.[7]

C'est cette « pensée décalée » que nous aborderons à la fois en rapport à l'exil et au surréalisme. Le professeur Jacqueline Chénieux-Gendron a analysé le thème de l'exil dans son article « *Surrealists in exile : Another kind of résistance* ». Elle y affirme que la plupart des surréalistes ont expérimenté l'exil pendant la deuxième guerre mondiale et définit l'exil comme une expérience intérieure inhérente à la condition de poète, notamment pour les surréalistes car « l'exil est une des conditions de l'émergence du désir »[8] et le désir est l'un des principes moteurs de la création surréaliste.

Les travaux d'Alexis Nouss nous ont servi de base pour analyser l'expérience individuelle de l'exil, qu'il appelle *exiliance*, comprenant à la fois « condition et conscience » de l'exil, c'est-à-dire « l'intériorisation par l'étranger des ambivalences psychologiques provoquées par les déplacements migratoires ».[9] L'observation de ces « ambivalences » rejoint le « privilège épistémologique de l'exil » dont parle Enzo Traverso dans son ouvrage *L'histoire comme champ de bataille* :

> [...] une sorte de compensation intellectuelle, certes cher payée, des privations, de la perte et du déracinement liés à la condition de l'exil. Autrement dit, l'exil serait à l'origine d'un

[7] Nicole LAPIERRE, *Pensons ailleurs*, Paris, Gallimard, 2004, p. 19.

[8] « *exile is one of the conditions of the emergence of desire* » JCG, *Surrealists in exile : Another kind of résistance*, in *Exile and creativity: signposts, travelers, outsiders, backward glances*, éd. Susan Rubin Suleiman, Durham, États-Unis d'Amérique, 1998, vi+449 p.

[9] Alexis NOUSS, *La condition de l'exilé*, *op. cit.*, p. 10.

> modèle cognitif qui consisterait à regarder l'histoire et à interroger le présent du point de vue des vaincus et qui par conséquent, constituera la prémisse d'une connaissance du réel autre que celle des points de vue dominants, voire officiels. L'existence de l'intellectuel en exil porte les traces d'un déchirement, d'un trauma profond qui, très rapidement, le prive de son contexte social et culturel, de sa langue, de ses lecteurs, de son métier et de ses sources de subsistance (souvent même de la possibilité d'être publié), d'un paysage familier où fixer un ordre de pensée.[10]

Ces perspectives nous permettent d'expliquer le phénomène sociologique de la migration d'une esthétique et ses conséquences. Nous examinerons également le caractère hybride de ces productions artistiques et leur influence à la lumière des concepts proposés par Serge Gruzinski dans son livre *La pensée métisse*.[11]

Depuis ses débuts, le surréalisme cherche un « dépaysement social », un dépassement des conventions sociales : un déplacement. Que se passe-t-il lorsque le surréalisme est lui-même déplacé ? Les surréalistes en exil constituent le rhizome d'un mouvement artistique dispersé par la guerre. De quelle manière les exilés au Mexique se « décalent » du mouvement, non seulement dans l'espace, mais aussi intellectuellement dans leur pensée ?

***

La démarche entreprise cherche à cerner ce surréalisme déplacé dans les productions des artistes exilés au Mexique pendant et après la deuxième guerre mondiale. Pour cela, dans la première partie de notre travail, nous étudions d'abord les itinéraires de ces artistes : par quels chemins ont-ils été conduits vers Paris et puis hors d'Europe ? Nous nous demanderons pourquoi ils se sont exilés et s'ils auraient pu se réfugier ailleurs. Le contexte social et politique du pays d'accueil influence la façon dont ils vont s'intégrer – avec plus ou moins de difficulté – à la vie artistique et culturelle du pays. À leur arrivée au Mexique, ils

[10] Enzo TRAVERSO, *L'histoire comme champ de bataille : interpréter les violences du XXe siècle*, Paris, la Découverte, 2010, p. 227.

[11] Serge Gruzinski, *La pensée métisse*, Paris, France, Fayard, 1999, 345 p.

ont sans doute vécu un éloignement d'avec la pensée surréaliste, éloignement géographique, puis mental et idéologique. Une fois le contexte posé, nous analyserons la manière dont leurs idées se rejoignent ou diffèrent, que ce soit à l'intérieur du noyau bretonien ou bien au sein du noyau d'exilés au Mexique. Entre la venue d'André Breton et le renouveau de l'art national, le Mexique devient un *non-lieu* du surréalisme, une espèce d'île déserte pour les exilés. La manière de partager et de s'approprier des idées qui fleurissent dans cette époque de transition nous semble particulièrement affectée par l'exil.

Dans la seconde partie, nous restituons cette impression de « déplacement » dans ces productions et nous l'interrogeons en tant qu'élément esthétique propre à ces artistes exilés. Nous nous pencherons sur ces transferts idéologiques ou esthétiques en trois temps : d'abord à travers l'étude de leurs activités collectives, notamment au moment des visites au Mexique de Pierre Mabille, médecin et ami des surréalistes. Nous analysons ensuite leurs correspondances en explorant les idées et les possibles directions esthétiques qui naquirent de leurs interactions. Á travers l'étude des représentations et réinterprétations du merveilleux de ces artistes, nous montrons à propos de quelques œuvres leur attachement à l'esthétique du mouvement surréaliste et les souvenirs qu'ils en ont gardé.

Dans la troisième partie, nous étudions l'ensemble des documents retrouvés comme un patrimoine littéraire et artistique déraciné. Nous analysons les conditions de réception de cet ensemble ; les horizons d'attente et ses limites constituent l'objet fondamental de notre réflexion. Nous verrons ensuite comment ces artistes influent sur le panorama artistique et littéraire du continent américain et européen, malgré les conditions précaires de leur réception. Pour finir, nous étudierons sous un angle historiographique les différents travaux muséaux et scientifiques déjà effectués, dans le but de mieux envisager quelques perspectives d'avenir possibles pour consolider la patrimonialisation de ces œuvres déracinées.

Première partie

Passages et transferts (1938-1946)

I. L’exode d’artistes surréalistes au Mexique : essai de reconstitution historique

A) Le surréalisme *dégénéré*

J'insiste sur le fait que le surréalisme ne peut historiquement être compris qu'en fonction de la guerre, je veux dire – de 1919 à 1938 – en fonction à la fois de celle dont il part et de celle à laquelle il retourne.

André Breton[12]

Comme le signale André Breton dans son discours *Situation du surréalisme entre les deux guerres*, le contexte historique et politique du surréalisme permet d'éclairer non seulement ses origines, mais aussi son évolution pendant et après la deuxième guerre mondiale. Si les débuts du mouvement ont été suffisamment étudiés, il reste encore quelques lacunes concernant la dispersion dont il souffrit à partir de la montée du fascisme en Europe.

En plus des différents conflits d'intérêt politique ou intellectuel qui se sont produits au sein du groupe, la violence du régime fasciste et du déferlement nazi durant les années 1930 et 1940, poussa un nombre important d'intellectuels de l'Europe en guerre vers l'exil et celui-ci devint alors une condition fréquente pour les artistes européens interdits d'exercer leur art librement.

Entartete Kunst fut le terme utilisé par les Nazis en Allemagne pour désigner principalement des œuvres d'avant-garde qui ne suivaient ni les règles de l'art classique ni les critères de la politique du Reich : « art dégénéré », formule inventée vers la fin des années 1920 pour désigner tout ce qui ne se référait pas aux idées et objectifs nazis. Cette politique culturelle impliquait la censure et la confiscation d'œuvres d'art ainsi que le renvoi de directeurs de musées. Dans ces circonstances, nombre d'œuvres ont été détruites ou troquées contre des armes.

Conduites par le Ministère de l'intérieur pour l'information et la propagande du Reich, sous la direction de Joseph Goebbels et de la Gestapo, des actions à visée « pédagogique », telles que l'organisation de l'exposition d'Art Dégénéré de 1937, furent menées. Celle-ci affichait des tableaux de Hans Bellmer, Max Ernst, Pablo Picasso, et Vassily Kandinsky entre autres.

[12] André Breton, *Situation du surréalisme entre les deux guerres*, discours prononcé devant les étudiants français de la Yale University en 1942. André BRETON, *Œuvres complètes. II*, Paris, Gallimard, 1992.

L'exposition eut lieu au musée de l'Institut d'Archéologie de Munich en juillet 1937. Elle présentait les œuvres avec des notices les qualifiant d'ineptes. Des dessins faits par des handicapés et des enfants étaient également présentés pour être rapprochés des tableaux des « artistes dégénérés » ainsi que des dessins de malades mentaux, parmi lesquels se trouvait notamment la collection de Hans Prinzhorn, le psychiatre dont Jean Dubuffet prolongera les travaux pour construire son concept d'art brut. L'exposition fut envoyée en format réduit, en l'espace de deux ans à Leipzig, Berlin, Düsseldorf, Chemnitz, Frankfurt et Vienne.[13] Dadaïsme, cubisme, expressionnisme, impressionnisme, fauvisme, art abstrait, futurisme et surréalisme furent, à terme, bannis. Les artistes liés à ces mouvements avaient l'interdiction de peindre et d'exposer en Allemagne et, par la suite, dans les territoires occupés. Un grand nombre d'artistes d'avant-garde furent obligés de quitter l'Europe.

Paris, centre d'une grande activité intellectuelle, était le cœur du groupe surréaliste qui depuis ses débuts y évoluait. Par la suite, les surréalistes parisiens furent contraints, pour plusieurs d'entre eux, en raison de l'occupation nazie sur le territoire français, de se disperser. Marseille fut l'un des grands points de départ vers l'exil.[14] En effet, le comité américain de secours (CAS) mené par Varian Fry réunissait à Marseille, dans la Villa Air-Bel, des intellectuels « indésirables » qui attendaient leur visa pour les États-Unis.[15]

En 1940, André Breton choisit l'exil, après avoir été censuré et arrêté par la police de Vichy qui le désignait comme un « anarchiste dangereux »[16] et le

---

[13] Voir l'article d'Anita Kühnel dans Grove Art Online © 2009 Oxford University Press, consulté en mai 2015 [http://www.moma.org/collection/theme.php?theme_id=10077]

[14] Voir la partie consacrée au séjour des surréalistes à Marseille dans « France 1940-1941 » The Marseille's Game », Martica SAWIN, *Surrealism in exile and the beginning of the New York School*, *op. cit.*, p. 104-147. Et le dossier « Exils » du nº 6, octobre 2017, de ASSOCIATION DES AMIS DE BENJAMIN PÉRET (dir.), *Cahiers Benjamin Péret*, Lyon, Association des amis de Benjamin Péret, 2012.

[15] Pour plus d'information, voir l'ouvrage de Varian Fry, *Surrender on demand*, Random House, New York, 1945. La dernière version française est accompagnée d'un appareil critique : Varian FRY, Charles JACQUIER et Albert O. HIRSCHMAN, *« Livrer sur demande... »: quand les artistes, les dissidents et les juifs fuyaient les nazis : Marseille, 1940-1941*, Edith OCHS (trad.), Marseille, Agone, impr. 2008, 2008.

[16] Robert KOPP (dir.), *Album André Breton. Iconographie choisie et commentée*, Paris, Gallimard, 2008, p. 11.

soupçonnait de mener une « activité extrémiste » et « antinationale ».[17] Benjamin Péret fut accusé également « d'atteinte à la sûreté de l'État » :[18] en mai 1940 il fut arrêté, incarcéré à Rennes et libéré après avoir payé une rançon aux soldats allemands.[19] Toujours en 1940, peu de temps avant l'occupation allemande, Remedios Varo fut arrêtée du simple fait d'être la compagne de Benjamin Péret.[20] Max Ernst, Man Ray, et bien d'autres artistes surréalistes furent également arrêtés en raison de leurs activités politiques, de leur pratique de « l'art dégénéré » ou bien de leurs origines juives. Le groupe surréaliste fut ainsi dispersé à travers le monde, mais ces artistes exilés continuèrent leurs activités, notamment aux Amériques.

La galeriste Peggy Guggenheim parraina les voyages de nombreux artistes.[21] New York devint rapidement une des principales destinations d'exil pour les artistes du groupe surréaliste. Quelques surréalistes s'y retrouvèrent et reprirent avec difficulté les activités d'un groupe fracturé. Parmi eux André Breton, André Masson, Max Ernst, Roberto Matta, Kurt Seligmann, Gordon Onslow Ford,[22] Yves Tanguy et Leonora Carrington se refugièrent à New York. Ils participèrent notamment à la rédaction des revues *View* et *VVV*.[23] Grâce à ces collaborations et aux relations avec de jeunes artistes américains, les activités surréalistes furent en partie relancées en situation d'exil. D'autres, comme Victor Brauner, avec qui Remedios Varo se cacha avant de s'exiler,[24] ne réussirent pas à

---

17 Voir le document de la police daté de du 11 décembre, 1940, reproduit dans *les Cahiers Benjamin Péret*, nº 6, octobre 2017, présenté par Jérôme Duwa, « En pleine lumière noire : au sujet du nommé Breton en 1940 », p. 92 - 97.

18 Jacqueline CHÉNIEUX-GENDRON, *Inventer le réel : le surréalisme et le roman (1922-1950)*, Paris, Champion, 2014, p. 663.

19 Gérard ROCHE, *Benjamin Péret et les Amériques : Maison de l'Amérique latine, exposition du 18 septembre-6 novembre 2009*, Lyon, Association des amis de Benjamin Péret, 2010, p. 76.

20 Voir la lettre inédite de Remedios Varo à Pablo Picasso du 28 mai 1940, Archives Personnelles de Pablo Picasso 515AP, série C, classeur 170.

21 Voir Martica SAWIN, *Surrealism in exile and the beginning of the New York School*, *op. cit.*, p. 106.

22 Gordon Onslow-Ford, 1912- 2003, peintre anglais. Il s'installe à Paris en 1937 et devient ami des surréalistes ; émigré à New York en 1940, il s'y marie avec Jacqueline Johnson. En 1941 ils s'installent à Erongaricuaro, sur les rives du lac de Patzcuaro, au Mexique. Ils collaborent ensuite à *Dyn*, deviennent des amis de César Moro et de Victor Serge.

23 Voir Martica SAWIN, *Surrealism in exile and the beginning of the New York School*, *op. cit.* et « Surrealists in Exile » de Jacqueline Chénieux-Gendron dans Susan Rubin SULEIMAN (dir.), *Exile and creativity*, *op. cit.*

24 Janet A. KAPLAN et Remedios VARO, *Viajes inesperados: el arte y la vida de Remedios Varo*, Mexico, Era, 2007.

quitter le territoire européen malgré les tentatives de leurs amis pour leur porter secours.

Comme le signale le conservateur de musée Paul-Hervé Parsy, « À cette époque, l'arrivée des surréalistes passe inaperçue à New York : bien d'autres réfugiés s'y étaient déjà installés. La barrière de la langue, leur sentiment d'exil, la domination du réalisme sur le marché de l'art concouraient à les tenir à l'écart ».[25] D'autres membres du surréalisme ne réussirent pas à obtenir un visa pour les États-Unis : ce fut le cas d'Eugenio Granell,[26] parti en République Dominicaine, de Pierre Mabille[27] refugié en Haïti, et la poète Mary Low[28] partie à Cuba. Malgré la censure, certains intellectuels choisirent de rester en France et d'entrer en résistance comme Pablo Picasso, Louis Aragon ou Paul Éluard.[29] Plusieurs artistes ne survécurent pas à cette période terrible, comme Juan Breá (1905-1941)[30] et Robert Desnos (1900-1945) ; une autre partie des surréalistes se retrouva au Mexique.

---

[25] Introduction de Paul-Hervé Parsy à CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA et MUSÉE D'ART MODERNE ET CONTEMPORAIN, *Les surréalistes en exil et les débuts de l'Ecole de New York:, Musée d'art moderne et contemporain, Strasbourg, 12 mai 2000 - 27 août 2000*, Madrid, 2000, p. 9.

[26] Eugenio Granell, 1912-2001, peintre et écrivain espagnol exilé aux Caraïbes entre 1940 et 1946.

[27] Pierre Mabille, 1904-1952, médecin et ami des surréalistes exilé à Haïti entre 1941 et 1948, dont nous parlerons en détail.

[28] Mary Low, 1912-2007, poète et militante anglaise, elle était représentante du POUM (Parti Ouvrier d'Unification Marxiste) au comité de propagande. Avec son compagnon, le poète cubain Juan Breá, elle a écrit *Red Spanish Notebook*, un des premiers témoignages sur la révolution espagnole. Ils sont contraints de quitter l'Espagne en novembre 1936. Voir Mary LOW, Juan Ramón BREÁ, Phil CASOAR et Gérard ROCHE, *Carnets de la guerre d'Espagne*, Guy FLANDRE (trad.), Gex, Verticales, 1997.

[29] Nous détaillerons plus loin les circonstances de leur engagement et le débat que cela amena dans le cercle surréaliste.

[30] Poète espagnol révolutionnaire, il a notamment écrit avec sa compagne Mary Low *les Carnets de la guerre d'Espagne,* voir : Mary LOW, Juan Ramón BREÁ, Phil CASOAR et Gérard ROCHE, *Carnets de la guerre d'Espagne*, *op. cit.*

B) Le Mexique d'André Breton

Ce voyage sera une grande conquête pour l'esprit, à conséquences incalculables, un de ces ponts jetés, seul chemin où l'optimisme peut encore passer. J'espère voir un jour ces temples de plumes et de cristal […]

Wolfgang Paalen[31]

Dans sa lettre à André Breton du 13 juin 1938, le peintre Wolfgang Paalen perçoit le voyage d'André Breton au Mexique comme le « seul chemin où l'optimisme peut encore passer ». En effet, la visite d'André Breton en 1938 avait introduit des nouvelles perspectives géographiques dans le mouvement surréaliste : « Changer la vue »[32] c'était le titre qu'il avait donné à l'une de ses conférences données au Mexique, faisant écho aux mots d'ordre « Transformer le monde » et « changer la vie ». En effet, le dépaysement lié à son voyage renforçait ses idées de révolution :

> Il est aussi déraisonnable de vouloir s'en tenir au témoignage des sens et de prétendre que l'imagination supplée à tout. Le Mexique est à cet égard une pierre de touche. Son relief, son climat, sa flore, son esprit rompent avec toutes les lois auxquelles nous sommes pliés en Europe.[33]

Arrivé au Mexique le 17 avril, l'auteur des *Manifestes du surréalisme* y voyageait pour une série de conférences sur l'art et la littérature français.[34] Pendant son séjour, André Breton rencontra à plusieurs reprises Léon Trotski, exilé au Mexique depuis le 9 janvier 1937 ; il séjournait chez Frida Kahlo et Diego Rivera. Breton et Trotski élaborèrent le manifeste *Pour un art révolutionnaire indépendant*,[35] en faveur de la création de la Fédération internationale de l'art

---

[31] Lettre de Wolfgang Paalen à André Breton du 13/06/38, BRT C 2229, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet (désormais BLJD).

[32] André BRETON, *Œuvres complètes. III*, Paris, Gallimard, 1999, p. 1260.

[33] « Préface à l'exposition Mexique », *Ibid.*, p. 1233.

[34] *Ibid.*, p. 1260-1285.

[35] Manifeste *Pour un art révolutionnaire indépendant*, signé le 25 juillet 1938, le document est conservé à la *Houghton Library* à Harvard, voir l'article de Gérard Roche « Breton, Trotski : une collaboration » et l'édition du manifeste qui compare deux versions de celui-ci dans le nº 3, mai 1986, de la revue *Pleine Marge*. ASSOCIATION DES AMIS DE PLEINE MARGE, *Pleine marge.*, Paris, Le temps qu'il fait, 1985, p. 73-93.

révolutionnaire indépendant (F.I.A.R.I.). Dans ce texte, les deux hommes dénoncent la montée du fascisme, devenue « intolérable » pour la liberté d'expression, notamment en ce qui concernait l'art et la science :

> Le fascisme hitlérien, après avoir éliminé d'Allemagne tous les artistes chez qui s'était exprimé à quelque degré l'amour de la liberté, ne fût-ce que formelle, a astreint ceux qui pouvaient encore consentir à tenir une plume ou un pinceau à se faire les valets du régime et à le célébrer par ordre, dans les limites extérieures de la pire convention.[36]

Le manifeste dénonçait également le stalinisme, « l'ennemi le plus perfide et le plus dangereux »[37] du communisme, pourtant très répandu chez les artistes et écrivains du Mexique nationaliste de l'époque. Au Mexique, le manifeste *Pour un art révolutionnaire indépendant* obtint peu de signatures, parmi lesquelles toutefois celles des peintres Diego Rivera, Juan O'Gorman et José Clemente Orozco, ainsi que celle de César Moro.[38] En dénonçant la situation en Allemagne, ils annonçaient ce qui allait advenir dans tout le continent européen sous l'occupation :

> On peut prétendre sans exagération que jamais la civilisation humaine n'a été menacée de tant de dangers qu'aujourd'hui. Les vandales, à l'aide de leurs moyens barbares, c'est-à-dire fort précaires, détruisent la civilisation antique dans un coin limité de l'Europe. Actuellement, c'est toute la civilisation mondiale, dans l'unité de son destin historique, qui chancelle sous la menace de forces réactionnaires armées de toute la technique moderne. Nous n'avons pas seulement en vue la guerre qui s'approche. Dès maintenant, en temps de paix, la situation de la science et de l'art est devenue absolument intolérable.[39]

---

[36] Troisième paragraphe du manifeste, ASSOCIATION DES AMIS DE PLEINE MARGE, *Pleine marge.*, *op. cit.*

[37] Quatrième paragraphe du manifeste, *Ibid.*

[38] *Ibid.*, p. 87.

[39] *Ibid.*, p. 76.

Le sol mexicain aurait pu être propice à l'introduction du surréalisme : Diego Rivera et Frida Kahlo avaient accueilli chaleureusement Léon Trotski, André Breton et plus tard les Paalen, mais la situation évolua sous l'influence du chaos politique postrévolutionnaire et du stalinisme au Mexique.

André Breton était venu en 1938 donner des conférences à l'UNAM (*Universidad Nacional Autonoma de México*), invité par le ministre des Affaires Étrangères, Henri Laugier, et par le représentant du gouvernement mexicain devant la Société des Nations, Isidro Fabela. Les archives de César Moro détiennent un exemplaire de l'invitation et du programme de la mission confiée à André Breton.[40] Il y est dit qu'André Breton y recevrait le titre honoraire de professeur de l'Université Nationale.

Cependant, l'événement fut saboté. Annoncées pour les 3, 6, 10, 13 et 17 juin 1938, les conférences n'eurent pas lieu. Le premier jour la salle resta vide ; les jours suivants une agitation politique imposa la fermeture des portes de l'université, sans que Breton ait été prévenu. Le 18 juin, Breton et des amis firent circuler un tract pour dénoncer ces faits. Ainsi, sa conférence prévue la veille était censée être diffusée à la radio, mais à son arrivée dans les lieux, il fut renvoyé sous le prétexte que quelqu'un avait téléphoné en son nom pour annuler son émission. Au bas du tract figurent les signatures de César Moro, Rufino Tamayo, Manuel Álvarez Bravo, Agustín Lazo, Diego Rivera et Frida Kahlo, parmi d'autres intellectuels qui se trouvaient à Mexico. Sur ce tract, sont annoncées d'autres conférences aux dates des 21 et 25 juin.[41] « Cependant, toutes les conférences prévues ne purent avoir lieu, la section mexicaine de l'AÉAR ayant menacé de les boycotter. En effet, les staliniens français, Aragon et Éluard en tête, avaient incité leurs camarades mexicains à saboter les interventions de leur ancien ami ».[42]

La rencontre avec Trotski fut sans doute un élément clé du séjour d'André Breton au Mexique où, comme nous l'avons vu, ils coécrivirent le *Manifeste pour*

[40] *César Moro papers* Invitation à la conférence de Breton, mai 1938, César Moro's papers, Series VI, box 5, GRI. Voir reproduction dans le cahier d'images.

[41] Voir reproduction dans le cahier d'images, document en ligne, disponible sur le site Atelier André Breton [http://www.andrebreton.fr/work/56600100544360], consulté le 20 décembre 2016.]

[42] Robert KOPP (dir.), *Album André Breton. Iconographie choisie et commentée*, *op. cit.*, p. 235.

un art révolutionnaire indépendant et imaginèrent la création de la F.I.A.R.I. Mais en 1939, quelques mois après avoir signé ce manifeste, Diego Rivera entra en désaccord et démissionna de la IVe Internationale, ce qui aboutit à une rupture de ses relations avec Léon Trotski.[43] Quelques années plus tard, dans son *Journal*, Frida Kahlo anathématisa sa relation avec l'homme politique en l'appelant « l'erreur de Trotski », preuve des rapports complexes du couple Rivera avec le trotskisme :

> *Sé los orígenes centrales. Se unen en raíces antiguas. He leído la Historia de mi país y de casi todos los pueblos. Conozco ya sus conflictos de clase y económicos. Comprendo claramente la dialéctica materialista de Marx, Engels, Lenin, Stalin y Mao Tsé. Los amo como a los pilares del nuevo mundo comunista. Yo comprendí el error de Trotsky desde que llego a México. Yo jamás fui trotskista. Pero en esa época 1940 – yo era solamente aliada de Diego. (personalmente) (error político)- […]*[44]

Sans doute, le couple Rivera vouait-il une sorte de culte à Marx, Lénine et Staline, les trois figures fondatrices du communisme. En effet, elles apparaissaient souvent dans leur iconographie, installées dans leur panthéon syncrétique personnel, comme l'explique Carlos Fuentes dans son texte d'introduction au *Journal* de Frida Kahlo :

> *Rivera también tenía una pasión amorosa con el comunismo. Dentro y fuera del partido, llegando inclusive a expulsarse a si mismo del PC, recibiendo al hereje Trotsky en México, Rivera resistió los constantes ataques de los* apparatichiks. *¿Qué clase de revolucionario era este Rivera que pintaba murales en los edificios del gobierno y en las ciudades del capitalismo norteamericanos, que aceptaba dinero de los gobiernos reaccionarios de México y de los aún*

[43] Voir note à la la lettre d'André Breton à Benjamin Péret du lundi 12 juin 1939, Breton y annonce avoir reçu des documents de la part de Léon Trotski sur la rupture de Diego Rivera avec la VIe Internationale, Gérard ROCHE, André BRETON et Benjamin PÉRET, *Correspondance, 1920-1959*, Paris, Gallimard, 2017, p. 74.

[44] Entrée du 24 noviembre 1952, Frida KAHLO et Carlos FUENTES, *El diario de Frida Kahlo: un íntimo autorretrato*, Madrid, Debate, 1995, p. 255.

> *más reaccionarios millonarios gringos? Rivera debió reírse de buena gana: helo aquí, llamado títere del comunismo por los millonarios y títere del capitalismo por los comunistas. ¡El mejor de ambos mundos! Pero Frida tenía razón: como muchos católicos renegados que en sus lechos de muerte piden un confesor, Rivera necesitaba los ritos finales del partido comunista.*[45]

Toutefois, la période d'exil des artistes surréalistes au Mexique commence dès 1938 avec l'arrivée de César Moro, elle coïncide avec la visite d'André Breton. Ayant quitté le Pérou pour Paris en 1925 et puis Paris pour le Pérou en 1933,[46] le poète César Moro dut s'exiler au Mexique après avoir publié, en collaboration avec les poètes Emilio Adolfo Westphalen[47] et Manuel Moreno Jiménez (1912-1993), un bulletin de soutien à la République espagnole : le *Boletín del CADRE* (*Comité de amigos de los defensores de la república española*), dont trois numéros ont été diffusés à Lima de 1936 à 1937 :

> *En julio de 1936, estalla la guerra civil española. A fines de año, hasta principios de 1937, Moro, Westphalen y Manuel Moreno Jiménez publican clandestinamente 5 números de CADRE (Comité de Amigos de la República Española) – publicación interrumpida por persecución policial. Las notas del boletín no estaban firmadas.*[48]

En effet, la dictature militaire et oligarchique d'Oscar R. Benavides au Pérou entretenait des liens avec le fascisme européen et réprimait les activités

---

[45] « *Introducción* » de Carlos Fuentes, il continue: "*Fue [Diego Rivera] readmitido a la iglesia política en 1954 y Frida siguió su ejemplo. Marx, Lenin y Stalin comenzaron a aparecer en la iconografía de Kahlo con la misma regularidad que Cristo, la Virgen y los santos en los exvotos que tanto influyeron en su arte. Marx, Lenin, Stalin. Eran los nuevos mediadores. Gracias a ellos, el milagro, después de todo, tendría lugar*" *Ibid.*, p. 21.

[46] César Moro participa aux activités surréalistes et avait collaboré notamment au nº 5 de la revue *Le surréalisme au service de la révolution* (mai 1933) avec le poème « Renommée de l'amour », et au recueil autour de *Violette Nozières* (éditions Nicolas Flamel, Bruxelles, 1933). Mais à la suite de difficultés financières et cédant aux appels de sa mère malade, il retourne au Pérou en 1933 où il continue à écrire et à peindre. Voir réédition de José PIERRE, *Violette Nozières: poèmes, dessins, correspondance, documents*, Paris, Terrain vague, 1991.

[47] Emilio Adolfo Westphalen, 1911-2001, écrivain et diplomate péruvien qui conserva les archives de son ami César Moro.

[48] Tapuscrit d'Emilio Adolfo Westphalen : « En juillet 1936 éclate la guerre espagnole. Dès la fin de l'année et jusqu'au début 1937, Moro, Westphalen et Manuel Moreno Jiménez publient clandestinement 5 numéros du CADRE (Comité d'amis de la République espagnole). Les notes du bulletin n'étaient pas signées. » Fragment biographique sur César Moro, Emilio Adolfo Westphalen Papers, GRI, box 11 f 10.

républicaines, communistes et socialistes. Dans ce contexte, Emilio Adolfo Westphalen et César Moro étaient menacés :[49] ils furent incarcérés pendant 36 jours.[50] César Moro fut alors accueilli en février 1938 par son ami, le peintre et dramaturge mexicain Agustín Lazo,[51] encore un autre artiste oublié du Mexique nationaliste postrévolutionnaire.

Au Mexique, César Moro obtint la possibilité de collaborer à la revue *Letras de México*, revue culturelle dirigée par Octavio Barreda,[52] notamment avec les textes *A André Breton* en 1938 et *La trayectoria del sueño* et *La realidad a vista perdida* en 1939. Ces articles sont intimement liés au surréalisme et montrent la proximité de César Moro avec la pensée bretonienne.

L'amitié et la révolte qu'il avait partagées avec Emilio Adolfo Westphalen ne s'étiolèrent pas malgré la distance de l'exil. Ensemble ils créèrent le projet d'une revue, *El uso de la palabra*, dont un seul numéro vit le jour en décembre 1939. Celle-ci bénéficiait des collaborations de ses amis au Mexique, notamment Agustín Lazo et Alice Rahon. Le projet éditorial d'*El uso de la palabra* est fortement influencé par le surréalisme et apparaît même comme un manifeste, tout à fait dans la lignée de l'esthétique de la révolte, comme nous pouvons le voir dans l'extrait suivant :

> *Contra las aves negras del oscurantismo, los cuervos sombríos del imperialismo fascista de sesos descolgados en descomposición, de los imperialismos democráticos de lengua de hormiguero y cola de ratón, de la burocracia stalinista con una colmena de moscas en cada ojo, oponemos nuestra confianza en el destino del hombre y en su propia liberación. En 1925 sitúan los surrealistas el fin de la era cristiana. EL*

[49] Voir à ce sujet l'introduction de Daniel Lefort à César MORO, *Obra poética completa*, Poitiers, Centre de Recherches Latino-Américaines-Archivos, 2015, p. xxxviii.

[50] Philippe OLLÉ-LAPRUNE, *Tras desterrados*, Mexico, Fondo de Cultura Económica : Casa Refugio Citlaltépetl : Comisión para los Festejos del Bicentenario de la Independencia y del Centenario de la Revolución en la Ciudad de México, 2010, p. 113.

[51] Agustin Lazo, 1896 – 1971, poète, peintre et dramaturge mexicain. Compagnon du poète Xavier Villarrutia appartenant au groupe *Los Contemporáneos*.

[52] Dirigée par Octavio G. Barreda, cette revue paraît à Mexico de 1937 à 1947 ; parmi ses collaborateurs se trouvait Xavier Villarutia, Carlos Pellicer et Celestino Gorostiza. Voir María de Lourdes FRANCO BAGNOULS, *Letras de México: gaceta literaria y artística, 1937-1947 : estudio e índice*, Mexico, Universidad Nacional Autónoma de México, 1981.

> *USO DE LA PALABRA pretende recordar que estamos en 1939.*[53]

Ce passage, ouvertement anti-staliniste, montre l'influence du manifeste *Pour un art révolutionnaire indépendant* sur César Moro et Emilio Adolfo Westphalen. Dans ce texte d'avertissement aux lecteurs, César Moro et Emilio Adolfo Westphalen rappellent les principes surréalistes de révolte et de libération, tout en évoquant la *Lettre aux voyantes* d'André Breton : « Il y a des gens qui prétendent que la guerre leur a appris quelque chose ; ils sont tout de même moins avancés que moi, qui sais ce que me réserve l'année 1939 ».[54] En effet, le pressentiment de la catastrophe exprimé en 1925 entre en résonance avec la situation après la déclaration de la guerre. Il s'agissait certainement d'un texte qui hantait les esprits des surréalistes du fait d'avoir été écrit quatorze ans avant cet événement. Benjamin Péret l'avait également cité en épigraphe de sa préface à son *Anthologie des mythes, légendes et contes populaires d'Amérique* :

> Sais-tu que j'avais utilisé de mon côté, sans savoir évidemment que tu en faisais autant, ta phrase de la « Lettre aux voyantes » dans la préface provisoire que j'ai faite pour mon anthologie.[55]

La préface de Benjamin Péret sera un texte que César Moro connaîtra bien car il le traduira en espagnol pour le numéro du 15 mai 1944 de la revue *El hijo prodigo*.[56] César Moro avait été très influencé par l'esprit de révolte du surréalisme parisien des années vingt et trente. Il était arrivé à Paris en 1925, année déterminante en ce qui concerne les positions politiques des surréalistes, comme

---

[53] « Contre les oiseaux noirs de l'obscurantisme, les corbeaux sombres de l'impérialisme fasciste à cervelles en décomposition qui pendent, des impérialismes démocratiques de langue de fourmilière et la queue de souris de la bureaucratie stalinienne avec une ruche de mouches dans chaque œil, nous opposons notre confiance en la destinée de l'homme et sa propre libération. En 1925 les surréalistes situent la fin de l'ère chrétienne. L'USAGE DE LA PAROLE prétend rappeler que nous sommes en 1939. » César Moro et Emilio Adolfo Westphalen, *El uso de la palabra*, 1939, Lima, César Moro's papers. Box 11, GRI, Los Angeles.

[54] *Lettre aux voyantes*, 1925, André Breton. André BRETON, *Œuvres complètes. I*, Paris, Gallimard, 1988, p. 910.

[55] Lettre du 21 avril 1943 de Benjamin Péret à André Breton, Correspondances p. 168.

[56] Benjamin Péret, « *Los Mitos* », traduction de César Moro, *El hijo prodigo*, año II, vol. IV, nº 14, 15 mai 1944, Mexico.

le signale Marie-Paule Berranger, dans son article « L'Almanach du quart de siècle ou *La Révolution surréaliste* en 1925 » :

> Un comité idéologique se tient le 30 mars 1925 « pour décider de savoir si l'idée de la révolution doit prendre le pas sur l'idée surréaliste, si l'une est la rançon de l'autre ou si les deux vont de pair ». La décision d'une définition politique de la révolution est prise dans le numéro 4, mais la question reste brûlante jusqu'à l'automne où elle est re-posée au Comité issu des trois rédactions (*Clarté, Philosophies, La Révolution surréaliste*) presque dans les mêmes termes.[57]

En juin 1933, César Moro avait participé à la diffusion du tract surréaliste *La mobilisation contre la guerre n'est pas la paix*. Si sa signature ne figure pas en bas du tract c'est à cause de sa condition d'étranger.[58] Néanmoins, le postscriptum qui parle de la déplorable situation des marins au Pérou aurait été ajouté par lui.[59] C'est également en 1933 que « Breton, Éluard et Crevel sont exclus du parti communiste ».[60] Se désolidarisant de plus en plus du communisme officiel mais non pas de ses idéaux révolutionnaires, André Breton rompit définitivement avec le parti communiste en 1935 à la suite du Congrès international des écrivains pour la défense de la culture. Il écrivait dans ce sens pour l'ouverture du « Cycle systématique de conférences sur les plus récentes positions du surréalisme » : « Le surréalisme se nierait à ses propres yeux s'il prétendait avoir donné à quelque problème que ce soit une solution définitive ».[61] En effet, la révolte surréaliste se caractérisait par une remise en question perpétuelle. La rencontre avec le surréalisme avait animé César Moro d'un esprit de révolte, il avait certainement suivi depuis le Pérou les débats sur la position politique du surréalisme. Ainsi, le

---

[57] Marie-Paule BERRANGER, « L'Almanach du quart de siècle ou La Révolution surréaliste en 1925 », *in* Myriam BOUCHARENC et Claude LEROY (dir.), *L'année 1925 : L'esprit d'une époque*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, Littérature française, pp. 121-134, URL complète en biblio.

[58] Chronologie établie para André Coyné dans César MORO, *Obra poética completa*, *op. cit.*, p. 700.

[59] Introduction de Daniel Lefort, *Ibid.*, p. xxxvii.

[60] Maurice NADEAU, *Histoire du surréalisme*, Paris, Ed. du Seuil, 1954, p. 154.

[61] *Ibid.*, p. 162.

mouvement avait formé sa conscience politique et avait été sa « raison d'être »[62] jusqu'au moins 1945.[63]

Pour César Moro, le Mexique incarna pendant un certain temps le rêve de liberté dont il avait été privé au Pérou. Le Mexique d'André Breton était celui ou le rêve d'un art *révolutionnaire indépendant* vivait encore. De retour en France, la situation d'André Breton devint si insoutenable que la publication de ses écrits, notamment de son *Anthologie de l'humour noir* fut censurée par le régime de Vichy en 1941.[64] Kurt Seligmann et Alfred Barr s'occupèrent des démarches pour accueillir André Breton, André Masson et Pierre Mabille aux États-Unis.[65] En effet, André Breton et sa famille furent contraints de quitter le territoire français en mars de la même année, dans le même bateau que l'écrivain Victor Serge et l'anthropologue Claude Lévi-Strauss ;[66] ce dernier en témoigna dans son célèbre livre *Tristes tropiques* :

> La racaille, comme disaient les gendarmes, comprenait entre autres André Breton et Victor Serge. André Breton, fort mal à l'aise sur cette galère, déambulait de long en large sur les rares espaces vides du pont ; vêtu de peluche, il ressemblait à un ours bleu. Entre nous, une durable amitié allait commencer par un échange de lettres qui se prolongea assez longtemps au cours de cet interminable voyage, et où nous discutions des rapports entre beauté esthétique et originalité absolue.[67]

Après une escale à la Martinique, André Breton parvint aux États-Unis. Dans sa correspondance antérieure à son exil à New York, on trouve encore plusieurs traces du projet de rejoindre ses amis au Mexique dans l'espoir d'y

---

[62] Compte rendu d'*Arcane 17* par César Moro (César Moro papers, series II, manuscripts, undated) César MORO, *Obra poética completa*, *op. cit.*

[63] Voir compte rendu d'*Arcane 17* dans *El hijo prodigo*, année III, vol. IX, 15 septembre 1945, nº 30, p. 180.

[64] Voir « Une publication différé 1940 – 1945 », notice à l'*Anthologie de l'humour noir,* d'Etienne Alain Hubert dans André BRETON, *Œuvres complètes. III*, *op. cit.*, p. 1745-1770.

[65] Martica SAWIN, *Surrealism in exile and the beginning of the New York School*, *op. cit.*, p. 115.

[66] Voir la chronologie d'Alain Paire et Gérard Roche « Villa Air Bel, Croque-fruits et Brûleur de loups » dans le nº 6 des *Cahiers Benjamin Péret,* octobre 2017, p. 10- 14. ASSOCIATION DES AMIS DE BENJAMIN PÉRET (dir.), *Cahiers Benjamin Péret*, *op. cit.*

[67] Claude LÉVI-STRAUSS, *Tristes Tropiques*, Paris, Plon, Terre humaine, n° 3009, 2009, p. 20.

trouver une meilleure situation.[68] Mais si « le Mexique brûle de tous les espoirs »,[69] ce n'est pas pour autant que Breton y reviendra. En revanche c'est certainement sous l'influence d'André Breton que plusieurs de ses amis se retrouveront au Mexique, avec l'espoir qu'il les rejoindra.

Lorsque la seconde guerre éclata, Wolfgang Paalen, Alice Rahon et Eva Sulzer[70] voyageaient sur la côte Nord-Ouest des États-Unis.[71] De fait, en 1939, ils préférèrent le Mexique, le « seul chemin où l'optimisme peut encore passer », à l'avenir incertain de l'Europe. Le peintre viennois Wolfgang Paalen, venait d'une famille d'origine juive, convertie au protestantisme ; avec Alice Rahon et leur amie Eva Sulzer, ils arrivèrent à Mexico en 1939. Les Rivera les avaient accueillis, invités par Frida Kahlo quelques mois avant, lors de son séjour parisien en 1939 et sous la recommandation d'André Breton, mais très peu de temps après Frida et Diego divorcèrent et ils cessèrent de se fréquenter.[72] De plus, Diego Rivera partit en 1940 pour un long séjour à San Francisco où il avait été invité pour peindre une fresque géante à la *Golden Gate Exhibition*. Devant être opérée, Frida partit également aux États-Unis.

Le 14 novembre 1940, Wolfgang Paalen donne des instructions précises pour arranger l'arrivée d'André Breton et de Pierre Mabille au Mexique, en les invitant à donner une nouvelle série de conférences. Dans cette même lettre, Wolfgang Paalen exprime un changement de sa perception du couple Rivera :

> Tu ne peux pas savoir combien il m'est pénible, surtout en ce moment de te dire que je ne partage pas ton opinion sur Diego. Je sais à quoi je m'expose en te disant cela et je ne peux

---

[68] Voir les correspondances entre André Breton et Benjamin Péret ainsi que celles avec Pierre Mabille ou encore avec Leonora Carrington. Fonds André Breton déposé à la BLJD. BRT C 1319 –BRT C 1441, Ms Ms 34677 – Ms Ms 34684 et BRT C 419 – BRT C 432.

[69] « Souvenir du Mexique », no 12-13, mai 1939, TÉRIADE et Albert SKIRA (dir.), *Minotaure*, Paris, Skira, 1933.

[70] Eva Sulzer, Winterthur 1902 – 1990 Mexico, photographe et violoniste suisse. Amie de Wolfgang Paalen et Alice Rahon, elle voyagera avec le couple dans la côte Nord-Ouest de l'Amérique du Nord. Exilée également au Mexique, elle y demeurera jusqu'à la fin de sa vie. Mécène de Wolfgang Paalen et de Remedios Varo, elle était collectionneuse d'art et lega une partie de sa collection à Walter Gruen, dernier compagnon de Remedios Varo.

[71] « Voyage sur la côte Nord-Ouest de l'Amérique » dans le nº 20, décembre 1994, ASSOCIATION DES AMIS DE PLEINE MARGE, *Pleine marge.*, *op. cit.*, p. 7-33. pp. 7-33.

[72] Plusieurs lettres de Wolfgang Paalen témoignent de leur éloignement, à partir de 1941, voir par exemple Wolfgang Paalen à Pierre Mabille du 21 mars 1941, Wolfgang Paalen à André Breton du 25 novembre 1941.

> pourtant plus faire autrement. Néanmoins j'espère qu'il agira en ami envers vous, si vous serez ici. Dès que j'ai eu ta lettre et celle de Mabille je lui ai écrit à San Francisco en le conjurant très amicalement de me donner quelques indications comment [*sic*] faciliter ta venue ici. Il n'a pas répondu. Avec Frida, il ne s'est passé rien de grave, mais nous nous sommes [mot illisible] aperçu que nous n'avons rien d'essentiel en commun.[73]

Outre le silence de Diego Rivera qui n'aida pas les démarches administratives nécessaires pour arranger le séjour d'André Breton, l'éloignement de Diego Rivera se trouve peut-être en lien également avec l'assassinat de Léon Trotski en août 1940, pour lequel il avait été suspecté.[74] Toutefois, cet événement sordide fut la preuve d'une instabilité constante pendant ces années d'exil, comme le signale le chercheur Claudio Albertani :

> *México era un hervidero de ideologías encontradas en donde actuaban impunemente no solo agentes del Eje, sino también norteamericanos y sobre todo, soviéticos que ponían en peligro la estabilidad del país. Recordemos que, con ocasión del asesinato de León Trotsky […], Cárdenas había definido a los comunistas "traidores de la patria".*[75]

Pierre Mabille envisageait dès 1939 de se réfugier au Mexique. Or, dans une lettre à André Breton, il explique qu'il attendait un visa pour les États-Unis ou le Mexique. Malgré les démarches que Kurt Seligmann et les Barr avaient faites pour lui, au même temps que pour André Breton, il ne réussit pas à obtenir son visa.[76] Lorsqu'André Breton se trouvait déjà aux États-Unis, il ne put pas non plus l'aider à obtenir les papiers de transit. Recherché par la Gestapo en 1940,[77] Pierre

---

[73] Wolfgang Paalen à André Breton, Mexico, 14 novembre, 1940, Archives Wolfgang Paalen et Eva Sulzer.

[74] Voir chronologie de Frida KAHLO et Carlos FUENTES, *El diario de Frida Kahlo*, *op. cit.*, p. 291.

[75] « Le Mexique était un bouillonnement d'idéologies contradictoires où agissaient impunément non seulement les agents de l'Axe, mais aussi des Américains et surtout des Soviétiques qui mettaient en danger la stabilité du pays. Rappelons-nous qu'à l'occasion de l'assassinat de Léon Trotski […], Cárdenas avait défini les communistes comme des « traitres de la patrie ». Claudio Albertani, « *El último exilio de un revolucionario* » dans Philippe OLLÉ-LAPRUNE, *Tras desterrados*, *op. cit.*, p. 22.

[76] Martica SAWIN, *Surrealism in exile and the beginning of the New York School*, *op. cit.*, p. 115.

[77] Rémy LAVILLE, *Pierre Mabille: un compagnon du surréalisme*, Clermont-Ferrand, Université Blaise Pascal, p. 57.

Mabille cherchait à fuir l'Europe, mais malgré les démarches que son ami Wolfgang Paalen fit auprès des autorités consulaires mexicaines pour assurer son accueil, Pierre Mabille ne réussit pas non plus à avoir un visa à temps. Il se réfugia alors en Haïti où il vivra jusqu'à son retour en France en 1948. Pourtant, son premier souhait, c'était le Mexique, où quelques-uns de ses amis avaient déjà trouvé refuge. Ses correspondances avec Benjamin Péret, André Breton et Wolfgang Paalen confirment les lourdes démarches à réaliser pour obtenir le visa mexicain puisque le pays commençait à freiner le flux migratoire d'européens. Cependant, Pierre Mabille et Jeanne Mégnen effectuèrent deux longs séjours au Mexique en 1943 et 1944. Leur premier séjour prit fin un peu après leur mariage dont les témoins furent Benjamin Péret et Paul Rivet.[78] Pierre Mabille resta en contact avec ses amis exilés au Mexique, ayant eu, comme nous le verrons, une influence importante sur eux.

Leonora Carrington avait lu *Limites non-frontières du surréalisme*, texte intégré dans le catalogue de l'exposition.[79] Elle y découvrit l'exaltation de quelques auteurs qu'elle admirait, notamment Jonathan Swift et Lewis Carroll. C'est aussi dans ce catalogue qu'elle découvre les peintures de Max Ernst. Ces dernières la marquent profondément. Elles lui rappelaient le fantastique de son enfance bercée de mythes et de légendes celtes, ainsi qu'une certaine tradition littéraire anglaise. À vingt ans à peine, Leonora Carrington part de chez ses parents pour suivre sa vocation de peintre, elle suit des cours à l'Académie d'Amédée Ozenfant à Londres, malgré l'opposition de son père.[80] Séparée de sa famille et du confort économique, elle se libéra d'une vie qui lui aurait imposé les règles et bienséances de la haute société britannique. Leonora Carrington rencontra Max Ernst en 1937. Ils partirent à Paris où Leonora Carrington fut introduite dans le milieu surréaliste. En 1938 ils abandonnèrent l'effervescence parisienne pour s'installer à Saint Martin d'Ardèche, à cinquante kilomètres au nord d'Avignon. Leur idylle fut rapidement brisée peu de temps après la

[78] *Ibid.*, p. 74.

[79] Ce livre lui est offert par sa mère, voir Susan L. ABERTH, *Leonora Carrington: surrealism, alchemy and art*, Aldershot, p. 25.

[80] Harold Carrington, le père de Leonora pensait que l'art était pour les « pauvres ou les homosexuels, ces deux choses étant à peu près le même genre de crime. » *Ibid.*, p. 14.

déclaration de la guerre, par la première arrestation de Max Ernst en décembre 1939, considéré comme un « étranger ennemi ». Il sera interné pendant six semaines à Largentière, puis en tant que « artiste dégénéré » au camp des Milles, près d'Aix, en mai 1940, où un nombre important d'intellectuels allemands avaient été également confinés. Encouragée par des amis, Leonora Carrington s'enfuit en Espagne sans Max Ernst mais souffrit d'une crise nerveuse proche de la folie qui eut pour conséquence son internement dans un hôpital psychiatrique à Santander en Espagne. Son mariage avec le diplomate mexicain Renato Leduc[81] – poète et ami de Pablo Picasso – lui permit de quitter l'Europe. Après un court séjour à New York, auprès d'autres exilés surréalistes, Leonora Carrington et Renato Leduc furent accueillis à Mexico en décembre 1942 par Remedios Varo et Benjamin Péret, dans le même quartier que celui où vivaient les Horna. En effet, les deux couples avaient bénéficié du secours républicain dans le but de s'exiler au Mexique.

[81] Renato Leduc, 1897-1986, télégraphiste dans la division del Norte de Pancho Villa, puis journaliste, il se lie aux surréalistes à Paris et devient diplomate à Lisbonne au début de la deuxième guerre.

C) L'exil républicain et l'exil *incommode* au Mexique

> *Jusqu'en 1927, la génération qui porte ce nom ne s'était pas politisée. À l'approche de la République, il y eut un grand changement : ils commencèrent tous à prendre parti. Par exemple : Giménez Caballero et Eugenio Montes devinrent fascistes, Alberti devint communiste, et à la veille de la guerre civile on ne parlait plus que de politique. La situation était devenue asphyxiante. On pressentait une explosion.*
>
> *Luis Buñuel*[82]

Ce témoignage de Luis Buñuel met en évidence la politisation de la jeunesse espagnole « à la veille de la guerre civile », notamment pour la génération du 27, génération formée à la Residencia de Estudiantes, centre culturel créé à Madrid en 1910 où se sont rencontrées les trois figures principales de l'avant-garde espagnole, c'est-à-dire Salvador Dali, Federico Garcia Lorca et Luis Buñuel.[83] Dans les mémoires de ce dernier, intitulés *Mon dernier soupir*, il se confia sur sa participation à la lutte républicaine :

> Officiellement, dans mon bureau rue de la Pépinière, je m'occupais de regrouper tous les films de propagande républicaine tournés en Espagne. En réalité mes fonctions étaient plus complexes. J'étais d'une part une sorte de chef du protocole, chargé d'organiser certains dîners à l'ambassade et de ne pas placer, par exemple André Gide à côté d'Aragon. Par ailleurs je m'occupais « d'informations » et de propagande.
>
> Pendant cette période, et toujours pour solliciter des soutiens de toutes sortes à la cause républicaine, j'ai beaucoup

[82] Luis BUÑUEL, Tomás PÉREZ TURRENT et José de la COLINA, *Conversations avec Luis Buñuel: il est dangereux de se pencher au-dedans*, Marie DELPORTE (trad.), Paris, Cahiers du cinéma, 1993, p. 87.

[83] La dénomination « *generación del 27* » fait référence à un groupe de poètes avant-gardistes espagnols, principalement issus de la Residencia de Estudiantes de Madrid, réunis autour de leur admiration pour le poète Luis de Góngora ; cette dénomination est l'objet de polémiques et n'est pas toujours utilisée – pour approfondir la question voir Francisco Javier DÍEZ DE REVENGA, *Panorama crítico de la generación del 27*, Madrid, Editorial Castalia, 1987. Et José-Carlos MAINER, *La Edad de Plata (1902-1939): ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid, Cátedra, 1983.

> voyagé, en Suisse, à Anvers, à Stockholm, plusieurs fois à Londres. À diverses reprises je suis également revenu en Espagne, en mission.[84]

L'exil des surréalistes au Mexique trouve ses origines dans le soutien qu'un nombre important d'intellectuels européens offrirent à la République espagnole. Les liens entre l'Espagne républicaine et le surréalisme étaient forts. Au début des années 30, les idées surréalistes en Espagne, et plus particulièrement en Catalogne, se diffusaient notamment grâce au groupe ADLAN (*Amics de l'art nou*),[85] une petite organisation avant-gardiste fondée la première année de la république, à Barcelone le 23 octobre 1932. Son objectif était de promouvoir les arts nouveaux. Parmi les artistes qui avaient côtoyé cette organisation se trouvaient Joan Miró, Salvador Dalí et Federico García Lorca. En 1935 ADLAN avait organisé la première exposition de Pablo Picasso en Espagne depuis 1901, avec la collaboration d'André Breton et Paul Eluard.[86] Puis, en 1936 l'ADLAN fit voyager une exposition de Pablo Picasso en soutien au Front populaire, de janvier à avril.[87]

L'ADLAN fut également à l'origine de l'exposition *Logicofobista* en 1936, à laquelle Remedios Varo, Estéban Francés[88] et Oscar Domínguez,[89] entre autres, participèrent. Les lettres de Remedios Varo et Estéban Francés à Marcel Jean[90] de cette époque témoignent d'une volonté de collaboration aux activités surréalistes et de leur accord total sur le plan idéologique.[91] Dans ces lettres ils envoyaient également des cadavres exquis et des dessins qu'ils faisaient à

---

[84] Luis BUÑUEL et Jean-Claude CARRIÈRE, *Mon dernier soupir*, Paris, R. Laffont, 1982, p. 196.

[85] « *Amis de l'art nouveau »* groupe fondé à Barcelone en 1932 par Joan Prats et Josep Lluís Sert.

[86] Emmanuel GUIGON, « Adlan (1932-1936) et le surréalisme en Catalogne », *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 1990, vol. 26, nº 3, pp. 53-80, p. 69.

[87] « Guernica_DP_web.pdf », p. 5, URL complète en biblio.

[88] Estéban Francés, 1913-1976, peintre surréaliste catalan réfugié à Paris pendant la guerre civile espagnole, il s'exile au Mexique de 1940 à 1945. Il s'établit ensuite à New York.

[89] Oscar Dominguez, 1906 – 1957, peintre espagnol à l'origine de la technique surréaliste de la décalcomanie : « étendez au moyen d'un gros pinceau de la gouache noire plus ou moins diluée sur une feuille semblable sur laquelle vous exercerez une pression de la main comme on fait avec un buvard. Soulevez lentement cette seconde feuille. Vous vous trouvez en présence d'un paysage, d'une scène immédiatement déchiffrable. Il ne vous reste qu'à l'intituler selon la première impression qu'elle vous donne pour avoir sous les yeux une véritable décalcomanie de votre désir ». Voir *Surréalisme et connaissance*, conférences de Mexico, inédits II, dans André BRETON, *Œuvres complètes. II*, *op. cit.*, p. 1277.

[90] Marcel Jean, 1900-1993, peintre, graveur et historien de l'art français proche des surréalistes.

[91] Janet A. KAPLAN et Remedios VARO, *Viajes inesperados*, *op. cit.*, p. 44.

Barcelone.[92] À propos de leur participation à l'exposition, *Logicofobista* Remedios Varo et Estéban Francés avouaient leurs réserves et justifièrent leur participation :

> *Pero queremos que sepas que, puesto que se trata de un grupo que no es absolutamente surrealista, estamos al margen y somos del todo independientes de él.*[93]

S'ils ne se réclamaient pas ouvertement du surréalisme, les *logicofobistas* avaient été clairement influencés par le mouvement, ce qui transparaît dans le ton du texte d'invitation à l'exposition :

> *Com que rés odiem más que aquet somni ensopit de la realitat, que no és altra cosa que aquells dels nostres somnis que s'assemblen més als de totos els imbécils.*
>
> *Com que aquesta realitat és tan el pretexte com la causa d'aquelles, definitivamente inaguantables màquines de fer badallar que son les obres, diluvialment nombroses, dels fatals artistassos pairals, realistes i clàssics que patim.*
>
> *Com que el responsable ideològic de totes aquestes, com de tantíssimes d'altres, dejeccions espirituals, és això tant odiós que hom ne diu ara Llógica, ara seny i sentit comú.*
>
> *Es per tot això que ens proclamém foribondament*
>
> *LOGICOFOBISTAS*[94]

En Espagne, la République avait mobilisé de nombreux artistes et intellectuels de toute l'Europe dans la lutte contre le fascisme. La guerre

---

[92] *Ibid.*, p. 38-43.

[93] Lettre d'Estéban Francés et Remedios Varo à Marcel Jean datée de mai 1936, citée dans *Ibid.*, p. 44.

[94] Invitation à l'exposition *Logicofobista*, « Parce qu'il n'y a rien que nous détestons autant que ce rêve terne de la réalité, qui n'est autre chose que nos rêves ressemblant les plus à ceux de tous les imbéciles/ Parce que cette réalité est autant le prétexte que la cause de ces terribles insupportables machines à faire bailler que sont les œuvres innombrables de ces médiocres grands artistes ancestraux, réalistes et classiques que nous subissons./ Parce que le responsable de toutes celles-là et de tant d'autres déjections spirituelles et si détestable qu'on l'appelle maintenant Logique, lucidité et bon sens./ C'est pour cela que nous nous proclamons furieusement LOGICOFOBIQUES » Traduction inédite du catalan par Amélie Château. MUSEU D'ART CONTEMPORANI, *Avantguardes a Catalunya, 1906-1939: Barcelona, La Pedrera, 16 juliol-30 setembre 1992*, Barcelona, Fundació Caixa de Catalunya : Olimpíada Cultural Barcelona '92, 1992, p. 564.

d'Espagne – à laquelle participèrent Georges Orwell, Robert Graves, Benjamin Péret, Kati et José Horna parmi tant d'autres – aggrava les inquiétudes des intellectuels[95] et entraîna un mouvement de soutien en faveur de la République. En effet, le début de la guerre civile espagnole en 1936 fut décisif pour l'évolution du conflit et la préparation de la deuxième guerre. Pendant cet événement historique, près de 35 000 volontaires de plus de 50 nationalités différentes furent mobilisés en Espagne, dans des brigades internationales ; parmi lesquelles, on estime à plus de 4 000 les participants d'origine juive.[96]

Engagés dans la lutte antifasciste, les photographes hongrois Robert Capa, Chim, Gera Tardo et Kati Deutsch Blau – qui deviendra plus tard Kati Horna – fournissaient des témoignages de la lutte du camp républicain dans des revues comme *Umbral*[97] et *Tierra y Libertad*.[98] Partie avec le front républicain en 1937, Kati Deutsch Blau captait des portraits intimistes des personnes directement touchées par la guerre civile ; au moment où d'autres photographes de guerre recherchaient les images sanglantes du conflit, elle donna à voir les coulisses du champ de bataille. Elle couvrit les fronts d'Aragon, Valence, Jativa, Gandia, Silla, Vélez-Rubio, Alcazar de San Juan, Barcelone et Madrid, où elle rencontra son futur époux, José Horna, un anarchiste qui s'était engagé dans la division de l'Ebre.[99]

A la même époque, Luis Buñuel se trouvait également à Madrid où les activités républicaines organisaient leur défense :

> Immédiatement, des écrivains, des artistes, des intellectuels se sont réunis pour participer à la défense de la République. Moi aussi j'ai offert mes services à la cause républicaine. Je n'ai jamais mis les pieds dans une tranchée

---

95 Jacqueline CHÉNIEUX-GENDRON, *Surréalismes: l'esprit et l'histoire*, Paris, H. Champion, 2014, p. 107.

96 Lily DICE, « Los voluntarios judíos en la guerra civil española », *Enlace Judío*, 23 décembre 2017, URL complète en biblio.

97 *Revista Umbral : semanario de la nueva era*, revue dirigée par A. Fernandez Escobés, éditée d'abord à Valence, son siège se transfère ensuite à Barcelone, 1937-1939.

98 Quotidien anarchiste publié pendant la révolution espagnole.

99 Voir chronologie, Angeles ALONSO ESPINOSA, Estrella de DIEGO OTERO, Jean-François CHEVRIER, MUSEO AMPARO et JEU DE PAUME, *Kati Horna: [exposition, Puebla (Mexique), 7 décembre 2013-28 avril 2014 ; Paris, Jeu de Paume, 3 juin-21 septembre 2014*, John TITTENSOR, Pablo FRANKEL et Pilar CARRIL (trad.), Paris, Jeu de Paume, 2014.

> car, au bout de deux mois, on m'a envoyé à Paris comme attaché culturel de l'ambassade d'Espagne. Pour des raisons de service, je faisais souvent des voyages entre l'Espagne et la France.[100]

Tous les espoirs se portaient sur l'idée du réveil d'une conscience politique de la jeunesse en Europe, en particulier en lien avec les activités de la République espagnole. De son côté, Pierre Mabille voyait dans cette lutte antifasciste la création d'un nouveau mythe collectif.[101] Aux yeux d'André Breton, la victoire du Front Populaire et la révolution espagnole présageaient du meilleur pour le surréalisme en 1936. Dans son texte *Limites non-frontières du surréalisme,* il propose une rétrospective temporaire et spatiale qui situe le surréalisme dans le contexte politique et social international de ces temps agités. André Breton comprend le surréalisme comme l'étape suivante menant à la « libération de l'esprit humain »,[102] intention fondamentale et fondatrice de celui-ci.

En juin 1936, Benjamin Péret adhéra au P.O.I. Il se rendit en Espagne en tant que délégué de ce parti et se battit aux côtés des anarchistes sur les fronts de Huesca et Aragon.[103] À Barcelone il rencontra Remedios Varo. Mais l'échec de la révolution espagnole en 1937 les obligea à partir en France. Les correspondances de cette époque, publiées dans le tome 7 des *Œuvres complètes* de Benjamin Péret, annoncent son retour à Paris et ses plans en vue de quitter l'Europe. En effet, Benjamin Péret dit souhaiter quitter la France dès 1938 dans une lettre à César Moro, qui pour sa part, sympathisant avec la cause républicaine, venait de s'exiler au Mexique :

> Il est probablement difficile de se rendre compte d'ici de l'état de tension qui règne en Europe […] De nombreux signes me font croire que les principaux pays de l'Europe s'orientent vers la guerre et celle-ci peut éclater à la faveur du premier incident qui ne manquera de surgir bientôt, comme il a

[100] Luis BUÑUEL, Tomás PÉREZ TURRENT et José de la COLINA, *Conversations avec Luis Buñuel*, *op. cit.*, p. 87.
[101] Il développe cette idée dans Pierre MABILLE, *Égrégores ou la Vie des civilisations*, Paris, J. Flory, 1938.
[102] *Limites non-frontières du surréalisme,* dans André BRETON, *Œuvres complètes. III*, *op. cit.*, p. 661.
[103] Édouard JAGUER, *Remedios Varo*, Paris, Filipacchi, 1980, p. 8.

> déjà failli surgir le mois dernier. Quant à l'argent, je n'en ai naturellement pas. Si j'en avais, je serais déjà parti.[104]

Avec la tension montante de la guerre, Benjamin Péret et Wolfgang Paalen expriment dans leurs correspondances leur envie de rejoindre André Breton qui se trouvait déjà au Mexique en 1938. Mais pour Benjamin Péret, cela ne fut pas possible à ce moment-là, principalement à cause du manque de ressources, malgré les appels à l'aide qu'il avait lancés à ses amis, dont René Magritte : « Vous savez peut-être que je veux partir au Mexique […] rejoindre André Breton à Mexico ».[105]

L'extrait d'une lettre de Benjamin Péret à Louis Scutenaire montre bien les difficultés ajoutées par la défaite de la République espagnole et les nouvelles dispositions du régime de Vichy concernant les réfugiés espagnols ; ceux-ci se trouvaient dans l'impossibilité d'avoir une situation stable et encore moins d'obtenir les papiers pour partir. Ce fut le cas de Remedios Varo :

> […] j'ai l'intention de me réfugier en Belgique pour ne pas faire la guerre. Tu me diras que je n'ai qu'à prendre le train. C'est vrai pour moi, mais mon amie est espagnole. Elle [Remedios Varo] n'a qu'un passeport républicain, c'est-à-dire rien du tout car le gouvernement français a reconnu Franco.[106]

Une lettre de Remedios Varo à Pablo Picasso témoigne de la situation exécrable dans laquelle elle-même et Benjamin Péret se trouvaient. Elle lui envoie un appel désespéré car elle risque d'être envoyée dans un camp de concentration du fait qu'elle est la compagne de Benjamin Péret. En même temps que Benjamin Péret était incarcéré, elle fut arrêtée, puis libérée mais sans papiers.[107]

En plus des difficultés liées aux démarches administratives et à une situation économique précaire, les tensions et les dissensions au sein du groupe surréaliste contribuaient à créer un sentiment d'incertitude quant à la poursuite du mouvement sous sa forme antérieure.

---

[104] Benjamin Péret à César Moro, Paris, le 25 avril 1938. Benjamin PÉRET, *Œuvres complètes 7*, Paris, France, J. Corti, 1995, p. 345.

[105] Benjamin Péret à René Magritte, Paris, le 11 mai 1938. *Ibid.*, p. 346.

[106] Benjamin Péret à Louis Scutenaire, 27 août 1939. *Ibid.*, p. 351.

[107] Lettre inédite de Remedios Varo à Pablo Picasso du 28 mai 1940, Archives Personnelles de Pablo Picasso 515AP, série C, classeur 170.

Les artistes que nous avons étudiés eurent des parcours très différents ; leurs routes varièrent, leurs escales furent multiples, mais ils parvinrent tous au Mexique où ils restèrent au moins un temps en exil. En effet, sous le gouvernement de Lázaro Cárdenas, le Mexique ouvrit ses portes aux exilés de la guerre espagnole à partir de 1936.[108] Parallèlement aux démarches de Varian Fry, le consul Gilberto Bosques,[109] son homologue mexicain, mena des actions similaires pour aider les artistes et intellectuels européens à fuir le régime fasciste.[110]

De fait, lorsque la guerre civile éclata en Espagne, le Mexique était le seul pays à soutenir inconditionnellement le gouvernement républicain ; non seulement en envoyant des armes et des denrées alimentaires, mais en promouvant aussi des activités intellectuelles. C'est ainsi qu'un groupe d'artistes et écrivains mexicains fut envoyé au deuxième congrès d'intellectuels antifascistes qui eut lieu en Espagne, en 1937, tout d'abord à Valencia, puis à Madrid et finalement à Barcelone, parmi lesquels se trouvait Octavio Paz. De cette coopération, les premiers privilégiés furent les enfants des républicains, appelés *Los Niños de Morelia*.[111] Ce fut également à ce moment-là que la Casa España fut créée à Mexico ; elle devait recevoir des intellectuels réputés et avait pour but de perpétuer les activités républicaines. Le premier président de celle-ci fut le poète Alfonso Reyes,[112] ce qui marqua le début d'une intense collaboration culturelle

[108] Le Mexique accueillit quelques 1 500 réfugiés juifs pendant la deuxième guerre mondiale. Pour plus d'information voir : Erika LARA RÍOS, *Kloyber, Christian (comp.). Exilio y cultura. El exilio cultural austriaco en México, México: Secretaría de Relaciones Exteriores, 2002, 232 p.*, 2003, URL complète en biblio. Les informations sur l'exil républicain espagnol ont été recueillies lors de l'exposition *El exilio español en la ciudad de México*, Llegado cultural, au Museo de la Ciudad de México, dirigée par Sergio Raul Arroyo García.

[109] Gilberto Bosques, 1892-1995, diplomate mexicain reconnu pour son aide aux exilés européens pendant le régime nazi.

[110] Gilberto Bosques avait été nommé consul général à Paris en 1939 par le président Lázaro Cárdenas. *Cf.* mémoire et monde ouvrier PROVENCE et ASSOCIATION DES AMIS DU MUSÉE VIRTUEL DE LA RÉSISTANCE EN PROVENCE-ALPES-CÔTE D'AZUR, *Étrangers antifascistes à Marseille: 1940-1944 : hommage au consul du Mexique Gilberto Bosques :*, Marseille, Gaussen, 2014.Teresa de SIERRA et Gilberto BOSQUES, *Testimonios de décadas olvidadas: conversaciones con Gilberto Bosques Saldívar*, Mexico, Gobierno del Estado de Colima : Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1998.

[111] Arrivés en 1937, ils étaient environ 500 enfants espagnols, exilés dans le but d'être protégés des dangers de la guerre, ces enfants ne retournèrent jamais dans leur pays en raison de la défaite des républicains.

[112] Alfonso Reyes, 1889-1959, poète mexicain qui avait lui-même expérimenté l'exil en France et en Espagne pendant la révolution mexicaine, ayant appartenu à une famille d'orientation porfiriste.

avec le Mexique. Ce fut sur le même modèle de la Casa España qu'en 1940 Lázaro Cárdenas inaugura le Colegio de México.[113]

Au-delà du contexte révolutionnaire récent, l'exode espagnol, qui avait installé au Mexique un gouvernement républicain en exil, rassembla au pays une concentration importante d'intellectuels espagnols qui contribuèrent au renouvellement culturel, en développant notamment les secteurs de la presse et de l'édition,[114] ainsi que, plus généralement, les métiers de la culture et de l'éducation. C'est ainsi que l'exil républicain au Mexique eut pour conséquence une transfusion créative et intellectuelle de premier ordre :

> *El casi medio millón de españoles que abandonó su país al final de la guerra civil pronto disminuyó a la mitad, pero aun así, 250 mil exiliados eran para España una pérdida cuantitativamente importante. Con todo, ésta no se puede comparar con lo que significó cualitativamente. El exilio se desgajó de los sectores más ilustrados, en términos de conocimientos, y más modernos desde la perspectiva económico-social. Pero si en general la emigración republicana española era, pues, un éxodo selecto, más lo fue la que llegó a México. El 28% de los refugiados establecidos aquí fueron profesionistas, maestros, catedráticos, intelectuales y artistas, y el resto, si bien no tenía una formación tan relevante, estaba mayoritariamente compuesto por trabajadores calificados.*[115]

Les chiffres ne sont pas unanimes ; le nombre d'exilés espagnols au Mexique varie entre 15 000 et 50 000. Or, l'exil républicain constitue un cas

---

[113] Institution d'éducation supérieure spécialisée dans l'éducation et la recherche en sciences humaines.

[114] Voir l'ouvrage de Teresa FÉRRIZ ROURE, *La edicion catalana en Mexico.*, Zapopan, Jal. : El Colegio de Jalisco, 1998, URL complète en biblio.

[115] « Sur presque cinq cent mille Espagnols qui abandonnèrent leur pays à la fin de la guerre civile la moitié revint au pays, toutefois, deux cents cinquante mille exilés étaient pour l'Espagne une perte quantitativement importante. Cependant, celle-ci ne se compare pas à ce que cela signifia qualitativement. L'exil provenait des secteurs les plus illustres, en termes de connaissances, et les plus modernes dans une perspective économique et sociale. Mais si en général l'émigration républicaine espagnole était donc un exode de qualité, c'était encore plus le cas de celle qui arriva au Mexique. 28 % des réfugiés établis qui étaient des professionnels, enseignants, professeurs, intellectuels et artistes, et le reste, s'ils n'avaient pas de formation aussi importante, était composé pour la plupart de travailleurs qualifiés. »Dolores PLA BRUGAT, *Els exiliats catalans: un estudio de la emigración republicana española en México*, Mexico, Instituto Nacional de Antropología e Historia : Orfeó català de Mèxic : Libros del Umbral, 1999. p. 367.[traduction personnelle]

exceptionnel, qui se trouve à l'opposé du cas juif. En effet, on estime à 1 800 le nombre de personnes d'origine juive qui débarquèrent au Mexique pendant la deuxième guerre, chiffre qui contraste avec les juifs accueillis dans d'autres pays d'Amérique latine ; à titre d'exemple, l'Argentine reçut 45 000, le Brésil 23 500, et la Bolivie 20 000.[116]

Grâce à des inconséquences administratives[117] dans les politiques de droit d'asile, d'autres réfugiés européens allaient bientôt arriver au Mexique. Sous le terme « exil incommode »,[118] l'historienne Daniela Gleizer regroupe l'ensemble des difficultés auxquelles le gouvernement mexicain dut faire face pour pouvoir accorder le droit d'asile à des réfugiés de diverses origines, particulièrement ceux d'origine juive pendant le nazisme. Dans son livre *El exilio incomodo, México y los refugiados judios*, Gleizer mène une enquête dans le but de documenter les conditions d'entrée migratoire des juifs au Mexique. Elle y étudie tout d'abord l'appareil étatique qui décrétait les politiques d'immigration, ainsi que les différentes pressions exercées sur le gouvernement qui eurent une influence sur le flux migratoire, des pressions autant politiques et économiques que celles de l'opinion publique.

Pendant le régime de Lázaro Cárdenas, les restrictions continuèrent sous d'autres formes. De façon confidentielle, le Mexique avait interdit l'entrée migratoire aux juifs à partir de 1934.[119] En effet, le pays avait des lois qui prenaient uniquement en compte les exilés politiques, principalement les républicains, et non pas ceux qui fuyaient les persécutions raciales. Daniela Gleizer dévoile le rôle primordial de la communauté juive déjà installée au Mexique dans l'accueil des réfugiés juifs qui réussirent à arriver au Mexique.

Kati et José Horna arrivèrent au Mexique en 1939, la même année que les Paalen. Comme nous l'avons déjà vu, Kati Horna, d'origine juive, s'était rendue en Espagne pour combattre le fascisme, et documenter la lutte républicaine. Son

---

[116] José WOLDENBERG, « "El exilio incómodo. México y los refugiados judíos". Un libro de Daniela Gleizer », *Transterrados*, 14 septembre 2012, URL complète en biblio.

[117] Daniela GLEIZER SALZMAN, *El exilio incómodo: México y los refugiados judíos,1933-1945*, 1. ed., Mexico, Colegio de México : Universidad Autónoma Metropolitana, Cuajimalpa, 2011.

[118] *Ibid.*

[119] *Ibid.*, p. 43.

mari, José Horna, ayant pris part à la lutte républicaine, fut emprisonné ultérieurement dans un camp de concentration, mais Kati Horna réussit à le faire libérer.[120] Ils se réfugièrent ensuite à Paris où le couple s'imprégna des techniques surréalistes comme le collage et la juxtaposition photographique qu'ils employèrent pour créer des chroniques photographiques et des affiches qui continuaient à véhiculer des idées antifascistes et républicaines. Lorsque la situation politique s'aggrava, ils rejoignirent l'exode républicain et quittèrent l'Europe pour le Mexique. Plusieurs archives de la Biblioteca de las Artes à Mexico mentionnent l'Espagne comme le lieu de naissance de Kati Horna, témoignage de son attachement à cette période de la lutte républicaine.[121]

Remedios Varo bénéficia de l'aide offerte aux Espagnols républicains. À Marseille, à la Villa Air-Bel ; le visa pour les États-Unis avait été refusé à Benjamin Péret à cause de son activisme révolutionnaire au Brésil et en Espagne.[122] Remedios Varo et Benjamin Péret partirent finalement de Marseille en 1941 dans le Serpa Pinto, un paquebot faisant escale au Maroc et à Cuba, où ils retrouvèrent brièvement leur amie Mary Low et d'autres poètes républicains en exil. C'est pendant ce séjour au Maroc que Benjamin Péret eut l'idée d'écrire sur les camps de concentration en Afrique du Nord.[123] Ils voyageaient tous deux sur le même navire que Chiki Weisz (1911-2007), photographe hongrois qui avait fui l'Europe à vélo, tout en emportant avec lui les négatifs des photographies de la guerre civile prises par Robert Capa, Gerda Taro et Chim – devenues récemment matière de l'exposition internationale *La valise mexicaine*, sujet également d'un documentaire dirigé par Trisha Ziff.[124] À Paris, Chiki Weisz était voisin de

[120] Voir chronologie Angeles ALONSO ESPINOSA, Estrella de DIEGO OTERO, Jean-François CHEVRIER, MUSEO AMPARO et JEU DE PAUME, *Kati Horna*, *op. cit.*

[121] Deux notices biographiques dans les archives de la Biblioteca de las Artes (images reproduites en annexes) mentionnent comme date et lieu de naissance « Espagne, 1915 », alors qu'elle est née à Budapest en 1912. Dossier de presse de l'exposition *Kati Horna*.

[122] Au Brésil il adhère à un groupe d'opposition de gauche d'inspiration trotskyste en 1929, il sera emprisonné et expulsé en 1931. En 1934, il gagne Barcelone où il milite pour le Secrétariat International auprès du POUM (Parti ouvrier d'unification marxiste) et du POI (Parti ouvrier internationaliste), il participe aux combats jusqu'en 1937. Pour un récit détaillé du parcours politique de Benjamin Péret, voir Guy Prévan, « Trajetoire politique d'un révolutionnaire poète » in Jean-Michel GOUTIER et Benjamin PÉRET, *Benjamin Péret*, Paris, H. Veyrier, 1982, p. 80-106. et Benjamin PÉRET et Guy PRÉVAN, *Œuvres complètes 5*, Paris, France, J. Corti, 1989.

[123] Voir Benjamin Péret à Sherry Mangan, Mexico D.F, 11 janvier 1942, Benjamin PÉRET, *Œuvres complètes 7*, *op. cit.*, p. 360-361.

[124]Trisha ZIFF, Michael NYMAN, Gerard PASTOR et Claudio ROCHA, *La maleta mexicana* [Image], Cameo Media, 2012.

Benjamin Péret. Benjamin Péret et Remedios Varo arrivèrent au port de Veracruz, dans le Golfe du Mexique. Aidés par Wolfgang Paalen,[125] Remedios Varo, Benjamin Péret et Chiki Weisz s'installèrent à Mexico. Ils furent probablement accueillis par Kati et José Horna. En effet, Kati Horna et Chiki Weisz étaient des amis d'enfance et Remedios Varo avait fait des études à l'Académie de San Fernando à Madrid, institution dans laquelle José Horna fut également étudiant. Les deux couples bénéficièrent certainement de l'asile politique offert aux républicains au Mexique.

Le Mexique continua d'ouvrir discrètement ses frontières aux réfugiés de la guerre, bien que leur situation ne fût pas toujours en règle. Dans une lettre de Benjamin Péret à Kurt Seligmann, Benjamin Péret se confie sur sa situation migratoire :

> Tous les réfugiés ont ici des comités de secours (Italiens, Espagnols, Allemands, Israélites) sauf les Français, qui les soutiennent pendant les premiers mois, les plus difficiles. Je n'ai pas encore réussi, malgré des efforts persistants et acharnés, à gagner un centime, si bien que je n'ai même pas pu régulariser ma situation auprès des autorités mexicaines, ce qui me vaudrait des histoires un de ces jours.[126]

Or Benjamin Péret n'était certainement pas le seul à avoir eu une situation irrégulière. Dans un témoignage sur Chiki Weizs, son fils Gabriel Weizs fait mémoire du fait que son père était resté sans papiers pendant plusieurs années.[127]

Le caractère discrétionnaire avec lequel les demandes d'asile étaient traitées et la corruption des autorités migratoires mexicaines permirent, en fin de compte, à un certain nombre de réfugiés de rester sur le territoire malgré les restrictions législatives. Afin de trouver un visa pour Victor Brauner, Wolfgang Paalen suggère dans une lettre à André Breton la possibilité d'obtenir un visa de

[125] Wolfgang Paalen à André Breton, Mexico, 25 novembre 41, BRT C 2241, BLJD.

[126] Benjamin Péret à Kurt Seligmann, Mexico, 25 février 1942, Benjamin PÉRET, *Œuvres complètes 7*, *op. cit.*, p. 364.

[127] « Chiki Weizs : une identité en mouvement perpétuel » traduit par Karla Segura Pantoja, *dans le* n. 6, octobre 2017. ASSOCIATION DES AMIS DE BENJAMIN PÉRET (dir.), *Cahiers Benjamin Péret*, *op. cit.*

manière illicite d'après Victor Serge[128] mais malgré les efforts de plusieurs de ses amis, Victor Brauner ne réussit pas à quitter l'Europe en guerre.

Les traversées étaient longues et difficiles. Après un passage par Marseille, le « château Espère-Visa », Victor Serge voyagea avec André Breton et Wifredo Lam vers la Martinique ; après la République Dominicaine, Haïti[129] et Cuba, il arriva finalement au Mexique le 4 septembre 1941. Il y était attendu par d'autres rescapés de la révolution espagnole, membres actifs du parti ouvrier d'unification marxiste, le POUM : Julian Gorkin, Enrique Gironella et l'éditeur Bartolomeu Costa-Amic,[130] qui venait de publier une traduction en espagnol de son *Portrait de Staline* de Victor Serge.[131] Bartolomeu Costa-Amic, était un militant catalan du Bloque Obrero y Campesino, puis du POUM, il s'était rendu en mission au Mexique en octobre 1936 pour obtenir des armes et négocier l'asile de Trotski auprès du président Lázaro Cárdenas. Ayant séjourné à Paris afin d'organiser la solidarité internationale comme représentant du POUM, il se réfugia ensuite au Mexique en 1940 où il fonda plusieurs petites maisons d'édition, dont Ediciones Libres, Publicaciones Panamericanas, et Ediciones Quetzal, devenues par la suite Ediciones Costa-Amic. Il écrivit notamment *Léon Trotski y Andreu Nin. Dos asesinatos del estalinismo*.[132]

Victor Serge, son fils Vlady, Marceau Pivert, Julián Gorkin, Gustav Regler et Paul Chevalier figuraient parmi les membres du nouveau groupe militant *Socialismo y Libertad*, actif dans les années quarante. Victor Serge entre rapidement en contact avec les autres exilés ; il est mentionné fréquemment dans les correspondances malgré les incompatibilités sur le plan intellectuel ou politique. Très critique à l'égard d'André Breton et du surréalisme, il explique

---

[128] Voir Wolfgang Paalen à André Breton, Mexico, 25 novembre 41, BRT C 2241

[129] Lettre de Pierre Mabille à Andre Breton du 9 avril 1941(BLJD, BRTC 1079), où il mentionne avoir vu Victor Serge et Wifredo Lam en « espérant continuer vers le Mexique ».

[130] Bartolomeu Costa-Amic, 1911-2001, Voir « Literatura catalana del exilio en México: Bartomeu Costa-Amic », URL complète en biblio.

[131] Victor SERGE, *Portrait de Staline*, Paris, B. Grasset, 1940. De son vivant, Victor Serge publie deux livres au Mexique : Victor SERGE et Julián GORKIN, *Retrato de Stalin*, México, D.F., Ediciones Libres, 1940.et *Hitler contra Stalin*, Ediciones Quetzal, México, 1941. Ces deux maisons d'édition avaient été créés à l'initiative de Costa-Amic. C.f. Claudio Albertani, « El último exilio de un revolucionario » dans Philippe OLLÉ-LAPRUNE, *Tras desterrados*, *op. cit.*

[132] Bartolome COSTA-AMIC, *Leon trotsky y andreu nin dos asesinatos del stalinismo : Aclarando la historia*, San Pedro Cholula, Puebla, México, 1994.

leur attitude par un malentendu idéologique. En effet, le marxisme des surréalistes lui semblait quelque peu superficiel :

> […] une mixture de révolutionnarisme marxiste –fort peu marxiste -, d'esthétique et d'aventurisme, qui convient tout à fait à des jeunes pour lesquels la révolution est une attirante aventure parce qu'ils se sentent bloqués dans une société sénile.[133]

Or, plusieurs notes dans les *Cahiers* de Victor Serge rendent compte des interactions entre ces artistes. Si Victor Serge critiquait sévèrement le surréalisme et André Breton, il entretenait tout de même une certaine amitié avec lui, Wolfgang Paalen, Benjamin Péret, Leonora Carrington, Pierre Mabille et Gordon Onslow Ford ; en effet, il les mentionne régulièrement dans ses *Cahiers*. Ils s'entraidaient dans la mesure du possible. Lorsque Victor Serge, Julian Gorkin et Marceau Pivert furent calomniés comme des « dirigeants d'une cinquième colonne nazie en Amérique » et menacés d'assassinat par Staline,[134]André Breton lui vint en soutien en signant une protestation adressée aux autorités mexicaines,[135] malgré leurs divergences idéologiques.

Luis Buñuel sera le seul à arriver sur sol mexicain après la fin de la seconde guerre mondiale, en 1946. Il s'était d'abord exilé aux États-Unis, où à l'époque, on tournait des films sur la guerre d'Espagne. Luis Buñuel partit ainsi à Hollywood avec sa femme et son fils pour travailler en tant que conseiller historique du film républicain *Cargo of Innocents*. Mais peu de temps après, toute diffusion et réalisation de films de propagande furent interdites. Buñuel se trouva alors coincé et sans travail à Los Angeles. Dans ces conditions précaires, il se rendit à New York et rejoignit les autres surréalistes exilés. Il travailla quelque temps pour le bureau de propagande antinazi au Musée d'Art Moderne de New

[133] Victor SERGE et Jean-Guy RENS, *Carnets, 1936-1947*, Marseille, Agone, 2012, p. 15.

[134] Benjamin Péret à André Breton, Mexico, 5 février 1942, BRT C 1356, BLJD, C AB/BP, p. 123-125

[135] Gérard ROCHE, André BRETON et Benjamin PÉRET, *Correspondance, 1920-1959*, *op. cit.*, p. 123-125.

York. Mais dans son livre autobiographique *La vie secrète de Salvador Dali*,[136] le peintre catalan, qui commençait à jouir d'une certaine notoriété aux États-Unis, accusa Luis Buñuel d'être athée et communiste.[137] Cela eut pour conséquence la démission forcée de Luis Buñuel de son poste au musée d'Art Moderne de New York.[138] Il fut ainsi effacé de la scène intellectuelle new-yorkaise par son ancien ami dans le contexte méfiant de l'après-guerre. Sur le point d'obtenir la citoyenneté américaine, il se retrouva au chômage mais reçut peu après une proposition de travail au Mexique de la part du producteur Oscar Dancigers, un producteur de cinéma d'origine russe, installé au Mexique. Luis Buñuel quitta donc les États-Unis dans la perspective d'un futur incertain. Dans ses mémoires, intitulées *Mon Dernier Soupir*, et dans ses entretiens il rappelle à quel point il ne s'était pas imaginé vivre en Amérique latine auparavant : « Si je disparais, cherchez-moi partout sauf en Amérique latine »[139] Mais ayant pris part à la lutte du côté républicain, il lui était impossible de revenir dans l'Espagne franquiste.

Dans ces circonstances, Luis Buñuel dut s'inscrire dans un premier temps dans la production et réalisation des films commerciaux pour se frayer un chemin dans le secteur cinématographique mexicain. Il obtint la nationalité mexicaine en 1949 et reprit progressivement la création de films plus personnels et indépendants qui se démarquaient des canons traditionnels, notamment *Los olvidados* (1950), qui firent de lui un réalisateur culte. Il ne retourna en Espagne qu'en 1961 pour des courts séjours, mais ses films restèrent censurés par le franquisme jusqu'en 1977.

L'*exil incommode* nous permet de comprendre que l'arrivée des réfugiés d'une autre origine qu'espagnole était due à l'intervention de personnages diplomatiques tels que Gilberto Bosques, Renato Leduc, Eduardo Villaseñor et d'autres personnalités politiques importantes, ayant lutté pour le droit d'asile indifféremment des origines et affiliations politiques.

---

[136] Autobiographie écrite en français mais traduite en anglais pour sa première publication. Salvador DALÍ et Haakon CHEVALIER, *The secret life of Salvador Dali*, New York, Dial Press, 1942.

[137] Luis BUÑUEL, Tomás PÉREZ TURRENT et José de la COLINA, *Conversations avec Luis Buñuel*, *op. cit.*, p. 94.

[138] Luis BUÑUEL et Jean-Claude CARRIÈRE, *Mon dernier soupir*, *op. cit.*, p. 224-225.

[139] « Buñuel, l'exilé de Mexico » Le Figaro, 24 juillet 206, Archives de presse de l'Institut Lumière, Lyon.

La production artistique de cette époque était contrainte par des difficultés économiques et d'intégration. L'exil de Wolfgang Paalen ne relève pas de la même expérience que la fuite désespérée de Leonora Carrington, ni de celle du couple Horna menacé par le nazisme. Néanmoins, ce n'est pas pour autant que ces artistes ne vécurent pas un exil *incommode* : Wolfgang Paalen, Remedios Varo et Benjamin Péret souffraient d'une profonde dépression et peinaient à s'intégrer. Qualifié par la galeriste Inés Amor d'« âme errante à la recherche de quelqu'un avec qui communiquer »,[140] Benjamin Péret, souffrit de sa solitude et de l'impossibilité de partager ses idées pendant toute la durée de son exil au Mexique, ce qui est sensible dans ses lettres et entretiens. Dans ce sens, Benjamin Péret avouera dans une lettre de 1946 à André Breton ce sentiment qui ne le quittera pas tout au long de son séjour au Mexique :

> […] je suis ici à peu près aussi isolé que dans une île déserte car je n'ai pas réussi à trouver un mexicain avec qui il soit possible de parler. Rien n'a de sens pour eux et ce qui vient d'eux reste entièrement puéril et nul.[141]

Les expériences douloureuses qu'ils traversèrent affectèrent leur adaptation sur le sol mexicain. Les événements historiques ont imposé à ces artistes un exil géographique, toutefois dans leurs textes et leurs œuvres se construisent également une représentation imaginaire de l'exil et une façon particulière d'exprimer le sentiment de déracinement. L'exil s'impose comme une expérience inconfortable qui transforme la pensée et la vision du monde ; un déchirement.

L'angle d'approche de l'exil offre la possibilité de reconsidérer ces artistes souvent effacés par l'histoire. Si l'exode de ces intellectuels d'avant-garde a été une expérience douloureuse, l'exil leur a offert le privilège de créer librement et

---

[140] Inés AMOR, *Una mujer en el arte mexicano: memorias de Inés Amor / Jorge Alberto Manrique, Teresa del Conde [editores].*, Mexico, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Cuadernos de historia del arte (Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Estéticas) ; 32, 1987, p. 121.

[141] Benjamin Péret à André Breton, 1 septembre 1946 (de Mexico à 42 rue Fontaine),BRT C 1385 1.2.2, BLJD.

autrement, en marge des mots d'ordre des mouvements esthétiques, qu'ils soient européens, américains ou mexicains.

II. Entrée en « zone libre »

A) L'effondrement d'un idéal politique

El comunismo era, líricamente, la culminación política del sueño romántico. Stalin le puso punto final a esta ilusión, pero en el México de los años treinta, el exilio de Trotsky devolvió a muchos la esperanza de lo que la aberración estalinista pudiese ser corregida y un verdadero estado obrero constituirse, algún día, en alguna parte.

Carlos Fuentes[142]

Comme le signale Carlos Fuentes dans son introduction au *Journal* de Frida Kahlo, à partir de l'exil, Léon Trotski devint un leader messianique de la révolution communiste au Mexique, le dissident qui ravivait encore ce « rêve romantique » révolutionnaire. Mais son assassinat en août 1940 mit à mal l'espoir qu'il avait soulevé.

Pour comprendre l'évolution des idéaux politiques des surréalistes, il est nécessaire de revenir sur les débats de la fin des années trente autour des positions politiques des artistes. En effet, celui-ci s'était intensifié considérablement sous l'influence du communisme, puis du stalinisme. André Breton avait rencontré Léon Trotski au Mexique, et ne cachait pas son admiration. Pour sa part, Benjamin Péret avait développé très tôt une conscience politique influencée par la pensée libertaire et le trotskisme.

Parallèlement au climat politique, les conflits à l'intérieur du groupe s'aggravèrent en 1938. Dans sa lettre du 28 décembre 1938, Benjamin Péret faisait un compte rendu de ces tensions à Jean van Heijnoort, le secrétaire de Léon Trotski, avec qui il entretenait une correspondance suivie :

> […] nous avons eu une belle scission dans le surréalisme. Tous les éléments staliniens, para-staliniens, conformistes, etc., se sont unis, sous l'impulsion d'Hugnet. Ils seraient déjà en liaison avec la maison de la culture et Tzara pour lancer une grande attaque contre nous. Au fond, tous ces gens se sentent « humiliés » par l'accord avec Munich, car ils sont tous plus ou moins partisans du front populaire et, par

[142] Frida KAHLO et Carlos FUENTES, *El diario de Frida Kahlo*, *op. cit.*, p. 18.

> suite, patriotes. Cette scission a donc pour le surréalisme l'avantage d'éclaircir la situation et les attaques qu'ils préparent contre nous ne représentent aucun danger réel.[143]

En effet, Georges Hugnet venait d'être exclu du mouvement surréaliste en raison de son amitié avec Paul Éluard, rallié alors aux communistes.[144] La position anti-patriarcale et antipatriote du surréalisme se méfiait de toute forme de nationalisme. Ainsi, les adhésions au stalinisme et la tension montante de la politique internationale attisaient ces conflits. Trois jours après l'écriture de la lettre que nous venons de citer, le 31 décembre 1938, Benjamin Péret informait son ami, le poète Marcel Jean, de la situation qui ne s'améliorait pas :

> Le surréalisme s'offre en ce moment une belle dissidence, Tous les staliniens avoués et inavoués se sont groupés contre nous sous la férule de ton excellent ami Hugnet. Ils vont faire une exposition « post-surréaliste » et ils se sont abouchés déjà avec la maison de la culture. Ce groupe est composé du sus-dit Hugnet, Éluard, Max Ernst, Arp, Man Ray. Enfin, tous ceux qui ne veulent que faire leur petite peinture, leurs petits poèmes et leurs petites partouses ! J'oubliais de dire que Tzara est dans le coup.[145]

En effet, les idéaux politiques qui avaient nourri le surréalisme s'usaient devant les différences de plus en plus constantes entre les surréalistes et ses dissidents. André Breton et Benjamin Péret s'orientaient vers l'internationalisme. Après la rédaction du manifeste *Pour un art révolutionnaire indépendant*, tous deux suivaient de près les activités de Léon Trotski et souhaitaient qu'il soit au courant de ce qui se passait dans le surréalisme, comme en témoigne encore une autre lettre de Benjamin Péret à Jean Van Heijnoort, dans laquelle il lui transmet le manifeste *À bas les lettres de cachet ! À bas la Terreur grise !*, écrit en 1939, alors qu'ils commençaient à être mobilisés :

---

[143] Benjamin Péret à Jean Van Heijnoort, 28 décembre 1938. Benjamin PÉRET, *Œuvres complètes 7*, *op. cit.*, p. 348.

[144] Voir Maurice NADEAU, *Histoire du surréalisme*, *op. cit.*, p. 170.

[145] Benjamin Péret à Marcel Jean, Paris, 31 décembre 1938. Benjamin PÉRET, *Œuvres complètes 7*, *op. cit.*, p. 349.

> Je t'envoie pour L.T.[146] le manifeste que nous venons de faire sur la guerre.[147] Il est maintenant un peu rétrospectif, mais il redeviendra d'actualité en même temps que la guerre. Breton est mobilisé et se promène sous un uniforme d'aide-médecin major muni d'un calot à pointes extravagantes. Il a été, parmi nous, le seul mobilisé.[148]

Benjamin Péret tenait également au courant ses proches de la situation politique par correspondance ; aussi, nous apprenons par une lettre à son ex-femme, Elsie Houston, du 19 août 1939 que pendant *la retirada*, c'est-à-dire l'exode des républicains espagnols vers la France, Benjamin Péret et Remedios Varo avaient accueilli des réfugiés chez eux.[149] Dans cette même lettre il informait que la censure limitait les activités littéraires « à cause des nouveaux décrets sur la presse qui risquent fort de nous conduire tous en prison. »[150] En effet, la publication de *Clé « Bulletin de la Fédération Internationale de l'Art Révolutionnaire Indépendant »*[151], ne put se réaliser dans ces conditions. André Breton et Benjamin Péret projetaient également une nouvelle revue au titre provisoire de *Combat surréaliste* qui ne vit pas le jour.[152] Progressivement, les Français et donc les membres du groupe surréaliste furent mobilisés et la liberté d'expression se vit violemment restreinte,[153] comme en témoigne la lettre de Benjamin Péret à Georges Heinen du 28 novembre 1939 :

> Il n'y a plus guère à Paris que Mabille, Arp et moi ; tous les autres sont partis ou mobilisés. Encore ne suis-je là que très provisoirement, susceptible d'être mobilisé d'un jour à l'autre.

---

146 L.T. : Léon Trotski.

147 *À bas les lettres de cachet ! À bas la Terreur grise* ! Tract de la F.I.A.R.I. de 1939, Benjamin PÉRET, *Œuvres complètes 7*, *op. cit.*, p. 352.

148 Benjamin Péret à Jean Van Heijenoort, Paris, vendredi [S.d.]. *Ibid.*

149 Benjamin Péret à Elsie Houston, lettre du 19 août 1939. *Ibid.*, p. 350.

150 *Ibid.*

151 *Clé « Bulletin de la Fédération Indépendante de l'Art Révolutionnaire Indépendant »,* dir. Maurice Nadeau, Paris, 1939 (deux numéros, janvier et février 1939).

152 Voir Gérard ROCHE, André BRETON et Benjamin PÉRET, *Correspondance, 1920-1959*, *op. cit.*, p. 70.

153 « Breton naturellement est mobilisé : médecin auxiliaire, Brunius également, et c'est tout. Je suis provisoirement oublié et je m'en félicite, bien que je sois chômeur et destiné à crever de faim rapidement car il n'y a aucun moyen de trouver un travail, sauf à la censure ; c'est tout dire… […] » lettre de Benjamin Péret à Georges Heinen, Paris, 12 octobre 1939, Benjamin PERET, *Œuvres complètes 7*, *op. cit.*, p. 352.

> En attendant je suis bien entendu chômeur et dans l'impossibilité de trouver quelque moyen d'existence que ce soit. Il fallait évidemment s'y attendre. Tout ce qu'on m'a proposé – pour comble d'ironie ! – c'est la censure postale.[154]

De plus, les conditions de vie étaient très précaires. Une fois mobilisé, Benjamin Péret sera arrêté pendant une courte période pour « atteinte contre la sûreté extérieure de l'État »,[155] suspecté par ses activités révolutionnaires au Brésil et en Espagne. C'est ainsi que depuis la Maison d'arrêt de Rennes, Benjamin Péret écrivit à Pablo Picasso le 2 juin 1940 en lui demandant secours ; Benjamin Péret sortit « de la prison de Rennes le 22 juillet 1940 en payant une rançon aux Nazis »[156] et comme en témoignent les correspondances conservées dans les archives personnelles de Pablo Picasso, celui-ci l'avait déjà aidé à plusieurs reprises pendant cette période de pénurie,[157] ce fut donc très probablement Pablo Picasso qui aida Benjamin Péret en cette occasion.

Dans sa lettre à Sherry Magnan du 31 mars 1941, Benjamin Péret expose clairement les difficultés à rester en France et sa décision de partir en exil. Or, il ne réussit à s'embarquer pour le Mexique qu'à la fin 1941 :

> J'ai fini par me résoudre à revenir en zone libre pour essayer de gagner le Mexique. Il n'y a vraiment pas moyen de continuer à vivre à Paris. Cela devenait par trop sinistre. Nous avons passé un hiver horrible : à peu près rien à manger, pas de charbon (50 kgs pour tout l'hiver) et un froid de -10 pendant près de deux mois. Impossibilité de rien dire ou rien faire publiquement. Tout cela m'a décidé à chercher à partir en attendant que se dessine une situation nouvelle.
>
> Nous sommes, Remedios et moi, sous la protection d'un « Comité américain de secours »[158] […][159]

---

[154] Benjamin Péret à Georges Heinen, Paris, le 28 novembre 1939. *Ibid.*, p. 353.

[155] Lettre de Benjamin Péret à Pablo Picasso du 2 juin 1940, reproduite dans Laurence MADELINE, *Les archives de Picasso: « on est ce que l'on garde ! » : Paris, Musée Picasso, 22 octobre 2003-19 janvier 2004*, Paris, France, Réunion des musées nationaux, 2003, p. 242.

[156] Voir Benjamin PERET, *Le déshonneur des poètes*, Mexico, Poésie et révolution, 1945.

[157] Laurence MADELINE, *Les archives de Picasso*, *op. cit.*, p. 242‑244.

[158] L'*American Rescue Comitee* était dirigé par Varian Fry.

Quelques années plus tard, la missive par laquelle Benjamin Péret reprend contact avec Marcel Jean, en 1946, offre une rapide synthèse de ses années d'exil, marquées par la distance avec la France :

> Je reçois ta lettre en rentrant de voyage. J'avais appris la veille par une lettre de Nadeau, qui te mentionnait, que tu étais de retour à Paris. Donc les Hongrois ne t'ont pas mangé. Bien. L'Amérique c'est beau, mais je commence à en avoir assez d'être perché à 2400 [m] d'altitude et j'aimerais descendre à un niveau n'excédant pas la place Blanche (la place du Tertre, c'est déjà trop haut). Malheureusement, je ne peux pas demander à rentrer à cause des questions indiscrètes qu'on vous pose à ce propos et si Nadeau ne réussit pas, je me vois moisissant au milieu des cactus.
>
> Inutile de dire ce que je pense des Éluard, Aragon, et autres Hugnet : je ne pense pas d'ailleurs, je chie. Ici on ne voit rien, on ne sait rien de ce qui se passe à Paris, c'est comme si l'on était en prison. Les journaux arrivent quand ils en ont le temps et les revues, plus lourdes, n'arrivent pas à escalader ces hauteurs. Comme je n'ai évidemment pas réussi à faire fortune, je dois travailler pour gagner mon existence et, par suite, je ne peux presque rien faire car on jouit ici, les Européens du moins, d'une activité très diminuée.[160]

Son sentiment d'exil, trahit ici par l'expression « c'est comme si l'on était en prison », sera une constante de ses années au Mexique. En effet, son champ d'action se trouvait extrêmement limité ; les idéaux qu'il partageait avec quelques-uns de ses anciens amis surréalistes n'étaient plus en vogue dans la France d'après-guerre. Au Mexique, il avait poursuivi ses activités politiques malgré son relatif isolement, les barrières de la langue et les incompatibilités idéologiques. S'il rencontra Victor Serge peu de temps après son arrivée,[161] l'écart

---

[159] Benjamin Péret à Sherry Mangan, Marseille, 31 mars 1941. Benjamin PERET, *Œuvres complètes 7*, *op. cit.*, p. 359.

[160] Lettre de Benjamin Péret à Marcel Jean, Mexico, 3 février 1946. *Ibid.*, p. 372.

[161] Benjamin Péret à André Breton, Mexico 28/12/41 BRT C 1354, BLJD.

entre eux se manifesta peu après, comme en témoigne une lettre à Georges Heinen d'avril 1942 :

> Ici, où je suis depuis le début de l'année, j'ai rencontré Serge, Pivert, Gorkin et Munis qui étaient là depuis quelque temps. Je ne suis guère d'accord avec les trois premiers qui me semblent s'égarer dans des discussions trop byzantines qui les mènent à des conclusions assez confuses […][162]

Victor Serge et d'autres militants du POUM fondèrent le groupe *Socialismo y Libertad*, auquel se rattachèrent également Marceau Pivert – qui travaillait étroitement avec Paul Rivet,[163] l'un des fondateurs de l'IFAL –, Jean Malaquais[164] et Gustav Regler.[165] Entre autres activités, ce groupe créa deux revues : *Análisis. Revista de hechos e ideas*[166] et *Mundo*.[167] Ils étaient qualifiés à tort de trotskistes et se trouvaient souvent menacés par les communistes staliniens.[168] Si Benjamin Péret donna un article à *Mundo* - « *Un escritor surrealista* », sur l'œuvre de José Guadalupe Posada-,[169] il n'adhérait pas pour autant au groupe *Socialismo y Libertad* avec lequel il avait de profondes divergences politiques.[170]

Toutefois, les débats politiques de l'époque eurent une influence sur les opinions politiques de quelques intellectuels mexicains, dont notamment le poète Octavio Paz. En effet, dans *Itinerario*, il mentionne l'importance de sa rencontre avec ces intellectuels pour l'évolution de sa pensée politique :

---

[162] Benjamin Péret à Georges Henein, Mexico, 18 avril 1942. Benjamin PERET et Guy PREVAN, *Oeuvres complètes de Benjamin Péret. 5*, *op. cit.*, p. 57.

[163] Paul Rivet, 1876-1958, médecin et ethnologue à l'origine du Musée de l'homme.

[164] Jean Malaquais, écrivain apatride exilé en 1943 au Mexique, Venezuela et États-Unis.

[165] Gustave Regler, 1898-1963, écrivain et journaliste allemand, exilé au Mexique entre 1940 et 1949, puis aux États-Unis. Il est devenu l'un des maîtres du mouvement allemand *exilliteratur*.

[166] Trois numéros entre janvier et mai 1942, éditée par Bartolome COSTA-AMIC, *Análisis. Revista de hechos e ideas*, Mexico, 1942, nº . Bartolomé Costa Amic/.

[167] La revue *Mundo* dont le siège était le centre culturel Iberomexicain, publia treize numéros au Mexique, entre 1943 et 1945 ; par la suite elle continue au Chili, voir l'article de Claudio Albertani « *El ultimo exilio de un revolucionario »* dans Philippe OLLE-LAPRUNE, *Tras desterrados*, *op. cit.*

[168] *Ibid.*, p. 24.

[169] Revista *Mundo: socialismo y libertad*, nº 1, Mexico, 15 juin 1943, p. 17.

[170] Voir à ce sujet l'article de Claudio Albertani « Le groupe Socialismo y Libertad, l'exil antiautoritaire d'Europe au Mexique et la lutte contre le stalinisme (1940-1950) » dans le nº 43 de la revue Agone, 2010, *Agone: philosophie, critique & littérature*, Marseille, Agone, 1990 Victor SERGE et Jean-Guy RENS, *Carnets, 1936-1947*, *op. cit.* Benjamin PERET et Guy PREVAN, *Oeuvres complètes de Benjamin Péret. 5*, *op. cit.*

> *A principios del año 1942 conocí a un grupo de intelectuales que ejercieron una influencia benéfica en la evolución de mis ideas políticas: Victor Serge, Benjamin Péret, el escritor Jean Malaquais, Julián Gorkin, dirigente del POUM, y otros. Se unía al grupo a veces el poeta peruano César Moro. Nos reuníamos en ocasiones en el apartamento de Paul Rivet, que fue después director del Museo del Hombre de París. Mis nuevos amigos venían de la oposición de izquierda. El más notable y el de mayor edad era Victor Serge […]*[171]

Dans les correspondances de Benjamin Péret et de Victor Serge, nous décelons les désaccords qui fracturent graduellement ces nouveaux groupes d'opposition au Mexique. Les diverses origines géographiques et les orientations politiques des intellectuels exilés au Mexique avaient du mal à converger avec les mouvements de la gauche mexicaine, régulièrement étouffés par les staliniens. Le chercheur Claudio Albertani explique l'idéologie hétérogène à laquelle le groupe *Socialismo y libertad* était confronté :

> Le groupe dut affronter tous les dogmatismes : non seulement le stalinisme du PCM – alors proche du PRI, le parti au pouvoir, pour lequel il appelle à voter aux élections présidentielles de 1940 et 1946 – mais aussi le trotskisme et, surtout, le lombardismo, l'idéologie officielle du mouvement ouvrier au Mexique, une idéologie particulièrement curieuse qu'on pourrait définir comme un mélange de stalinisme et d'anti-communisme, dotée d'importantes ramifications en Amérique latine et aux États-Unis. À tout cela il convient d'ajouter, bien entendu, l'hostilité de la droite, dont le principal porte-parole était José Vasconcelos. D'une certaine façon, le groupe apparaît ainsi comme le révélateur de l'ensemble des

[171] « Au début de l'année 1942, j'ai rencontré un groupe d'intellectuels qui ont exercé une influence bénéfique dans l'évolution de mes idées politiques : Victor Serge, Benjamin Péret, l'écrivain Jean Malaquais, Julián Gorkin, dirigeant du POUM, et quelques autres. (Je devais connaître Víctor Alba quelques mois plus tard.) Parfois, le poète péruvien César Moro se joignait à ce groupe. Nous nous réunissions quelquefois dans l'appartement de l'anthropologue Paul Rivet, qui devint ensuite le directeur du musée de l'Homme, à Paris. Mes nouveaux amis étaient issus de l'opposition de gauche. Le plus âgé – et le plus remarquable – était Victor Serge […] » Octavio Paz, *Itinéraire*, Gallimard, 1996, pp. 73-75. Octavio PAZ, *Itinerario*, México, Fondo de cultura económica, 1993, p. 74.

> caractéristiques de la politique mexicaine, de telle sorte que son « absence » de la scène nationale est assez symptomatique.[172]

Au Mexique, César Moro était en contact avec le groupe *Socialismo y libertad* puisqu'il occupait manifestement des tâches administratives à la librairie Quetzal, dirigée par Julien Gorkin, Victor Serge et Jean Malaquais. Mais visiblement, César Moro n'hésitait pas à manifester son désaccord avec eux.[173] Il s'impliquait de moins en moins dans la vie politique depuis son exil au Mexique ; en effet, on ne trouve pas de traces dans ses archives d'un activisme politique lié à un groupe en particulier au Mexique. Cependant, César Moro n'hésitait pas à exprimer régulièrement son dédain pour la situation et plus particulièrement pour les staliniens. Ainsi, dans une lettre à Emilio Adolfo Westphalen du 17 septembre 1939, il avoue sa désillusion sur le plan politique, celle-ci n'est pas sans lien avec sa condition précaire et sa détresse psychologique :

> Il me semble que je dois t'agacer quelquefois à te raconter toujours les mêmes choses. Mais ce ne sont pas des plaintes mais des constatations. Et puis on est fait comme un autre, on aime, on a besoin d'un minimum de sécurité matérielle, et je suis las d'avoir lutté si longtemps dans la pauvreté extrême. Je suis fort pessimiste sur la publication des notes là-bas. Malgré qu'elles ne sont pas très violentes on sera effrayé de t'engager en publiant un texte qui appelle les choses par leurs noms.[174]

En effet, la misère dans laquelle il vivait ne lui permettait pas toujours d'avoir de l'encre pour écrire.[175] Les « notes » dont il parle dans cette lettre

---

[172] Claudio Albertani « Le groupe Socialismo y Libertad, l'exil anti-autoritaire d'Europe au Mexique et la lutte contre le stalinisme » (1940-1950) dans le n.43, *Agone*, *op. cit.* p. 248-249.

[173] Á deux reprises César Moro conteste les idées des directeurs de la librairie Quetzal ; dans une correspondance publiée dans *El Hijo pródigo* il critique violemment le livre de Jean Malaquais *Journal de Guerre*, ensuite il s'en prend à un article de Victor Serge « *El mensaje del escritor* », où son auteur critique l'écriture automatique des surréalistes. Voir César MORO, *Los anteojos de azufre; prosas reunidas y presentadas por André Coyné*, Lima, Editorial San Marcos¨, 1958, p. 35-38.

[174] César Moro à Emilio Adolfo Westphalen, Mexico, le 17 septembre 1939, Emilio Adolfo Westphalen papers GRI.

[175] Voir la correspondence inédite entre Emilio Adolfo Westphalen et César Moro, 1938-1939. Emilio Adolfo Westphalen papers, box 1, folder 4-12, GRI.

évoquent probablement les textes qu'il envoyait à Emilio Adolfo Westphalen pour la revue péruvienne qu'ils conçurent ensemble, *El uso de la palabra* ; il s'agissait de textes dans lesquels, comme nous l'avons vu, ils exprimaient d'une manière tout à fait *convulsive* leur position antistalinienne.[176]

Les correspondances et carnets de voyage de Wolfgang Paalen témoignent également d'une évolution de sa pensée politique. Dans un extrait de son carnet de voyage sur la côte Nord-Ouest de l'Amérique, il exprime son admiration pour Léon Trotski, mais il semble quelque peu déçu par sa lecture de *La leçon de l'Espagne* :

> Lu : *Die Spaniche Lehre* (Trotsky), pas mal, mais combien d'objections y aurait-il à faire ; mais cet homme restera toujours grand pour sa conception de la révolution permanente.[177]

En effet, la théorie de la « révolution permanente » développée par Léon Trotski avait permis de faire converger trotskisme et surréalisme. Léon Trotski était sans doute la personnalité politique la plus d'influente pour André Breton et Benjamin Péret ; et pour sa part, Wolfgang Paalen aurait aimé rencontrer Léon Trotski. En effet, dans ses archives se trouve une lettre de recommandation d'André Breton qui introduit Wolfgang Paalen à Jean Van Heijenoort, le secrétaire de Trotski :

> Je vous présente mon AMI[178] Wolfgang Paalen, que j'aime comme un frère et avec qui vous vous entendrez peut-être mieux (encore) qu'avec moi. Il sait, non seulement par moi, mais par lui-même depuis tout ce temps qu'il pense, tout ce que le Mexique peut offrir de merveilleux, en 1939. Il tient essentiellement à voir L.T. qu'il admire comme moi et je lui ai promis que vous l'y aideriez. Je suis absolument sûr que cette

[176] Voir pages 30-33, César Moro et Emilio Adolfo Westphalen, *El uso de la palabra*, 1939, Lima, César Moro's papers. Box 11, GRI.
[177] « Voyage sur la Côte Nord-Ouest », ASSOCIATION DES AMIS DE PLEINE MARGE, *Pleine marge.*, *op. cit.*, p. 19.
[178] Les capitales sont d'André Breton.

> rencontre est essentielle, non seulement pour lui mais pour un bon nombre de ceux qui nous touchent.[179]

En lien avec cette lettre de recommandation, le 7 novembre 1939 Wolfgang Paalen évoque dans une lettre à André Breton le moment qu'ils passèrent au café L'Européen,[180] lorsqu'André Breton rédigea cette lettre qui lui aurait permis de rencontrer Léon Trotski au Mexique. S'il n'avait pas encore eu la possibilité de voir Jean van Heijenoort, il souhaitait encore le faire à cette date de novembre 1939. Puis en mai 1940, Wolfgang Paalen avoue dans une autre lettre à André Breton ne plus avoir envie de rencontrer Léon Trotski, qu'il admire tout de même en tant que « personnalité historique ». Selon Wolfgang Paalen, le débat politique semble revêtir une dimension « théologique » à travers les postures radicales de cette époque politiquement tourmentée, c'est pourquoi il n'avait plus envie de rencontrer ni Jan Van Heijenoort ni Léon Trotski. Il semblerait que la rencontre capitale au Mexique avec un homme, « le mieux informé sur toute la question »[181] fut également décisive pour transformer ses opinions politiques. Wolfgang Paalen ne dévoile pas le nom de cette personne, cependant, tout au long de son exil, il rencontra plusieurs réfugiés qui eurent une influence sur sa pensée, comme Gustav Regler, écrivain exilé au Mexique, à Tepoztlan où Wolfgang Paalen s'installera un peu plus tard. Gustav Regler, Otto Rühle et Alice Rühle-Gerstel[182] appartenaient à la communauté allemande au Mexique avec laquelle Wolfgang Paalen était en relation ainsi que d'autres personnalités qui vécurent la guerre de près et qui une fois exilés, restèrent extrêmement critiques envers la situation politique.

En plus des rencontres, quelques-unes des lectures de Wolfgang Paalen élargirent progressivement sa vision des événements de l'époque comme en témoigne sa correspondance avec André Breton. En effet, Wolfgang Paalen était un lecteur assidu et faisait dans ses lettres de rapides comptes rendus des livres

---

[179] André Breton à Van, Paris, 4 mai 1939, Archives Wolfgang Paalen et Eva Sulzer

[180] Wolfgang Paalen à André Breton, Mexico, Los Cedros, le 7 novembre 1939, BRT C 2233, BLJD.

[181] Wolfgang Paalen à André Breton, New York 3 mai 1940 Fonds Breton, BRT C 2234, BLJD.

[182] Otto Rühle (1874-1943) était un marxiste libertaire, critique du bolchevisme et ami de Trotski et sa compagne Alice Rühle (1894-1943), marxiste, éducatrice, féministe et psychologue adlérienne, étaient deux figures de l'exil antitotalitaire allemand.

qu'il lisait. Par exemple, le 21 août 1939, il venait de lire *Nietzsche contre Wagner*, de Nietzsche et *Feschlecht und Character* [*Sexe et caractère*] d'Otto Weininger ; malgré le caractère antisémite et « puérile » de ce dernier, Wolfgang Paalen semble interpellé par son traitement de la relation « Nietzsche – Wagner ».[183] Le caractère asphyxiant de la politique internationale l'écartait de plus en plus des idéaux révolutionnaires de sa jeunesse surréaliste en même temps qu'il se réfugiait dans une conception scientifique du monde. Dans une lettre à André Breton du 21 août 1939, Wolfgang Paalen avoue son désintérêt pour le « jeu » politique qui lui semblait nuire aux forces créatives :

> Il me semble également que la lecture trop suivie des journaux, de vouloir comprendre l'actualité politique ne peut qu'amoindrir nos merveilleuses forces. Cela ressemble tout de même trop à ces « Joueurs » à cette partie de castes « mi-tragique, mi-guignolesque » dont tu parles à propos de Cézanne dans *l'Amour fou* –réduits que nous sommes à faire des devinettes sur un jeu dont on connaitrait ni les cartes ni les règles.[184]

Wolfgang Paalen commença à s'éloigner du surréalisme ; il n'était plus tout à fait en accord avec les fondements marxistes ou hégéliens qui avaient engendré la conscience politique du mouvement. C'est ainsi qu'un changement de vocabulaire s'imposait à lui :

> Avec le plus grand intérêt j'ai lu les deux livres de Rauschning, bien regrettable qu'ils viennent deux ans trop tard – mon impression principale est, qu'il ne reste plus grande chose de notre vocabulaire politique après cette lecture.
>
> À cette occasion je dois avouer de me trouver de plus en plus en contradiction avec bon nombre d'idées généralement

[183] Wolfgang Paalen à André Breton, Vancouver, 21 août 1939, Fonds André Breton BRT C 2232, BLJD.
[184] Wolfgang Paalen à André Breton, Vancouver, 21 août 1939, Fonds André Breton BRT C 2232, BLJD.

> admises parmi nous, notamment en ce qui concerne la conception hégélienne et tout ce qui en découle.[185]

Les deux livres d'Hermann Rauschning dont Wolfgang Paalen parle sont très probablement *Die Revolution des Nihilismus. Kulisse und Wirklichkeit im Dritten Reich*, et *Gespräche mit Hitler*, parus en 1938 et 1940 respectivement. Les deux ouvrages avaient eu pour effet de clairement révéler les conditions de la montée du nazisme en Allemagne.[186] Bien que *Gespräche mit Hitler* ne soit plus pris en considération par les historiens en raison du caractère fictif des conversations avec Hitler dont il est question, ce *best-seller* servit de propagande antinazie. En effet, la correspondance de Benjamin Péret révèle qu'il avait également été touché par la lecture de ce livre.[187]

En dépit de l'admiration et l'amitié portées à André Breton, Wolfgang Paalen ne voulait plus appartenir au mouvement surréaliste. Il trouvait que le marxisme était en retard[188] et commençait à restructurer ses propres idées. Mais les théories sur l'art que Wolfgang Paalen développera dans ses écrits ne cherchent en aucune manière à se constituer en un « *isme* » mais à s'en libérer ; il ne cherche pas non plus à s'intégrer aux groupes politiques ou artistiques au Mexique ou ailleurs.[189] S'il aimait rencontrer Victor Serge, Wolfgang Paalen se déclarait en « désaccord parfait »[190] avec lui sur le plan idéologique. Les grands bouleversements politiques de l'époque lui inspiraient une véritable méfiance ; en ce sens, il écrit à André Breton « je pense de plus en plus qu'il faudrait un jour faire le procès de toute la civilisation occidentale. »[191] Ce fut alors qu'il se tourna vers la physique moderne, en vue de trouver « de nouveaux points de départ pour la pensée ».[192]

---

[185] Wolfgang Paalen à André Breton, New York 3 mai 1940, Fonds Breton, BRT C 2234 BLJD.

[186] Voir la dernière édition avec un Avant-propos de Raoul Girardet, Hermann RAUSCHNING et Raoul GIRARDET, *Hitler m'a dit*, Paris, Hachette littératures, 2009.

[187] Voir lettre de Benjamin Péret à André Breton du 24 février 1940, Gérard ROCHE, André BRETON et Benjamin PERET, *Correspondance, 1920-1959*, *op. cit.*, p. 81.

[188] Wolfgang Paalen à Pierre Mabille, Acapulco, 21 mars 1941, Archives Pierre Mabille, MAB C 26, BLJD.

[189] Texte d'intention de la revue *Dyn*, nº 1, avril-mai 1940, p 4.

[190] Wolfgang Paalen à Pierre Mabille, Acapulco, 21 mars 1941, Archives Pierre Mabille, MAB C 26, BLJD.

[191] Wolfgang Paalen à André Breton, New York 3 mai 1940 Fonds Breton, BRT C 2234, BLJD.

[192] Wolfgang Paalen à André Breton, New York 3 mai 1940 Fonds Breton, BRT C 2234, BLJD.

Benjamin Péret à contre-courant

Arrivé au Mexique en décembre 1941, Benjamin Péret écrivit à Breton le 12 janvier 1942 : il avait déjà vu Victor Serge et Marceau Pivert et avouait ne pas avoir grand-chose en commun avec les deux. Répondant aux craintes d'André Breton, Benjamin Péret déclare n'avoir pas l'intention de se consacrer exclusivement à la politique, bien qu'elle ne le laisse pas indifférent. Or, Benjamin Péret poursuivit son activité de militant trotskiste et collabora à la revue *Contra Corriente*, avec huit articles publiés entre 1943 et 1944 qu'il signe du pseudonyme de Peralta. Benjamin Péret restera intransigeant envers la poésie de circonstance. Dans une lettre à André Breton du 19 août 1943, Pierre Mabille offre un précieux témoignage sur l'attitude « impeccable » de Péret :

> Péret est parfait, impeccable, droit, honnête, vigilant, lucide. À son point de vue, je ne sais pas si l'interruption de son livre ne serait pas un événement heureux. Naturellement, je suis entièrement d'accord avec ce qui y est écrit, mais je me demande si ce texte facilitera son voyage de retour et même la publication de l'anthologie qui, pourtant, est de la première importance. A mon sens, l'heure est venue d'éviter avec autant de soins les compromissions qui engendrent confusions et gâchis et les actes de provocation qui demeurent purement virtuels. […] Aussitôt après je songe à revenir par ici, craignant que le climat ne soit pas favorable : Messieurs Aragon et Éluard dans leurs nouvelles techniques imitées de celles du concierge de François Coppée, seront peut-être les grands poètes de l'endroit.[193]

Ainsi, le conflit avec les poètes de la résistance fut déclenché en 1942 par la lecture de quelques poèmes de leurs anciens amis restés en France. Dans une lettre du 6 novembre 1942, Benjamin Péret demande à André Breton s'il a lu le journal *France libre* qui avait fait paraître un « poème répugnant d'Aragon » et

[193] Pierre Mabille à André Breton, 19/08/43, BRT C 1019, BLJD.

« un poème complètement gâteux d'Éluard ».[194] C'est à ce moment-là que Benjamin Péret ébauche l'introduction à son *Anthologie des mythes, contes et légendes populaires de l'Amérique,* qui aboutira à une rupture définitive avec ses anciens amis en 1945, avec *le Déshonneur des poètes*. Ces deux textes exposent ses idées contre la poésie de circonstance : Benjamin Péret y manifeste son rejet du nationalisme de la poésie de la résistance. Aussi bien qu'André Breton, Pierre Mabille savait combien la publication de l'*Anthologie des mythes, contes et légendes populaires de l'Amérique* était d'une extrême importance pour Benjamin Péret et pouvait compromettre son retour en France. En effet, Benjamin Péret cherchait à s'insérer dans le milieu intellectuel français dans le but de rentrer en France mais les rumeurs de sa mort ne contribuèrent pas à son rapatriement :

> Tu peux voir que je ne suis pas mort comme –paraît-il- le bruit en a couru à Paris.
>
> Je suis ici depuis presque quatre ans et je m'apprête à rentrer à Paris au printemps. J'avais eu de tes nouvelles par Rivet, qui m'avait dit que tu avais réussi à traverser ces années d'occupation sans trop de mal. J'espère que ce n'était pas de l'optimisme de sa part. […]
>
> Merci déjà. J'espère te voir à mon retour. D'ailleurs, j'aurai un travail à faire à la bibliothèque du Musée de l'Homme.[195]

Il comptait rentrer en France et continuer à travailler sur son anthologie, il souhaitait pouvoir travailler avec le Musée de l'homme, étant en contact avec Paul Rivet et Michel Leiris. C'est à partir de 1946 qu'il envisage de rentrer sans Remedios Varo à Paris. Il avait toujours très fortement envie de rentrer à Paris. Mais il n'avait plus le soutien du gouvernement pour vivre et se trouvait dans une situation extrêmement précaire.[196] Il tenait beaucoup à publier l'anthologie et savait

---

[194] Benjamin Péret à André Breton, Mexico, 6 novembre 1942, BRT C 1365, BLJD, Gérard ROCHE, André BRETON et Benjamin PERET, *Correspondance, 1920-1959*, *op. cit.*, p. 154-155.

[195] Benjamin Péret à Michel Leiris, Mexico, 25 novembre 1945, Benjamin PERET, *Œuvres complètes 7*, *op. cit.*, p. 371.

[196] Benjamin Péret à André Breton, 1 septembre 1946 (de Mexico à 42 rue Fontaine), BRT C 1385 1.2.2, BLJD. Gérard ROCHE, André BRETON et Benjamin PERET, *Correspondance, 1920-1959*, *op. cit.*, p. 241-245.

qu'à Paris les conditions des bibliothèques étaient meilleures qu'au Mexique. Tout au long de sa correspondance d'exil, il ne cesse de demander des références bibliographiques et des sources à ses amis pour compléter ce travail :

> Je compte toujours rentrer à Paris au printemps, quand ce ne serait que pour terminer un livre, une anthologie des mythes, légendes et contes populaires d'Amérique que je n'ai pas pu finir faute de documents sur plusieurs pays et que je pense trouver à Paris.[197]

L'introduction de cette anthologie constituait un manifeste du merveilleux poétique qui n'allait pas dans le sens des poètes de la résistance, réponse cinglante à la publication de *l'Honneur des Poètes*.[198] Selon sa lettre du 25 janvier 1945 à André Breton, Benjamin Péret avait appris la position de leurs anciens amis restés en France, par Robert Godet, un délégué français venu à Mexico :

> Selon lui [Robert Godet], Éluard et Hugnet écrivent des vers réguliers, des alexandrins, etc. et sont complètement ralliés au stalinisme. Le dernier a fait fortune avec les livres surréalistes.[199]

La situation à New York ne paraissait pas plus opportune aux yeux d'André Breton. En réponse à la lettre qui vient d'être citée, André Breton dresse un bilan très pessimiste de l'évolution de ses amis surréalistes à New York et de ce qui se passait en France :

> Certains de nos anciens amis tiennent à Paris le haut du pavé ! On me décrivait, hier encore, une photographie publiée par un journal polonais dans laquelle on peut voir, conduisant une manifestations commémorative quelconque, MM. Aragon, Éluard et Picasso, dans un cimetière. Picasso, comme tu sais sans doute, vient d'ailleurs d'être envoyé au front avec le grade de lieutenant (promu par décret spécial de Gaulle) pour y prendre des croquis. Éluard dénonce dans une revue (qui ne

[197] Benjamin Péret à Léon Pierre-Quint, Mexico, 3 novembre 1945. Benjamin PERET, *Œuvres complètes 7*, *op. cit.*, p. 370-371.
[198] *L'Honneur des poètes*, Paris, France, impr. des Editions de Minuit, 1942.
[199] Benjamin Péret à André Breton du 25/01/45, BRT C 1381, BLJD.

> s'appelle rien moins que la « Revue Eternelle ») toute poésie et tout art qui ne sont pas immédiatement applicables à l'action telle que ces messieurs l'envisagent. Quant à Aragon, inutile d'insister, n'est-ce pas ? (« Les fils de Strasbourg qui tombèrent – N'auront pas vainement péris – Si leur sang rouge refleurit – Sur le chemin de la patrie – s'y dresse un nouveau Kléber ».) Je lis assez attentivement les journaux de Paris – parmi lesquels seuls « Combat », « Volontés » et « Action », issus de la résistance, sont mentionnables. Atmosphère empestée. Sartre, de passage à New York, et que j'ai vu longuement, témoigne de l'étranglement de la presse et parle d'une « terreur » Aragon (selon lui il serait dangereux de formuler la moindre critique sur la qualité des « poèmes » de celui-ci, des dénonciations anonymes mais très effectives s'ensuivraient immédiatement). Etc.[200]

Il s'agit sans doute d'une lettre fondamentale pour comprendre l'évolution des rapports entre les surréalistes à partir de la deuxième guerre mondiale ; cette lettre, de plus, obtint une réponse très précise de la part de Benjamin Péret. Celui-ci joignit à sa réponse un article, une des premières versions du *Déshonneur des poètes*, qu'il envisageait de publier dans *Cuadernos americanos*.[201] Dans cette lettre, il parle d'un projet de douze conférences sur la poésie[202] et de reprendre « en détail » la préface à son anthologie. Il s'agit vraisemblablement d'une période très créative où il aboutit à de riches conclusions sur l'art et la poésie.

L'introduction à son anthologie est représentative de la position qu'il prendra contre la poésie de circonstance, dans son pamphlet *Le déshonneur des poètes*, de 1943 signé par André Breton et d'autres surréalistes. L'écart avec les poètes restés en France se creuse. Dans une lettre à Léon Pierre Quint qui lui propose de publier son recueil *Je ne mange pas de ce pain-là*, Benjamin Péret dit préférer y rajouter un commentaire pour éviter toute confusion avec la poésie de circonstance :

---

[200] André Breton à Benjamin Péret, 23/02/45, BRT C 269, BLJD.
[201] Benjamin Péret à André Breton, 23 mars 1945, Brt c 1383 ½, BLJD.
[202] Voir correspondances à Eugenio Granell. *Cahiers Benjamin Péret* nº 3, septembre 2014.

> En ce qui concerne *Je ne mange pas de ce pain-là*, je n'ai jamais considéré cela comme des poèmes à proprement parler. Si vous tenez à les publier, je vous prierai de les faire accompagner d'un commentaire. J'attaque, en effet, la « poésie » de circonstance et il serait illogique que je publiasse en même temps des « poèmes » du même ordre, sans explication.[203]

En 1945, Pierre Mabille écrit son *Message personnel* dans lequel il donne des nouvelles de ses amis exilés au Mexique afin de clarifier leur situation et dissiper les rumeurs qui circulaient en France sur la mort de Benjamin Péret. Dans ce texte, il souligne que pour lui « la transformation sociale est plus que jamais indissociable de l'effort poétique et sur ce point sa position ne s'est pas modifiée ».[204] En effet, le message de Pierre Mabille évoque la posture de Benjamin Péret envers la poésie de circonstance et la polémique entraînée par la publication du *Déshonneur des poètes* :

> 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.[205]

Dans son introduction à *l'Anthologie des mythes, légendes et contes populaires d'Amérique*, Benjamin Péret fait mémoire des événements oppressants qui l'amenèrent à fuir l'Europe ; son récit est empreint d'un désenchantement de la société :

> Toutefois, je me souviens : c'était à la prison de Rennes où ils m'avaient fait enfermer au mois de mai 1940 parce que j'avais commis le crime d'estimer qu'une semblable société

[203] Benjamin Péret à Léon Pierre-Quint, Mexico, 3 novembre 1945. Benjamin PERET, *Œuvres complètes 7*, *op. cit.*, p. 370-371.
[204] Pierre MABILLE, *Messages de l'étranger*, Paris, Plasma, 1981, p. 231-232.
[205] Benjamin PERET, *Le déshonneur des poètes*, *op. cit.*, p. 8.

> était mon ennemie quand ce ne serait que pour m'avoir obligé, moi comme tant d'autres, à la défendre deux fois dans ma vie alors que je ne me reconnaissais rien de commun avec elle.[206]

Le désenchantement qu'il exprime ne l'abandonnera pas pendant son exil mais constitue l'une de ses raisons d'écrire. Parmi ce petit cercle d'artistes exilés, Benjamin Péret fut sans doute celui qui continua à exprimer ses idéaux politiques de la manière la plus active. Il admirait les idées politiques de Léon Trotski et entretenait une correspondance avec Jean Van Heijnoort ; ce qui ne l'empêcha pas de garder un esprit critique envers toute sorte d'engagement, notamment en ce qui concerne le fait de mettre l'art au service de la politique. Ainsi, Benjamin Péret publia également *Le manifeste des exégètes* – toujours signé Peralta – en 1946 où il « répondait au manifeste de la IV[e] Internationale d'avril 1946 ».[207] Avec ses amis G. Munis [Manuel Fernandez Grandizo] et Natalia Sedova-Trotski, dont il est proche au Mexique, il milite activement en s'opposant à la ligne officielle de la IV[e] Internationale et signe avec eux, une *Lettre ouverte* adressée au parti communiste international de juin 1947.[208]

Plus qu'un engagement politique, le surréalisme apparaît à ses yeux comme un art de vivre, opposé à tout asservissement, comme le rappelait André Breton dans *Seconde arche*, introduction à l'*Exposition internationale du surréalisme* de 1947 à Prague :

> Aucun impératif politico-militaire ne saurait être reçu ni promulgué dans l'art sans trahison. Le seul devoir du poète, de l'artiste, est d'opposer un NON irréductible à toutes les formules disciplinaires. L'ignoble mot d'« engagement », qui a pris cours depuis la guerre, sue une servilité dont la poésie et l'art ont horreur. Heureusement, le grand témoignage humain, celui qui a su jusqu'ici défier le temps, fait de ces petites interdictions, de ces amendes dites comme par antiphrase « honorables », de ces compromis honteux une justice

[206] Benjamin Péret, Introduction à Benjamin PERET (dir.), *Anthologie des mythes, légendes et contes populaires d'Amérique*, Paris, Albin Michel, 1960, p. 16.

[207] Guy Prévan, *« Trajectoire politique du poète révolutionnaire »,* dans Jean-Michel GOUTIER et Benjamin PERET, *Benjamin Péret*, *op. cit.* p. 98.

[208] Benjamin PERET et ASSOCIATION DES AMIS DE BENJAMIN PERET, *Œuvres complètes 1*, Paris, J. Corti, 1969.

torrentueuse. N'est-ce pas Jean Huss ? Est-il vrai, Bruno ?
Qu'en dis-tu, Jean-Jacques ?[209]

La deuxième guerre mondiale et l'exil des artistes surréalistes suscitent une forte déception, notamment en ce qui concerne leurs idéaux et engagements politiques. La fin du rêve communiste avec le pacte germano-soviétique mit fin à l'âge d'or du surréalisme. En effet, l'effondrement d'une idée commune de transformation sociale eut pour conséquence une sorte de réclusion ; la peur d'être chassés de leur pays d'exil limitait également le champ d'activité politique des surréalistes. En tant que témoins du tournant de la seconde guerre mondiale, ces artistes exilés expérimentèrent une remise en cause, sinon un effondrement de leurs idéaux politiques à cause de l'exil, du climat politique et de la situation précaire du surréalisme.

Si le Mexique était une « zone libre » politiquement parlant, leur champ d'action se trouva néanmoins restreint par leur condition d'étrangers. Ces artistes exilés durent recommencer à zéro, s'insérer dans une nouvelle société, trouver des moyens d'existence tout en se gardant de participer à une activité politique qui leur était interdite en tant qu'exilés.

[209] « Seconde Arche », *la Clé des champs*, André BRETON, *Œuvres complètes. III, op. cit.*, p. 763.

B) Les mythes du Mexique, entre rêve et réalité

Il n'y a pas à discuter cette image romantique : des siècles d'oppression et de folle misère lui ont conféré [au Mexique] à deux reprises une éclatante réalité et, cette réalité, rien ne peut faire qu'elle ne demeure latente, que ne persiste à la couver l'apparent sommeil des étendues désertiques

André Breton[210]

Du voyage légendaire du peintre Rousseau au voyage initiatique d'Antonin Artaud, le Mexique exerce une fascination particulière sur les surréalistes.[211] Dans son article « Le Mexique et les Mexicains traversés par quelques surréalistes, vite »,[212] Gérard Durozoi dresse une liste des rencontres entre le surréalisme et le Mexique ; il signale que l'une des premières rencontres « de loin » est celle de Robert Desnos en 1928. Or, l'image que Robert Desnos se fait du Mexique provient de l'écrivain Alejo Carpentier. Robert Desnos découvrit le Mexique à travers les yeux du Cubain, qui lui avait dressé le portrait héroïque des trois peintres muralistes les plus importants du pays : Diego Rivera, Siqueiros et Orozco. Ainsi, sous la plume de Robert Desnos, le Mexique devient « le lieu où l'on voudra vivre ».[213]

Contrairement à Robert Desnos qui ne visita jamais le pays, Antonin Artaud se rendit au Mexique pour une série de conférences à l'Universidad Nacional Autonoma de México (UNAM) en 1936. Son voyage lui procura une autre vision du pays, loin des idéaux qu'il avait avant d'y être. En effet, il n'aime pas Diego Rivera et ne considère que Maria Izquierdo comme la seule peintre de

---

[210] Le texte *Souvenir du Mexique* d'André Breton a été publié dans *Minotaure* no. 12-13, 12 mai 1939, pp. 31 – 49, le récit est accompagné de photographies de Manuel Alvarez Bravo. TERIADE et Albert SKIRA (dir.), *Minotaure*, *op. cit.*

[211] Voir la thèse soutenue à l'Université de Paris III Sorbonne Nouvelle sous la direction de Daniel Henri-Pageaux, Evelyne SANCHEZ LAROCHE, *L'aventure mexicaine du surréalisme (1936 - 1948)*, Paris, 1987. Et l'article d'Olivia Speer, « Le voyage initiatique des surréalistes au Mexique, le magazine, 20 octobre 2012.

[212] Gérard Durozoi, « Le Mexique et les Mexicains traversés par quelques surréalistes, vite », dans Joëlle PIJAUDIER, Serge FAUCHEREAU et musée d'art moderne LILLE METROPOLE, *Mexique-Europe: Allers-retours, 1910-1960 :*, Paris, France, Cercle d'art, 2004.

[213] Robert Desnos, « Mexique ! où l'on voudrait vivre… » publié dans *Le Soir*, Paris, 5 mai 1928.

sang indien.[214] Néanmoins, Antonin Artaud s'était déjà éloigné du surréalisme. Dans ses conférences, il parlait du surréalisme comme s'il était déjà mort, ce qui contribua à créer une image désuète du mouvement.

L'œuvre d'Antonin Artaud contient une forte charge émotionnelle sous l'angle de l'*exiliance* dont parle Alexis Nouss. En ce sens, par exemple, la figure du peintre dans son essai *Van Gogh le Suicidé de la société*, dévoile l'expérience exilique liée à la condition d'artiste, c'est-à-dire l'expérience intérieure de se sentir exclu d'une société. Cette approche aboutit à la remise en question permanente de la place de l'artiste dans la société, condition qui se trouve accentuée en pays étranger. Á distance temporairement du surréalisme et de la France, Antonin Artaud offre un cas à part dans cette thèse, qui pourrait être approfondi individuellement. En effet, son *exiliance* est liée à sa *conscience* et non pas à sa *condition* d'exilé.[215] S'il eut très peu d'interactions directes avec les artistes de notre corpus, leurs œuvres présentent quelques points en commun avec lui, notamment dans le cas de Leonora Carrington et de l'écriture de la folie ; ou encore, il serait possible de voir des correspondances entre l'œuvre d'Antonin Artaud et celle de César Moro ; en effet, l'un des cahiers conservés dans ses archives contient le début d'une traduction en espagnol de *Van Gogh le Suicidé de la société*. D'autre part, Antonin Artaud et Wolfgang Paalen arrivèrent aux mêmes conclusions sur la disparition des cultures indigènes au Mexique, écrasées sous l'influence occidentale.

Toutefois, les voyages d'Antonin Artaud et d'André Breton contribuèrent à créer un mythe du Mexique. Son caractère hybride, riche en syncrétismes, devait lui assurer une place privilégiée dans l'imaginaire surréaliste :

> Le Mexique était l'un des paradis rêvés par les surréalistes, une terre mythique de cultures mystérieuses et

[214] « L'esprit indien se perd et je crains être venu au Mexique pour témoigner la fin d'un Vieux Monde, alors que je pensais assister à sa résurrection » dans *Revista de Revistas: El semanario nacional,* 23 Août 1936, no. 1370.

[215] « Noyau existentiel commun à toutes les expériences de sujets migrants, quelles que soient les époques, les cultures et les circonstances qui les accueillent ou les suscitent, l'exiliance se décline en condition et conscience, les deux pouvant ne pas coïncider : se sentir en exil sans l'être concrètement ; l'être concrètement sans se sentir en exil. L'analyse de ce phénomène dans sa dimension éthique est menée, entre autres, à partir du roman *L'Amérique* de Kafka avant d'être poursuivie quant à la question de la représentation de l'expérience exilique ainsi que de son rapport à la mort. » Alexis NOUSS, *La condition de l'exilé*, *op. cit.*

> ancestrales, de volcans, de végétations et de paysages extraordinaires, véritable lieu de culte.[216]

En effet, son exotisme, sa nature et ses civilisations anciennes marquent les esprits des surréalistes. Dans le récit *Souvenir du Mexique*, André Breton exprime ses fantasmes du pays. En plus de ses paysages, le Mexique offrait également un contexte politique violent et effervescent qui s'accordait à l'esthétique de la révolution appréciée par les surréalistes. Les images qui découlent de son récit de voyage, exploration surréaliste, sont empreintes d'une dualité qui manifeste une certaine distance critique. André Breton livre un point de vue acerbe sur les dérives des guerres et révolutions contemporaines, mais il est tout de même rempli d'espoir concernant ce pays :

> Les grands élans peuvent paraître révolus, les villages sur le pauvre troc des piments contre les poteries passer pour avoir fermé leurs paupières, quand bien même là comme ailleurs, la corruption aurait eu raison d'une grande partie de l'appareil étatique, il n'en est pas moins vrai 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 – qui 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 leur nature de refleurir toujours, et des ruines de cette civilisation même.[217]

De retour en France André Breton organisera en 1939 l'exposition « Mexique » à la galerie Renou et Colle, la même galerie où Wolfgang Paalen avait exposé en 1938. Dans la préface au catalogue de cette exposition, André Breton commence par se demander « Que dire de ce que l'on aime et comment le faire aimer ? »,[218] question qui traduit l'image romantique qu'il s'était fait du pays

---

[216] CENTRO DE ARTE REINA SOFIA et MUSEE D'ART MODERNE ET CONTEMPORAIN, *Les surréalistes en exil et les débuts de l'Ecole de New York*, *op. cit.*, p. 31.

[217] « Souvenir du Mexique », TERIADE et Albert SKIRA (dir.), *Minotaure*, *op. cit.*

[218] Préface au catalogue de l'exposition *Mexique* à la galerie Renou et Cole en 1939, *Alentours II*, André BRETON, *Œuvres complètes. III*, *op. cit.*, p. 1232.

qu'il venait de découvrir. Ainsi, dans un premier temps, les surréalistes regardèrent le Mexique à travers les yeux d'André Breton, grâce à cette exposition.

Arrivés au Mexique, le peintre Wolfgang Paalen et le poète César Moro trouvèrent une forme de refuge. Ils reprirent leurs activités artistiques, en organisant ensemble, comme nous l'avons vu, l'Exposition internationale du surréalisme, inaugurée en janvier 1940. Dans une lettre du 24 janvier 1940 à André Breton, Wolfgang Paalen décrit de manière optimiste l'affluence du public :

> C'est un vrai succès les gens se pressaient au vernissage à peu près comme à Paris, toute proportion gardée pour l'ampleur de l'exposition.[219]

Mais face à la critique et à la concurrence artistique, leur vision du surréalisme et du Mexique dut évoluer. L'esthétique surréaliste conçue par André Breton et ses amis dans le cadre d'un contexte européen, perdit son caractère révolté dans ce lieu déjà « révolutionnaire » : l'esthétique de la révolution qui avait été construite au travers des œuvres, revues et manifestes surréalistes, se confrontait non seulement aux barrières de la langue et de la culture, mais aussi à l'atmosphère mystique et hybride du pays.

Si historiquement « la première mission du surréalisme fut donc de situer son propre combat au niveau du langage »,[220] ce combat impliquait une distinction entre ce qui était de l'ordre de la poésie et ce qui était de l'ordre des propagandes politiques.

Bien qu'à l'époque le Mexique offrait un contexte politique différent de celui de l'Europe où le nazisme et le fascisme triomphaient, les tendances marxistes importées au Mexique se trouvaient hors de leur contexte d'origine, et

---

[219] Wolfgang Paalen à Benjamin Péret, Los Cedros, Villa Obregon, Mexico, D.F. le 24 janvier 1940, Archives Jean-Louis Bédouin, WP/ES (photocopie, non cataloguée), Reproduite dans *Trois cerises et une sardine*, n.16, mai 2005.

[220] Pierre Taminiaux, « *Breton and Trotsky : the Revolutionnary Memory of Surrealism* » dans Katharine CONLEY et Pierre TAMINIAUX (dir.), *Surrealism and its others*, New Haven, Yale University, 2006, p. 55. La version française de cet article a également été publiée Pierre TAMINIAUX, *Révolte et transcendance: surréalisme, situationnisme et arts contemporains*, Paris, France, l'Harmattan, 2018.

donc étrangères à une réalité sociale complexe. Comme l'explique Gérard Durozoi, les conditions dans lesquelles ces exilés arrivèrent au Mexique étaient loin d'être idéales pour prendre la mesure de tous les aspects de la réalité mexicaine :

> Ils se rendirent de surcroît au Mexique dans des conditions telles qu'ils ne pouvaient que mal en percevoir la réalité historique ou sociale, ou que masquer cette réalité derrière un Mexique « rêvé ».[221]

En terre étrangère, la révolution surréaliste s'estompait : d'une part, la liberté de militer contre tel ou tel pouvoir se voyait restreinte et d'autre part, l'élaboration d'un code artistique accessible au public du pays d'accueil nécessitait un temps d'adaptation avant d'être mis en œuvre. Ces artistes exilés se retrouvèrent face à une réalité assez différente des images fantasmées du Mexique, à commencer par leur situation matérielle.

Benjamin Péret fit donc sa première rencontre avec le Mexique à travers les yeux d'André Breton. Dans l'introduction à son *Anthologie de mythes, contes et légendes populaires de l'Amérique*, Benjamin Péret décrit un certain « état de vacance » vécu à la prison de Rennes, favorable, selon lui, au surgissement du merveilleux. Ainsi, pendant son séjour à la prison de Rennes, il eut des visions prophétiques de sa libération. L'une de ces visions était un paysage tropical, dévoilant l'image fantasmée qu'il s'était faite du Mexique, tout à fait en lien avec les images tropicales des tableaux du Douanier Rousseau :

> La forêt tropicale ressemblant à celles de Rousseau avec la fée aux papillons : le douanier Rousseau appartint au corps expéditionnaire français envoyé au Mexique par Napoléon III et le souvenir qu'il avait gardé de ce pays inspira ses végétations tropicales. Avant cette guerre, persuadé de son imminence et des risques d'arrestation qu'elle comportait pour moi, par suite de la dictature militaire qu'elle impliquait pour moi en France, j'avais vainement essayé de me rendre au

[221]Gérard Durozoi, « Le Mexique et les Mexicains traversés par quelques surréalistes, vite », dans Joëlle PIJAUDIER, Serge FAUCHEREAU et musée d'art moderne LILLE METROPOLE, *Mexique-Europe*, *op. cit.*, p. 178.

> Mexique que, depuis longtemps je souhaitais connaître et où je suis actuellement réfugié. La fée appelait immédiatement l'image de ma compagne dont je n'avais aucune nouvelle et dont le sort m'inquiétait encore plus que le mien. Je la savais à la fois menacée d'internement dans un camp français et risquant l'expulsion qui l'aurait jetée dans un camp de concentration de Franco[222]

Mais l'idée que Benjamin Péret avait de son pays d'exil avant d'y vivre disparut lorsqu'il fut confronté à une précarité accablante. Au Mexique, Remedios Varo et Benjamin Péret vivaient dans des conditions très modestes avec des revenus irréguliers provenant essentiellement des divers emplois de Remedios Varo. Elle peignait des meubles de luxe pour la société Clardecor et faisait des affiches pour la société pharmaceutique Bayer. Benjamin Péret avait trouvé un travail à la radio, où il donnait une chronique sur l'art. Il recevait également de l'argent de Peggy Guggenheim.[223] Remedios Varo, le peintre Gerardo Lizárraga, son premier époux, et Esteban Francés, tous deux également des exilés républicains au Mexique, elle réalisait des maquettes de propagande contre le fascisme pour le bureau britannique. Dans une lettre du 11 décembre 1942 à André Breton, Benjamin Péret affirme que cela leur permet de vivre.[224] Ils soutenaient et hébergeaient parfois leurs amis exilés, comme nous pouvons le lire dans une lettre de Péret à Breton, du 1er mars 1944 :

> Leonora a quitté Renato et vit chez nous avec un photographe hongrois Emeric Weiss [*sic*], un type très bien, qui était mon voisin rue Froideveaux et a voyagé avec nous sur le *Serpa Pinto*.[225]

Pendant les premiers temps au Mexique, Remedios Varo doit travailler pour subvenir aux besoins du couple, si bien que dans une lettre à André Breton, Benjamin Péret affirme « Remedios n'a rien fait dans la peinture ces dernières

---

[222] Benjamin PERET (dir.), *Anthologie des mythes, légendes et contes populaires d'Amérique*, *op. cit.*, p. 19.

[223] Benjamin Péret à André Breton, Mexico, 29/05/42, BRT C 1360, BLJD. Gérard ROCHE, André BRETON et Benjamin PERET, *Correspondance, 1920-1959*, *op. cit.*, p. 139.

[224] Benjamin Péret à André Breton, 11/12/42, BRT C 1366.

[225] Benjamin Péret à André Breton, 10/03/44 BRT C 1377.

années ».[226] Témoignage de ces premiers temps d'exil, le tableau de Gunther Gerzso *Los días de la calle Gabino Barreda* fut peint précisément à cette époque où ils se réunissaient chez Remedios Varo et Benjamin Péret. En arrivant, Benjamin Péret pensa qu'il ne pourrait pas gagner plus de 150 pesos par mois, ce qui lui permettrait tout juste de « vivoter ».[227] Dans une de ses lettres à Elsie Houston, Péret l'informe des articles sur la musique – comble de l'ironie – qu'il s'apprête à écrire pour gagner un peu d'argent en les comparant à ceux de Mark Twain sur l'agriculture.[228]

Benjamin Péret pensait également gagner un peu d'argent en écrivant des articles sur les camps de concentration,[229] ceci sans compter sur le pouvoir des cercles influencés par le stalinisme au Mexique, qui limitaient les possibilités de publier et de gagner de l'argent, comme il le signale à Sherry Mangan dans sa lettre du 11 février 1942 :

> Ici, je suis encore un peu dépaysé, sans trop savoir comment m'en sortir et, bien entendu, sans le sou. Le pire est que de l'avis général, il n'y a pas grande chose à espérer ici, matériellement parlant, à moins d'être stalinien mais ce n'est pas mon cas. Il faudrait donc que je trouve le moyen de gagner de l'argent dehors. J'ai pensé pour l'instant à des articles sur les camps de concentration : j'ai des renseignements inédits sur les bagnes d'Afrique (les camps d'Afrique). Vois-tu un organe que cela pourrait intéresser ? Merci mille fois déjà.[230]

Le dépaysement de l'exil fut sans doute bien plus éprouvant que prévu et contribua aux difficultés matérielles. Tout comme Victor Serge, Benjamin Péret ne réussit pas à trouver une situation stable uniquement en écrivant, comme il le signale dans une lettre à Kurt Seligmann :

---

[226] Benjamin Péret à André Breton, 12 mai 1947, Fonds Benjamin Péret, BRT C 1388, BLJD.

[227] Benjamin Péret à André Breton, 28 décembre 1941, BRT C 1354, BLJD.

[228] En effet, Benjamin Péret n'était pas du tout mélomane. Lettre du 25 janvier 1942. Benjamin PERET, *Œuvres complètes 7*, *op. cit.*, p. 361‑362.

[229] Benjamin Péret à Kurt Seligmann, Mexico, 25 février 1942. *Ibid.*, p. 364.

[230] Lettre de Benjamin Péret à Sherry Mangan, Mexico D.F, 11 janvier 1942, Benjamin Péret, *Œuvres complètes*, pp. 360 – 361.

> Je n'ai pas encore réussi, malgré des efforts persistants et acharnés, à gagner un centime, si bien que je n'ai même pas pu régulariser ma situation auprès des autorités mexicaines, ce qui me vaudrait des histoires un de ces jours […][231]

De plus, Benjamin Péret et Victor Serge se trouvaient régulièrement exclus des milieux littéraires mexicains en raison du pouvoir des staliniens sur la scène culturelle, opposés à leur critique acerbe.[232] Victor Serge recevait quelques pesos en écrivant pour des revues américaines comme la *Partisan Review*, revue trimestrielle américaine dont le rédacteur en chef était Dwight Macdonald de 1937 à 1943.[233] De son côté, Péret donnait des cours de français à La Esmeralda, l'école de Beaux-Arts de Mexico,[234] où il rencontra plusieurs peintres mexicains, dont notamment Rufino Tamayo, avec qui il collaborera plus tard pour les illustrations d'*Air Mexicain*.[235] Á partir de 1944, Benjamin Péret obtint des tâches à l'IFAL (Institut Français de l'Amérique Latine),[236] une maison de la culture française au Mexique, créée en décembre de la même année.[237]

Au-delà des fantasmes que le contexte politique du Mexique procurait aux surréalistes, son passé précolombien était également une source de fascination, notamment pour Pierre Mabille. Cependant, la réalité quotidienne de Benjamin Péret est tout à fait autre. Son intérêt profond pour les mythes et les cultures précolombiennes ne sera pas suffisant pour qu'il songe à s'installer définitivement

---

231 Benjamin Péret à Kurt Seligmann, Mexico, 25 février 1942, OC BP, T7, p. 364.

232 À ce propos, voir les divers récits sur les staliniste au Mexique que Victor Serge fait ; il se trouve à maintes reprises, menacé de mort. Victor SERGE et Jean-Guy RENS, *Carnets, 1936-1947*, *op. cit.*

233 Benjamin Péret faillit collaborer à cette revue, à laquelle il avait envoyé « un grand poème sur l'Espagne » et sa préface pour son *Anthologie des Mythes, contes et légendes populaires de l'Amérique*, voir Gérard ROCHE, André BRETON et Benjamin PERET, *Correspondance, 1920-1959*, *op. cit.*, p. 168‑173.

234 Benjamin Péret à André Breton « […] je n'ai malheureusement aucun moyen et j'ai moi-même une existence sans grande joie, mais en tout cas, à peu près exempte de travail […] (je donne deux heures de cours de français par semaine dans une école). » [Mexico] 8/03/43 BRT C 1367, BLJD. *Ibid.*, p. 157‑158.

235 Benjamin PÉRET et Rufino TAMAYO, *Air mexicain*, Paris, Librarie Arcanes, 1952.

236 *C.f.* Janet A. KAPLAN et Remedios VARO, *Viajes inesperados*, *op. cit.*, p. 97‑98.

237 « L'institut Français d'Amérique Latine est fondé en 1944, à la fin de la deuxième guerre mondiale ; c'est la suite logique de la politique menée par Paul Rivet pour développer la recherche française au Mexique. À partir des années 30, des bourses d'un ou deux ans sont accordées à de jeunes chercheurs français qui désirent mener des recherches dans ce pays, Jean-François Ricard, Jacques Soustelle, Guy Stresser-Péan, Weinmuller et E. Halpern, en particulier, ont profité de ces facilités. » INSTITUT FRANÇAIS D'AMERIQUE LATINE, *IFAL 1945-1985: histoire de l'Institut Francais d'Amérique Latine*, México, IFAL, 1986, p. 29.

au Mexique. Á partir de 1943, il exprime régulièrement dans ses lettres son désir de rentrer, il avoue à André Breton sa déception :

> Je crains fort que tu aies vu le Mexique dans des conditions beaucoup plus favorables que moi et j'avoue que j'étais très déçu. Il est vrai que je n'ai pas pu faire le moindre voyage et cette ville m'ennuie à un point que tu n'imagines pas. Quant aux gens n'en parlons pas : superficiellement gentils mais si peu compréhensifs. Enfin j'attends le moment de pouvoir rentrer à Paris, ce ne sera peut-être plus très long maintenant.[238]

En effet, pour Benjamin Péret l'exil n'était que temporaire et il souhaitait rentrer en France dès que possible. Lorsqu'il apprit que Varian Fry organisait le rapatriement des intellectuels vers la fin 1943, Benjamin Péret pria André Breton d'ajouter son nom sur la liste.[239] Benjamin Péret voulait rentrer en France et cherchait régulièrement un moyen de se faire rapatrier, il ne pouvait pas cependant remplir les questionnaires de la police à cause de son passé révolutionnaire.[240]

Ce fut seulement en 1944 que Benjamin Péret eut la possibilité de voyager dans les régions mayas du Mexique et de visiter les sites archéologiques de cette ancienne culture. Le récit qu'il en fait dans son introduction au livre de *Chilam Balam de Chumayel* fait preuve de ce sentiment de dépaysement et évoque les toutes premières images du Mexique qui lui sont venues lors de « l'état de vacance » décrit dans l'introduction à son *Anthologie des mythes, contes et légendes populaires de l'Amérique* :

> Le décor a changé d'un seul coup. Les plantations d'agaves étaient du premier acte, terminé au premier arrêt. Voici maintenant le chemin muletier presque abandonné des mulets. Dès l'entrée, les papillons qui sont venus à notre rencontre nous assaillaient de toutes parts. Ces papillons qui, à Teotihuacan, symbolisent le dernier souffle de vie s'élançant

[238] Benjamin Péret à André Breton, 08 août 1943, BRT C 1374 BLJD.
[239] Benjamin Péret à André Breton, 15 novembre 1943, BRT C 1375, BLJD.
[240] Benjamin Péret à André Breton 30 août 1945, BRT C 1384, BLJD.

> vers la mort, semblent s'élever sur notre passage pour nous interdire l'accès d'un monde défunt que l'autobus atteindra bientôt. Chaque flaque de boue en est revêtue comme d'une cape palpitante qui va se désintégrer à notre passage, au point que le chemin, parfois, paraît jonché de plumes de canari et de fleurs blanches saupoudrées, les unes et les autres, de tâches de sang. Au passage du véhicule gémissant, la boue, soupe au lait, déborde, explose de paillons projetés de toutes parts en un véhémente protestation. […] C'est un flux continu, un torrent aérien qui s'élève sous le moteur geignant à l'image des mendiants de Mexico et traverse l'autobus devenu sous-marin dans une mer de paillons qui, l'émoi passé, se déposent loin derrière nous, sur leur chère boue où ils s'immobilisent, chats paresseux ronronnant au soleil.[241]

Ce fut enfin pendant ce voyage que Benjamin Péret eut la possibilité d'avoir un aperçu des régions plus sauvages du Mexique, bien plus proches de ce qu'il avait imaginé avant de venir. S'il était fasciné par les cultures précolombiennes, il n'était pas moins horrifié de l'atmosphère violente des rues de Mexico. Dans son poème *Air mexicain*, cette ambiguïté est décrite avec passion. En effet, il offre une synthèse du merveilleux mexicain, teinté d'une ambivalence entre le passé majestueux des anciennes civilisations et le présent chaotique de la réalité postrévolutionnaire. Par ailleurs, le dernier vers de son long poème apparaît comme un commentaire sur le sort du Mexique face au pouvoir des États-Unis :

> Les voilà qui reviennent les ombres barbares à face de dollar numéroté Regardez-les ronger les pierres qui portent la honte au front ronger la terre qui les voudrait dissoudre ronger les hommes jusqu'au cœur qu'elles empestent[242]

C'est seulement après son retour en France, en 1947, qu'il écrit cette œuvre poétique sur l'histoire mythologique du Mexique, illustrée par Rufino Tamayo ; son exil, il le vit dans un état de dépression. Manifestement, sa vie précaire l'empêchait souvent d'écrire. De retour en France quatre ans plus tard,

---

[241] Introduction au livre de *Chilám Balam de Chumayel*, Benjamin Péret, *Œuvres complètes*, tome 7 p. 171.

[242] Benjamin PERET et Rufino TAMAYO, *Air mexicain*, *op. cit.*

Benjamin Péret affirmera sur un ton moqueur et avec quelque exagération, qu'il n'a rien fait d'autre pendant son séjour que son *Anthologie des mythes, légendes et contes populaires d'Amérique*.[243] Elle est en effet l'objet principal de ses recherches, pendant plus de dix ans et l'on peut en suivre l'évolution dans sa correspondance. Celle-ci confirme qu'il s'accroche à ce projet : la première mention de ce travail se trouve dans une lettre du 25 janvier 1942 à sa première épouse, Elsie Houston : « […] je veux faire un recueil des plus belles légendes d'Amérique en attendant de faire celles du monde ».[244] Dans les correspondances de Benjamin Péret, il est possible de suivre le fil de ses collaborations que ce soit pour des articles, illustrations ou éditions, notamment en ce qui concerne ses anthologies. En effet, Péret travailla à une anthologie de l'athéisme qui ne vit pas le jour, à son *Anthologie de l'amour sublime*, son anthologie *La poesia surrealista francese* et à l'*Anthologie de mythes, légendes et contes de l'Amérique*. Dans ses anthologies, il incluait souvent des auteurs contemporains avec lesquels il correspondait. La correspondance était un moyen d'enrichir sa recherche, les articles et œuvres envoyées par voie postale furent nombreux. Il est possible de retracer la genèse de son *Anthologie de mythes, légendes et contes populaires d'Amérique*, notamment à travers sa correspondance. Dans une lettre du 3 septembre 1942, Benjamin Péret dit continuer à travailler sur l'anthologie. Il pensait qu'elle allait être un moyen de gagner de l'argent. Il a trouvé de très beaux textes : « je crois que je finirais par faire un livre à la fois bien et vendable. Préalablement je suis obligé de rédiger une mythologie aztèque car cela n'existe pas. »[245] Son travail de compilation et traduction montre son intérêt profond pour la mythologie précolombienne :

> J'ai recommencé ces tous derniers jours et j'espère avoir fini bientôt la traduction de tous les textes que j'ai

[243] Entretien de Dominique Arban pour *Le Figaro*, 24 avril 1948, Benjamin PERET et ASSOCIATION DES AMIS DE BENJAMIN PERET, *Œuvres complètes 1*, *op. cit. tome V,* p. 209

[244] Benjamin Péret à Elsie Houston, Mexico, 25 janvier 1942, Benjamin Péret, *Œuvres complètes*, tome VII p. 361 -362.

[245] Benjamin Péret à André Breton, 3/09/42, BRT C 1369, BLJD.

> recueilli. Il y en a plus de trois cents grandes pages de machine à écrire.[246]

Mais ce vaste et ambitieux projet ne sera achevé que quelques jours avant sa disparition, comme en témoigne sa dernière lettre à Remedios Varo, datée du 6 août 1959.[247] Benjamin Péret ne verra finalement pas la publication de son œuvre la plus longue, parue seulement en 1960.

Remedios Varo

Quant à Remedios Varo, ce n'est que bien plus tard au Mexique, et seulement après avoir trouvé une certaine stabilité matérielle, que son œuvre devint prolifique et originale. La précarité de ses premières années d'exil laissait peu de place à la création artistique. Néanmoins, si créer s'avérait difficile dans l'Europe en guerre, le fait de se trouver dans une zone libre, lui procurait déjà une certaine stabilité émotionnelle :

> *Llegué a México buscando la paz que no había encontrado, ni en España –la de la revolución– ni en Europa –la de la terrible contienda–, para mí era imposible pintar entre tanta inquietud.*[248]

En effet, Remedios Varo préféra rester au Mexique et ne suivit pas Benjamin Péret lorsqu'il rentra en France en 1948. Ce fut finalement grâce à son dernier compagnon, Walter Gruen,[249] qui l'aida financièrement afin qu'elle pût se consacrer entièrement à son travail artistique.

---

[246] Benjamin Péret à André Breton, 10/12/43, BRT C 1376, BLJD.

[247] Benjamin Péret à Elsie Houston, Mexico, 25 janvier 1942, Benjamin Péret, *Œuvres complètes*, tome VII p. 361 -362.

[248] « Je suis arrivée au Mexique en cherchant la paix que je n'avais trouvée ni en Espagne – celle de la révolution – ni en Europe – celle du terrible conflit, pour moi il était impossible de peindre au milieu d'autant d'inquiétude. » [Traduction inédite] Remedios VARO et Isabel CASTELLS, *Remedios Varo : cartas, sueños y otros textos.*, Mexico, Era, Biblioteca Era, 1997, p. 14.

[249] Walter Gruen, 1900 [?]– 2008, réfugié viennois au Mexique et compagnon de Remedios Varo entre 1952 et 1963.

Confrontés à une réalité difficile et chaotique, les mythes des surréalistes créés autour du Mexique changèrent sous le regard critique des exilés. Bien que l'arrivée dans une zone de paix leur offre une certaine tranquillité, la réalité matérielle et sociale, ainsi que l'expérience du dépaysement empêchait leur épanouissement immédiat.

De manière significative, Wolfgang Paalen décrit souvent dans ses lettres ses problèmes de santé, son sentiment de dépaysement aux plans affectif et culturel, autant ses difficultés à s'adapter :

> […] comme cela nous semblait difficile de respirer ici les premières semaines –au propre et au figuré- ensuite venait le passage par un petit tunnel de maladie qui m'a pris trois semaines (les vieilles histoires sinusite etc.) c'est maintenant seulement que je commence à me sentir un peu plus réel ici – et c'est encore beaucoup dire, le dépaysement est bien plus grand que n'aurais cru.[250]

Leonora Carrington exprime également un sentiment de dépaysement bien qu'elle ait eu la possibilité de visiter brièvement le Mexique avant de s'y installer. En effet, elle y avait voyagé en 1942 depuis New York avec son premier époux, Renato Leduc, ce qui lui avait permis de découvrir ces nouvelles régions et de se créer une image saisissante du pays, sensible dans ses premières lettres et cartes postales envoyées à Jacqueline Lamba et André Breton.[251] Ainsi, dans une lettre du 5 mars 1942, Leonora Carrington résume les étapes de son voyage –Mexico, Puebla, Orizaba, Veracruz – en rendant compte de ses premières rencontres directes avec l'imaginaire mexicain : y sont décrits les paysages, la pratique populaire de la sorcellerie, et tout un imaginaire lié à la cuisine mexicaine.[252] Cependant, elle fut confrontée très rapidement à des conditions difficiles ; à Mexico, l'un de ses logements est décrit comme une maison « froide dans une rue petite, poussiéreuse, miteuse ».[253]

---

[250] Wolfgang Paalen à André Breton, Mexico, Los Cedros, le 4 novembre 1939, BRT C 2233, BLJD.
[251] Voir BRT C 419 - BRT C 432.
[252] Leonora Carrington à Jacqueline Breton, Mexique, 5 mars, BRT C 420, BLJD.
[253] Leonora Carrington à Jacqueline Breton, Mexico D.F. le 5 janvier [s.a.], BRT C, BLJD.

Or, le fait de se retrouver entre eux, malgré les conditions déplorables, leur offrait quelques lueurs d'espoir et l'impression de reconstituer leur groupe parisien. Dans une lettre à André Breton, Pierre Mabille souligne l'importance de se rassembler à New York ou à Mexico en ces temps de guerre : « l'existence d'un centre intellectuel me paraît la nécessité immédiate fondamentale ».[254] Avant son premier séjour au Mexique, il écrivit à André Breton dans l'espoir de l'y retrouver :

> […] Il faudrait s'adapter à un monde que je ne crois pas fait de plumes et de fleurs et dans lequel la gratuité indispensable à la recherche ne sera pas, malheureusement, la note dominante. Hormis le cas où quelqu'enfant de Quetzalcóatl[255] nous réchaufferait de ses parures multicolores j'appréhende le gris. C'est mon grand espoir ! Mais Péret semble déçu.[256]

Quetzalcóatl, le serpent à plumes de la mythologie aztèque, symbolisant l'union parfaite de la terre et du ciel, du corps et de l'esprit, était l'une des nombreuses sources précolombiennes dont ils s'inspiraient. Manifestement, les mythes et légendes du Mexique ancien exercèrent un attrait particulier sur leur imaginaire. Ainsi, pour Benjamin Péret, Leonora Carrington et Remedios Varo, ce fut l'occasion de s'intéresser ensemble à la sorcellerie pratiquée dans le pays. Benjamin Péret et Wolfgang Paalen échangent régulièrement dans leurs lettres autour de leur intérêt pour les arts précolombiens, tous deux avaient correspondu avec Kurt Seligmann, spécialiste en sorcellerie primitive, qui avait également séjourné au Mexique. Wolfgang Paalen et Alice Rahon étudièrent les techniques des artistes autochtones non seulement par une certaine curiosité anthropologique, mais aussi dans le but d'expérimenter ces techniques dans leurs créations.

Bien que dans un style presque abstrait, Alice Rahon peignit plusieurs tableaux de scènes typiquement mexicaines, comme *Piedad para los Judas* ou *La balada de Frida Kahlo*. Benjamin Péret traduisit le livre maya *Chilam Balam* et

---

[254] Pierre Mabille à André Breton, lettre du 9 avril 194, BRTC, 1079 BLJD.
[255] Figure majeure de la mythologie nahuatl, Quetzalcóatl était une déité mi-oiseau, mi-serpent.
[256] Pierre Mabille à André Breton, lettre du 15/08/42, BRT C 1084, BLJD.

inclut dans son *Anthologie* une sélection des plus beaux mythes précolombiens du territoire mexicain ; d'après sa correspondance, il dut faire tout d'abord une petite anthologie des légendes aztèques et mayas : ce fut la première étape de son anthologie qui réunira finalement celles de tout le continent. César Moro écrivit également quelques textes sur le Mexique empreints du merveilleux du passé précolombien. Pour sa part, Kati Horna captura avec son objectif le quotidien mexicain de l'époque, d'un œil nouveau. Eva Sulzer prit également des photos, notamment des ruines anciennes et des paysages. En effet,

> Le choc que produisirent sur les exilés ces étourdissants paysages d'Amérique du Nord, le monde volcanique du Mexique et les traditions des peuples autochtones, entraîna une transformation profonde de leur art.[257]

Ils continuèrent leur travail sur les mythes en intégrant de plus en plus de références culturelles internationales. Influencés par la recherche d'André Breton, ils ne cessèrent de se poser des questions autour de la création des mythes, parfois même avec ironie, comme dans le texte *De Homo rodans* de Remedios Varo :

> À l'antiquité, *Mythes* c'était le nom des courtes fables que les nourrices babyloniennes avaient pour habitude de raconter aux enfants. Aucune d'entre elles n'est arrivée à nous.
>
> *Myrte* est le nom qu'on donnait au récit des faits phénoménaux, prouvés empiriquement et transmis soit par écrit, soit oralement. Leur nom vient de la grande consommation de cette plante lors des cérémonies et réunions intellectuelles. La corruption du mot *Myrte* a son origine l'année 850 avant Christ, lorsque l'érudit et sage Abencífar ebn el Mull (dont le traité « Myrtytrolgie Nécrophilique » est un exemple de l'objectivité scientifique) prononça sa célèbre dissertation sur l'ancien *Myrte* appelée « Sur les usages ambrés dans les peuples de Tulzur. » Le vénérable Abencífar ebn el Mull souffrait d'une coryza aigüe et d'enrouement et lorsqu'il commença son allocution : « et ce myrte dont je vais vous

[257] CENTRO DE ARTE REINA SOFIA et MUSEE D'ART MODERNE ET CONTEMPORAIN, *Les surréalistes en exil et les débuts de l'Ecole de New York*, *op. cit.*, p. 18.

> parler pour commencer et impulser l'usage post-trépanatoire de l'ambre, dans son état pré-solide élastique… » sa voix n'était pas claire et quelques scribes, venus de Calcaire pour prendre notes de ses mots, entendirent mal et notèrent le mot *Mythe* au lieu de *Myrte*. Depuis lors, il existe une grande confusion, car quelques rapports oraux sur la signification de *Mythe* se sont transmis, mais sans éclaircir leur usage limité et particulier parmi les nourrices de Babylone.[258]

L'influence de l'imaginaire exotique du pays sur les œuvres des exilés semble indéniable, mais la transformation de leur pensée n'est pas uniquement due à la matière précolombienne ; sans idéaliser le pays où ils se trouvaient ils proposèrent des nouvelles représentations et réinterprétations des mythes anciens. Par exemple, à la fin du *Un conte de fées mexicain* de Leonora Carrington,[259] le mythe de Venus se trouve en correspondance avec celui de Quetzalcóatl. Les références aux mythes et représentations européennes cohabitent avec des allusions à l'environnement mexicain. Les symboles précolombiens s'y mêlent à l'imaginaire de l'Europe antique. La féminisation de Quetzalcóatl réactive et actualise la correspondance qui existe entre ces deux figures mythologiques.

Quelques tableaux de Wolfgang Paalen, sont également empreints de syncrétismes, comme dans le cas des « Cosmogons », personnages récurrents de son œuvre écrite et picturale : ils représentaient des messagers intermédiaires entre le monde physique et spirituel, à l'image de la figure précolombienne de Chac-mool, intermédiaire entre les dieux et les hommes.[260]

En effet, l'exil au Mexique leur permit de découvrir la « vie occulte » des mythes des anciennes civilisations du pays et leurs multiples significations. Ce qu'Antonin Artaud avait perçu dès 1936 :

> La Mythologie du Mexique est une Mythologie ouverte.
> Et le Mexique, celui d'hier et celui d'aujourd'hui, tient à son

[258] VARO, *De Homo Rodans* dans *Cartas, sueños y otros textos*, p 89- 96. L'intégralité de ce texte se trove dans les annexes.

[259] Publié pour la première fois dans sa version, française dans la revue *Le Nouveau Commerce*, no 30-31, printemps 1975, traduction de Jacqueline Chenieux-Gendron.

[260] CENTRO DE ARTE REINA SOFIA et MUSEE D'ART MODERNE ET CONTEMPORAIN, *Les surréalistes en exil et les débuts de l'Ecole de New York*, *op. cit.* p. 22.

> tour des forces ouvertes. Il n'est pas besoin de pousser très loin dans un paysage du Mexique, pour sentir tout ce qui sort de lui. C'est le seul endroit de la terre qui nous propose une vie occulte, et *la propose à la surface de la vie*.[261]

Le Mexique, pays relativement récent comme nation, [262] est une terre de mélanges. Au-delà des multiples recherches ethnologiques que l'on peut trouver dans des travaux comme la revue *Dyn* de Paalen ou l'*Anthologie des mythes, légendes et contes populaires d'Amérique*[263] de Péret, le contact avec le Mexique enrichit la réflexion sur la poésie, les mythes et les archétypes, et fait évoluer la conception du surréalisme de ces exilés. L'immersion de ces artistes dans la culture mexicaine crée un imaginaire différent et syncrétique, plus proche de la réalité quotidienne du pays et loin de clichés.

[261] Antonin ARTAUD, *Messages révolutionnaires*, Paris, France, Gallimard, impr. 2007, 2007, p. 47.

[262] L'Independence mexicaine de l'Espagne eut lieu en 1820.

[263] Benjamin PERET (dir.), *Anthologie des mythes, légendes et contes populaires d'Amérique*, *op. cit.*

C) Frontières géographiques et politiques du surréalisme au Mexique, situation dans le contexte de l'exil

Durante el periodo colonial, México creo una cultura mestiza, india y europea, barroca, sincrética, insatisfecha. La independencia de España, en 1821, emancipó al país en nombre de la libertad, pero no de la igualdad. Las vidas de las grandes masas de indígenas y mestizos, la mayoría campesinos, no cambió. Cambiaron las leyes, pero estas poco tenían que ver con la vida real de la gente real. El divorcio entre leyes ideales y las persistentes realidades hizo ingobernable al país, dejándolo inerme ante guerras civiles e invasiones extranjeras casi permanentes. Un México desmembrado, mendicante, humillado, perennemente arrodillado ante los acreedores extranjeros, los ejércitos extranjeros, los oligarcas saqueadores. Este es el dramático, externo, acaso obvio "México" pintado por Rivera.

Carlos Fuentes[264]

Au-delà des frontières imposées par l'occupation nazie, ces artistes en exil traversèrent les frontières intérieures d'un métissage mexicain « insatisfait ». Carlos Fuentes fait allusion dans le texte que nous plaçons en exergue aux problèmes d'inégalité à l'intérieur de la société mexicaine, hérités de la logique coloniale. En effet, le peintre Diego Rivera peignait un Mexique idéalisé, loin de la réalité quotidienne postrévolutionnaire. Issu d'un programme politique et culturel, l'art nationaliste mexicain passait notamment par la réécriture de l'histoire du pays sur des grands formats et des fresques, comme l'explique le conservateur de musée Didier Ottinger dans son livre *Surréalisme et mythologie moderne* :

> Les anciens cultes précolombiens liés à la culture du maïs, la grande déesse de la fertilité, deviennent les médiateurs intelligibles par tous, des idéaux révolutionnaires.[265]

[264] Préface de Carlos Fuentes à Frida KAHLO et Carlos FUENTES, *El diario de Frida Kahlo*, *op. cit.*, p. 9.
[265] Didier OTTINGER, *Surréalisme et mythologie moderne: les voies du labyrinthe d'Ariane à Fantômas*, Paris, Gallimard, impr. 2002, 2002, p. 96.

Comme inspirés du fonctionnement de l'iconographie chrétienne, les muralistes créèrent leur propre collection de symboles, inspirée de l'histoire précolombienne et déployée dans des monuments empreints de l'histoire nationale, dans le but d'être facilement identifiables, même par un public illettré.

Le 21 mars 1941 Wolfgang Paalen envoya une invitation enthousiaste à Pierre Mabille en lui donnant des informations nécessaires pour son arrivée et éventuelle installation au Mexique. Dans cette lettre, Wolfgang Paalen décrit à quel point Diego Rivera ne comprenait pas la situation géopolitique. À ce moment encore, Wolfgang Paalen fréquentait Diego Rivera mais commençait à prendre une certaine distance avec lui et ses « prophéties » politiques :

> Ce ne sont en tout cas pas les prophéties de Rivera qui s'accomplissent : après avoir très pompeusement prouvé en août 1939 pourquoi cette guerre ne pourrait éclater qu'en 1946, il prophétisa pourquoi elle ne pourrait durer que trois mois ; et à chaque entrevue c'étaient des précisions de ce genre ![266]

Il y avait clairement des frontières idéologiques et politiques qui entravèrent leur relation. Diego Rivera avait pourtant une grande influence sur la scène artistique nationale et il commençait à se détacher influences européennes et de ses relations avec le surréalisme. En effet, le 31 mars 1942, Benjamin Péret envoie à André Breton un article de Diego Rivera où ce dernier affirme que les seuls peintres dignes d'intérêt à Mexico étaient lui-même et Frida Kahlo. Diego Rivera y protestait contre les influences européennes, notamment Pablo Picasso, Giorgio de Chirico et Joan Miró, assimilées à des maladies dont il fallait se préserver.[267] Si une certaine indépendance créative semblait nécessaire pour l'épanouissement d'un art national original, son discours comporte une tendance quelque peu autoritaire et étroite qui contribua au développement du programme politique postrévolutionnaire :

> Je t'envoie aussi un article de Diego Rivera. Et quel article ! Deux pages de journal pour dire que les seuls peintres

[266] Wolfgang Paalen à Pierre Mabille, Acapulco, 21 mars 1941, Archives Pierre Mabille, MAB C 26, BLJD

[267] Benjamin Péret à André Breton, Mexico 31/03/42, BRT C 1358, BLJD.

> d'intérêt à Mexico sont lui et Frida et pour protester contre les influences européenes (Picasso, Chirico, Miró) assimilés à des maladies dont il faut se préserver. Enfin de l'autarcie culturelle de bas étage.[268]

Avec le muralisme, l'industrie cinématographique faisait également partie du grand programme culturel mexicain qui cherchait à récupérer les symboles nationaux depuis les années trente. Outil puissant de propagande, le cinéma national se servait de l'imaginaire de la révolution mexicaine. En effet, dans les années quarante, le Congrès décréta des lois qui devaient renforcer le respect de la nation mexicaine et des autorités dans le cinéma.[269] L'industrie cinématographique et les muralistes mexicains s'approprièrent alors des symboles révolutionnaires, précolombiens et syncrétiques, contribuant ainsi à la vulgarisation d'un code culturel nationaliste.

Le processus idéologique de ce programme commença en 1921, à partir de la création de la SEP (*Secretaría de Educación Pública*) par José Vasconcelos, politicien et homme de lettres inspiré par le positivisme qui entreprit la construction d'une nation culturelle sous le mandat du président Alvaro Obregón. Cette institution, permit la fondation d'un art nationaliste inséré au cœur du système d'éducation.

Durant cette période, l'élite artistique mexicaine tenta de s'affranchir des influences européennes dans le but de retrouver ses racines précolombiennes. Leur condition d'exilés sépare les artistes que nous étudions des cercles artistiques mexicains qui alimentaient à l'époque une sorte de renaissance artistique nationaliste ; en effet, le mouvement des muralistes désapprouvait la participation des étrangers.

Les frontières avec l'art nationaliste résultèrent en un isolement de la création des artistes exilés. Peu de galeries acceptaient d'exposer les artistes étrangers et la plupart des revues privilégiaient les auteurs mexicains. Les productions artistiques des exilés se trouvèrent alors à l'écart des démonstrations

---

[268] Lettre de Benjamin Péret à André Breton du 31 mars 1942, Gérard ROCHE, André BRETON et Benjamin PERET, *Correspondance, 1920-1959*, *op. cit.*, p. 129.

[269] Ernesto R. ACEVEDO-MUÑOZ, *Buñuel and Mexico: the crisis of national cinema*, Berkeley, University of California Press, 2003, p. 15.

publiques avant-gardistes et des mouvements de l'époque. Leurs œuvres reflètent une méditation et une recherche reléguées parfois à un cadre intimiste, propres à leur condition d'exilés. Nombre des œuvres de ces artistes sont restées longtemps inconnues du public à cause de cette réclusion. C'est le cas de l'œuvre de José Horna, qui est encore à présent très peu exposée.[270]

Juste avant de venir au Mexique, le 2 juin 1946, Luis Buñuel, tout à fait désillusionné par rapport à la politique, ne songe qu'à faire des films de « dernier recours », dans le but de gagner sa vie :

> *Me retiro por completo de toda actividad política, aunque sigo siendo fiel a mis antiguas ideas. Me repugna el mundo y la sociedad tecnológica en que vivo, y tengo la tendencia antivital de refugiarme en el pasado. Como último recurso y sin creer mucho en él, me agarro al cine para no caer demasiado en la vida contemplativa. Ahora más que nunca deseo hacer cosas e intento emprender aventuras como el film con Jorge Negrete para triunfar sobre ellas en vez de, como antes, despreciarlas y encerrarme en torres de marfil.*[271]

Cependant, entre la réalisation de *El Gran Casino*, en 1947 et *El gran Calavera* [*Le grand Noceur*], en 1949, deux de ses films grand public, il entreprit le projet de *Ilegible, hijo de Flauta* avec Juan Larrea et puis celui de *Los Olvidados* (1950), deux films tout à fait dans la veine de ce qu'il appelait « le film nouveau ».[272] *Los Olvidados* de Luis Buñuel s'inscrit dans un cinéma que lui et Juan Larrea opposaient au cinéma réaliste :

> *Hace muchos años que el arte cinematográfico, debido principalmente a contingencias de orden economico, parece haber renunciado a sus inmensas posibilidades creadoras, que*

---

[270] Mis à part l'exposition *El sentido de las cosas*, en 2000 au Munal, au Mexique, l'œuvre de José Horna a rarement été exposé.

[271] Lettre de Luis Buñuel citée par Javier Herrera dans « Larrea-Buñuel o del divergente sentimiento poético de la vida », in Juan LARREA, Luis BUÑUEL et Javier HERRERA NAVARRO, *Ilegible, hijo de flauta: argumento cinematográfico original de Juan Larrea y Luis Buñuel, basado en un libro perdido de Juan Larrea : texto completo con correspondencia, adaptación fílmica y nuevas escenas inéditas*, Sevilla, Renacimiento, 2007, p. 9.

[272] *Ibid.*, p. 345.

> *en la actualidad caminan exclusivamente en una sola dirección: el del mas estricto REALISMO.*[273]

Cela s'avérait tellement vrai que le projet avec Juan Larrea *Ilegible, hijo de flauta* est tombé à l'eau et le film *Los Olvidados* a failli tomber dans l'oubli, à cause de l'image du Mexique qu'il véhicule. Opposé aux stéréotypes imposés par le cinéma mexicain de l'époque, le film était politiquement incorrect. En effet, ce film exposait un point aveugle de la société mexicaine que personne n'avait montré auparavant en cinéma : la misère et la violence d'un groupe d'enfants de la rue du Mexico du tout début des années cinquante. Le film peut être comparé à *Nosotros los pobres* (1948) réalisé par Ismael Rodriguez ; celui-ci montrait inversement une vision idéalisée de la pauvreté. Le rôle principal avait été donné à Pedro Infante ; vedette du cinéma des années quarante et cinquante, il forgerait un des archétypes de l'âge d'or du cinéma mexicain. *Rio Escondido* est encore un autre film iconique tout à fait à l'opposé à la crudité représentée dans *Los Olvidados*. Réalisé par Emilio el Indio Fernandez, ce film de 1947, idéalise les valeurs d'une nation pleine de compassion pour les pauvres et leur situation, la figure de la mère est exaltée dans le personnage de la maîtresse d'école, interprété par María Felix, qui a pour mission d'alphabétiser une communauté hantée par la pauvreté et la corruption. La première voix *off* qu'on entend est celle de la cloche de l'indépendance, voix de la libération de la colonisation espagnole. En effet, les premières scènes du film racontent l'histoire du Mexique à travers les fresques de Diego Rivera peintes dans les murs du Palacio Nacional, « cœur de la patrie », aujourd'hui monument historique et siège du gouvernement. Les différentes parties de ce lieu patrimonial se voient également personnifiées : elles possèdent chacune une voix qui parle directement à la maîtresse d'école, obnubilée par la grandeur du site. L'expression d'humilité de la maîtresse devant les fresques de la grande histoire nationale est accentuée par ces voix *off* qui guident le personnage et l'accompagnent vers son entretien avec le Président de la République :

[273] « *Complementos circunstanciales* », *Ibid.*, p. 155.

Si sientes que te anonadas con el peso de mi grandeza, es porque soy la historia. Se a lo que vienes y la emoción que te embarga: vas a ver al presidente de la República […][274]

Film de propagande, *Río Escondido* met en scène une lutte manichéenne entre les bons et les mauvais mexicains. Bien que maniériste, le film présente une dimension graphique sans précédent dans le cinéma mexicain. En effet, el Indio Fernandez prenait particulièrement soin de la photographie de ses réalisations cinématographiques. Pour *Río Escondido,* il travailla également avec le graveur Leopoldo Mendez,[275] aujourd'hui considéré comme le successeur de José Guadalupe Posada. Le générique de l'œuvre signale l'utilisation de technicolor : les fresques monumentales du Palacio Nacional avaient un très beau rendu photographique.

Mais revenons à *Los Olvidados,* car celui-ci se trouve à l'opposé de l'image de la pauvreté que les films mexicains étaient censés rendre sur le grand écran. *Los Olvidados* reprend la thématique du dernier film que Luis Buñuel avait réalisé avant de se réfugier aux Etats-Unis, *Terre sans pain* (1933). Dans une critique parue dans la revue *Arts,* « L'œuvre cruelle et révolté de Luis Buñuel », Benjamin Péret compara les deux films et fit l'éloge de leur caractère révolté qui, au-delà de la misère qu'ils dénoncent, mettent en évidence l'impossibilité de franchir les frontières sociales d'une terre faite de contrastes :

> Du même que *Terre sans pain*, *Los Olvidados* est un réquisitoire contre un monde qui crée une lisière comme les nuages déversent la pluie, car là aussi les décors sont réels, de même que les situations dans leur détail. Le décor, c'est la ville de Mexico, où l'opulence et dénuement extrême se côtoient à chaque pas, comme indifférents l'un à l'autre, comme une chose qui va de soi, aussi normale que le lever et le coucher du soleil. Et cette misère d'Amérique latine, quel que soit son degré, comporte un caractère irrémédiable qu'on voit rarement

[274] « Si tu te sens sidérée par le poids de ma grandeur c'est parce que je suis l'histoire. Je sais pourquoi tu es venue et l'émotion qui t'envahit : tu viens voir le président de la République » Traduction personnelle, *Rio escondido*, 4 :13'' -4 :24''.

[275] Les œuvres du graveur et illustrateur Leopoldo Mendez (1902 -1969) sont empreintes de son activisme politique révolutionnaire, il reste aujourd'hui relativement méconnu malgré l'énorme œuvre qu'il réalise de son vivant.

> en Europe. L'être qui naît dans la misère sait qu'il ne sortira jamais, qu'elle est en quelque sorte un de ses attributs physiques, comme son nez ou sa stature. C'est celle de *Terre sans pain*. Ces enfants en haillons sont dans toutes les rues de Mexico, ces cabanes misérables dans tous les quartiers, mais le Chorrito, ce dépotoir qu'on voit à la fin du film, est unique, c'est le seul où toute la population vit sur les ordures, dans des cabanes bâties avec des débris. Celui qui l'a vu une fois ne peut manquer de le reconnaître.[276]

L'accent et les expressions populaires mexicaines utilisées par les acteurs dans *Los Olvidados* ajoutent au ton réaliste de l'œuvre. Si les décors et les situations du film étaient fidèles à la cruelle réalité des enfants de la rue de Mexico, le film ne constituait en aucun sens une propagande du fait de sa critique extrêmement acerbe. Il s'agit par ailleurs de l'une des qualités qu'Octavio Paz défendit dans les textes réquisitoires qu'il écrivit à Cannes pour présenter *Los Olvidados* :

> *Testimonio de nuestro tiempo, el valor moral de* Los olvidados *no tiene relación alguna con la propaganda. El arte, cuando es libre, es testimonio, consciencia.*[277]

Si le film possédait le caractère du témoignage, il ne glorifiait certainement pas les valeurs mexicaines dont l'industrie cinématographique mexicaine était la gardienne. Envoyé à Cannes, ce fut Octavio Paz qui présenta le film et le défendit devant son public, en le sauvant de l'oubli. Il avait même envoyé une lettre à Pablo Picasso[278] en l'invitant à la séance de présentation à Cannes, alors qu'aucune publicité ne lui avait été faite par les représentants officiels du Mexique au festival. Sans l'aide d'Octavio Paz, le film aurait pu passer inaperçu :[279]

---

[276] « L'œuvre cruelle et révoltée de Luis Buñuel », Benjamin PERET, Jean-Louis BEDOUIN et Maurice HENRY, *Œuvres complètes 6*, Paris, France, J. Corti, 1992, p. 277.

[277] « El poeta Buñuel », Cannes, 4 avril 1951, in Octavio PAZ, *Luis Buñuel: el doble arco de la belleza y de la rebeldía*, Barcelona, Galaxia Gutenberg : Círculo de lectores, 2000, p. 35.

[278] Lettre d'Octavio Paz à Pablo Picasso du 6 avril 1951, Archives Personnelles Picasso, 515AP C/119. Musée national Picasso Paris.

[279] MUSEUM OF MODERN ART et INSTITUTO CERVANTES, *Buñuel, 100 years: it's dangerous to look inside = Buñuel, 100 años : es peligroso asomarse al interior : {published on the occasion of the film retrospective Luis Buñuel, Museum of modern art, New York, from november 14, 2000 to*

> [Los olvidados] *no tenía la menor posibilidad de ganar algún premio. Agrego que varios altos funcionarios mexicanos, asi como numerosos intelectuales y periodistas, reprobaban que se exhibiese en Cannes un filme que denigraba a México. […] en esa actitud se conjugaban las dos infecciones que padecían en aquella época nuestros intelectuales progresitas: el nacionalismo y el realismo socialista.*[280]

Á sa sortie, la réaction que le film provoqua au Mexique est sans doute à mettre en lien avec le caractère marginal du sujet exposé, mais Octavio Paz comprit tout de suite l'importance et le caractère profond du film :

> *El mundo de* Los olvidados *está poblado por huérfanos, por solitarios que buscan la comunión y que para encontrarla no retroceden ante la sangre. La búsqueda del "otro", de nuestro semejante, es la otra cara de la búsqueda de la madre. O la aceptación de su ausencia definitiva: el sentirnos solos. Pedro, el jaibo y sus compañeros nos revelan así la naturaleza ultima del hombre, que quizá consista en una permanente y constate orfandad.*[281]

Alors qu'aucune publicité ne lui avait été faite, le film surprit et conquit Cannes : il remporta le prix du meilleur directeur en 1951. Moralement choquante pour le public mexicain, la misère des bas quartiers mexicains n'avait jamais été représentée d'une façon aussi crue. Selon *Mon dernier soupir*, pendant le tournage du film une coiffeuse démissionna après le tournage de la scène où la mère refuse de donner à manger à son enfant.[282] En effet, l'un des personnages principaux, la mère de Pedro, s'opposait à la figure conventionnelle représentée dans les films mexicains, incarnant les valeurs catholiques d'une mère nourricière, exacerbée dans le culte de la vierge de Guadalupe, très présent encore aujourd'hui dans la culture populaire mexicaine.

---

january 6, 2001], New York, Etats-Unis d'Amérique, Instituto Cervantes : Museum of Modern Art, 2001.

[280] « Cannes, 1951: Los olvidados », 1982, in Octavio PAZ, *Luis Buñuel*, *op. cit.*, p. 44.

[281] *Ibid.*, p. 35.

[282] Luis BUÑUEL et Jean-Claude CARRIERE, *Mon dernier soupir*, *op. cit.*, p. 247.

Luis Buñuel fut censuré dans son Espagne natale, ainsi qu'aux États-Unis. Jugé trop subversif, le film n'eut droit à une affiche que trois semaines après sa sortie au Mexique.[283] Encore aujourd'hui ses images peuvent en choquer certains bien qu'en 2003 le négatif original du film ait été inscrit dans le registre de la mémoire du monde de L'UNESCO.

Los Olvidados reste un film profondément surréaliste dans le sens où il va à l'encontre du patriotisme et du nationalisme véhiculés par les clichés du cinéma mexicains des années 30 et 40. Malgré le fait que Luis Buñuel devait réaliser des films commerciaux pour subvenir aux besoins de sa famille, il n'abandonna pas complètement l'esthétique surréaliste et rajoutait régulièrement dans ses films des scènes oniriques qui laissaient voir le désir et l'inconscient des personnages.

Le Mexique fut un témoin discret de la création artistique de César Moro, Leonora Carrington, Remedios Varo, Benjamin Péret, Alice Rahon, Wolfgang Paalen, Kati et José Horna, et Luis Buñuel. Ce contexte de création fait surgir une « zone libre » du surréalisme. Un autre surréalisme émerge alors en exil, loin des contraintes du groupe, des exclusions ou des mots d'ordre. C'est dans ce contexte mouvementé que se situe l'expérience de l'exil, offrant la possibilité de penser autrement ; ce que Enzo Traverso appelle « le privilège épistémologique de l'exil ».[284] En effet, aucun de ces artistes n'adhère au nationalisme qui se développait alors au Mexique, impulsé dans les arts plastiques par Diego Rivera, David Siqueiros et José Clemente Orozco dans la première moitié du XX[e] siècle.

[283] Voir l'article de Manuel Fructuoso « La censura y el cine de Luis Buñuel », consultable en ligne [https://lbunuel.blogspot.fr/2014/12/la-censura-y-el-cine-de-luis-bunuel.html]

[284] Enzo TRAVERSO, *L'histoire comme champ de bataille*, *op. cit.*

III. Le Mexique : un non-lieu du surréalisme

A) Utopies surréalistes

Le non-lieu, parce que libéré du devoir de permanence qui s'attache au lieu, se prête aisément au palimpseste géographique et peut accueillir simultanément plusieurs strates d'investissement spatial. D'où sa fonction cruciale dans l'analyse de l'expérience exilique lorsqu'elle s'attache à ce qui échappe aux grilles narratives communes.

Alexis Nouss[285]

Á une époque où le nationalisme conditionnait la visibilité des artistes, le Mexique peut être considéré comme un « non-lieu » du surréalisme, au sens que donne Alexis Nouss à cette expression. Exilés, ces artistes se trouvent libérés du « devoir de permanence » non seulement dans leurs pays d'origine mais aussi au Mexique ; leurs attaches au surréalisme se voient également distendues. Le « palimpseste géographique » mexicain se composait déjà de traces des anciennes civilisations, de celles de la conquête espagnole et encore de celles de la construction d'une nouvelle identité culturelle révolutionnaire. L'arrivée migratoire des réfugiés de guerre entre les années trente et quarante s'ajoute aussi à l'écriture du palimpseste mexicain. Même si l'arrivée de ces artistes exilés reste discrète à l'époque, elle s'insère tout de même dans les strates profondes de la culture mexicaine.

Dans ce pays « surréaliste par excellence »,[286] ces artistes trouvèrent un refuge auprès d'un petit cercle d'amis. Ils pensèrent pour un temps que le Mexique serait le nouveau centre d'activités surréalistes. Or, celui-ci ne devint pas automatiquement le prolongement du surréalisme ; il fut tout d'abord une « zone libre » et un « non-lieu », un refuge à l'intérieur d'un pays où ils ne pouvaient pas avoir une visibilité avant d'avoir trouvé une certaine stabilité matérielle. Dans un sens étymologique, le Mexique devint donc le lieu utopique du surréalisme, c'est-à-dire un espace qui implique la « privation de tout lieu propre ».[287] Le surréalisme se trouve déraciné, hors de son contexte d'origine et par conséquent, au sens

[285] Alexis NOUSS, *La condition de l'exilé*, *op. cit.*, p. 124-125.
[286] VALLE Rafael, *Entretien avec Breton*, 1938.
[287] Katharine CONLEY et Pierre TAMINIAUX (dir.), *Surrealism and its others*, *op. cit.*

propre, dépaysé. Le Mexique en tant qu'espace imaginaire évolue avec la réalité sociopolitique à laquelle ces artistes sont confrontés. Comme nous l'avons vu précédemment, les difficultés auxquelles Benjamin Péret dut faire face, étaient sans rapport avec l'endroit idéalisé dont André Breton avait rêvé pour le Mexique. Les visions idéalistes du Mexique ne se matérialisèrent pas.

Le surréalisme est le point de départ pour l'étude des œuvres de ces artistes, non seulement dans la mesure où ils suivent ce modèle artistique, mais aussi où ils s'en détachent. Leur condition les empêche de participer régulièrement aux activités « officielles » du surréalisme pendant leur exil. Pourtant des éléments propres au surréalisme foisonnent dans les œuvres mexicaines de ces artistes ; les échanges épistolaires avec André Breton, lui-même exilé à New York entre 1940 et 1946, permettent d'éclairer les interactions et les écarts dans la poursuite de ce qu'on pourrait appeler le mouvement historique du surréalisme, ou de ce qui en subsistait. Exilé au Mexique dès 1938, César Moro fit des démarches pour essayer d'accueillir des réfugiés au Mexique ou au Pérou, mais il pensait qu'il ne fallait pas mentionner qu'ils étaient surréalistes.[288]

Parmi ces artistes, seul Benjamin Péret était un surréaliste de la première heure. L'exil lui avait sans doute par moments donné l'idée d'abandonner le terme « surréalisme » ; sans doute de par sa réputation aux États-Unis, au Mexique et en Europe. Le surréalisme dont Benjamin Péret voulait se débarrasser, était celui qui était associé à Salvador Dalí et à l'image qu'il en avait faite aux États-Unis. Fidèle à son amitié pour André Breton, Benjamin Péret perçoit cependant une transformation du surréalisme en lien avec leur nouvelle condition d'exilés. Très peu de temps après son arrivée au Mexique, le 12 janvier 1942, il écrit à André Breton : « Je suis persuadé également qu'il va falloir abandonner beaucoup du surréalisme, presque tout sans doute ».[289] Mais il voulait rester fidèle au merveilleux, lequel à son avis pouvait constituer un point de départ, un merveilleux qui « exprime et transfigure notre époque »,[290] tel qu'il le représente dans son anthologie à travers les mythes et légendes du continent américain. En

[288] Lettre de César Moro à Emilio Adolfo Westphalen, 26 septembre 1940, Westphalen Papers, box 1. Getty Research Institute.
[289] Lettre de Benjamin Péret à André Breton, Mexico, le 12/01/42, *op. cit.*
[290] Benjamin Péret à André Breton, Mexico 12/01/42, BRT C 1355, BLJD.

effet, dans cette lettre à André Breton, Benjamin Péret propose une reformulation sinon une refondation du surréalisme. Malgré cela, le surréalisme demeura le noyau commun de ses recherches expérimentales en matière de création. Ses poèmes et contes restent les plus beaux exemples d'écriture automatique. Luis Buñuel lui rendit hommage dans ses mémoires :

> Benjamin Péret représentait pour moi le poète surréaliste par excellence : liberté totale d'une inspiration limpide, coulant de source, sans aucun effort culturel, et recréant tout aussitôt un autre monde. En 1929, avec Dali, nous lisions à haute voix quelques poèmes du *Grand Jeu* et parfois nous tombions par terre de rire.
>
> Au moment de mon entrée dans le groupe, Péret se trouvait au Brésil, représentait du mouvement trotskyste. Je ne l'ai jamais vu aux réunions et je ne l'ai connu qu'à son retour du Brésil, d'où on l'expulsa. C'est surtout au Mexique que je devais le revoir, après la guerre. Alors que je tournais mon premier film mexicain, *Gran Casino*, il vint me demander du travail, quelque chose à faire. J'essayai de l'aider, ce qui était difficile, me trouvant moi-même dans une situation précaire. Il vécut au Mexique (peut-être même se marièrent-ils, je ne sais pas) avec le peintre Remedios Varo, que j'admire autant que Max Ernst. Péret était un surréaliste à l'état naturel, pur de toute compromission – et la plupart du temps très pauvre.[291]

S'ils ne créèrent pas de projet artistique ensemble, Luis Buñuel et Benjamin Péret se portèrent une admiration mutuelle. Pour sa part, Luis Buñuel rencontra les surréalistes en 1929. Son film *Un chien andalou* (1929) réalisé avec Salvador Dali fait sans doute partie des chefs-œuvres surréalistes. D'une façon rétrospective Luis Buñuel déclarait dans ses *Conversations* le sens qu'il donnait au surréalisme :

[291] Luis BUÑUEL et Jean-Claude CARRIERE, *Mon dernier soupir*, *op. cit.*, p. 133.

> Le surréalisme n'était pas pour moi une esthétique, un mouvement d'avant-garde de plus, mais quelque chose qui engageait ma vie dans une direction spirituelle et morale.[292]

Et malgré son expulsion prématurée[293] du groupe surréaliste, il resta très attaché à cette « direction spirituelle et morale », ainsi qu'à l'esthétique surréaliste qui continuait à nourrir son œuvre depuis sa jeunesse. Tout comme Remedios Varo, il garde une nostalgie de cette période surréaliste.

Remedios Varo rencontra Benjamin Péret en 1936 et fut introduite dans ce milieu parisien. Ses premières peintures montrent une influence directe du surréalisme, notamment en ce qui concerne les représentations de l'inconscient et de la sexualité. Peu de tableaux de cette époque ont survécu jusqu'à nos jours, il ne nous reste principalement que quelques cadavres exquis, faits à Barcelone en collaboration avec ses camarades Estéban Francés, Marcel Jean et Oscar Dominguez. Le tableau *le Désir,* reproduit dans la revue *Minotaure*[294] fait également partie de ces œuvres surréalistes de jeunesse, ainsi que d'autres tableaux gardés dans la collection d'André Breton ; en effet, ils témoignent d'un style assez différent de celui qu'elle développera lors de ses années d'exil. Les techniques surréalistes qu'elle utilise évoluent au Mexique. Elle utilise la décalcomanie[295] et le frottage[296] essentiellement pour remplir les fonds de ses tableaux et donner des textures minérales et végétales. À l'opposé de l'automatisme pur, Remedios Varo traite ses sujets minutieusement à partir d'esquisses bien précises. Elle utilise l'automatisme, technique privilégiée des surréalistes, que Breton avait proclamée dans son premier *Manifeste du Surréalisme* comme « le fonctionnement réel de la pensée »[297] pour sa pratique littéraire et pour trouver les idées de ses tableaux. Dans un entretien elle affirme

---

[292] Luis BUÑUEL, Tomás PEREZ TURRENT et José de la COLINA, *Conversations avec Luis Buñuel*, *op. cit.*, p. 84.

[293] En 1937, André Breton avait reproché dans L'*Amour fou* à Luis Buñuel d'avoir accepté la projection d'une « version expurgée de l'Âge d'or » sur les instances de quelques « révolutionnaires de pacotille ». Pour voir le détail des rencontres et différences entre André Breton et Luis Buñuel, voir André BRETON, *Œuvres complètes. II*, *op. cit.*, p. 1127.

[294] Dans le nº 10, 1937, TERIADE et Albert SKIRA (dir.), *Minotaure*, *op. cit.*

[295] La technique mise à point par le peintre espagnol Oscar Dominguez.

[296] Technique mise à point par Max Ernst qui consistait à gratter la peinture sèche d'un tableau.

[297] André BRETON, *Œuvres complètes. I*, *op. cit.*

qu'elle était surréaliste avant d'arriver au Mexique et donne une idée de l'importance de l'automatisme pour sa création, déclarant qu'il se trouve à l'origine de ses sujets, elle dit qu'elle trouve les thèmes de ses tableaux « par suggestion, par association d'idées, *etc*. » Réalisé par Raquel Tibol, la secrétaire de Diego Rivera, cet entretien trahit une certaine idée de la réception du surréalisme au Mexique : à la question « Pensez-vous que le surréalisme est en déclin ? » Remedios Varo répond « Je ne crois pas qu'il puisse être en déclin par essence, car il s'agit d'un sentiment inhérent à l'homme » :

> R.T. : S'agit-il d'une forme d'art générale ou bien est-il seulement fait pour les collectionneurs ?
>
> R.V : En raison du nombre croissant d'œuvres dédiées à cette forme d'art et de la quantité de reproductions que s'éditent, je pense qu'il est d'intérêt général.
>
> R. T. : En quoi pensez-vous que le surréalisme a contribué à l'art en général ?
>
> R. V. : De la même manière que la psychanalyse a contribué à l'exploration du subconscient.
>
> R.T. : Quand avez-vous commencé à vous intéresser au surréalisme ?
>
> R.V. : J'ai pris contact avec le groupe surréaliste en 1937.
>
> R.T. : Êtes-vous écrivain comme vous êtes peintre ?
>
> R.V. : Parfois j'écris comme si je traçais une ébauche.[298]

Par rapport à ses activités littéraires et picturales, ces aveux dissimulent de quelle manière elle utilise les techniques surréalistes dans son œuvre. Remedios Varo reste profondément surréaliste malgré le fait que ses esquisses subissent un traitement minutieux –les esquisses de ses peintures sont déjà de véritables chefs-d'œuvre qui n'ont rien du premier geste hésitant d'une ébauche. Si ses sujets

[298] « Etes-vous autant écrivain que peintre ? / - Parfois j'écris comme si je faisais une esquisse », traduction inédite, Remedios VARO et Isabel CASTELLS, *Remedios Varo : cartas, sueños y otros textos.*, *op. cit.*, p. 68.

présentent un lien avec le fantastique et la spiritualité, ses titres trahissent une certaine ironie qui les rattache au surréalisme.

La participation de Leonora Carrington, Alice Rahon et Remedios Varo aux activités surréalistes restait une expérience marquante pour les trois femmes. Toutes trois étaient respectivement les compagnes de Max Ernst, Wolfgang Paalen et Benjamin Péret. « La mariée du vent » et « l'abeille noire » étaient les pseudonymes que Leonora Carrington et Alice Rahon avaient reçu des surréalistes. De caractère plus discret, Remedios Varo se sentait manifestement intimidée par les surréalistes, malgré son désir de participer à leurs activités :

> Oui, j'ai assisté à ces réunions où l'on parlait beaucoup et où l'on apprenait beaucoup de choses. Parfois je participais aux expositions en présentant des tableaux ; ma position était celle d'un auditeur timide et humble ; j'étais trop jeune et n'avais pas assez d'aplomb pour faire face à un Paul Eluard, un André Breton ou un Benjamin Péret. Je restais bouche bée devant ce groupe d'hommes brillants et doués. J'étais avec eux parce que je me sentais en affinité…[299]

Or, les femmes étaient encore à l'époque mises à l'écart, souvent reléguées dans le rôle de muse. Si les fortes personnalités qui menaient le groupe avaient une orientation bien déterminée, une certaine sous-estimation des capacités artistiques des femmes tendait à les éclipser sous le rôle de muses. Cependant, cette époque reste fondatrice pour l'œuvre de Remedios Varo, Leonora Carrington et Alice Rahon, non seulement par l'usage prolifique de la métaphore qu'elles font mais aussi par l'exploration de l'inconscient et du « *surconscient* », défini en 1938 par Wolfgang Paalen dans le *Dictionnaire abrégé du surréalisme* :

> La poésie, ne relevant plus de préoccupations esthétiques ou métaphysiques, apparaît de plus en plus comme le suprême degré de compréhension du *moi* et du *soi*, devenu accessible par le pont qui tient nos nuits à jour, pont jeté entre l'inconscient et le conscient par le surréalisme.

[299] Entretien de Remedios Varo cité dans Whitney CHADWICK, *Les Femmes dans le mouvement surréaliste*, Paris, Thames and Hudson, 2002, 2002, p. 11.

> Le *surconscient* est, au-delà de l'inconscient et du conscient, le troisième terme de l'échelle du comportement intellectuel. Il consiste dans l'identification sublime dont participe ce qu'on appelle *l'état de grâce* ; l'extase de l'amour, toute la *beauté convulsive*, dans ce qui, ayant, à travers les sismographes de l'intelligence de notre époque, déjà transformé l'image de l'univers, contribuera au-delà de toute prévision à transformer le monde.[300]

Mais peu à peu Wolfgang Paalen abandonne ce concept de « *surconscient* », au profit de ce qu'il appelle « préfigurations » comme il le déclare dans sa lettre à André Breton et dans son article sur l'art totémique.[301] En exil, Wolfgang Paalen se détache du surréalisme et de tout « *isme* ». En effet, Wolfgang Paalen tenta un véritable dépassement du surréalisme et créa la revue *Dyn* à Mexico afin d'entretenir un lien avec la communauté artistique américaine et plus particulièrement new-yorkaise.[302] Mais Wolfgang Paalen et Pierre Mabille considéraient, comme André Breton, que l'art était un instrument de la libération de l'esprit et ils étaient tout à fait lucides sur les conflits d'intérêt qui surgirent à l'époque. Ainsi, la publication de *Dyn* créa un sentiment de méfiance chez les amis surréalistes de Wolfgang Paalen, comme dans le cas de Pierre Mabille :

> Je ne m'explique pas comment un tel effort financier peut être réalisé et encore moins à quoi il tend. Je vous fais l'amical reproche de n'avoir jamais répondu à mes questions concernant l'orientation de ces divers groupements et personnalités tant au Mexique qu'à New York. […] Les tendances surréalisantes de quelques jeunes évoluent vers le

[300] Citation de Wolfgang Paalen dans *Dictionnaire abrégé,* André BRETON, *Œuvres complètes. II*, *op. cit.*, p. 845.

[301] *Dyn*, nº 1, avril-mai, 1942.

[302] « Bien qu'éditée au Mexique, la revue *Dyn* ne fut jamais publiée en espagnol, mais en français et en anglais, avec la claire intention d'être diffusée aux États-Unis et parmi les surréalistes français. Publiée entre 1942 et 1944, elle eut des collaborateurs importants. Paalen lui-même écrivit deux ou trois articles dans chacun des numéros, de même que Henry Miller, Anaïs Nin, César Moro, Edward Renouf, Gustav Regler, Valentine Penrose et bien d'autres. » CENTRO DE ARTE REINA SOFIA et MUSEE D'ART MODERNE ET CONTEMPORAIN, *Les surréalistes en exil et les débuts de l'Ecole de New York*, *op. cit.* p. 20 et 36. Christian Kloyber a entrepris la réimpression de la revue en 2000. Wolfgang PAALEN et Christian KLOYBER, *Wolfgang Paalen's DYN : the complete reprint.*, Wien : Springer Verlag, 2000, URL complète en biblio., mais cette édition est depuis quelques années épuisée.

> réalisme social comme cela s'est passé pour Aragon et pour les mêmes raisons.[303]

Cependant Wolfgang Paalen ne s'approchait pas du tout du réalisme social, il essayait plutôt de donner forme à une vision de l'art encore plus libre et personnelle. D'autre part, c'était également l'occasion de dépasser le vocabulaire surréaliste, comme nous l'avons vu, négativement connoté à l'époque. La mise à distance du surréalisme par Wolfgang Paalen peut être perçue comme un effort de reconstitution de sa vision de l'art à travers la science moderne, après la dispersion du mouvement due à la guerre. Wolfgang Paalen franchit le cap et abandonna le « isme » du surréalisme, c'est-à-dire son appartenance au mouvement en tant que tel et une bonne partie de ses principes théoriques. Á ce propos, Benjamin Péret avoue « j'ai revu Paalen qui m'a tenu des propos étranges sans s'expliquer clairement, il est contre la dialectique mais accepte le marxisme ! J'avoue ne pas comprendre du tout ».[304]

Si pour Wolfgang Paalen l'exil européen était vital du fait de ses origines juives et de sa pratique picturale, qui peut être facilement rapprochée de « l'art dégénéré », la distance qu'il prit envers le surréalisme fut également fondamentale pour le développement de ses théories sur l'art. L'évolution de sa vision du surréalisme lui permit de créer des liens forts avec des artistes émergents aux États-Unis, comme Robert Motherwell, Henry Miller et Alexander Calder, et d'atteindre un public très différent de celui auquel le surréalisme pouvait aspirer au Mexique ou en Europe pendant la guerre. Avant de collaborer avec le jeune peintre Robert Motherwell, Wolfgang Paalen pria André Breton de le rencontrer à New York. Finalement, Robert Motherwell se rapprochera surtout de Roberto Matta avec qui André Breton entra en conflit. Venu passer quelques mois au Mexique, Robert Motherwell développera sous l'influence de Wolfgang Paalen des techniques automatiques qui donneront ses bases à l'expressionisme abstrait.

Selon la chercheuse Lourdes Andrade, le sentiment d'exil se manifeste chez Wolfgang Paalen de deux manières distinctes : géographiquement et

[303] Pierre Mabille à André Breton, 15/08/42, BRT C 1084/ Ms 34677.
[304] Benjamin Péret à André Breton, Mexico, 5 février 1942, BRT C 1356, C AB/BP, p. 123-125, BLJD.

esthétiquement, il rompt avec le surréalisme, notamment avec l'article *Farewell au Surréalisme,*[305] puis avec sa revue *Dyn*, publiée en français et en anglais, il s'exile également du public mexicain.[306] Dans sa correspondance, il est possible de deviner son caractère solitaire et introverti. Mais au-delà de l'isolement volontaire dans lequel il s'est reclus, en déménageant de Mexico à Tepoztlan,[307] sa séparation semble correspondre à un décalage douloureux mais nécessaire pour l'indépendance de son esprit créatif. Ainsi, la remarque de la chercheuse Martine Antle à propos d'un « perpétuel décalage » en tant que moteur créatif pour Remedios Varo peut également s'appliquer à Wolfgang Paalen et aux autres exilés :

> Il semble bien que la décision de s'installer au Mexique, de rester « exilée », et donc en perpétuel décalage, ait joué un rôle fondamental dans la maturation et le développement de son œuvre.[308]

Pierre Mabille resta relativement indépendant des surréalistes mais le fait d'être parvenu aux Amériques lui semblait être un signe du destin. Il avait songé à créer un « centre intellectuel »[309] à New York ou à Mexico dans le but de rassembler ses amis en ces temps de guerre. Comme le signale Alexis Nouss, « rapportée à l'expérience exilique, une première perception du non-lieu vise la dimension immatérielle, voire fantasmée, qui lui est attachée. »[310] C'est ainsi que Pierre Mabille esquisse toujours dans cette lettre du 9 avril 1941 les nouvelles

---

[305] Le titre bilingue de cet article n'a pas toujours été pris en compte. Dawn Ades en parle dans sa communication au GRI, « New Friendship between Art and Anthropology, Surrealism in Mexico » difusée sur Youtube.

[306] "*interestingly, Dyn symbolized Paalen's exile in two ways: not only did the journal had fled to, far from the Europe where his artistic and intellectual interests had been nurtured and his closest friends were, but it was after its first issue and his text "Farewell to Surrealism" that he broke off with the surrealists and the group revolving round Breton, including Benjamin Péret, also in Mexico since 1942, who might have served as a kind of spokesman for Paalen in his Aztec exile. Dyn was therefore the vehicle for Paalen to establish new links in Mexico and specially in the United States." p III Lourdes Andrade – "Dyn, a lonely adventure in an 'exotic' country"* Wolfgang PAALEN et Christian KLOYBER, *Wolfgang Paalen's DYN : the complete reprint.*, Wien : Springer Verlag, 2000.

[307] Tepoztlán est une ville dans l'état de Morelos, à quelques 90 kilomètres de Mexico.

[308] « Errance et voyage à partir de Remedios Varo » Martine Antle, in Henri BEHAR (dir.), *Mélusine : Mexique, miroir magnétique*, Paris, L'Age d'homme, 1999, p. 167. No. XIX.

[309] Pierre Mabille à André Breton, Port-au-Prince, 9 avril 1941, BRTC 1079, BLJD.

[310] Alexis NOUSS, *La condition de l'exilé*, *op. cit.*, p. 110.

possibilités du surréalisme, quelque peu idéalisées : en effet, son premier contact avec le continent lui donna l'impression que « le surréalisme est la seule expression en accord profond avec toute la zone d'Amérique centrale. »[311] Depuis son exil en Haïti, Pierre Mabille dit dans une lettre à André Breton « je ne change pas », mais l'effet des Amériques sur sa pensée semble indéniable :

> En ce qui me concerne, je ne change pas, hélas, malgré l'appel que vous lancez à mon « renouvellement », je ne crois pouvoir dire que les mêmes choses. Je reste fidèle à l'interprétation que je m'étais faite des événements, il y a plusieurs années[312] ; je me sens de moins en moins attiré par ce qui se passe en Europe et de plus en plus attentif aux mouvements profonds qui se préparent en Amérique et en Asie : libération des peuples jusqu'ici tenus à l'écart. Bien des choses dans cette transformation nous heurtent mais notre rôle est d'être là, d'y collaborer. Le fait que nous soyons parvenus de ce côté de l'océan est pour moi une indication du destin[313].

En ce qui concerne Pierre Mabille, « compagnon du surréalisme », il jouit d'une certaine liberté au sein du mouvement mais il s'en éloigne moins que Wolfgang Paalen dans la reconstruction de sa pensée. Dans une lettre de 1941, Pierre Mabille explique à Wolfgang Paalen son affection pour le surréalisme, ainsi qu'un certain détachement. En revanche, les recherches de Pierre Mabille influent fortement les surréalistes, notamment ses amis exilés au Mexique, mais lui-même ne se réclame pas directement du mouvement :

> Vous savez que mon intérêt pour l'effort artistique de Breton et de ses amis tenait d'une part à l'affection personnelle que je porte à André et d'autre part à mon adhésion aux principes essentiels de son effort, c'est-à-dire la recherche des moyens d'explorer davantage l'inconscient personnel et l'inconscient collectif, le désir de rejeter l'énorme périmé de la beauté telle que l'envisagent les bourgeois cartésiens, férus

311 Pierre Mabille à André Breton, Port-au-Prince, 9 avril 1941, BRTC 1079, BLJD.

312 Pierre Mabille semble faire allusion aux « prédictions » qu'il avait fait sur le cours des événements politiques en Europe. Voir le jeu de la prophétie, deuxième partie.

313 Lettre de Mabille à Breton du 22/03/1942, Fonds Breton, BLJD, BRT C 1082.

> d'un pseudo-classicisme gréco-latin-Louis XIV ; le désir de me rapprocher des arts dits primitifs, naïfs ou sauvages. La volonté d'introduire dans cette exploration la critique dialectique et toutes les armes qu'ont peu à peu forgées le matérialisme, la science biologique, la psychanalyse, etc… Vous savez qu'en ce qui me concerne le point le plus important est d'introduire la connaissance dans les domaines niés par la science académique et exploités par des charlatans, c'est-à-dire les rapports de l'homme et du cosmos. Tout ce que j'ai écrit jusqu'à présent est une indication formelle de cette unité de pensée. C'est dire que j'ai toujours souffert de certains aspects de la position de Breton, soit qu'elle participât trop d'une action politique immédiate, soit qu'au contraire elle ait pu se trouver engagée dans des mécanismes de décomposition d'une certaine classe « snob » européenne. Les deux inconvénients se sont matérialisés par la sortie d'éléments qui se sont spécialisés dans la politique et d'autre part par le destin malheureux d'un certain nombre de nos anciens amis qui semblent bien avoir été entraînés dans la plus stupide corruption…[314]

L'influence de Pierre Mabille sur ses amis surréalistes semble un dénominateur commun pour ces artistes exilés au Mexique. Aussi proche de Benjamin Péret, Remedios Varo, Leonora Carrington, Benjamin Péret, Wolfgang Paalen et César Moro, Pierre Mabille marque ces artistes, comme nous le verrons, notamment par le biais de son livre le *Miroir du Merveilleux* qui laisse des traces indélébiles sur l'usage du merveilleux dans leurs œuvres.

César Moro se sentait chez lui avec les surréalistes car il reconnaissait que le surréalisme était une « attitude devant la vie » et non pas une école esthétique.[315] Mais il prendra également une certaine distance à l'égard du surréalisme à partir de certaines publications dans *VVV*. C'est après sa lecture d'*Arcane 17* (1944), qu'il déclare ne plus être en accord avec André Breton, l'auteur qu'il admirait tant :

---

[314] Lettre de Mabille à Paalen de 1941 en réponse aux déclarations de Paalen sur le surréalisme et la dialectique hégélienne, cité dans Rémy LAVILLE, *Pierre Mabille*, *op. cit.* Rémy LAVILLE, *Pierre Mabille: un compagnon du surréalisme*, Clermont-Ferrand, Association des publications de la Faculté des lettres et sciences humaines, 1983.

[315] Dawn ADES, Rita EDER et Graciela editor of compilation SPERANZA, *Surrealism in Latin America: vivísimo muerto*, Los Angeles, Getty Research Institute, Issues & debates, 2012, p. 17.

> *Puede parecer más que osado, insolente, nuestra empresa de aclarar posiciones a movimiento de tal envergadura, de prestigio tal como el surrealismo. Durante muchos años constituyo nuestra razón de ser con la luminosa ceguera que da el amor entrañable. Nunca hubiéramos soñado siquiera que un día deberíamos oponer serias objeciones y manifestar nuestro severo desacuerdo con el surrealismo.*[316]

César Moro publie sa critique d'*Arcane 17* en 1945, mais il n'avait pas l'intention de collaborer à *VVV* et préféra rester du côté de Wolfgang Paalen pour collaborer à *Dyn*. Il se sentait quelque peu exclu des activités surréalistes, selon une lettre à Emilio Adolfo Westphalen.

Si les désaccords entre André Breton et plusieurs membres du surréalisme continuaient à disperser le mouvement, les diverses biographies et parcours des personnalités qui le traversèrent nous montrent qu'il n'y a pas qu'*une* histoire du surréalisme, mais que la plupart des artistes développèrent leur propre vision du surréalisme en débordant les limites du mouvement d'une manière ou d'une autre. Plusieurs critiquèrent les postures d'André Breton en le présentant comme un lieder tyrannique. C'est le cas du texte *La nudité d'une femme est plus sage que l'enseignement du philosophe* (1938) de Max Ernst, dans lequel André Breton est décrit comme un chef autoritaire, dans une parodie du culte de la personnalité des régimes totalitaires du XX[e] siècle et l'inscrivant dans ce qu'il appela « l'Histoire de l'infamie ».[317] Ce genre de représentation de sa personnalité n'était pas étranger à André Breton.[318] Il portait sans doute un jugement sévère sur certaines activités de ses anciens amis et sur lui-même. Toutefois, les « possibilités d'activité commune dans le surréalisme » se réduisirent considérablement pendant la montée du fascisme et furent anéanties pendant l'occupation :

> […] Je ne sens pas des grandes possibilités d'activité commune dans le surréalisme et j'ignore toujours si la revue

316 César Moro Papers, series II, manuscripts, s.d. GRI.

317 Max Ernst, *La nudité d'une femme est plus sage que l'enseignement du philosophe*, dans Max ERNST, *Max Ernst [Livre] / préface de Werner Spies*, 1975, p. 141.

318 En 1930, par exemple, le pamphlet *Un cadavre* se composait de textes critiques de Georges Bataille, Robert Desnos et Alejo Carpentier, entre autres, qui faisaient d'André Breton le « pape » du surréalisme.

> dont on envisageait la publication à partir d'octobre, pourra voir le jour. Je n'ai rien entrepris ici pour mon compte, si ce n'est de réunir une abondante documentation au sujet de la querelle religieuse qui a dominé la France la fin du XVIIe et le début du XVIIIe siècles.[319]

En exil à New York, la situation du surréalisme ne s'améliora pas : André Breton avait du mal à rassembler un cercle autour de lui. Les correspondances de cette période confirment son avis pessimiste sur le sort des surréalistes dans leur pays d'accueil :

> A New York rien de beaucoup plus brillant dans le milieu français (surréalistes compris) […] Seul très debout, très lucide et toujours lui-même Marcel Duchamp. Inouï de voir à quel point l'humanité la plus élémentaire s'est retiré de tous les autres, envisageant avec plus ou moins de méchanceté leur problème personnel et seulement celui-ci sous l'angle le plus sordide […] Force est de reconnaître que dans l'ensemble les surréalistes se sont plutôt moins bien tenus que les autres éléments de l'émigration. Et pourtant ![320]

Cette lettre du 23 février 1945 d'André Breton à Benjamin Péret offre un compte rendu très détaillé de sa perception de ce qui se passait en France et à New York, ainsi que l'expression de ses sentiments dévoués envers ses amis au Mexique. Elle est fondamentale pour comprendre la survie du surréalisme en exil et les conflits internes. S'il semble avoir quelques regrets concernant l'activité de son ami Wolfgang Paalen, il conclut sur le conflit sur une note plutôt positive sur les possibilités du peintre :

> En dernière analyse Paalen est le seul à avoir tenté de faire quelque chose et c'est si grand dommage que ce quelque chose ait été entrepris un peu contre nous. Mais je garde assez de liberté pour reconnaître ce qu'il est et ce qu'il peut.[321]

---

[319] André Breton à Wolfgang Paalen, Chemillieu, 23 juillet 1939, WP/ES.

[320] André Breton à Benjamin Péret, New York, 23 février 1945, Gérard ROCHE, André BRETON et Benjamin PERET, *Correspondance, 1920-1959*, *op. cit.*, p. 223.

[321] André Breton à Benjamin Péret du 23 février 1943. BRT C 269, BLJD.

En réponse à cette « analyse » d'André Breton, Benjamin Péret dit que Wolfgang Paalen fait un effort théorique pour déceler la pensée américaine mais selon lui, il n'en serait rien sorti de nouveau. En revanche il avoue aimer sa peinture.[322] Nous verrons un peu plus tard, qu'en fin de comptes, les pensées de Wolfgang Paalen et de Benjamin Péret se rejoignent malgré la distance affective qu'il y avait entre les deux. Malgré les ruptures, parfois temporaires, les œuvres des surréalistes en exil ont un « certain air de famille »,[323] notamment en ce qui concerne leurs représentations du rêve et du désir. En effet, le surréalisme encourageait les expressions de l'inconscient humain. Cette mise à nu des profondeurs de l'inconscient va de pair avec le thème de la guerre et de l'exil ; cela restera l'une des constantes des productions de ces artistes exilés. Néanmoins, nous remarquerons une certaine évolution par rapport aux théories freudiennes qui avaient servi de base aux recherches surréalistes, et aux avancées scientifiques qui étaient en train de se vulgariser.

Il y eut encore des désaccords politiques et moraux entre ces amis. Le cas Roberto Matta est un sujet récurrent dans les lettres de Benjamin Péret, André Breton, Leonora Carrington et Pierre Mabille. Roberto Matta, peintre chilien qui s'était établi à Paris, choisit l'exil après l'appel de Marcel Duchamp qui se trouvait à New York. Avant cela, il avait séjourné avec Estéban Francés, Gordon Onslow Ford et André Breton, entre autres, au château de Chemillieu en 1939. Le jeune peintre y avait séduit les surréalistes avec ses « morphologies psychologiques » – technique inspirée de l'automatisme qui consistait à étaler la peinture sur la toile à l'aide d'un chiffon, les marques laissées sur la toile guidaient les traces ultérieures du pinceau. En effet, en 1943, Roberto Matta avait illustré *La parole est à Péret*, publié à New York par les éditions surréalistes, aux frais d'André Breton. Le petit tirage de cet ouvrage comportait 14 exemplaires de tête avec un polyèdre en couleurs du peintre chilien. Roberto Matta fit un séjour au Mexique auprès du cerclé des exilés. Cependant, en 1948, il fut exclu du

[322] Benjamin Péret à André Breton, 23 mars 1945, Brt c 1383 ½, BLJD.

[323] Nous empruntons l'expression à Juan Manuel Bonnet, mentionnée dans son introduction à COMISIÓN NACIONAL DEL QUINTO CENTENARIO DEL DESCUBRIMIENTO DE AMÉRICA et FUNDACIÓN MAPFRE, *El Surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo: 6 marzo-22 abril 1990 : Sala de Exposiciones de la Fundación Cultural Mapfre Vida*, Madrid, Quinto Centenario, 1990, p. 21.

groupe surréaliste. Dans une lettre sans date de Leonora Carrington à César Moro, qui venait de retourner au Pérou, celle-ci se plaint de cette expulsion et de « Solution surréaliste », ce qui nous permet de la dater de l'année 1948. Leonora Carrington semble tout à fait révoltée par ces expulsions :

> Il y a une semaine environ que j'ai reçu un grotesque document de Paris du « Solution Surréaliste » avec quelques mots de Breton en me demandant des textes – ce document me faisait part de l'expulsion du Groupe Surréaliste de Matta « pour ignominie morale et intellectuelle » en outre de Victor Brauner « Pour tableaux fractionelles » ??? j'ai pas répondue, qu'en penses-tu ? faut-il écrire une lettre d'insulte ou bien ne pas répondre ? Les « Expulsions » étaient, bien entendu, garnies de signatures auxquelles notre cher Benjamin figurer. Il faut bien croire que ces messieurs ne se réfraichissent guère avec le temps.[324]

Bien que Remedios Varo ait beaucoup d'affinités avec les surréalistes, elle s'en sépare de plus en plus ; lors de son premier et dernier voyage à Paris en 1958 depuis son exil, elle se rend compte qu'ils n'appartiennent plus au même monde :

> *Hoy hace ocho días que salí [de México], ¡Dios mío!, Qué deseos tengo de regresar, aunque ya no me siento tan mal, sin embargo veo que definitivamente he dejado de pertenecer a estas gentes [los surrealistas] y a estas cosas, que no me interesan gran cosa y que mi vida, no solo material o sentimental sino también intelectual, está ahí, en esa tierra que sinceramente amo con todas sus fallas, defectos y calamidades*.[325]

[324] Leonora Carrington à César Moro, s.d. [1948], Cesar Moro Papers, GRI.

[325] « Ça fait seulement huit jours que je suis partie [du Mexique], mon Dieu ! Combien je désire rentrer, bien que je ne me sente plus aussi mal. Cependant, je me rends compte maintenant que je n'appartiens plus à ces gens-là [les surréalistes] et à ces choses qui ne m'intéressent plus et que ma vie, non seulement matérielle ou sentimentale mais aussi intellectuelle, est là-bas, dans cette terre que j'aime sincèrement avec tous ses défauts et calamités ». Traduction inédite d'une lettre de Remedios Varo à Walter Gruen, 1958, reproduite dans Ricardo OVALLE, *Remedios Varo: catálogo razonado = catalogue raisonné*, Mexico, Ediciones Era, 2008, p. 107`.

Il s'agit en fin de compte plus d'un groupe d'amis reposant sur des relations affectives que d'un groupe artistique fondé sur une orientation homogène. Les mouvements politiques et migratoires apportent des modifications dans les développements scientifiques et artistiques, non seulement comme matériau qui s'introduit au cœur de leur réflexion, mais aussi comme catalyseurs d'échanges culturels. Une poétique de l'exil se dégage de l'œuvre de ces artistes et permet de retracer la mémoire d'un autre visage du surréalisme. En exil, ces artistes atteignirent en quelque sorte un idéal surréaliste, dans la mesure où ils échappèrent « aux grilles narratives communes »[326] du surréalisme même, en pratiquant un surréalisme déplacé.

> Quelque chose était dans l'air, comme il arrive toujours. Mais j'ajoute aussitôt, en ce qui me concerne, que ma rencontre avec le groupe fut essentielle et décida du reste de ma vie. [327]

[326] Alexis NOUSS, *La condition de l'exilé*, *op. cit.*, p. 124-125.
[327] Luis BUÑUEL et Jean-Claude CARRIERE, *Mon dernier soupir*, *op. cit.*, p. 127.

B) L'anticolonialisme surréaliste à l'épreuve du réel

Al liberarnos de España no hicimos sino quedarnos con unos españoles peores, los mestizos y mulatos españolizantes con títulos de Castilla que, a través de la república, amordazan el pensamiento y mantienen riguroso inédito las más elementales conquistas de la democracia.

César Moro.

L'anticolonialisme dans les productions de ces artistes exilés apparaît en filigrane comme une réminiscence du surréalisme. En effet, la critique du colonialisme du début du XX[e] siècle s'empreint d'une nouvelle assimilation des arts et des cultures anciennes non européennes et du développement de l'ethnologie et de l'anthropologie, notamment en ce qui concernait les arts africains et océaniens. Les avant-gardes, particulièrement les dadaïstes et les surréalistes, avaient posé les bases d'une révolte esthétique contre une image de l'occident construite à travers l'imaginaire colonial,[328] comme le signale la chercheuse Camille Morando dans son article « Au feu ! Contre l'Exposition coloniale internationale » :

> Avec la Lettre ouverte à M. Paul Claudel (tract du 1e juillet 1925), le propos radical des surréalistes contre la civilisation occidentale est lancé. Au même moment, ces derniers s'engagent contre la guerre du Rif, signent plusieurs tracts et articles, et se rapprochent du parti communiste. Ces écrits marquent le début de leur opposition politique, qui place l'anticolonialisme au cœur de leur révolte.[329]

Cette révolte anticolonialiste fait partie intégrante de la réflexion d'Antonin Artaud lors de son voyage au Mexique en 1936, bien qu'il fût déjà éloigné du mouvement surréaliste. Sa réflexion trahit un choc de cultures tout à

[328] Voir Leclercq, Sophie. « Le colonialisme mis à nu. Quand les surréalistes démythifiaient la France coloniale (1919-1962) », *Revue historique*, vol. 646, no. 2, 2008, pp. 315-336.

[329] « Au feu ! Contre l'Exposition coloniale internationale », Camille Morando dans *Les Cahiers du Musée national d'art moderne: hors série : Dossier : André Breton Surréalisme et politique*, Paris, Centre Pompidou, 2016, p. 42.

fait en lien avec la réflexion anticolonialiste. En effet, il se rendit dans les montagnes des Tarahumaras pour s'initier aux rituels chamaniques et à la prise du peyotl. Il fut cependant déçu de son séjour, comme il le déclara dans la revue mexicaine *Revista de Revistas* :

> *El espíritu indio se pierde, y temo haber venido a México a presenciar el fin de un Viejo mundo, cuando yo creía asistir a su resurrección.*[330]

Si Antonin Artaud craignait la disparition des anciennes cultures du Mexique, cette affirmation traduit également un double « affrontement des mondes », dans le sens induit par l'historien Serge Gruzinsky,[331] car le pays était déjà, depuis la colonisation espagnole, un creuset des affrontements entre les cultures mexicaine et européenne, résultant d'une interaction entre les deux cosmovisions depuis la colonisation espagnole :[332]

> Métis, ce gouvernement est pro-indien parce que ceux qui le tiennent sont beaucoup plus rouges que blancs. Mais ils le sont inégalement et leurs mandataires dans la montagne sont en presque totalité des sang-mêlés. Et ils considèrent comme dangereuses les croyances des Vieux Mexicains. Le gouvernement actuel du Mexique a fondé dans la montagne des écoles indigènes où on donne aux enfants des Indiens une instruction calquée sur celle des écoles communales françaises, et le ministre de l'Instruction publique du Mexique, de qui le ministre de France m'avait fait obtenir un laisser-passer, me fit loger dans les bâtiments de l'école indigène des Tarahumaras.[333]

---

330 « L'esprit indien se perd et je crains être venu au Mexique pour témoigner la fin d'un Vieux Monde, alors que je pensais assister à sa résurrection » dans *Revista de Revistas: El semanario nacional*, 23 Août 1936, no. 1370, *Revista de revistas. (México, D.F.)*, Mexico, Revista de Revistas, 1910, URL complète en biblio.

331 Serge GRUZINSKI, *La pensée métisse*, *op. cit.*, p. 21.

332 Pour un aperçu de cette interaction dans les représentations artistiques métissées au Mexique, voir Lourdes ANDRADE, *Leyendas de la novia del viento : Leonora Carrington escritora.*, Mexico, Artes de México : CONACULTA, Coleccion Libros de la espiral, 2001, URL complète en biblio. Il s'agit d'un récit, à la façon des promenades surréalistes autour des images du couvent d'Acolman, près de Mexico. Ces images hétéroclites montrent un bestiaire imaginaire issu du mélange entre les cosmogonies européennes et précolombiennes. L'auteur voit rétrospectivement dans ces représentations un présage de sa relation avec le surréalisme et plus en particulier avec Leonora Carrington.

333 Antonin ARTAUD, *Les Tarahumaras*, Décines, L'Arbalète, Marc Barbazat, 1963, p. 18.

Antonin Artaud eut la possibilité de s'introduire au cœur d'une population autochtone tarahumara, connue pour son art et ses rites autour d'une plante enthéogène, le peyotl. Mais Antonin Artaud arriva à un moment où la consommation de cette plante et les rituels de cette population étaient sur le point d'être interdits. Sa posture était clairement anticolonialiste et méfiante envers les politiques d'acculturation des indigènes de l'époque. Paradoxalement, en même temps que les productions des muralistes mexicains offraient des images exaltantes de la culture précolombienne dans le but de soutenir le nationalisme croissant, ces mêmes populations autochtones étaient discriminées ou marginalisées. En effet, l'art des muralistes restait en général limité aux milieux bourgeois :

> Issu de la révolution bourgeoise, le nationalisme est devenu le symptôme d'abord romantique, ensuite totalitaire, des XIXe et XXe siècles. Or, s'il s'oppose aux tendances universalistes (qu'elles soient religieuses ou rationalistes) et tend à cerner, voire pourchasser l'étranger, le nationalisme n'en aboutit pas moins, par ailleurs à l'individualisme particulariste et intransigeant de l'homme moderne. Mais c'est peut-être à partir de la subversion de cet individualisme moderne, à partir du moment où le citoyen-individu cesse de se considérer comme uni et glorieux, mais découvre ses incohérences et ses abîmes, ses « étrangetés », en somme, que la question se pose à nouveau : non plus de l'accueil de l'étranger à l'intérieur d'un système qui l'annule, mais de la cohabitation de ces étrangers que nous reconnaissons tous être.[334]

Comme le signale Julia Kristeva dans le passage que nous venons de citer, le nationalisme proposé par les classes dominantes finit par nier les particularités de ce qui ne se réfère pas aux canons nationaux. Ainsi, les exilés s'effacèrent devant un nationalisme en vogue au Mexique qui s'occupait surtout de construire des référents symboliques pour son historiographie. C'est une des raisons pour lesquelles Diego Rivera, auparavant ami d'André Breton et de Pablo Picasso,

[334] Julia KRISTEVA, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Gallimard, DL 1991, 1988, p. 11.

cesse d'entretenir ses relations avec les artistes étrangers au profit de la création d'une iconographie en accord avec les symboles culturels du Mexique postrévolutionnaire.

Pour sa part, Wolfgang Paalen arrivait aux conclusions similaires à celles d'Antonin Artaud sur l'absence de « sang indien »[335] dans la culture qui surgissait à l'époque au Mexique. En effet, dans une lettre à Pierre Mabille, Wolfgang Paalen affirme son goût pour les cultures anciennes mais semble déçu de ne pas trouver de véritable « sang mexicain » :

> Je crois également que ce pays pourra être une grande révélation pour vous. Plus je connais son passé précortésien, plus j'en suis fasciné et émerveillé ; par contre – (comme je vous ai déjà dit, je crois) je ne partage guère un certain optimisme pour les possibilités intellectuelles du présent.
>
> En ce moment le pays subit sa deuxième conquête qui peut-être le transformera aussi radicalement quoique moins vite que celle de Cortez – je parle de l'invasion Nord-américaine. Comment augurer sur les possibilités de l'élément le plus valable – l'élément indien -. Dans un état de semi-torpeur il semble un tronc décapité qui survit dans une sorte d'automatisme somnambule. Imaginez une France détruite dans toutes ses œuvres vives dans toute sa pensée (encore faudrait-il naturellement ne pas faire le parallèle avec sa société actuelle) : il n'en seraient restées – et en état de semi-esclavage – que les parties les plus arriérées de sa population rurale, continuant une existence sourde dans des conditions matériellement et intellectuellement très précaires. Et encore la comparaison serait toujours fausse, ce n'est que sous essayer de vous faire entrevoir qu'il n'y a actuellement aucun contact intellectuel direct avec ce monde indien –qu'il faut prendre garde aux simplifications trop expéditives de la question. Et les images d'Epinal bê-bêtes sur la révolution !
>
> Vous ne me soupçonnerez pas de racisme, je pense, quand je vous disais que le mélange, le métissage d'ici ne me

[335] Antonin ARTAUD, *Messages révolutionnaires*, *op. cit.*

> semble pas très heureux. « L'intelligentsia » quand elle n'invite pas (très superficiellement du reste) l'Europe ou les U.S.A., manifeste un nationalisme naïf et malodorant qui me semble seulement supportable chez des gens qui ne possèdent réellement pas la moindre goutte de sang mexicain (comme par exemple Frida R.)[336]

La réflexion de Wolfgang Paalen comportait donc un certain anticolonialisme encore plus d'actualité puisqu'il semble tout à fait conscient de l'emprise des États-Unis sur la politique et la mentalité mexicaines. Rappelons-nous que le surréalisme se proclamait international et d'une façon tout à fait symbolique et significative, les États-Unis avaient disparu de la *carte surréaliste du monde en 1929*.[337] L'anticolonialisme répond également au désir universaliste des surréalistes. L'œuvre inachevée de Juan Larrea et Luis Buñuel, *Ilegible, hijo de flauta*, fait écho à ce rejet de l'occident et propose une alternative à la tension autour de la *colonisation* américaine. Le poète Juan Larrea avait construit sa vision poétique à partir d'un certain universalisme qu'il transfigure dans son idéalisation de l'Espagne républicaine. En effet, la blessure du fascisme dérivé des nationalismes européens semble trop profonde chez lui et se traduit dans son obsession pour l'apocalypse et son idéalisation de l'Hispanie, une sorte de non-lieu qui correspondrait plus à un état d'esprit qu'à un lieu physique, comme il l'explique dans une lettre à Luis Buñuel :

> *Ilegible opone a la civilización tecnológica de Estados Unidos o de donde fuere, la afirmación de otro estado de cultura más allá, correspondiente a la naturaleza de lo hispánico y basado en la realidad del Espíritu que únicamente puede hacernos a todos libres. De ahí su manumisión del tiempo y del espacio, además de sus símbolos profundos, que son los nuestros. Teniendo esto en cuanta no tropezarás en su adaptación postrera con ninguna dificultad, como no la tuvimos hace nueve años. Lo inaceptable para mi seria que mi nombre pudiera asociarse a cosa que pudiera interpretarse, en*

[336] Wolfgang Paalen à Pierre Mabille, Acapulco, 21 mars 1941, Archives Pierre Mabille, MAB C 26, BLJD.

[337] Parue dans un numéro spécial de la revue *Variétés*, Bruxelles, juin 1929.

> *el forcejeo actual, con una forma de posición a favor de la Unión soviética contra los Estados Unidos*.[338]

Pour leur part, Luis Buñuel, Benjamin Péret et Leonora Carrington manifestèrent leur posture anticolonialiste à travers leur anticléricalisme mordant. L'idée de la révolution qu'ils s'étaient construite pendant leurs années surréalistes à Paris demeura un pilier de leur lecture du monde. Un témoignage de Luis Buñuel indique que pour lui le surréalisme était surtout un moyen de changer la société telle qu'elle était :

> Comme tous les membres du groupe, je me sentais attiré par une certaine idée de la révolution. Les surréalistes, qui ne se considéraient pas comme des terroristes, des activistes armés, luttaient contre une société qu'ils détestaient en utilisant comme arme principale le scandale. Contre les inégalités sociales, l'exploitation de l'homme par l'homme, l'emprise abrutissante de la religion, le militarisme grossier et colonialiste, le scandale leur parut pendant longtemps le révélateur tout-puissant, capable de faire apparaître les ressorts odieux du système qu'il fallait abattre. Très vite, un certain nombre d'entre eux se détournèrent de cette forme d'action pour passer à la politique proprement dite, et principalement au seul mouvement qui nous parut digne d'être appelé révolutionnaire, le mouvement communiste. De là des discussions, des scissions, des querelles incessantes. Cependant le vrai but du surréalisme n'était pas de créer un nouveau mouvement littéraire ou pictural, ou même philosophique, mais de faire éclater la société, de changer la vie.[339]

La révolution permanente des surréalistes se traduisait par une remise en cause continue des valeurs de la société. En citant Rimbaud, « changer la vie », Luis Buñuel rappelle dans ce passage de *Mon dernier soupir*, que la libération de l'homme reste un leitmotiv chez les surréalistes, d'où leur attachement au mot « révolution » et au lexique politique. Si André Breton se réclame du matérialisme

[338] Lettre de Juan Larrea à Luis Buñuel du 16 avril 1957, transcription dans Juan LARREA, Luis BUÑUEL et Javier HERRERA NAVARRO, *Ilegible, hijo de flauta*, *op. cit.*, p. 74.
[339] Luis BUÑUEL et Jean-Claude CARRIERE, *Mon dernier soupir*, *op. cit.*, p. 129.

historique, la conception qu'il en a apparaît ornée de symboles hétéroclites qui touchent à une poétique ésotérique. Mais l'une des raisons de son intérêt pour les sciences occultes est que celles-ci délivrent une matière artistique riche en métaphores :

> L'ésotérisme, toutes réserves faites sur son principe même, offre au moins l'immense intérêt de maintenir à l'état dynamique le système de comparaison, de champ illimité, dont dispose l'homme, qui lui livre les rapports susceptibles de relier les objets en apparence les plus éloignés et lui découvre partiellement la mécanique du symbolisme universel.[340]

Ainsi, l'ésotérisme et la magie permettent un certain détachement de la religion et donc du colonialisme à travers l'hérésie. S'ils s'intéressent tous à l'art magique c'est qu'il apparaît comme plus proche de la vie et de la poésie ; en effet, « la recherche d'un art magique est comprise comme une alternative au naturalisme ».[341] Tout comme pour Benjamin Péret, l'athéisme est source de rébellion, la figure de Giordano Bruno semble combler un désir de révolte antichrétienne chez Leonora Carrington.[342] En lien avec cette réflexion, César Moro parle de « Nous qui n'avons ni église ni patrie »[343] et proclame une forte critique du rôle des évangélisateurs dans la destruction des arts premiers péruviens :

> No eran los españoles, que, por boca de uno de los suyos, un jesuita naturalmente, el P. Aranda, se vanaglorian de destruir hasta seis mil encarnaciones del demonio en un solo día (se refiere a los admirables y sensacionales vasos del Perú), los sandios conquistadores, los que pudieran traer a nuestro pueblo una nueva forma de pensamiento; ellos no pensaban sino en forma de iglesia; así remplazaron el Templo del Sol, en

[340] *Arcane 17,* André BRETON, *Œuvres complètes. III*, *op. cit.*, p. 35‑113.
[341] Pablo PICASSO et Yves LE FUR, *Picasso primitif*, Paris, Flammarion, 2017, p. 287.
[342] Voir la toile *The burning of Bruno* (1964).
[343] César Moro Papers, box 1, folder 6, GRI.

> el Cuzco, con una iglesia católica, arrasando hasta los cimientos del templo solar.[344]

Non seulement il était très conscient de l'acculturation menée par les évangélisateurs et la destruction d'objets précolombiens qu'ils provoquèrent ; il voyait déjà les problèmes liés au tourisme indigéniste de consommation.

Au Mexique, ces artistes dépassent les limites du mouvement et trouvent peu à peu leur style propre, hybride de divers courants politiques et spirituels. Au-delà des multiples références précolombiennes que l'on peut trouver dans ces œuvres, il est sensible que le contact avec le Mexique enrichit la réflexion sur la poésie, la science, les mythes et les symboles, et fait évoluer leur conception du surréalisme.[345] Cette période d'exil qui commence en 1938 provoque un changement profond au sein des œuvres de ces artistes. Une nouvelle facette du surréalisme se révéla, délivrée du carcan du groupe :

> Les surréalistes européens avaient connu, avant leur exil, une série de crises dues à la remise en question des fondements historiques du groupe par de nouveaux membres. Leur rencontre avec le Nouveau Monde, loin d'aboutir à une période de stérilité créatrice, va au contraire leur insuffler une énergie nouvelle et donner naissance à quelques-unes de leurs œuvres les plus fortes.[346]

Plus qu'une rencontre avec le « Nouveau Monde » l'exil des surréalistes au Mexique fut une rencontre avec des mondes anciens qui leur permirent d'expérimenter de près l'imaginaire mythologique mexicain et de rentrer en contact direct avec les arts premiers car « Le primitivisme s'entend alors comme un retour à « l'originel », à la sensation première, antérieure à toute correction intellectuelle. »[347] Dans un sens encore anticolonialiste, les surréalistes exilés se

---

[344] César MORO, *Los anteojos de azufre; prosas reunidas y presentadas por André Coyné*, *op. cit.*, p. 19.

[345] Voir « New Friendship between Art and Anthropology, Surrealism in Mexico » *op. cit.*

[346] CENTRO DE ARTE REINA SOFIA et MUSEE D'ART MODERNE ET CONTEMPORAIN, *Les surréalistes en exil et les débuts de l'Ecole de New York*, *op. cit.*, p. 13.

[347] Yves Le Fur, « Rien que de primitif » dans Pablo PICASSO et Yves LE FUR, *Picasso primitif*, *op. cit.*, p. 285.

sont intéressés comme beaucoup d'artistes de cette époque aux arts dits premiers ou primitifs et aux pratiques picturales des populations autochtones.

Cette rencontre avec les arts premiers mexicains fut également l'occasion d'expérimenter les techniques ancestrales des tribus indigènes. Wolfgang Paalen et Alice Rahon visitaient souvent les ateliers d'artistes et s'approprièrent des techniques traditionnelles, comme la peinture sur papier *amate*[348] ou la peinture au sable à la façon des Navajos pour créer des œuvres. Eva Sulzer photographiait les paysages de leurs voyages dans les régions où persistaient encore des traces des anciennes civilisations. Wolfgang Paalen était passionné des arts primitifs et constitua une collection d'objets précolombiens qui fit partie de l'exposition *El arte indígena de Norte américa* en 1945,[349] - la première exposition au Mexique à montrer l'art de cette région -[350] et sera intégrée dans les collections du Smithsonian Institut. Remedios Varo et Benjamin Péret avaient aussi une collection d'objets précolombiens, mais leur collection a été sans doute dispersée. Dans une lettre à André Breton, Benjamin Péret parle de la recherche d'objets précolombiens comme sa seule distraction lorsqu'il a les moyens. En 1947, sa collection comptait déjà 150 pièces.[351] Un phénomène de mode répandu était de collectionner les objets des anciennes civilisations parmi les intellectuels au Mexique, comme dans le cas de Diego Rivera, dont la collection fut montrée en 1946 à l'exposition *Arte precolombino del occidente de México* et deviendra le cœur de son musée, l'Anahuacalli. Ce phénomène de mode allait de pair avec le développement de l'anthropologie au Mexique.

Les fouilles archéologiques et la valorisation scientifique de l'ethnologie et de l'anthropologie au Mexique offraient à l'époque une matière essentielle pour le développement des sciences humaines. Wolfgang Paalen, par exemple, rencontra les anthropologues de l'école du diffusionnisme radical, dont les idées avaient été développées depuis les années 20 par Leonard Adam ou encore Franz Boas, qui

---

[348] Il s'agit d'un papier fabriqué à partir de fibres végétales par les cultures précolombiennes, ce papier servait notamment à des utilisations rituelles et à la confection des codex.

[349] Un exemplaire du catalogue Ind*igenous Art of North América* se trouve dans les archives WP/ES à Berlin. En effet, il avait prêté sa collection d'objets précolombiens pour cette exposition.

[350] Daniel Garza Usabiaga, « Anthropology in the Journals *Dyn* and *El hijo pródigo* », Dawn ADES, Rita EDER et Graciela editor of compilation SPERANZA, *Surrealism in Latin America*, *op. cit.*, p. 95.

[351] Benjamin Péret à André Breton, 12 mai 1947, Fonds Benjamin Péret, BRT C 1388, BLJD.

avait fondé une école au Mexique, la Escuela Internacional de Arqueología y Etnología Americana en 1910.[352] Parmi ces anthropologues, Miguel Covarrubias fut l'un de ses interlocuteurs privilégiés ; en effet, il collaborera régulièrement à *Dyn*.

Paul Westheim,[353] historien de l'art exilé également au Mexique développera dans la dernière partie d'un essai sur l'*Art ancien du Mexique* une allégorie du surréalisme dans l'image de Coatlicue.[354] Déité précolombienne de la vie et de la mort, Coatlicue était la mère de Huitzilopochtli[355] et l'une des divinités fondatrices du panthéon aztèque, dont la vierge de Guadalupe serait la version adoucie. En effet, Coatlicue est souvent représentée portant une jupe de serpents, des cranes et des cœurs humains. Elle est associée à la fertilité et au cycle de la vie et de la mort. Dans l'*Art ancien du Mexique* Paul Westheim considère la Coatlicue du Museo Nacional de Antropología comme le chef-d'œuvre de la culture aztèque et compare sa grandeur à l'*Enfer* de Dante. Paul Westheim qualifie cette œuvre de « surréaliste » en raison du dépaysement qu'elle provoque. José Pierre conclut son article sur « Le surréalisme et le Mexique » dans le même sens : « Pour qui se soucie de savoir s'il y a un Mexique surréaliste, il s'agit d'abord d'interroger le Mexique précolombien. »[356] Dans son essai « *Surrealism and Other Genealogies in the Land of Aztecs* », la chercheuse Rita Eder propose une étude comparée de quelques travaux de Paul Westheim et Benjamin Péret :

> *Péret and Westheim reveal convergences and differences in their notions of the strange and foreign, of war and exile. Their aesthetic ideas and their views on art's structural elements have to do with closeness and distance,*

[352] Dawn ADES, Rita EDER et Graciela editor of compilation SPERANZA, *Surrealism in Latin America*, *op. cit.*, p. 96‑97.

[353] Paul Westheim, 1886-1963, historien de l'art allemand dont la nationalité lui a été ôtée en &935 ; exilé d'abord en France, il se réfugie au Mexique en 1941.

[354] Paul Westheim, *la Coatlicue et le surréalisme* – Arte antiguo de México, 1950 Paul WESTHEIM, *Arte antiguo de México*, Mariana FRENK (trad.), México, Mexique, Fondo de Cultura Económica, 1950.

[355] Huitzilopochtli pour sa part, était la divinité du soleil et de la guerre dans la cosmogonie aztèque.

[356] José PIERRE, *Le surréalisme et le Mexique*, Tours, CNRS, 1979, p. 3.

achieved via the dark, the other masks, and the visible-invisible.[357]

Rita Eder démontre également l'influence poétique et politique de Benjamin Péret sur Octavio Paz, notamment à travers l'étude du texte « *Crítica de la pirámide* » (1968). En effet, la critique acerbe d'Octavio Paz sur la société mexicaine avait commencé à être publiée dès 1950, avec son *Labyrinthe de la solitude* où il analysait plusieurs traits de caractère de la société mexicaine, notamment son rapport à la mort. Pour Wolfgang Paalen l'expérience de la fête des morts à Patzcuaro fut un événement marquant dont il fit le récit dans une lettre à André Breton. L'expérience directe des rites culturels d'un pays étranger mettait en cause la suprématie de l'homme blanc. En guise d'exemple, l'article « *Birth of fire* » de Wolfgang Paalen conteste les théories du déterminisme racial, en proposant une nouvelle conscience du monde, non sans lien avec l'internationalisme surréaliste.[358]

César Moro avait également condamné l'indigénisme comme le résultat de la colonisation dans son texte « Sur la peinture au Pérou », publié dans la revue *El uso de la palabra*, créée avec Emilio Adolfo Westphalen, vers la fin 1939. Il intervertit les valeurs communément associées aux mots « primitif » et « sauvage » et il attaque un certain anticolonialisme facile, celui de ceux qui défendent furieusement un nationalisme calqué sur les politiques européennes. Selon lui, le problème de la peinture péruvienne serait la peinture indigéniste, discipline engendrée par le tourisme et amputée de toute tradition picturale :

[…] toda la gama de intelectuales en el Perú quiere levantar las nuevas murallas chinas que nos aíslen de Europa, […] sin reflexionar un instante que si Europa es decadente, nosotros, intelectualmente no somos sino un pobre reflejo de esa decadencia y con un retraso considerable en años y una falta de vitalidad que nos es peculiar, debida, entre otras cosas a la pobreza de la facultad de pensar, tan poco desarrollada

[357] Dawn ADES, Rita EDER et Graciela editor of compilation SPERANZA, *Surrealism in Latin America*, *op. cit.*, p. 92.
[358] *Ibid.*, p. 98.

en los países de habla hispana, comprendiendo España, naturalmente.[359]

Dans ce texte il attaque surtout ceux qui n'acceptent pas qu'un étranger ne se réjouisse pas de la peinture péruvienne, traités alors d'étrangéisants, de francisants ou d'ennemis déclarés des indiens. Or ces mêmes intellectuels folkloristes ne seraient pas capables de voir l'indigène dans sa réalité ;

No ven sino al indio mutilado que nos dejó la Colonia de nefasta memoria, al indio de harapos multicolores.

César Moro finit son article sans faire l'apologie d'une école en particulier, en revanche, il condamne les écoles qui ne font que créer des « formules » dans le but de vendre, selon lui, « *El arte empieza donde termina la tranquilidad. Por el arte quita-sueño, contra el arte adormidera* ».[360] On a là une fine évocation du surréalisme.

En janvier 1948, César Moro écrit un autre texte qui fait preuve de son anticolonialisme acerbe. Dans *Breve Comentario Bajo el cielo de México* il présente une image saisissante de son pays d'accueil. Publié dans le n° 3 de *Las Moradas*, ce texte d'adieu où il loue l'imaginaire précolombien– Moro quitte le Mexique en avril 1948 - semble plutôt optimiste sur le sort du pays, comparé à celui d'autres pays de l'Amérique latine :

México mejor, probablemente, que otros países latinoamericanos ha sabido, al mismo tiempo que asimilaba, conservar sus fuerzas tradicionales prehispánicas, coloniales y ahora efectúa su elaboración llena de aliento hacia la realidad y el porvenir, vale decir enteramente actual.[361]

---

[359] « Acerca de la pintura del Perú » in César MORO, *Los anteojos de azufre; prosas reunidas y presentadas por André Coyné*, *op. cit.*, p. 17-21.

[360] *Ibid.*

[361] « Probablement plus que d'autres pays latino-américains, le Mexique a su conserver ses forces traditionnelles préhispaniques et coloniales, et maintenant il effectue sa construction pleine d'enthousiasme vers la réalité et l'avenir, c'est le cas de le dire, pleinement actuel. » in « *Breve comentario bajo el cielo de México* », reproduit dans César MORO, *Los anteojos de azufre; prosas reunidas y presentadas por André Coyné*, *op. cit.* César MORO, *Obra poética completa*, *op. cit.*, p. 649-653.

Dans son *Breve comentario bajo el cielo de México*, César Moro exprime une certaine nostalgie envers le Mexique. Sur le point de quitter le pays, il écrit :

> *México actual continúa siendo uno de los faros, pese a las reservas que estuviéramos tentados de hacer. En América Latina es un ejemplo de libertad, de tolerancia. Suscitar en nuestros pueblos el amor por México es hacer labor afirmativa : unirse a México es contemplar el porvenir y pensar que América tiene unos lazos tan fuertes, personalidad común tan rica, que unida, formaría un sólido bloque cultural, espiritual, frente a la cruzada de banalidad brutal de pueblos que, si bien geográficamente coinciden, no tienen concordancia anímica alguna con nuestra vieja tradición, con las esplendorosas estelas que, viniendo de muy lejos, cruzan zigzagueantes el cielo negro de la cultura en el siglo XX.*[362]

Ce commentaire sur le Mexique se ressent de l'admiration pour les anciennes civilisations du territoire mexicain ; le « ciel noir » s'éclaire à la lumière de son départ. L'image fait écho au « oiseaux noirs de l'obscurantisme »[363] du message éditorial de la revue *El uso de la palabra* : César Moro envoya ce texte au Pérou pour le n° 3 de la revue de son ami Emilio Adolfo Westphalen, *las Moradas*, juste avant de quitter le Mexique.

César Moro avait une perspective sociale plus large de l'Amérique Latine par rapport aux autres exilés ; en effet, il connaissait la réalité péruvienne et la situation de son pays d'origine dont les populations autochtones avaient été anéanties par le colonialisme d'une manière encore plus radicale qu'au Mexique, il en restait encore moins de traces. Il connaissait également la réalité européenne et sa décadence mais il ne pouvait pas pour autant adhérer au nationalisme farouche qui niait l'influence européenne dans les arts. Cependant, Benjamin Péret attint également un degré important de compréhension de la culture

---

362 *Ibid.*

363 « Contre les oiseaux noirs de l'obscurantisme, les corbeaux sombres de l'impérialisme fasciste à cervelles en décomposition qui pendent, des impérialismes démocratiques de langue de fourmilière et la queue de souris de la bureaucratie stalinienne avec une ruche de mouches dans chaque œil, nous opposons notre confiance en la destinée de l'homme et sa propre libération. En 1925 les surréalistes situent la fin de l'ère chrétienne. L'USAGE DE LA PAROLE prétend rappeler que nous sommes en 1939. » César Moro et Emilio Adolfo Westphalen, *El uso de la palabra,* 1939, Lima, César Moro's papers. Box 11, GRI, Los Angeles.

mexicaine, encore vivante, ou du moins un peu plus que dans d'autres pays latino-américains, victimes de la colonisation :

> De toute l'Amérique, le Mexique est sans doute le seul pays qui ait conservé, parfois en profondeur et comme hibernante, mais toujours vivante et sans réelle solution de continuité, une tradition artistique d'une prolixité et d'une richesse qu'on chercherait vainement ailleurs, sauf peut-être au Pérou, mais à un degré inférieur et semble-t-il, moins diversifié.[364]

[364] « Un été traversé d'éclairs » Benjamin PERET, Jean-Louis BEDOUIN et Maurice HENRY, *Œuvres complètes 6*, *op. cit.*, p. 325.

C) La science d'être étranger

Tout en se voulant humain l'ethnographe cherche à connaître et à juger l'homme d'un point de vu suffisamment élevé et éloigné pour l'abstraire des contingences particulières à telle société ou telle civilisation. Ses conditions de vie et de travail le retranchent physiquement de son groupe pendant de longues périodes ; par la brutalité des changements auxquels il s'expose, il acquiert une sorte de déracinement chronique : plus jamais il ne se sentira chez lui nulle part, il restera psychologiquement mutilé.

Claude Lévi-Strauss[365]

Cette description que Claude Lévi-Strauss propose de l'ethnographe fait écho au « privilège épistémologique de l'exil », le concept d'Enzo Traverso évoqué dans les premiers chapitres de notre travail. En effet, l'objectivité nécessaire à l'étude des anciennes civilisations et des populations autochtones s'accompagne d'un « déracinement chronique » que nous pouvons associer à la condition de l'exilé. Les artistes de notre corpus souffrent sans doute de ce « déracinement chronique » et s'intéressèrent aux arts précolombiens tout en s'en inspirant pour leur création. Non seulement ils jouissent d'une double perspective culturelle, ils possèdent également une vision antinationaliste ou internationaliste héritée de leur passé surréaliste.

En effet, les découvertes archéologiques, anthropologiques et ethnologiques nourrissaient la pensée de l'époque ; le développement de l'ethnologie et l'intérêt croissant pour les cultures non occidentales offrirent l'occasion de réfléchir à une déontologie de la démarche scientifique, sensible dans les écrits de Claude Lévi-Strauss, contemporain et ami des surréalistes. Les surréalistes se tournèrent vers l'ethnographie et en nourrirent leur imaginaire.

Benjamin Péret s'est intéressé aux rituels et pratiques de la sorcellerie des populations indigènes pendant son premier séjour au Brésil entre 1929 et 1931.[366] Sa première publication sur les arts précolombiens du Mexique était une préface à

[365] Claude LEVI-STRAUSS, *Tristes Tropiques*, *op. cit.*, p. 57.

[366] *Candomblé et Makumba*, 1930-1931 paru sous la forme de 13 articles dans le *Diario da Noite* de Sao Paulo. Benjamin PERET, Jean-Louis BEDOUIN et Maurice HENRY, *Œuvres complètes 6*, *op. cit.*, p. 73‑107.

une petite édition du Museo Nacional de Antropología sur la sculpture aztèque, *Los tesoros del Museo Nacional de México : la escultura azteca*, avec des photographies de Manuel Álvarez Bravo, éditée par Bartolomeu Costa Amic (1943) dont César Moro écrivit le compte rendu dans la revue *El hijo pródigo*. Benjamin Péret écrivit plusieurs textes sur l'art précolombien au Mexique et de retour en France.

Les difficultés matérielles de Benjamin Péret ne lui permirent pas de profiter de son séjour au Mexique pour visiter les ruines des anciennes civilisations autant qu'il l'aurait souhaité. Ce fut seulement en 1945 qu'il eut la possibilité de visiter la région maya dans le sud du pays. Après ce premier voyage, il écrivit un texte qui deviendra sa préface au livre de *Chilam Balam de Chumayel*. En 1947, Benjamin Péret écrivit ses « Notes sur les arts précolombiens », paru dans le numéro 89 de la revue *Horizon*.[367] Lorsqu'André Breton publia *Arcane 17*, Benjamin Péret vient de faire son premier voyage au Yucatan ; dans une lettre à André Breton du 30 août 1945 Benjamin Péret dit avoir écrit un texte sur la région, qu'il voudrait publier chez Henri Parisot, précédé de son ancien texte, « Ruine de ruines ».[368] « Notes sur les arts précolombiens » sera finalement intégré à la préface du *Chilam Balam de Chumayel*. Ce fut l'occasion de réfléchir à l'émotion provoquée par l'étrangeté en relation à l'inconscient :

> Il s'ensuit que l'étrangeté d'un objet est toute relative. Quelle est la raison de cette relativité ? On ne peut répondre à cette question que si on est convaincu du caractère superficiel de cette sensation d'étrangeté. En réalité, il semble que cette apparente étrangeté, comme dans les rêves, ne serve qu'à masquer une émotion plus profonde. Autrement dit : la sensation d'étrangeté ne serait que « le contenu visible » d'une émotion dont « le contenu caché » serait tout à fait différent, relié à un souvenir réprimé de l'enfance, que la vue de l'objet

[367] « Notes sur l'art précolombien », publiées en anglais dans le numéro 98 de la revue *Horizon* (juin 1947), *Ibid.*, p. 187-195.
[368] Benjamin Péret à André Breton, 30 août 1945, BRT C 1384, BLJD.

> en question aurait stimulé dans la semi-obscurité de l'inconscient.[369]

De retour en France, Benjamin Péret continuera à travailler sur les mythes précolombiens et sur l'art mexicain. Il publie « Les sacrifices humains dans l'ancien Mexique », dans la revue *Neuf*, n° 2, noël 1950 et « Souvenir du futur », paru d'abord en anglais dans la revue *Transformation (arts, communication, environnement)* en 1952. Cette année semble être particulièrement fertile en relation à la matière mexicaine. En effet, il rédige son « Commentaire du film *Quetzalcoatl, le serpent emplumé »* en 1952, ainsi qu'*Air Mexicain*, son poème majeur sur le Mexique. Le fait que l'*Exposition d'art mexicain* ait eu lieu cette même année n'est pas anodin ; pour celle-ci Benjamin Péret écrivit son article « Un éternel été traversé d'éclairs », paru dans *Arts*. Il y critique sévèrement le choix des artistes pour cette exposition organisée au Musée d'art moderne par Fernando Gamboa. Dans son article « L'art du Pérou », *Arts*, juin 1952 il compare l'art précolombien péruvien au mexicain. Encore un autre texte sur le sujet est « Aspects précolombiens », paru dans la revue *Marco Polo* n° 25, novembre 1956.

Tous ces articles montrent que Benjamin Péret cherche à s'approcher d'une certaine universalité enfouie dans l'inconscient collectif. Il s'intéresse profondément aux arts premiers, en particulier aux mythes précolombiens : pendant son séjour au Mexique, il travaille à son *Anthologie des mythes, légendes et contes populaires d'Amérique* (1960), ouvrage qui ne se limite pas aux mythes mexicains mais recouvre toute une panoplie de mythes et légendes de tout le continent américain. Malgré lui, Benjamin Péret, agit en ethnologue en réalisant un travail vraisemblablement scientifique pendant une dizaine d'années pour la bibliographie de son anthologie :

> Offrir une image aussi saisissante que possible de l'œuvre poétique de ces peuples en révélant les textes les plus caractéristiques dispersés dans les chroniques des conquérants, voyageurs et missionnaires d'une part, dans des travaux des ethnologues et folkloristes d'autre part. Toute intention

[369] « Notes sur l'art précolombien », Benjamin PERET, Jean-Louis BEDOUIN et Maurice HENRY, *Œuvres complètes 6*, *op. cit.*, p. 188.

> d'empiéter sur le domaine de l'ethnographie en est absent puisque seul un critère poétique a présidé au choix des textes qui composent cet ouvrage, et ce mode de sélection ne peut être qu'arbitraire du point de vue de toute science.[370]

La structure de cette anthologie n'est pas fondée sur la géographie ou la chronologie des Amériques, mais sur des thèmes qui comprennent la création des éléments et l'interaction des hommes avec les dieux et les éléments du cosmos. Son choix montre le privilège épistémologique de l'exil, il est celui d'une perspective ample du sujet qu'il traite dans son anthologie et l'amène à ne pas adhérer plus à un tel récit qu'à tel autre. Il retient uniquement un « critère poétique »,[371] issu d'un point de vue étranger à l'ethnographie.

Dans son anthologie, panorama mythologique des Amériques, les mondes se confrontent par leur éclat ; le florilège de figures mythiques provenant des cultures précolombiennes s'oppose aux visions monothéistes et nationalistes. La richesse poétique des univers précolombiens présentée dans son choix de textes, donne lieu à une recherche d'harmonie entre poésie et raison, comme il l'affirme dans son introduction :

> Il ne s'agit point de faire ici l'apologie de la poésie aux dépens de la pensée rationaliste, mais de s'insurger contre le mépris affiché pour la poésie par les tenants de la logique et de la raison, découvertes elles aussi, cependant, à partir de l'inconscient.[372]

Au-delà de la passion pour les mythes et le merveilleux poétique dont elle est née, l'*Anthologie des mythes, légendes et contes populaires d'Amérique* est aussi le geste d'un auteur qui entretient un lien affectif avec son pays d'exil. Si Benjamin Péret peine à trouver chez les intellectuels mexicains la stimulation dont il a besoin, c'est en fin de compte sa recherche pour son anthologie qui l'amène à pénétrer l'inconscient collectif caché derrière les mythes du pays et de sa

---

[370] Introduction à Benjamin PERET (dir.), *Anthologie des mythes, légendes et contes populaires d'Amérique*, *op. cit.*, p. 14.
[371] *Ibid.*, p. 13.
[372] Benjamin PERET (dir.), *Anthologie des mythes, légendes et contes populaires d'Amérique*, *op. cit.*

littérature précolombienne. Il finit par dévoiler la vie des mythes et légendes qu'il n'arrivait pas à trouver dans la tradition mexicaine :

> Le Mexique est un pays qui ne s'intéresse qu'au Mexique. Tout est tradition, une tradition qui n'est plus que formelle, vidée de toute vie.[373]

L'Anthologie des mythes, légendes et contes populaires d'Amérique n'est donc pas seulement une généalogie affective[374] du surréalisme, mais aussi un manifeste du merveilleux poétique, dans lequel il développe les idées qu'il avait exposées à André Breton dans ses lettres pour une transformation du surréalisme : « aussitôt satisfait le besoin primordial auquel il correspond, le langage devient poésie. »[375] *La parole est à Péret*, écrit en 1943 sera le premier jet de l'Introduction à son *Anthologie de mythes légendes et contes populaires*, sa version écrite au Mexique en 1942. Elle paraîtra de manière posthume en 1960, dans une édition relue et corrigée par l'auteur en 1955 à Sao Paulo.

La démarche de Benjamin Péret et celle de Wolfgang Paalen se rejoignent ; dans leur désir d'objectivité, ils pratiquent tous deux une sorte d'objectivité scientifique. La perspective de l'exil, dans son premier sens géographique et historique, rend compte du contexte et de la façon dont les artistes exilés se démarquent : autant des représentations canoniques de l'art mexicain de l'époque que de ce qui se faisait dans l'Europe en guerre ou aux États-Unis. Cette perspective vient enrichir les études anthropologiques de l'époque. Comme le montrent les nombreux articles sur les arts primitifs parus dans la revue *Dyn*. Wolfgang Paalen délivre un discours sur l'approche des arts primitifs dans *Dyn* et dans ses écrits et correspondances de l'époque.

L'exil catalysait indéniablement le caractère international du mouvement en juxtaposant les cultures et la manière de les percevoir. Benjamin Péret et Wolfgang Paalen partageaient leurs points de vue sur le nationalisme et le

---

373 Entretien avec Dominique Arban, *Le Figaro Littéraire*, 24 avril 1948, reproduit dans Benjamin PERET, *Œuvres complètes 7*, *op. cit.*, p. 211.

374 « L'anthologie surréaliste ou la collection dédaigneuse », Emilie Frémond dans Didier ALEXANDRE (dir.), *L'anthologie d'écrivain comme histoire littéraire*, Bern, Peter Lang, 2011, p. 185.

375 Benjamin PERET (dir.), *Anthologie des mythes, légendes et contes populaires d'Amérique*, *op. cit.*, p. 11.

régionalisme : le nationalisme était associé au nazisme et au stalinisme et le réalisme social relevait de la propagande. Wolfgang Paalen voulait montrer une nouvelle façon de voir la réalité à travers un détachement procuré par la science alors que pour Benjamin Péret cette nouvelle manière de voir passe avant tout par la poésie, mais il s'agit d'une sorte de poésie objective détachée des canons classiques en lien avec l'imaginaire primordial qui découle des mythes, la « poésie faite par tous » dans la lignée de Lautréamont.

Le texte « Aperçu pour une morale objective » apparaît comme un manifeste, il était signé par Wolfgang Paalen, Alice Rahon, Eva Sulzer et César Moro, et annonçait le ton d'un autre texte, « *Regionalism in painting* » [Le régionalisme en peinture], où Wolfgang Paalen argumente autour du caractère faux de l'art régionaliste :

> *Universality is the measure of greatness in painting. And universality can never be achieved through a pose, through imitation, through the arbitrary adoption of this or that style or technic. Perhaps, in the last analysis, it can never be achieved at all. But it can be approached: on the hand by the disciplining of one's understanding and sympathy toward a comprehension of all peoples, all cultures, all nature; and on the other hand by going at the job of painting with the most naked candour, by staying true, passionately and unwaveringly true to that within you which is most inwardly and sensitively your own, and therefore universally human.*[376]

En 1935 André Breton et Benjamin Péret avaient donné des conférences à Tenerife. A cette occasion, selon Benjamin Péret, « pour ne pas dessécher » le surréalisme devait « sortir du cadre étroit des frontières et prendre une figure internationale ».[377] Lorsque Benjamin Péret reçut *El uso de la palabra*, cinq ans plus tard, il trouva le numéro « pauvre » et dénigre le fait que Paul « Eluard y prend une trop grande place ».[378] Depuis le Mexique, César Moro ne pouvait pas

[376] *Dyn*, no 1, avril-mai 1942, México, p. 22.
[377] Lettre de Benjamin Péret à André Breton, [Nantes]le 12 avril [1940], Benjamin PERET, *Œuvres complètes 7*, *op. cit.*, p. 132.
[378] Gérard ROCHE, André BRETON et Benjamin PERET, *Correspondance, 1920-1959*, *op. cit.*, p. 88.

forcement se tenir au courant de ce qui se passait en France et des conflits entre les surréalistes et leurs dissidents communistes. De plus, ce fut sous le titre *L'usage de la parole* que Georges Hugnet édita également une revue. Un peu plus tard, César Moro écrira une protestation contre tous les hommages à Paul Eluard, pour témoigner son accord avec André Breton.[379]

La perspective surréaliste ne cesse de s'élargir et d'évoluer par rapport aux événements historiques contemporains et passés. Ces artistes exilés se réapproprient les mythes du Mexique. Avec son anthologie, Benjamin Péret rend visibles les aspects surréalistes des mythes précolombiens.

Les cultures se mélangent dans les œuvres des artistes exilés avec une certaine fragilité : les références culturelles s'entremêlent dans un contexte d'exil qui dépasse les nationalités. Ceci conduisit certains artistes à s'engager dans la cause mondialiste, comme André Breton.[380] Alors que Pierre Mabille s'était éloigné du surréalisme dans le but de poursuivre ses recherches personnelles, il est sollicité par Breton pour signer une lettre ; s'il accepte les idées de la lettre, il manifeste son désengagement politique et même sa mise à distance du surréalisme tout en expliquant sa position à l'égard des « citoyens du monde », mouvement impulsé par Garry Davis :

> Je suis naturellement d'accord sur l'esprit de la lettre à quelques détails près. L'exploration de l'inconscient et plus généralement celle de l'homme « global » une des tâches que s'était assignée le surréalisme présuppose l'abolition des pseudo-différentiations nationales et amène à s'élever contre ces classifications sordides. Je signe donc la lettre, mais je tiens à vous rappeler que depuis mon retour en France, je n'ai cessé d'être opposé à un travail de groupe, à une intégration dans un groupe. En ce qui me concerne, j'entends demeurer sur le plan individualiste pur, je ne me sens capable que des liens affectifs et non plus d'enrôlement idéologique. Si le mouvement « citoyens du monde » me plaît parce que quelques-uns de

[379] Manuscrit joint à un lettre de César Moro à André Breton du 21 septembre 1951, BRT C Sup 625, BLJD.

[380] Voir la chronologie d'Étienne-Alain Hubert, André BRETON, *Œuvres complètes. III*, *op. cit.*, p. xxxviii.

> ceux qui s'en occupent sont des amis dont j'aime les réactions, ils pensent compter sur mon aide hélas bien modeste. Je n'en ai ni le goût ni le temps étant séparé de toute activité sociale et politique, je m'oriente de plus en plus vers des travaux scientifiques et ne fréquente guère plus que des sources scientifiques pour y puiser les informations qui peuvent être utiles à mon travail. Je tenais à préciser le sens de mes sensations et celui de mon adhésion à votre lettre collective.[381]

Le fait de se sentir étranger aux valeurs d'une nation définit le rapport de l'artiste exilé non seulement à son pays d'accueil mais aussi à son pays d'origine. Benjamin Péret refusait de se battre pour une société avec laquelle il ne sentait rien de commun.[382] Peut-être, comme le signale José Pierre, « […] en confondant sa cause propre avec celle de « l'art révolutionnaire indépendant » tout entier, le Surréalisme atteint peut-être alors à son niveau le plus haut d'universalité ! »[383] En effet, la manière d'intégrer les références culturelles mexicaines dans la production de ces artistes diffère notablement de celle des motifs nationaux de l'époque, elle comporte une distance envers le nationalisme de l'époque mais une compréhension profonde des attraits et des contradictions de l'imaginaire mexicain :

> Le socialisme mexicain s'accompagne d'un sentiment national en totale contradiction avec l'internationalisme déclaré du surréalisme, et les échos artistiques d'un tel nationalisme ne pouvaient que paraître peu supportables à des esprits en quête d'un art capable de donner forme à du jamais vu.[384]

---

[381] Réponse de Mabille aux lettres et au manifeste signé par Breton, Pastoureau, Péret, datés de janvier et février 1949

[382] Introduction à Benjamin PERET (dir.), *Anthologie des mythes, légendes et contes populaires d'Amérique*, *op. cit.* p. 17.

[383] José PIERRE, *Le surréalisme et le Mexique*, *op. cit.*, p. 6.

[384] Gérard Durozoi, « Le Mexique et les Mexicains traversés par quelques surréalistes, vite »dans Joëlle PIJAUDIER, Serge FAUCHEREAU et musée d'art moderne LILLE METROPOLE, *Mexique-Europe*, *op. cit.*, p. 178.

Deuxième partie

Les surréalistes déplacés :
« voyageurs au bord de l'abîme »
(1938-1963)

I. Réunions et collaborations

A) Apparition et disparition du « sphinx de la nuit »

Les peintres n'ont pas encore fait parler[385] *le sphinx vieux comme Œdipe (d'ailleurs passablement escamoté dans son fameux complexe) et je ne crois pas pouvoir me contenter indéfiniment des trop fugaces lueurs de réponses qui apparaissent dans les tableaux-miroirs dans les yeux sauvages d'obsidienne et de marbre encore trop miroirs.*

Wolfgang Paalen[386]

Le 29 avril 1938, Wolfgang Paalen écrivait à André Breton au Mexique en mentionnant une de ses figures privilégiées de la mythologie, le sphinx. Dans cette lettre, Wolfgang Paalen expose une insatisfaction intellectuelle qui le poussera d'une part à utiliser ce personnage mythologique, tout en déclinant les métaphores de la vue et de la lumière, et d'autre part, à interroger *le sphinx*, c'est-à-dire, faire des recherches pour fonder les bases d'une nouvelle théorie de l'art.

Arrivé au Mexique en 1939, Wolfgang Paalen retrouva rapidement les amis d'André Breton, notamment Frida Kahlo, Diego Rivera, Manuel Álvarez Bravo et César Moro.[387] À l'initiative d'André Breton, Wolfgang Paalen et César Moro organisèrent en janvier 1940, la première *exposition internationale surréaliste* au Mexique, à la Galeria de Arte Mexicano (GAM), dirigée par Inés Amor. Il s'agissait d'une petite galerie fondée en 1935 par Carolina Amor, reprise quelques mois plus tard par sa sœur, Inés Amor,[388] qui venait de la déménager.

Le 7 novembre 1939, Wolfgang Paalen décrit avec enthousiasme la préparation de l'exposition dans une lettre à André Breton :

---

[385] Souligné par Wolfgang Paalen dans le manuscrit.

[386] Wolfgang Paalen à André Breton, Paris, le 29 avril 1938, BRT C 2228, BLJD.

[387] « Malheureusement, je n'ai pas encore pu connaître tous tes amis d'ici. Je suis très bien avec César Moro, nous sommes devenus immédiatement amis avec Manuel et Lola Álvarez-Bravo […] Un certain manque de rythme dans la vie ici, auquel tu as sûrement dû te heurter – que j'explique par les deux civilisations parallèles, me semble rendre toutes les rencontres plus difficiles qu'ailleurs » Lettre de Wolfgang Paalen à André Breton du 7 novembre 1939. Fonds André Breton, BRT C 223, BLJD.

[388] Inés AMOR, *Una mujer en el arte mexicano*, *op. cit.*

> […] l'exposition se fera dans les meilleures conditions possibles – à la galerie Amor[389]. Mlle Amor est complètement enchantée de pouvoir la faire, elle a transformé sa galerie dans une maison où il y a beaucoup de place et fera tout pour susciter le maximum d'intérêt. L'exposition se fera vers le 15 janvier, la meilleure saison ici […] J'ai pensé à Moro pour une petite préface et à Bravo pour la couverture du catalogue, inutile de dire que tu recevras le premier exemplaire sorti. Tous les tableaux sont bien arrivés, non sans quelques petites plaisanteries douanières.[390]

Les échanges par correspondance permirent l'intervention d'André Breton depuis la France. Tous les éléments pour l'introduction du surréalisme au Mexique étaient prévus pour cette exposition de 1940 : celle-ci fut inaugurée par un discours surréaliste prononcé par Eduardo Villaseñor[391] et l'apparition d'Isabel Marín,[392] habillée pour l'occasion en « sphinx de la nuit », masquée d'un papillon peint par Wolfgang Paalen, similaire à celui de son tableau de 1937, *La toison d'or*.[393] Dans son essai « Mexico réfléchi par le miroir d'André Breton »,[394] le Professeur Salomon Grimberg offre une description détaillée de l'évènement qui ne passa pas inaperçu dans la presse de Mexico.

En effet, l'exposition comportait des œuvres de Hans Arp, Hans Bellmer, Victor Brauner, Manuel Alvarez Bravo, Giorgio de Chirico, Salvador Dalí, Max Ernst, Gordon Onslow Ford, Esteban Francés, Frida Kahlo, Vassily Kandinsky, Pablo Picasso, César Moro, Alice Rahon, Remedios Varo et Eva Sulzer. Des masques sous la légende « Art sauvage », des objets et des dessins de malades mentaux sous la catégorie « dessins d'aliénés » y étaient également exposés :

---

389 Il s'agit de la Galeria de Arte Mexicano.

390 Wolfgang Paalen à André BretonMexico, Los Cedros, le 7 novembre 1939, BRT C 2233, BLJD.

391 Eduardo Villaseñor, 1886-1978 économiste, éditeur écrivain et haut fonctionnaire il créa avec Daniel Cosio Villegas et Jesus Silva Herzog le Fondo de Cultura Economica, maison d'édition publique de renom au Mexique.

392 Isabel Marín de Paalen, était la sœur de Lupe Marín, première épouse de Diego Rivera. Dernière femme de Wolfgang Paalen. Elle écrira plus tard un ouvrage sur les arts populaires au Mexique dans la collection Historia general del arte mexicano, Isabel Marín de PAALEN, *Etno-artesanías y arte popular*, Editorial Hermes, 1976.

393 José PIERRE, *Le surréalisme et le Mexique*, *op. cit.*, p. 7.

394Salomon Grimberg, " Mexico réfléchi par le miroir d'André Breton" in Martica SAWIN, *Surrealism in exile and the beginning of the New York School*, *op. cit.*, p. 193.

artistes et expressions artistiques qui auraient été interdits et classés comme de « l'art dégénéré » dans les territoires occupés par les nazis.

Avec une préface de César Moro et une photo de Manuel Alvarez Bravo pour la couverture, *Le printemps*, Wolfgang Paalen édita le catalogue. L'exemplaire qui se trouve dans les archives du poète Emilio Adolfo Westphalen, dédicacé, porte les signatures de César Moro, Wolfgang Paalen, Alice Rahon et Eva Sulzer. De plus, cet exemplaire est annoté par César Moro. Entre parenthèses, il explique qu'un paragraphe de sa préface aurait été censuré par les galeristes. En effet, ce texte radical avertit le lecteur de la fin de « l'ère chrétienne » :

> En 1925 la clairvoyance surréaliste situe la fin de l'ère chrétienne ; en 1939 il est nécessaire de le rappeler.[395]

Or cette phrase censurée de la préface est une reformulation du texte qu'il venait de publier tout récemment dans la revue *El uso de la palabra :*

> En 1925 les surréalistes situent la fin de l'ère chrétienne. L'USAGE DE LA PAROLE prétend rappeler que nous sommes en 1939.[396]

Les deux textes avaient été écrits vers la fin 1939, année de la déclaration de guerre et portent l'empreinte de la catastrophe. César Moro interprétait plusieurs œuvres surréalistes de 1938 et 1939 comme des présages de la guerre. Dans sa préface, César Moro mettait l'accent sur la « clairvoyance » des surréalistes qui auraient prédit la guerre. Cependant, le paragraphe fut probablement jugé trop subversif pour la mentalité conservatrice et catholique du Mexique de l'époque. César Moro célèbre dans sa préface les facultés surréalistes et leurs possibilités au Mexique, notamment en lien avec son passé précolombien. Son propos se trouvait appuyé par l'intégration, dans le parcours de l'exposition, d'une partie de la collection d'objets précolombiens de Diego Rivera et des objets collectés pendant le voyage dans la côte Nord-Ouest de Wolfgang Paalen.

---

[395] Emilio Adolfo Westphalen Papers Regarding Surrealism in Latin America, Box 28, folder 10. GRI.

[396] Emilio Adolfo Westphalen Papers Regarding Surrealism in Latin America, Box 11, folder 13-14. GRI.

La photographie de Manuel Álvarez Bravo choisie pour la couverture, *Le printemps*, évoque un certain pessimisme sur la situation internationale et rappelle les clichés de la villa Air Bel à Marseille, où l'on peut voir des tableaux des surréalistes accrochés aux arbres.

Malgré l'affluence de cette petite exposition à la Galeria de Arte Mexicano, les articles de presse publiés après l'inauguration de cette manifestation témoignent des problèmes auxquels les surréalistes étaient confrontés pour s'intégrer dans le milieu artistique mexicain.[397] Dans une lettre à Emilio Adolfo Westphalen, César Moro dit avec ironie qu'il voudrait collecter tous les articles de presse sur l'exposition, tellement celle-ci fut l'objet d'une critique virulente.[398] L'exposition fut très critiquée par la presse locale ; le surréalisme avait peu de visibilité, comparé au courant muraliste et aux mouvements prorévolutionnaires, récupérés politiquement par le parti au pouvoir jusqu'à leur institutionnalisation.[399] Le peintre et dramaturge mexicain Juan Soriano (1920-2006) témoigna également de la façon dont les immigrés européens furent perçus à l'époque :

> *Por entonces se organizó la exposición surrealista en los años cuarenta; exposición que a mi manera de ver no influyó en ninguno de los artistas mexicanos, ya que nuestros artistas, como bien lo decía Breton, son surrealistas innatos. Sin embargo, fue interesante conocer la obra de pintores europeos que representaban esta tendencia en el Viejo Mundo.*[400]

Comme le signale Juan Soriano, André Breton avait décelé un surréalisme inhérent au pays et par extension à ses artistes. Or, les artistes mexicains

---

397 Voir la bibliographie de José PIERRE, *Le surréalisme et le Mexique*, *op. cit.*

398 Lettre de César Moro à Emilio Adolfo Westphalen du 8 février 1940, Westphalen papers, box 1.

399 Le parti politique PRI (parti révolutionnaire institutionnel) avait été créé après la révolution mexicaine de 1910. Il resta au pouvoir pendant soixante et onze ans et développa une politique culturelle patriotique.

400 « Dans les années quarante ils ont organisé l'exposition surréaliste ; à mon sens, celle-ci n'a influencé aucun des artistes mexicains, puisque nos artistes, comme le disait Breton, sont des surréalistes de naissance. Cependant, il fut intéressant de connaître l'œuvre de peintres européens qui représentaient cette tendance dans le Vieux Monde. » Traduction inédite du émoignage de Juan Soriano, dans Delmari ROMERO KEITH, *Galeria de arte mexicano : Historia y testimonios*, Mexico, Galeria de arte mexicano, 1985. p. 100 - 101

souhaitaient s'affranchir des influences européennes dans le but de trouver une identité propre. Dans ses *Mémoires,* la galeriste responsable de la Galeria de Arte Moderno, Inés Amor, parle d'un certain rejet des surréalistes par les artistes mexicains dû à l'incompréhension :

> *Hubo un gran rechazo por parte de los pintores mexicanos hacia el grupo de exiliados extranjeros. Diego [Rivera], que bien se daba cuenta de la importancia de Breton, le rindió caravana, pero obstaculizó el proceso que hubiera producido el contacto entre los artistas mexicanos y los recién llegados. Me acuerdo de Péret como ánima en pena buscando a alguien con quién comunicarse. Hubo algunos escritores, como Jorge Cuesta, que se interesaron en el movimiento surrealista, pero en realidad existía un bloqueo, no por mala fe sino por incomprensión.*[401]

En effet, quelques revues mexicaines, comme *Romance* (1940 – 1941) qualifièrent l'évènement de « *pequeño motin de barrio* ».[402] Dans ses numéros de février à mai 1940, la revue avait également fait paraître une enquête sur le surréalisme ; l'orientation de la question laissait entrevoir le peu de prédispositions d'un certain nombre d'artistes envers le mouvement : celle-ci demandait aux lecteurs les « caractéristiques de la littérature *postérieure* au mouvement surréaliste ».[403] Nombre de critiques mexicains affirmaient que le surréalisme était un mouvement désuet, désormais mort, ce qui était vite dit. Mais indépendamment de la réception du surréalisme au Mexique à l'arrivée des exilés, l'imaginaire d'André Breton était empreint d'une vision romantique du pays, comme on peut le remarquer dans son texte *Souvenir du Mexique* :

---

[401] « Il y eut un grand rejet de la part des peintres mexicains envers le groupe d'exilés étrangers. Diego [Rivera], qui se rendait compte de l'importance de Breton lui a rendu hommage, mais il a entravé le processus qui aurait pu mettre en contact les artistes mexicains et les nouveaux arrivants. Je me souviens de Péret comme d'une âme errante à la recherche de quelqu'un avec qui communiquer. Il y eut des écrivains comme Jorge Cuesta qui s'intéressèrent au mouvement surréaliste, mais en vérité il y avait un blocage non pas de mauvaise foi mais d'incompréhension. » Inés AMOR, *Una mujer en el arte mexicano*, *op. cit.* p. 121.

[402] Cité dans Luis-Mario SCHNEIDER, *México y el surrealismo: 1925-1950*, México, Arte y Libros, 1978, p. 184.

[403] Les italiques sont à nous, enquête cité dans la thèse d'Evelyne SANCHEZ LAROCHE, *L'aventure mexicaine du surréalisme (1936 -1948)*, *op. cit.*

> Une partie de mon paysage mental – et par extension, je crois, du paysage mental du surréalisme – est manifestement bornée par le Mexique. […] Les routes mexicaines s'engouffrent dans les zones mêmes où se complaît et s'attarde l'écriture automatique.[404]

Les artistes mexicains tentèrent de construire un mouvement de renaissance artistique et culturelle en lien avec le passé précolombien, mais nombre d'intellectuels mexicains avaient vu le surréalisme comme une école avec des codes bien plus stricts qu'en réalité.[405] Au-delà du décalage culturel, les difficultés des surréalistes à s'intégrer dans le milieu culturel mexicain s'expliquent également par les sabotages des staliniens. Plusieurs passages des *Carnets* de Victor Serge témoignent des complots politiques qui compliquaient les relations et les possibilités d'action des immigrés dans la scène artistique mexicaine des années quarante.

Il n'y eut pas d'autre *Exposition internationale surréaliste* au Mexique. Benjamin Péret avait commencé à organiser une exposition surréaliste qui devait avoir lieu au Palacio de Bellas Artes. Il devait soumettre des propositions rapidement et comptait sur André Breton pour l'aider. Il le chargeait donc de lui faire la liste de toutes les œuvres disponibles à New York, notamment des œuvres de Giorgio de Chirico et de Pablo Picasso. Si l'idée d'un catalogue d'exposition n'avait soulevé aucun enthousiasme chez les organisateurs, ils souhaitaient tout de même qu'il y eût des conférences de Pierre Mabille et de Benjamin Péret. Dans une des lettres à André Breton, il parle même de l'espace qui lui avait été proposé pour l'exposition aux Beaux-Arts : « c'est très grand, il faudrait plus de 100 tableaux. » Il avait besoin d'une réponse rapide de la part d'André Breton. Benjamin Péret songeait à inclure des objets en plus des tableaux et pensait réserver une petite salle aux cadavres exquis pour donner place la création collective. Pour les gens qui résidaient au Mexique il proposait Esteban Francés, Remedios Varo, Gunther Gerzso, et Manuel Alvarez Bravo.[406] Malheureusement

---

[404] André Breton, « Souvenir du Mexique », in TERIADE et Albert SKIRA (dir.), *Minotaure*, *op. cit.*

[405] Voir l'article du quotidien mexicain *Excelsior* du 20 janvier 1940 de Luis Basurto, « *La gran exposicion surrealista internacional* ».

[406] Benjamin Péret à André Breton, 22/06/43, Brt c 1372, BLJD, C AB/BP, p. 177-179

l'exposition ne put se réaliser car les difficultés liées au transport des tableaux ne permettaient pas de répondre aux attentes des organisateurs mexicains ; ils ne voulaient pas la faire sans les tableaux de New York.[407] Or, une exposition de cette taille dans cette institution nationale renommée aurait certainement consacré le surréalisme dans le pays.

Les *Expositions surréalistes internationales* étaient en effet le lieu par excellence du dialogue entre les différentes disciplines. Cette volonté de dépassement de techniques et de disciplines caractérisait la recherche et l'expression surréaliste. En effet, selon André Breton, le surréalisme cherchait à s'affranchir de « l'empire du monde physique » et de toute voie tracée :

> Au sein du surréalisme, par définition l'artiste a joui d'une totale liberté d'inspiration et de technique... Ce qui en toute rigueur qualifie l'œuvre surréaliste, quel que soit l'aspect qu'elle puisse présenter, c'est l'intention et la volonté de se soustraire à l'empire du monde physique (qui en tenant l'homme prisonnier de ses apparences a si longtemps tyrannisé l'art) pour atteindre le champ psychophysique total (dont le champ de conscience n'est qu'une faible partie). L'unité de conception surréaliste, qui prend valeur de critérium, ne saurait être recherchée dans les "voies" suivies qui peuvent différer du tout au tout. Elle réside dans la profonde communauté de but : parvenir aux 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 ».[408]

Pour « parvenir aux terres du désir », chez les surréalistes, les arts et les époques engagent un dialogue tout en évitant l'exercice de l'illustration, c'est dans ce sens qu'ils pouvaient installer dans les expositions surréalistes des œuvres contemporaines à côté d'objets précolombiens ou d'autres objets créés ou des « trouvailles ».

---

[407] Benjamin Péret à André Breton, Mexico, 08/08/43, Brt c 1374, BLJD, C AB/BP, p. 187-189

[408] André BRETON, *Peinture surréaliste en Europe: exposition à Sarrebruck = Surrealistiche Malerei in Europa : Austellung in Saarbrücken*, Paris, 1952.

Héritier à certains égards du romantisme, le surréalisme mettait en pratique une forme d'art total où tous les sens se mettent au service de l'expression pour la libération. La sentence négative « La littérature est un des plus tristes chemins qui mènent à tout »[409] – citée par César Moro dans son catalogue de l'exposition surréaliste de peinture qu'il organisa à Lima en 1935 –,[410] évoque une opposition aux hiérarchies établies entre les arts ; le combat surréaliste se servait du choc et de la révolte, créés par les images.

Albert Béguin, l'auteur de *L'âme romantique et le rêve*, identifie la primauté de l'image chez les surréalistes comme une réminiscence du romantisme de Georg Hamann, pour qui la poésie est faite d'images :

> La poésie est la langue maternelle du genre humain ; de même que l'horticulture est plus vieille que l'agriculture ; la peinture que l'écriture ; le chant que la déclamation ; les paraboles que les raisonnements ; le troc que le commerce ; nos ancêtres dormaient d'un sommeil plus profond ; et leur mouvement était une danse titubante […]
>
> Les sens et les passions parlent et ne comprennent rien d'autre que des images. Ce sont des images qui forment tout le trésor de la connaissance et du bonheur humains. La première éruption de la Création et la première impression de son historien – la première apparition et le premier plaisir de la Nature se réunissent en cette parole : « Que la lumière soit ! » c'est ainsi que commence la sensation de la présence des choses.[411]

[409] André BRETON, *Œuvres complètes. I*, *op. cit.*, p. 322.

[410] *Exposición de las obras de Jaime Dvor, César Moro, Waldo Parraguez, Gabriela Rivadeneira, Carlos Sotomayor, y Maria Valencia*, Lima, 1935. César Moro Papers, Box 2, folder 1, GRI. Le catalogue contient des textes de Luis Aragon, André Breton, Salvador Dali, Gérard de Nerval, et autres.

[411] Georg Hamann, *Aesthetica in Nuce*, p. 79 ; cité dans BEGUIN, *L'âme romantique et le rêve*, p.72.

La création au quotidien

La parole divine « Que la lumière soit ! » est évoquée dans le tableau *La creación de las aves* [*La création des oiseaux*] de Remedios Varo. Dans cette œuvre, la lumière se trouve en lien direct avec la vie. Un être anthropomorphe dirige la scène : il est assis à une table de travail avec une feuille de papier devant lui. Ses traits délicats, ses pieds et ses mains fines suggèrent discrètement la féminité. Ce personnage hermaphrodite, mi-oiseau, est en train de peindre un oiseau qui prend vie grâce à la lumière stellaire reflétée par une loupe. Tout y est relié : de l'autre côté du tableau un complexe artefact absorbe du ciel la matière nécessaire à la production des trois couleurs primaires placées sur la palette du démiurge. Son pinceau est recourbé jusqu'à toucher les cordes d'un instrument posé sur sa poitrine. *La création des oiseaux* expose un lien fort entre les arts, en l'occurrence peinture et musique. Le souffle divin qui donne vie à l'homme dans la mythologie chrétienne devient ici lumière. Les oiseaux qui s'envolent sont porteurs d'une nature divine dans leurs plumes, rappelant celle de leur créateur. En effet, *La création des oiseaux* fait écho à la Genèse de la Bible ; le *fiat lux* de la première parole divine résonne ici avec la vie donnée par le démiurge, personnage principal du tableau.

La précision du pinceau de Remedios Varo et sa maîtrise de la perspective se distinguent des nouvelles techniques des peintres modernes qui laissèrent tomber les conventions académiques et la figuration au profit de la recherche de l'abstraction au XX^{e} siècle. Remedios Varo livre un art atemporel, particulièrement intime et littéraire. En effet, les tableaux de Remedios Varo comportent un caractère narratif qui peut mettre en question leur caractère surréaliste. Certes, la minutie de son travail échappe à l'automatisme, c'est-à-dire le « fonctionnement réel de la pensée », mais les associations d'images dans ses tableaux trahissent autant leur contenu manifeste que leur contenu latent, de la même manière que celles de Jérôme Bosch dont elle et d'autres surréalistes étaient par ailleurs très influencés. La peinture de la période mexicaine de Remedios

Varo présente une figuration qui va au-delà de « l'empire du monde physique ».[412] Elle cherchait à dépasser les limites de la représentation réaliste, en interrogeant la réalité, en lien avec des phénomènes scientifiques ou magiques. Elle envoyait régulièrement dans ses lettres à son frère des photographies de ses tableaux, accompagnées de textes qui offraient quelques clés pour comprendre ses peintures. Ainsi, pour sa toile *Fenómeno de Ingravidez*, elle explique à son frère :

> *La tierra se escapa de su eje y su centro de gravedad, al grandísimo asombro del astrónomo que trata de conservar su equilibrio encontrándose con el pie izquierdo en una dimensión y con el derecho en otra.*[413]

Ces tableaux deviennent ainsi des fenêtres ouvertes à la surréalité des scènes représentées. Les personnages des tableaux de Remedios Varo se trouvent souvent à l'intérieur d'une pièce où le spectateur est déplacé. En effet, dans une grande partie des tableaux de Remedios Varo, le spectateur a la possibilité de voir ce qui se passe à l'intérieur des espaces architecturaux.

Sa peinture est narrative et se structure parfois comme l'écriture avec des symboles récurrents, tout en prenant en compte la tradition littéraire. Remedios Varo excelle dans la peinture, mais écrit régulièrement ses rêves, des textes en écriture automatique, des recettes surréalistes et des lettres humoristiques pour amuser ses amis. Elle réalisa également quelques sculptures, ainsi que des costumes pour le ballet *Aleko* de Marc Chagall. Elle n'exposa de manière individuelle qu'en 1955. Elle ne cherchait pas la notoriété et restreignait son activité au cadre intime. De caractère timide, Remedios Varo, se méfiait du succès et disait n'avoir aucun désir de reconnaissance, cela est explicite dans sa lettre à Gerardo Lizárraga :

> *Me cuesta mucho comprender la importancia que parece tener para ti el reconocimiento de tu talento. Yo pensaba que para un creador lo importante es el crear y que el*

[412] André BRETON, *Peinture surréaliste en Europe*, *op. cit.* pp. 5-6.

[413] Texte de Remedios Varo : « La terre s'échappe de son axe et de son centre de gravité, l'astronome, malgré son étonnement essaie de garder son équilibre, se retrouvant avec le pied gauche dans une dimension et le droit dans l'autre. » dans Ricardo OVALLE, *Remedios Varo*, *op. cit.* p. 120

> *devenir de su obra era cuestión secundaria y que fama, admiración, curiosidad de la gente, etc., era más bien consecuencias inevitables y molestas que cosas deseadas.*[414]

Son refus de notoriété renvoie à plusieurs textes d'André Breton, qui, dès 1925 avait commencé à mettre en garde contre le succès dans son texte « Pourquoi je prends la direction de *La Révolution Surréaliste* » ; la réussite et la célébrité seront également des facteurs contre lesquels il s'exprime dans son texte *Limites non frontières du surréalisme*, de 1936. L'écrivain mexicain Alberto Blanco perçoit dans la pratique discrète des différentes disciplines de Remedios Varo une sorte de méditation menant vers la « connaissance » :

> *Remedios Varo creyó en el conocimiento que es capaz de cifrarse en una obra sea esta un poema o la manufactura de un par de zapatos, sea esta un cuadro pintado al óleo o el diseño de las alas de un avión.*[415]

Cette façon de percevoir l'art est exprimée dans plusieurs de ses tableaux, où elle met en scène des actes de création. En effet, les résultats de ces actes créatifs semblent indépendants de leurs créateurs, comme dans le cas des oiseaux créés par le démiurge de *Creación de las aves*, le tricot de *La tejedora de Verona* [*La tisseuse de Vérone*] ou encore la broderie de la jeune fille de son *Triptyque*.

Un trait qui rassemble ces exilés au Mexique est en effet la création d'un langage artistique propre et multiple. Ils expérimentent à travers l'exil un changement profond de leur expression. Pour César Moro, la sentence bretonienne, « Le langage a été donné à l'homme pour qu'il en fasse un usage surréaliste »[416] est intrinsèque à sa démarche artistique. Il faisait de la peinture, des collages et s'adonnait à l'écriture. Il s'intéressait également à l'art des malades mentaux avant que le concept d'art brut soit proposé par Jean Dubuffet en 1945.

---

414 Lettre de Remedios Varo à Gerardo Lizarraga, [s.d.], in Remedios VARO et Isabel CASTELLS, *Remedios Varo : cartas, sueños y otros textos.*, *op. cit.*, p. 69.

415 BLANCO : « R.V. crut en la connaissance qui est capable de se chiffrer dans une œuvre, que celle-ci soit un poème ou la fabrication d'une paire de chaussures ; soit un tableau peint à l'huile ou bien le plan des ailes d'un avion » [Traduction inédite] Ricardo OVALLE, *Remedios Varo*, *op. cit.*p. 12.

416 BRETON, *Deuxième manifeste du surréalisme*, André BRETON, *Œuvres complètes. I*, *op. cit.*

L'art des aliénés ou l'art brut avaient en commun avec les arts primitifs une part d'automatisme et un caractère marginal par rapport aux Beaux-Arts :

> Les quolibets qui, en art, ont accueilli, sans parvenir à le décourager, l'effort d'un douanier Rousseau, voué à développer ses possibilités d'expression instinctives hors des préceptes de l'école, l'indifférence de la part de quelques-uns vaguement condescendante qui continue à s'exercer aux dépens d'un facteur Cheval, parvenu, avec les pires moyens de fortune, à donner corps à son rêve, se retournent aujourd'hui ou se retourneront demain contre ceux qui auraient cru pouvoir faire devant eux les esprits forts. Ce qui m'a toujours passionnément requis dans des œuvres comme les leurs, c'est qu'elles se produisent tout à fait au large de la ligne culturelle assignable à une époque, et aussi qu'elles rendent un tribut beaucoup plus vaste que les autres aux aspirations et aux craintes qui forment le fonds commun de l'humanité. Si la revendication humaine, pour avoir chance de triompher partiellement sur le plan pratique, doit s'appliquer en des points précis, et pour cela mettre la science de son côté, il n'en reste pas moins que, sous peine d'appauvrissement affectif qui la rendrait stérile et, à vrai dire, la menace déjà, elle doit se retremper et se refondre parfois dans le désir *sans frein* du mieux-être collectif, très vite taxé d'utopie par ceux à qui il porte ombrage individuellement.[417]

Au Pérou, César Moro s'intéressa à l'art des aliénés. En effet, dans son essai *Los anteojos de azufre* où il fait le procès de l'art au Pérou, il est remarquable que seuls les textes et dessins produits par les aliénés de l'Hôpital psychiatrique Larca Herrera et le monument à Bergasse du Petit-Thouars à Lima présentent de l'intérêt à ses yeux.[418] Ainsi, il organisa l'exposition des œuvres des aliénés dans le Museo de las obras de los enfermos de cet hôpital ; il en gardera quelques dessins dans ses archives. César Moro avait donc déjà fait preuve d'une maîtrise de l'esthétique surréaliste dans ses activités à Lima. De plus, il utilise

[417] *Arcane 17*, André BRETON, *Œuvres complètes. III*, *op. cit.*, p. 37‑113.
[418] Dawn ADES, Rita EDER et Graciela editor of compilation SPERANZA, *Surrealism in Latin America*, *op. cit.*, p. 23.

l'écriture automatique de façon régulière pour faire jaillir ses poèmes. Ses collages combinent souvent texte et image.

Alice Rahon, d'abord poète, se consacre surtout à la peinture pendant son exil ; elle créé également le script et les costumes pour *Le ballet d'Orion*[419], elle pratique tantôt la sculpture, tantôt la création d'objets. Si Wolfgang Paalen peina à retrouver l'inspiration en peinture dans ses premières années d'exil, cela lui permit de privilégier l'écriture durant cette période. Il proposa alors de nouvelles bases théoriques pour l'expressionnisme abstrait. Wolfgang Paalen pratiquait prose et poésie, il faisait régulièrement de la sculpture. Il avait analysé les techniques automatiques dans ses essais « L'image nouvelle » et « Paysage totémique ». Par ailleurs André Breton lui demandera de s'expliquer à ce sujet qui sera l'un des points de désaccord entre eux deux. Il entame également un dialogue sur l'automatisme avec Pierre Mabille. Á ce propos, Victor Serge pensait que les surréalistes ne l'avaient pas assez exploité et il est curieux de découvrir parfois dans quelques pages de ses *Carnets* un certain automatisme en lien avec sa découverte du Mexique. En effet, il donne libre cours à sa plume et écrit ce qui lui passe par l'esprit, parfois il note des associations insolites dans les noms des rues et d'enseignes de Mexico.

Leonora Carrington pratiquait non seulement peinture, sculpture, tissage, broderie et création d'objets, mais écrivait aussi quelques romans, quelques pièces de théâtre et un nombre important de nouvelles. Elle introduit un langage visuel dans ses écrits et un langage narratif dans ses tableaux. L'écriture de Leonora révèle que l'image est chronologiquement et hiérarchiquement première dans son œuvre. Les scènes de ses récits sont des tableaux vivants. Dans ses contes, romans et récits, elle élabore des descriptions précises de couleurs et de textures. Il s'agit par ailleurs de l'une des caractéristiques de son écriture qu'elle partage avec César Moro.

Pour sa part, Kati Horna se définissait comme une « ouvrière de la photographie », non sans développer un regard personnel, mais tout comme Remedios Varo, elle ne cherchait pas particulièrement à diffuser son œuvre. Kati

[419] *Le ballet d'Orion*, 1946, script inédit, archives privées Alice Rahon, non catalogué.

et José Horna pratiquent la photographie, le collage et la création d'objets simultanément surtout pour leurs proches. En effet, leur maison dans le quartier Roma à Mexico était l'un des principaux centres d'activité pour ce groupe d'exilés, comme en témoignent les portraits conservés dans ses archives photographiques.

Seul Benjamin Péret avait une production avant tout littéraire, mais réalisa également quelques collages et cadavres exquis qui témoignent de ses incursions dans le domaine plastique, par le biais de l'automatisme ; de plus, il pratiquait la photographie ethnographique. En effet, quelques-unes de ses photographies ont été récemment publiées dans l'édition de son texte *Dans la zone torride du Brésil* ; il s'agit du récit de son voyage chez quelques tribus amazoniennes en 1956. Ses photographies sur les arts populaires du Brésil viennent également d'être réunies et publiées par les éditions du Sandre.[420] Benjamin Péret, qui avait le sens de la mise en page, réalisa la composition typographique de plusieurs de ses livres.

Quant à Luis Buñuel, il poursuivit principalement sa carrière de réalisateur de films, ce qui ne l'empêcha pas d'écrire prose et poésie. Sans doute, l'écriture fut pour lui une sorte de fantasme :

> […] *hubiera dado todo gustoso a cambio de poder ser escritor. Es lo que realmente me hubiera gustado ser. Porque el mundo del cine es muy agobiante, hace falta mucha gente para hacer una película. Y envidio al pintor o al escritor que pueden trabajar aislados en su casa. Pero no valgo para escribir. Me repito. Lo que a un escritor le cuesta dos minutos a mí me cuesta dos horas.*[421]

Fantasme qu'il réalisa vers la fin de sa vie, avec l'aide de Jean-Claude Carrière, en écrivant ses Mémoires intitulées *Mon dernier soupir*.[422] Ceux-ci furent publiés en 1982, seulement un an avant sa mort.

---

[420] Benjamin PERET, *Les arts primitifs et populaires du Brésil:*, Saint-Loup-de-Naud (Seine-et-Marne), France, Éditions du Sandre, 2017.

[421] Luis BUÑUEL, *Obra literaria*, Zaragoza, Ed. de Heraldo de Aragón, 1982. p. 18.

[422] Luis BUÑUEL et Jean-Claude CARRIERE, *Mon dernier soupir*, *op. cit.*

Ce fut surtout loin des musées et galeries que ces artistes s'exprimèrent, ils créèrent un bon nombre de ses œuvres dans un cadre intime, ils privilégiaient leur activité collective à l'intérieur de leur cercle d'amis. Leur entraide et le soutien de quelques amis mécènes leur permirent à plusieurs reprises de continuer à exercer leur art. Peggy Guggenheim, la première, avait aidé nombre d'artistes à sortir de l'Europe en guerre et continua à soutenir financièrement Benjamin Péret au Mexique ; elle plaçait les tableaux des uns et des autres dans sa collection ou dans les galeries aux États-Unis. Eva Sulzer aida Wolfgang Paalen, Alice Rahon et plus tard Remedios Varo, devenue l'une de ses meilleures amies. Le collectionneur anglais Edward James, ami de Leonora Carrington, Remedios Varo et Kati Horna,[423] permit et contribua à la création de plusieurs tableaux ; il mit en scène également les idées de ses amis dans son jardin monumental de Las Pozas.

Près de Xilitla, à quelques 600 km au nord de Mexico, se trouve un jardin de sculptures au milieu de la jungle, fruit de la collaboration entre Edward James, Plutarco Gastelorum, Leonora Carrington, Kati et José Horna. Edward James aurait d'abord investi son terrain à Xilitla en tant que jardin d'orchidées en 1952. Cependant, en 1962 une vague de froid exceptionnelle eut raison de ses fleurs. Il voulut construire alors un jardin moins éphémère, tout en conservant les formes organiques de la flore du lieu. Les structures en pierre ont progressivement été envahies par la végétation luxuriante des alentours. Que la nature reprenne ses droits sur ces structures ne fait qu'accentuer le caractère surréaliste de ce jardin et évoque des textes tels que « La nature dévore le progrès et le dépasse »[424] ou « Ruine de ruines »[425] de Benjamin Péret. Le jardin d'Edward James à las Pozas est une œuvre collective exceptionnelle. Selon Stefan van Raay, commissaire de l'exposition *Surreal friends*, ce fut Leonora Carrington qui dessina le double escalier de las Pozas, l'une des œuvres emblématiques du lieu :

---

423 « *Just after the war, James collected work by all three women [Leonora Carrington, Remedios Varo et Kati Horna], and he forged close lasting friendships with both Carrington and Horna. James gave Horna works by Carrington and Varo and on separate occasions playfully proposed to marry Horna as well as Carrington* »Stefan van Raay dans Stefan van RAAY, Joanna MOORHEAD, Teresa ARCQ, Sharon-Michi KUSUNOKI et Antonio RODRIGUEZ RIVERA, *Surreal friends: Leonora Carrington, Remedios Varo and Kati Horna :*, Farnham. p. 25.

424 Benjamin PERET et ASSOCIATION DES AMIS DE BENJAMIN PERET, *Œuvres complètes 1*, *op. cit.*, p. 7 p. 38.

425 *Ibid.*, p. 41‑43.

> *The most distinctive pavilion in Las Pozas, the double staircase to Nowhere, was designed by Carrington, who also painted a mural in El Castillo, the townhole in Xilitla that Plutarco Gastelum built for himself, his wife and his friend Edward James.*[426]

José Horna réalisa plusieurs maquettes des sculptures qu'Edward James installa à las Pozas. Une photo de Kati Horna montre son époux en train de fabriquer la maquette de la structure principale de Las Pozas, structure imaginée par Leonora Carrington. Elle peignit également une petite fresque dans la maison d'Edward James à Xilitla. Par ailleurs, un documentaire sur la vie d'Edward James, *The Secret Life of Edward James*, montre une scène avec Leonora Carrington, Eva Sulzer et Kati Horna sur la terrasse de sa maison à Xilitla. C'était une petite communauté artistique fondée sur l'amitié. En effet, l'amitié entre Leonora Carrington et Edward James fut une constante à partir des années cinquante. Il posséda certainement la plus importante collection des tableaux de Leonora Carrington.[427]

Si l'exposition à la galerie d'Inés Amor en 1940 fut la seule et unique exposition surréaliste collective au Mexique, ils eurent par la suite la possibilité d'exposer de temps en temps individuellement, dans les quelques galeries mexicaines qui acceptaient les artistes étrangers : en plus de la Galeria de Arte Mexicano où Wolfgang Paalen et Alice Rahon exposèrent régulièrement, il y eut également la galerie Diana dans laquelle Remedios Varo exposa de façon individuelle en 1955. Le succès de cette exposition fut immédiat, elle y vendit la totalité des tableaux exposés.

Le rôle de galeries d'art américaines fut également primordial pour la diffusion de leur œuvre, notamment dans le cas de Leonora Carrington et de Wolfgang Paalen, dans la mesure où ils pouvaient y exposer de temps en temps, comme le signale Martica Sawin :

---

[426] Stefan van RAAY, Joanna MOORHEAD, Teresa ARCQ, Sharon-Michi KUSUNOKI et Antonio RODRIGUEZ RIVERA, *Surreal friends*, *op. cit.* p. 26.

[427] Stefan van Raay : « *The majority of Carrington's painting in British private and public collections have an Edward James provenance.* » *Ibid.*

> À New York, la découverte du surréalisme fut aussi rendue possible grâce à l'intérêt que lui portèrent quelques galeristes, qui étaient également pour certains des exilés.[428]

Remedios Varo, Leonora Carrington et Kati Horna étaient très liées d'amitié et se réunissaient régulièrement. Quelques photographies de Kati Horna mettent en scène ce groupe d'amis, portant des objets ou des œuvres d'art des uns et des autres. Les objets qu'ils créaient faisaient partie de leur quotidien mais n'étaient pas toujours exposés, comme dans le cas des jouets fabriqués par José Horna, parmi lesquels un berceau peint par Leonora Carrington, *La cuna*, et un miroir, fabriqués pour la fille des Horna. D'autres jouets faits par José Horna, furent décorés par Remedios Varo.

César Moro, Remedios Varo, Benjamin Péret, Wolfgang Paalen, Alice Rahon, Leonora Carrington, Kati et José Horna continuèrent à exercer leur art malgré le peu d'expositions et de publications au Mexique. Leurs maisons et ateliers furent alors les lieux primordiaux de création et d'exposition de leurs œuvres. L'art de ces réfugiés fit ainsi son apparition en exil tel un sphinx, en posant l'énigme de l'ancrage du surréalisme dans la réalité mexicaine. Mais le surréalisme n'ayant que peu de visibilité, son contexte mexicain des années quarante ne s'éclairait que par moments. Le surréalisme en exil se présenta donc sous le signe du sphinx, mais le sphinx n'aurait pas été suffisamment interrogé. César Moro évoque également cette figure de la mythologie dans sa préface au catalogue de l'*Exposition internationale surréaliste* de 1940 :

> La peinture surréaliste est l'aventure concrète par excellence. C'est le saut qui écrase les têtes baveuses et amorphes de la canaille intellectuelle. Du passage de l'aventure surréaliste restent, parmi des milliers de fleurs plus grandes les unes que des lévriers et plus petites que le ciel, des dards puérils de ceux qui se sont pris pour des scorpions et n'étaient que des fourmis travailleuses. Une multitude de papillons nocturnes couvre littéralement chaque centimètre de peinture

[428] Julien Levy, Peggy Guggenheim (Art of This Century) Les galeristes Julien Lévy, Peggy Guggenheim (Art of this century), Stanley William Hayler (Atelier 17). Martica SAWIN, *Surrealism in exile and the beginning of the New York School*, *op. cit.*, p. 14.

surréaliste, les pressages et les malédictions succulentes pullulent ; le ciel inerme avoue enfin, son emploi de toile de fond de l'ennui, au désespoir de l'homme, le regard de l'homme parti devant, devant lui, entreprend la marche du crabe pour interroger le sphinx qui le tue et peupler d'yeux l'obscurité tentaculaire qui l'enveloppe du berceau au tombeau. Seulement sous cette condition surgit la poésie, là où finit le marché.[429]

[429] Préface de César Moro au catalogue de l'*Exposition international surréaliste*, Mexico, 1940.

B) VITARREALISMO ou le surréalisme revivifié

Miracle de la chair et de la pensée, le banquet de l'hospitalité est l'utopie des étrangers : cosmopolitisme d'un moment, fraternité de convives qui apaisent et oublient leurs différences, le banquet est hors temps. Il s'imagine éternel dans l'ivresse de ceux qui n'ignorent pourtant pas sa fragilité provisoire.

Julia Kristeva[430]

Ces artistes exilés se sont d'abord rencontrés pour la plupart à Paris, lors de leurs réunions quotidiennes dans les cafés parisiens et de leurs collaborations artistiques. Or, le mouvement surréaliste fut brutalement interrompu par la guerre. Au Mexique, ils retrouvèrent, non seulement la sécurité qui n'existait plus dans l'Europe en conflit, mais aussi un groupe d'amis qui partageaient l'expérience de l'exil et les « chemins de la mémoire »[431] qui les conduisaient vers le surréalisme.

César Moro avait été accueilli au Mexique par le peintre et dramaturge Agustin Lazo et le poète Xavier Villarrutia ; les Paalen avaient été reçus par les Rivera. Malgré le fait que Wolfgang Paalen commençait déjà à se détacher du surréalisme, Benjamin Péret et Remedios Varo furent tout de même accueillis par les Paalen. Leonora Carrington et Renato Leduc vécurent tout d'abord chez Benjamin Péret et Remedios Varo. Remedios Varo et Leonora Carrington discutaient ensemble de leurs idées avant de les mettre en œuvre.[432] Kati Horna, Chiki Weisz et Eva Sulzer photographiaient fréquemment ce groupe d'amis. Wolfgang Paalen, Alice Rahon, Remedios Varo et Leonora Carrington partageaient leurs techniques picturales. Luis Buñuel entretint des relations amicales avec tous.

Ceux qui habitaient à Mexico se réunissaient régulièrement. Leurs cahiers et correspondances offrent quelques détails de ces rencontres et réunions à Mexico, dans lesquelles ils tentèrent, dans un premier temps, de poursuivre les activités surréalistes.

---

[430] Julia KRISTEVA, *Étrangers à nous-mêmes*, *op. cit.* p. 22-23.

[431] *Ibid.*, p. 22.

[432] Stefan van RAAY, Joanna MOORHEAD, Teresa ARCQ, Sharon-Michi KUSUNOKI et Antonio RODRIGUEZ RIVERA, *Surreal friends*, *op. cit.*, p. 16.

Pierre Mabille joua sans doute un rôle unificateur lors de ses séjours au Mexique. Les tentatives de créer des manifestes et des activités collectives étaient la plupart du temps empreintes d'humour. Ainsi, le 3 septembre 1942, Benjamin Péret signale à André Breton la création d'un « manifeste au deuxième degré »[433] par Esteban Francés. Puis, un an plus tard, dans une lettre d'août 1943[434] à André Breton, Leonora Carrington parle de « VITARREALISMO », terme ironique que le cercle d'exilés inventa pour une nouvelle « école d'art » lors d'une réunion à Mexico. Selon cette lettre, leur groupe consistait en Pierre Mabille, Remedios Varo, Benjamin Péret et Esteban Francés. À ce moment-là, le peintre Kurt Seligmann se trouvait également à Mexico pour une exposition de son œuvre à la Galeria de Arte Mexicano et participa avec sa femme à quelques-unes de ces réunions. L'humour et l'illogisme étaient des moyens pour mettre à distance leur condition. Le rire contrait la distance : en effet, l'ironie de leur exil, c'était la joie de se retrouver à nouveau, au Mexique, sans pouvoir récréer le mouvement surréaliste tel qu'il était avant la guerre. Le « VITARREALISMO » apparaît alors comme un détachement ironique de leur condition et d'un surréalisme qui peinait à se renouveler en exil :

> […] nous avons inventé une ècole d'art basé sur les vitamines pour les américains – la culmination logique de cette ècole et que toute tableaux enterées profondement sous terre et festins reguliers de carrots crus, de laitus et des pastilles de consistence les jours d'orgies. C'est le VITARREALISMO symbolisé par un bon ver d'eau et une tablette de vitamine A on c'est entre-crétinisés toute une soirée avec ce projet.
>
> […] Ètroitement serrés dans notre cerce on ose a peine mettre le nez dehors si non des cafards ècrasants devant la rigoureuse incompréhension des gens – je les mautie a une discrete distance. C'est moins mondain qu'a New York.[435]

[433] Benjamin Péret à André Breton, 3/09/42, BRT C 1369, BLJD, C AB/BP, p. 149-150

[434] [1943] Leonora Carrington à André Breton, México D.F. dimanche soir août 8, BRT C 424 Nous n'avons pas corrigé l'orthographe de Leonora Carrington. Reproduite dans Gérard ROCHE, André BRETON et Benjamin PERET, *Correspondance, 1920-1959*, *op. cit.*, p. 193‑195.

[435] Leonora Carrington à André Breton, Mexico, dimanche soir août 8 BRT C 424. *Ibid.*

Le terme « VITARREALISMO » trahissait parfaitement les sentiments mêlés des exilés. Épuisés par la guerre et leur traversée transatlantique, ces artistes avaient vu leurs forces créatives s'affaiblir. Ils avaient besoin de prendre soin de leur santé morale et physique, d'où l'image de la « tablette de vitamine A », avant de se confronter à « la rigoureuse incompréhension des gens ». Cette lettre de Leonora Carrington révèle deux aspects de l'isolement de ces artistes exilés au Mexique : d'une part le manque d'une figure directrice telle qu'André Breton pour mener à terme un projet collectif et d'autre part, les différences culturelles avec les Mexicains qui contribuaient à les tenir à l'écart et à limiter leur horizon. Pour sa part, Benjamin Péret offre un portrait encore plus pessimiste de ce « groupe » dans une lettre de 1943 à André Breton :

> Je n'ai pas réussi malgré des nombreuses tentatives, que Leonora a secondé de son mieux, à provoquer la moindre activité collective. Il est vrai qu'il n'y avait jusqu'ici que Francés, Leonora, Remedios et moi. Leonora a fait ces temps-ci quelques gouaches et un tableau que j'aime beaucoup.[436]

Benjamin Péret envoya trois poèmes-images réalisés avec Remedios Varo et Estéban Francés à André Breton,[437] à la manière de cadavres exquis et d'écriture automatique. Retrouvés dans les archives Breton, ces poèmes-dessins font également partie de ces « tentatives » d'activités collectives :

> Nous avons procédé de la manière suivante : chacun prend une feuille de papier et écrit ou dessine et on tourne comme un cadavre exquis mais en connaissant ce que la personne qui vous passe vient d'écrire ou de dessiner et qu'il s'agit de continuer par un poème ou un dessin. Les numéros 1 et 2 ont été faits un peu différemment puisque le dessin n'était pas terminé et que Remedios a terminé les dessins de Francés. Ce n'est pas encore tout à fait satisfaisant à mon avis. Les

[436] Benjamin Péret à André Breton, 08/08/43, Brt c 1374, BLJD.
[437] Benjamin Péret à André Breton, Mexico 29/04/42, BRT C 1359, BLJD, C AB/BP, p. 134 -137

> dessins ont encore trop un caractère d'illustration mais je pense qu'on peut atteindre plus d'homogénéité.[438]

Or, ces poèmes-images, à savoir « Chevelure vole » et « Regards perdus »[439] ne furent pas retenus pour être publiés dans *VVV*, malgré le fait qu'André Breton leur promet une place dans le numéro d'été.[440] Le 22 octobre 1942 André Breton écrit à Benjamin Péret pour lui dire que ces poèmes ne pouvaient pas être reproduits dans le prochain numéro de *VVV* à cause de « complications de clichage, le trait de plume est si fin, cela va encore vouloir s'empâter ou disparaître ! »[441]

Néanmoins, la participation du médecin Pierre Mabille revivifie certainement ces réunions au Mexique en apportant ses recherches sur l'ethnologie, la magie et la psychologie. C'est en effet sur les conseils de Pierre Mabille que Leonora Carrington se replonge dans son expérience à l'hôpital psychiatrique de Santander de l'été 1940. Les épisodes douloureux de sa fuite hors de la France occupée, ainsi que son séjour en hôpital psychiatrique à Santander où elle avait été internée, furent alors racontés à Jeanne Mégnen, la compagne de Pierre Mabille. Ce récit n'aurait peut-être pas du tout été écrit sans l'aide du couple,[442] ce fut la lecture du *Miroir du merveilleux* qui déclencha le besoin d'écrire *En bas* :

> La lecture de ce livre procura à Leonora Carrington une vive agitation et l'induisit à penser qu'il était mauvais de s'efforcer de refouler, à enfouir au plus profond d'elle-même les souvenirs de cet épisode morbide, mais plutôt qu'il convenait de l'extérioriser en le racontant et d'examiner ce qui

[438] Lettre de Benjamin Péret à André Breton, 29 avril 1942, Gérard ROCHE, André BRETON et Benjamin PERET, *Correspondance, 1920-1959*, *op. cit.,* p. 134.

[439] Bibliothèque municipale de Nantes, chemise Benjamin Péret : Ms 3477. Consultable en ligne sur le site de l'Atelier André Breton.

[440] Lettre d'André Breton à Benjamin Péret, New York 8 juin 1942. Gérard ROCHE, André BRETON et Benjamin PERET, *Correspondance, 1920-1959*, *op. cit.*, p. 141.

[441] *Ibid.*, p. 151.

[442] Pierre Mabille séjourne à Mexico une deuxième fois en 1944, c'est pendant ce séjour qu'il aide Leonora à écrire *En Bas*.

> pouvait être gardé de valable, - ce qui pouvait être incorporé à son activité mentale quotidienne.[443]

Pierre Mabille avait déjà appliqué les principes de la psychanalyse au cas de l'œil de Victor Brauner dans un article de *Minotaure ;*[444] il suivit également le cas d'Henri Michaux qui

> […] vient aussi depuis quelque temps le consulter régulièrement afin de se désintoxiquer de l'opiomanie devenue une souffrance intolérable. Pierre a conscience que les médicaments ne peuvent être ici qu'une aide superficielle, aussi il axe surtout sa thérapie sur la discussion analytique dans l'intention de repérer les motivations profondes de l'intoxication. Cette courte psychanalyse réussit et aide Henri Michaux à se libérer de la drogue[445]

Ainsi, Pierre Mabille aide également Leonora Carrington à sortir de la souffrance psychique occasionnée par l'arrestation de Max Ernst et sa fuite désespérée en temps de guerre, expérience particulièrement douloureuse, à travers l'écriture de ce récit. Publié tout d'abord en anglais, sous le titre *Down Below*, le texte parut dans la revue surréaliste *VVV* en 1944.[446] En français, ce fut Henry Parisot qui le publie sous le titre *En bas*, recueilli et traduit par Jeanne Mégnen. Ce fut pendant le séjour du couple à Mexico en 1943 qu'ils accompagnèrent Leonora Carrington dans l'écriture d'*En bas*. Dans ce texte, Leonora Carrington opère une recomposition d'ordre symbolique d'un « univers effrité » :[447]

> Depuis ma rencontre fortuite avec vous [Pierre Mabille], que je considère comme le plus clairvoyant, je me suis mise, il y a une semaine, à réunir les fils qui auraient pu m'amener à traverser la première frontière de la connaissance. Je dois revivre cette expérience, parce que je crois vous être utile en le faisant, et je crois aussi que vous m'aiderez à

[443] Pierre MABILLE, *Traversées de nuit*, Paris, Plasma, 1981, p. 37.
[444] Voir *Minotaure* nº 1, TERIADE et Albert SKIRA (dir.), *Minotaure*, *op. cit.*
[445] Rémy LAVILLE, *Pierre Mabille*, *op. cit.*, p. 43-44.
[446] *En bas*, écrit au Mexique en 1943, traduit en anglais et publié dans la revue *VVV*, nº 4, New York, 1944. David HARE, André BRETON et Max ERNST (dir.), *VVV: poetry, plastic arts, anthropology, sociology, psychology*, New York, s.n.], 1942.
[447] Serge GRUZINSKI, *La pensée métisse*, *op. cit.*, p. 104.

> voyager de l'autre côté de cette frontière en me conservant lucide, et en me permettant de mettre et de retirer à volonté le masque qui me préservera contre l'hostilité du conformisme.[448]

Selon les dates indiquées dans le texte, *En bas* aurait été écrit entre le 23 et le 26 août, 1943. Pierre Mabille parle de cette expérience dans la revue *Fontaine*, n° 56, éditée à Alger dans l'article « A propos d'*En bas* de Leonora Carrington », paru en 1946, il y déclare : « Il ne s'agit en effet pas d'une œuvre ayant une volonté littéraire, mais d'un document humain ».[449] Il écrivit également une préface à *En bas* pour l'édition française, version qui sera ensuite traduite par César Moro pour sa publication dans la revue *Las Moradas*.[450]

Dans son texte *Message personnel,* Pierre Mabille donne des nouvelles détaillées des surréalistes, il parle non seulement du récit de Leonora Carrington mais aussi des activités de tous ses amis exilés au Mexique, qui ont été marginalisés en France. Il avait l'intention de démentir la rumeur qui courait sur la mort de Benjamin Péret et de valoriser le travail de ses amis au Mexique, malgré leur situation précaire. Il fait le point non seulement sur Benjamin Péret, mais aussi sur Remedios Varo, Leonora Carrington, Esteban Francés, César Moro, Wolfgang Paalen, Alice Rahon, Gordon Onslow Ford et Juan Larrea :

> A Mexico. – Benjamin Péret n'est pas mort comme le bruit en a cour ; il vit modestement, a écrit un long poème qui doit être publié bientôt et composé une intéressante anthologie des légendes indiennes. Pour lui, la transformation sociale est plus que jamais indissociable de l'effort poétique et sur ce point sa position ne s'est pas modifiée. Remedios doit aux difficultés matérielles d'avoir relativement peu peint ; j'espère qu'elle pourra prochainement occuper la place à laquelle son talent lui donne droit. Leonora Carrington peint et écrit ; sa peinture illustre les thèmes de son inquiétude personnelle. Ce sont les phases de sa propre vie qu'elle a décrit dans un long texte recueilli par J. Mégnen et paru dans *VVV* ; elle y retrace

[448] Leonora CARRINGTON, *En bas*, Paris, E. Losfeld, 1973, p. 17.

[449] Pierre MABILLE, *Traversées de nuit*, *op. cit.*, p. 33.

[450] Deux traductions en l'espagnol d'*En bas*, ont été publiées : la première de César Moro sous le titre *Abajo* et la deuxième et dernière de Francisco Torres Oliver sous le titre *Memorias de abajo* des années plus tard, en 1992.

l'expérience que fut pour elle son séjour dans une maison de santé en Espagne. Un livre fini récemment étonnera par sa forme poétique. Esteban Francés travaille dans des conditions matérielles et morales difficiles ; ses œuvres relativement peu nombreuses ont eu un grand succès à New York en 44 ; elles marquent une évolution intéressante en même temps qu'une fidélité à sa manière antérieure. César Moro a publié quelques recueils de poèmes d'une sensibilité très authentique qui expriment le charme de sa nature à la fois précieuse et intransigeante. Wolfgang Paalen, arrivé à Mexico en 1939, surréaliste, a rompu depuis avec ce groupe, abandonnant en outre la dialectique, le matérialisme. Il croit trouver dans l'empirisme moderne américain la voie d'avenir, la solution de toutes les difficultés. Sa peinture, entièrement transformée cherche à exprimer un nouvel espace, celui de la quatrième dimension, si j'ai bien compris. Il a publié une très luxueuse revue dont il est l'éditeur, le directeur et le collaborateur principal où il expose ses idées philosophiques et artistiques, reproduit ses œuvres, rappelle ses impressions de voyage et ses recherches d'archéologie indienne. Alice Paalen, avec les dons poétiques incontestables qu'elle avait déjà affirmés à Paris avant son départ peint et écrit des poèmes ; elle n'a rien perdu de ses exquises qualités. Paalen a entraîné dans le sillage de ses idées Gordon Onslow Ford qui vit retiré avec sa femme dans un vieux moulin sur les bords du lac de Patzcuaro ; il y travaille avec l'ardeur d'un ascète dans le drame d'une tension intérieure aigüe ; ses toiles visent elles aussi à extérioriser le « nouvel espace ». Pour ma part, je regrette l'orientation de ces amis et n'aperçoit guère les résultats progressifs auxquels elle mène.

Toujours à Mexico, Juan Larrea, le célèbre poète espagnol, dirige l'une des meilleures et sans doute la plus importante revue d'Amérique Latine : « Cuadernos Americanos ». Il a publié un livre dont la traduction en français s'impose : « *Redicion del espiritu* » qui montre la réalité historique comme la matérialisation des symboles exprimés antérieurement par l'inconscient collectif sous une forme religieuse et poétique ; il rejoint ainsi par une voie différente

> les conceptions qui furent celles des occultistes du Moyen Age. En 1944, il a publié l'étude sur « Le Surréalisme entre l'ancien et le nouveau monde » qui accorde à ce mouvement moderne l'importance de l'expression ultime du vieux continent, expression qui, selon lui, doit devenir la réalité vivante de l'autre côté de l'Atlantique.[451]

En parlant de tous ses amis au Mexique, le commentaire de Pierre Mabille montre un désir d'unifier le groupe. Mais les exilés étaient conscients que le surréalisme en France et au Mexique avait besoin d'être ranimé et que leur position était inconfortable pour créer un noyau solide. Épuisés par leur exode, ils peinaient à retrouver les forces nécessaires à la poursuite d'activités collectives ; cependant, par moments ils regagnèrent une certaine cohésion, notamment pendant les séjours de Pierre Mabille au Mexique.

Également sous l'impulsion de Pierre Mabille, ce groupe d'exilés s'essaya au « jeu de la prophétie ».[452] Un curieux carnet, enfoui dans les archives du médecin et ami des surréalistes,[453] témoigne des réunions du petit cercle surréaliste qui s'était formé au Mexique pendant la deuxième guerre. Sur la couverture du cahier se lisent deux inscriptions : « Cadavres exquis » et « Bureau international de recherches psychiques dans les applications pratiques », les deux écritures sont assez différentes, ce qui nous porte à croire qu'elles ne sont pas de la même plume : la première, en rouge, a probablement été rajoutée a posteriori et parle de la ressemblance du contenu du cahier avec le jeu surréaliste par excellence. En revanche, la deuxième écriture est tout à fait caractéristique de Pierre Mabille – celle-ci ne dément pas le cliché de l'écriture à « pattes de mouche » de tout médecin… Mais le jeu dont il s'agit ici est quelque peu différent des autres jeux surréalistes : les questions et réponses posées ici sont en lien avec l'avenir. Les participants à ces séances furent Michette Mabille [Jeanne Megnen], Benjamin Péret, Leonora Carrington, Remedios Varo, Gerardo Lizárraga, Victor Serge,

[451] « Message personnel », message confidentiel de Pierre Mabille écrit en 1945, reproduit dans Pierre MABILLE, *Messages de l'étranger*, *op. cit.*, p. 231‑232.

[452] Nous avons publié une présentation et un fragment de la transcription du jeu de la prophétie dans le numéro 7 des *Cahiers Benjamin Péret*, novembre 2017.

[453] Archives Pierre Mabille, en cours de catalogage, BLJD.

Renato Leduc, Esteban Francés, Miriam et Hermann Wolf, Kurt et Arlette Seligmann.

Le « jeu de la prophétie », comme l'appelle Kurt Seligmann dans une de ses lettres à Pierre Mabille[454] en faisant référence à l'une de ces séances, trouve sans doute ses origines dans les sommeils hypnotiques et les cadavres exquis des surréalistes mais l'automatisme des réponses se veut en lien avec la situation internationale de l'époque et leur expérience de l'exil. Les origines de ce jeu sont des pratiques semblables auxquelles Pierre Mabille et André Breton se sont manifestement adonnés en 1940, selon un article de Pierre Mabille dans la revue *Cuadernos americanos* :

> André Breton et moi-même à Salon, en juillet 40, avons pronostiqué avec exactitude ce qui adviendrait de nos amis et des intellectuels que nous connaissions, nous avons prévu pour quelques-uns qu'ils resteraient en Europe, volontairement ou non, et pour d'autres qu'ils arriveraient à s'en évader.[455]

Le caractère surréaliste, oral et automatique des questions et réponses, l'écriture de Pierre Mabille, et le français approximatif de certaines réponses des participants rendent la transcription de ce cahier ardue et parfois incertaine. Néanmoins, ce document contient une charge affective importante, tout à fait en lien avec la guerre et la situation des exilés.[456]

La première séance, non datée, contient des réponses de Benjamin Péret, Leonora Carrington, Arlette et Kurt Seligmann, Michette Mabille, Remedios Varo, Gerardo Lizárraga et Pierre Mabille. Une deuxième séance eut lieu le 30 août 1943 chez Benjamin Péret. Á celle-ci participèrent Benjamin Péret, Leonora Carrington, Pierre Mabille, Gerardo Lizárraga, Remedios Varo, Jeanne Mégnen, Kurt et Arlette Seligmann. Le 31 août, Victor Serge, Hermann Wolff et Renato Leduc donnèrent leurs réponses aux questions de la deuxième séance. Nous avons

---

[454] Lettre de Kurt Seligmann à Pierre Mabille [s.d.], archives Pierre Mabille en cours de catalogage, BLJD.

[455] Pierre Mabille, *Cuadernos americanos*, « *Del nuevo mundo* », México, septiembre - octobre 1943, p 104-105

[456] Nous en avons fait la transcription de quelques passages de ces cahiers, parue dans le nº 6 des *Cahiers Benjamin Péret*, novembre 2017.

également trouvé dans les archives de Pierre Mabille les traces d'une dernière séance, cette fois-ci datant du deuxième séjour de Pierre Mabille en 1944. Celle-ci apparaît comme un mélange du jeu de la prophétie et du jeu de questions-réponses, les questions n'étaient pas toujours en lien avec l'avenir. En effet, les questions « qu'est-ce que le règne de la lumière ? » et « qu'est-ce que le mythe ? », trahissent plutôt une recherche sur l'inconscient.

Le « jeu de la prophétie » est également mentionné dans les *Cahiers* de Victor Serge. Le 20 août 1943 Victor Serge transcrit le « jeu de questions et réponses » auquel il a joué avec Pierre Mabille, Gordon et Jacqueline Onslow Ford à Pátzcuaro.[457] Le 31 août 1943 Victor Serge raconte la soirée chez Benjamin Péret :

> Pierre Mabille dirige les jeux. Le jeu de la Prophétie sur la fin de la guerre, l'avenir du surréalisme… Seligmann et d'autres hier soir, ont donné les dates et jusqu'à l'heure précise de l'armistice, etc. Seligmann aurait prévu la date et l'heure de l'entrée en guerre de l'Allemagne contre la Russie, avec une erreur de quelques jours pour la date, mais l'heure exacte, et cela dix-huit mois d'avance… Je réponds : armistice, s'il y en a un et non plusieurs, entre 1944 et 1945 ; climax de la révolution européenne en 1948 ; nous nous retrouvons alors à Paris en des circonstances décevantes mais enthousiasmantes. Dans deux ans le surréalisme sera une survivance plutôt enrichissante…[458]

Les questions et réponses de chacun dévoilent la personnalité des participants :

> Séance du 30 août 1943
>
> I. Quel sera le premier signe du mythe ? Leonora
>
> Péret – Ce sera une formidable explosion qui aura des conséquences universelles.
>
> Arlette – Ce sera le mois prochain en allant vers Péret.
>
> […]
>
> Mabille – un grand serpent qui s'enroulera autour de la terre.

[457] Victor SERGE et Jean-Guy RENS, *Carnets, 1936-1947*, *op. cit.*, p. 378-379.
[458] *Ibid.*, p. 397-398.

[Mabille] Quelle forme aura le signe d'alliance ?

Arlette – la peur va prendre une forme nouvelle cet hiver grâce aux allemands qui vont devenir de plus en plus faibles.

Péret – un trident déplaçant des éclairs.

[…]

Remedios - Faudrait-il que tout le monde arrive à la connaissance ou à une partie ?

Péret – oui sous peine de devenir général

[…]

Michette - Quand commencera en commun le véritable travail ?

Péret – lorsque les orties récriront la Marseillaise de Rude

Arlette – un vendredi pendant un orage de neige

Remedios – a n'importe quel moment le plus inattendu et en comprenant ce que veut dire une chose tout à fait habituelle

Gerardo – le jour ou une queue naitra sur le front des chiens et qu'ils marcheront a coté, ce jour là et pas avant

Mabille – 16 mai 44 a 9h de l'après-midi

[…]

Seligmann - Par quels moyens pouvons-nous attendre le magister ?

Péret – par l'incendie répété jusqu'à satiété – ne pas craindre les dégâts plus il y en aura mieux cela vaudra

Remedios – en regardant autour de soi

Mabille – par l'automatisme et la conscience c'est-à-dire par la découverte fortuite bien interprétée par le sable

[…]

Séance du 30 avril 1943 10h45 chez Péret

[?] À quelle date et dans quelles conditions nous retrouverons-nous, nous qui sommes ici à Paris ?

Péret – il y a des chances pour que tous les participants de ce jeu se retrouvent à Paris. Je pense revoir Mabille et Michette en juin 45 à Paris. J'irai les attendre au bateau qui les ramènera d'Amérique car je serai rentré depuis longtemps. La France sera en pleine guerre civile. Leonora sera également venue attendre M. et Michette nous ne reverrons pas Gerardo qui restera à Mexico. Arlette et Seligmann ne rentreront pas en France qu'en 1950 avec beaucoup de difficultés car la situation sera très tendue entre la France et la Suisse. En juin 45 Remedios sera en Espagne et rentrera quelques semaines après le retour de Mabille.

Leonora – Dans un appartement sur l'île Saint Louis 3 avril 1950 au coucher du soleil. On vient de recevoir un choc à cause de l'absence de l'un d'entre nous. On se regarde comme

si quelque chose venait d'être révélée. L'appartement est assez luxueux modern style. Tout le monde est habillé assez particulièrement, déguisé, peut-être.

Mabille – Nous ne nous rencontrerons pas à Paris – 3 de nous seront morts et les autres non à […] intervalles de temps éloignés, ils pourront à la rigueur se croiser.

Gerardo – Je ne crois pas avant 4 ans quelques uns se seront réunis avant mais la majorité se réunira l'automne 47 dans le studio de Remedios qui aura changé de vie. Le Dr. Mabille que je connais peu n'aura pas perdu de sa sympathie. Il sera entouré de beaucoup de gens qui les uns le comprendront, les autres sans comprendre ses théories, les autres simplement pour lui faire plaisir. Leonora sera accompagnée de quelqu'un qui la comprendra – ce qui est difficile. Elle aura l'aisance matérielle qui lui donnera la tranquillité (si en elle c'est possible) de peindre. Elle occupera un endroit (une place) importance tant au point de vue économique que personnel. […]

Remedios ira se reposer un moment en Espagne elle peindra sans pouvoir faire ce qu'elle voudrait ceci à cause de son caractère et aussi à cause de […] des faits. Seligmann que je connais peu se trouvera éloigné du milieu mais y viendra de temps à autre. Les personnes qui changeront le moins seront Michette et Benjamin.

Moi je serai marié et je rendrai ma femme heureuse.

Remedios – Le premier arrivé à Paris sera Mabille à la fin de 44 après ce sera Michette qui va le rejoindre vers le milieu du 45. Péret et moi partirons peu après. Leonora qui partira probablement des États-Unis ou elle se trouvera à ce moment-là, après partiront Arlette et Seligmann vers la fin 45. Gerardo restera encore ici quelques temps il ne partira pas avant 48.

Mabille quoique ennuyé par des questions personnelles et familiales se plaira beaucoup et trouvera d'immenses quantités de choses à regarder du bon côté rentable et inattendu. Michette sera plus ennuyée et très déçue, ils seront à l'aise économiquement. Péret et moi serons d'abord très excités après il se calmera dans des histoires politiques aux femmes et moi je serai très très déçue et embêtée pendant au moins une année. Leonora ira peu de temps se reposer en Angleterre après elle ira à Paris où elle rencontrera quelqu'un elle découvrira les questions difficiles matérielles vont l'emmerder. Seligmanna et Arlette vont souffrir pas mal les grandes difficultés des rapports humaines. Gerardo ira certainement en Espagne.

Michette – Leonora rentrera seule à Paris pour peu de temps (quelques semaines) le 27 avril 1950 – Benjamin et Remedios ne pourront y rentrer et seront peut-être en Italie. Gerardo établi au Mexique ne reverra Paris qu'en 1953 – Pierre passera 2 ans à Paris en mars 45 mais n'y resteront pas et repartiront pour New York.

Seligmann – Nous ne nous retrouverons pas tous à Paris. En tout cas pas tous au même temps. La première rencontre sera celle de Mabille et Péret. Michette à la campagne. Arlette et moi en Suisse. Carrington à New York. Gerardo en Espagne. Remedios ? La date 25 septembre 1945 à 6h30 du soir Paris 7e et 8e

Arlette – Nous nous retrouverons à Paris en 45 chez les Mabille vers 5h du soir dans un mois d'hiver – et il y aura les Mabille, Remedios, Péret et Leduc probablement Gerardo et une des deux personnes qui ne sont pas ici ce soir – les Seligmann ne seront pas encore installés à Paris. Ils seront de retour d'un court séjour en Suisse. La vie y sera agréable malgré assez d'anciens amis qui ne seront plus d'accord avec nous – on offrira à Mabille un poste très important qui aura pour tâche des recherches scientifiques. Remedios se sera remise à la peinture. Péret sera très content des changements sociaux mais regrettera qu'ils soient pas extrêmes. Le but de notre réunion sera quelle attitude prendre devant les nouveaux faits.

[…]

Réponse de Serge du 31 avril 43, 16h30 - Vers 1948, date approximative du climax de la révolution européenne dans des conditions décevantes mais qui ne […] pas […] volontaire.

Hermann Wolf - Tous n'y seront pas, les uns s'en vont les autres viennent plongeant, nageant, émergeant. O douleur de l'homme petit devant sa faute […] mauvais autour de la table […] mais […] la nappe pleine de tâche dans trois ans.

Leduc - A la fin 47 plutôt déçus d'y être rentrés.

[?] Que se passera-t-il en France après l'armistice ?

Péret – l'agitation révolutionnaire prendra des proportions considérables en France après l'armistice, les généraux de Gaulle et Giraud seront discrédités en […] mais ce dernier sera annoncé après une tentative de coup d'état en août 45, époque à laquelle je rentrerai en France. L'agitation révolutionnaire sera stimulée par cette tentative de coup d'état. Les staliniens perdront leur pouvoir et ne pourront s'y maintenir que jusqu'au sursis depuis le mois d'avril on arrêtera à une preuve […] sourde ce sera cette preuve […] qui chassera les staliniens du pouvoir. Les américains interviendront en France dans la chite des staliniens. Il s'en suivra une accalmie relative mais l'agitation reprendra dès l'hiver 45 les luttes terribles […] qui dureront toute l'année 46. Les américains ne quitteront définitivement l'Europe qu'au printemps 47.

Leonora- envahissement des banlieux de Paris pas les corps. Sorte d'élan féroce religion violent culte venant de loin grande présence des femmes qui se […] Vêtues d'étranges uniformes. Peur souterraine sauf pour les gens très évolués qui comprendront cette peur comme une aurore vaste.

Mabille – le gouvernement s'installera à Paris en mai 1944 […] pour de Gaulle qui repoussera avec une certaine énergie les évènements de faute. Il y aura un essai de restauration monarchique un état coopératif s'instaurera avec électrification du pays et essai de production artisanale d'un nouveau genre.

Gerardo – une république plus ou moins agitée […]

Remedios – après l'armistice il y aura une […] à tout casser des gens très proches internationalement parlant vont avoir le dessus et alors une société secrète (je ne parle pas

d'actions politiques illégales communes) mais une nouvelle société secrète sacrée à laquelle participeront Mabille, Leonora, Michette, Péret et moi et d'autres que nous ne connaissons pas.

Michette – révoltes dans toute les villes du sud pour prévenir un gouvernement fasciste libéral. Révoltes à Paris maitrisées par les fascistes jamais appuyés par les EUA 4 ans d'étouffement préparant une véritable révolution.

[…] Avenir du surréalisme dans 2 ans

Péret – dispersion considérable. Breton, Mabille et moi nous trouverons à Paris mais à peu près sans moyens d'action sur le plan […] par bulletins et au début de 1947 par revues reconnaître les principales idées que nous défendrons.

Leonora – L'avenir du surréalisme sera un temple, le sommeil donnera la réponse à l'actuel de New York et probablement ici beaucoup resteront […] à peindre mais au centre du surréalisme il n'y aura plus d'art plastique et l'écrit que pour […]

Mabille – des […] de presque tous les éléments actuels tous dans les […] pour certains. Création au Mexique d'un groupe qui sera la suite naturelle d'une paternité valable celle-ci ne commencera à fonctionner réellement que plus tard, 1953.

Remedios – une chose dans laquelle se réclameront une […] de gens qui ne feront autre chose que ce qui a été fait par […] ce sera une expérience forte dans le bon sens et qu'il faut […] attentivement pour des documents qui peuvent être […]

Michette – totalement évolué et recondamné en un groupement […] restreint autour d'un mythe précis préparant ainsi le […] bureau de la révolution européenne dont le […] de départ sera Paris, le Mexique sera l'endroit choisi pour ce travail et le véritable […] de la révolution mondiale.

Selligmann – Paalen reviendra après une courte à New York. Péret aura une […] […] dangereuse.

Arlette – dispersion – ils seront en train d'atteindre la paix pour se réunir dans un café. L'attitude sera a peu près comme maintenant avec plus de confusion due à l'époque troublée – la fermeture de certains […] d'autres n'intéresseront plus personne. Péret fera un livre dont tout le monde […] et qui sera très important pour l'histoire du surréalisme.

Wolf - il s'appellera autrement

Renato – le seul mouvement valable artistiquement mais sans force [… …] immédiate

Mme Wolf – le commencement d'autre […][459]

Malgré le caractère ludique et parfois ironique de ces questions et réponses le Jeu de la prophétie montre qu'ils avaient tous envie de rentrer à Paris et se demandaient si le surréalisme allait survivre à la guerre. Les réponses de Victor

[459] *Le jeu de la prophétie*, Fonds Pierre Mabille, MAB Ms 43. BLJD. Nous avons présenté quelques fragments de ce cahier dans les *Cahiers Benjamin Péret* nº 6, novembre 2017. Nous avons normalisé l'orthographe et la ponctuation dans le but de faciliter la lecture de ce jeu écrit de manière automatique et sans correction.

Serge sont terre-à-terre et montrent un certain optimisme. Benjamin Péret nous livre une poésie automatique pleine d'humour. Remedios Varo et Leonora Carrington se prennent au jeu et répondent de façon énigmatique. Pierre Mabille, Jeanne Mégnen et Kurt Seligman semblent plus sérieux. En effet, ce dernier, interpellé par l'expérience psychologique écrira plus tard à Pierre Mabille pour lui demander son opinion sur la nature du « jeu de la prophétie » :

> J'aimerais bien jeter un coup d'œil sur les papiers du jeu de la prophétie que nous avons joué chez Benjamin. Je me demande s'il y a quelque chose d'intéressant ! comment sont vos recherches de ce problème ? problème difficile parce que à peu près insaisissable. Je me souviens de votre article dans… ? Que j'ai beaucoup aimé, mais qui esquisse le problème sans le résoudre. Si vous et André ont pu prévoir le sort (très inattendu) de quelques amis – au début de la guerre – ne serait pas parce que vous en avez une plus profonde connaissance que vous soupçonniez peut-être vous même ? Cette connaissance doit-elle être consciente ? ET si non : où est l'aspect occulte de la chose, dans une époque de psychanalyse ?
>
> Le merveilleux de la prophétie pourrait peut-être résider dans la profonde connaissance des hommes et des analogies de l'histoire.[460]

La cuisine des surréalistes

Dans ses *Cahiers*, Victor Serge finit le récit de sa soirée passée chez Benjamin Péret en évoquant « une ambiance de café littéraire de Paris, intéressante, bornée, décomposée. »[461] Á défaut de cafés et d'autres lieux de réunion plus « mondains », la cuisine devint l'un des lieux privilégiés de rassemblement. Dans ces réunions à Mexico, ils partageaient le peu qu'ils avaient ; Leonora Carrington et Remedios Varo développèrent un goût prononcé pour la cuisine. Une créativité particulière en ressort : elles créèrent des recettes

[460] Kurt Seligmann à Mabille [s.d.], MAB C, BLJD.
[461] Victor SERGE et Jean-Guy RENS, *Carnets, 1936-1947*, *op. cit.*, p. 399.

de cuisine surréalistes, et inclurent la cuisine dans leur imaginaire créatif. Leur humour se trouve en lien avec l'imaginaire péretien. En effet, depuis ses premiers poèmes ; Benjamin Péret personnifie objets et aliments dans ses écrits ; l'un de ses premiers recueils de poèmes, *Le passager du transatlantique* (1921) donnait une voix à l'arc-en-ciel[462] et *Le grand jeu* (1928) commence par un poème dédié à Max Morice autour du fromage.[463] Chez Leonora Carrington et Remedios Varo les recettes surréalistes de cuisine deviennent un genre à part entière. Dans une lettre de Leonora Carrington à André Breton nous trouvons la recette du « Macropollo farci »,[464] accompagnée d'une photographie du résultat. Une autre photographie des archives de Leonora Carrington la montre avec ses deux enfants et Edward James autour d'une table et du même plat. Avant de commencer sa recette, Leonora Carrington précise qu'il s'agit d'une « recette Mongol[e] » réalisée par la mère de « Mademoiselle Eve Ricard » lors de sa « première communion », une recette dictée par son « guru *G* ». En effet, dans la lettre dans laquelle cette recette fut jointe, il est question de présenter Mademoiselle Ricard [Yahne Le Toumelin] à André Breton. La mention du « guru G. » est une évocation ironique de Georges Ivanoitch Gurdjieff, le guide spirituel de l'école du Quatrième Chemin, école à laquelle Leonora Carrington et Remedios Varo s'étaient intéressées, et à laquelle participaient plusieurs de leurs amis au Mexique, notamment Eva Sulzer. Grâce aux archives d'André Breton, nous savons qu'il appréciait particulièrement l'humour du guru qui par ailleurs avait failli être inclus dans son *Anthologie de l'humour noir*.[465] En tout cas, les farces culinaires étaient sans doute l'une des spécialités de Leonora Carrington, comme le déclare André Breton, qui fut lui-même témoin de cela à New York.[466]

---

462 Benjamin PERET et ASSOCIATION DES AMIS DE BENJAMIN PERET, *Œuvres complètes 1*, *op. cit.*

463 Benjamin PERET et Robert BENAYOUN, *Le grand jeu*, Paris, France, Gallimard, 1969, p. 19.

464 Leonora Carrington à André Breton, Mexico, [s.d.] caché de la poste du 21 décembre 1954, BRT C 431, BLJD.

465 Voir la liste d'auteurs de l'*Anthologie de l'humour noir* du 16 mai 1966 dans les archives Breton : « L'actuelle édition, revue, apporte à la précédente quelques corrections de détails. De propos délibéré, elle n'est pas augmentée... l'auteur n'a pas manqué de voir surgir de nouvelles figures appelant le même éclairage. Il lui a fallu, en particulier, résister à la tentation d'y faire participer Oscar Panizza, Georges Darien, G.I. Gurfjieff, Eugène Ionesco, Joyce Mansour, mais il y a renoncé pour des raisons évidentes. » Document consultable en ligne sur le site de l'Atelier Breton.

466 Voir introduction à « La débutante » dans *L'anthologie de l'humour noir*, André BRETON, *Œuvres complètes. II*, *op. cit.*, p. 1162‑1163.

L'une des particularités du traitement des sujets spirituels chez Leonora Carrington est la mise à distance par l'humour, tout comme pour Remedios Varo. Les cahiers personnels de Remedios Varo contiennent aussi plusieurs recettes surréalistes qui mettent en évidence leur lien avec la magie. Or, il ne s'agit pas de simples recettes de cuisine mais de recettes *magiques*. Dans l'un de ses cahiers, elle écrivit un pastiche d'avertissement pour un livre de recettes magiques d'un temps révolu. Selon celui-ci, ce livre que l'on peut supposer plein de secrets, serait à l'origine des guerres :

> Les guerres sauvages et sanguinaires qui sont advenues à la fin du XX[e] siècle ne furent pas occasionnées par des différends politiques mais plutôt par la détention du livre que voici. Les recettes et conseils qu'il contient, une fois pratiqués par la majeure partie de l'Empire de Gibraltar, portèrent ce dernier au sommet du pouvoir – menace intolérable pour les autres empires.[467]

Le lecteur peut ensuite trouver des *Recettes et conseils pour chasser les rêves inopportuns, l'insomnie et les déserts de sables mouvants sous le lit,* parmi celles-ci, une « recette pour provoquer des rêves érotiques » qui surprend le lecteur par l'accumulation d'ingrédients et d'instructions extravagants. Ce n'est pas la seule occasion dans laquelle Remedios Varo opère une mise en abyme du livre : ce « livre de recettes » aurait été écrit par « ALGECIFARO BEN EL ABED » en arabe, et traduit par « Felina Caprino-Mandrágora » ; l'un des personnages d'un projet pour une pièce de théâtre écrite en collaboration avec Leonora Carrington est l'*alter-ego* de celle-ci. Le nom de ce personnage indique qu'elle appartient à deux règnes différents ; chat, chèvre et mandragore fusionnent dans son nom. La narration appuie son caractère hybride et nous apprend que quand elle dort, son corps prend la forme d'une chèvre.

Par un procédé similaire, dans son texte *De Homo Rodans*, Remedios Varo fait la parodie d'un traité scientifique et signe son manuscrit du pseudonyme « Hälikcio von Fuhrängschmidt » ; la mise en abyme arrive dès le début puisqu'il

[467] Traduit de l'espagnol par Cristina Madero et Nicole Gaboriaud, dans *Pleine marge* n.4 p. 95-98.

s'agirait d'un scientifique en train d'écrire un traité sur un chaînon manquant de l'évolution de l'homme, après avoir lu d'autres traités qui portent à la confusion :

> Après avoir lu le traité sur les os lombaires attribué à la plume érudite du célèbre anthropologue W.H. Strudlees, diffusé par la Confrérie d'anthropologues viennois, et constaté combien de dommages il cause et la grande confusion qu'il ajoute à celle qui règne déjà, je décide d'écrire ces notes.[468]

De caractère un peu plus automatique, nous avons également trouvé une courte recette surréaliste de Wolfgang Paalen, destinée à être publiée dans *El uso de la palabra*.[469] Ces recettes surréalistes ont leur ancêtre commun dans les instructions que donne André Breton dans son *Premier manifeste du surréalisme* pour écrire de façon automatique :

> […] faites-vous apporter de quoi écrire, après vous être établi en un lieu aussi favorable que possible à la concentration de votre esprit lui-même. Placez-vous dans l'état le plus passif, ou réceptif, que vous pourrez. Faites abstraction de votre génie, de vos talents et de ceux de tous les autres. Dites-vous bien que la littérature est un des plus tristes chemins qui mènent à tout. Écrivez vite sans sujet préconçu, assez vite pour ne pas retenir et ne pas être tenté de vous relire. La première phrase viendra toute seule, tant il est vrai qu'à chaque seconde il est une phrase étrangère qui ne demande qu'à s'extérioriser [..] continuez autant qu'il vous plaira. Fiez-vous au caractère inépuisable du murmure.[470]

A travers l'écriture de recettes ces artistes montrent une libération de la parole. Pour Leonora Carrington et Remedios Varo, l'écriture de recettes de cuisine rejoint également une certaine déconstruction des hiérarchies des arts, la cuisine devient un espace de création et de transformation. En effet, les scènes de cuisine sont présentes non seulement dans les tableaux de Leonora Carrington mais également dans ses écrits, notamment dans *La porte de pierre* (c. 1943), *Le*

---

[468] *Ibid.*

[469] Manuscrit inédit, Cesar Moro Papers, Series IV, correspondence, box 1, folder 14. GRI.

[470] *Premier manifeste du surréalisme*, 1924, André BRETON, *Œuvres complètes. I, op. cit.*

cornet acoustique (s.d., publié en 1974), *L'invention du mole* (s.d. vers 1960)[471] et *Un conte de fées mexicain* (s.d. vers 1970). En effet, la sorcellerie et la cuisine marquèrent la jeune Leonora Carrington lors de son premier voyage au Mexique. S'il s'agit des éléments qui font partie de son imaginaire au-delà de la référence mexicaine, l'expérience mexicaine n'en fut pas moins remarquable par sa richesse gastronomique. Pendant ce premier séjour du début 1942, Leonora Carrington reçut de ses hôtes mexicains des objets pour faire de la sorcellerie et une initiation aux « rites domestiques » qui faisaient partie de la vie populaire du pays et qui alimenteraient sa fascination pour la magie dans la cuisine. Dans une lettre à Jacqueline Lamba du 5 mars 1942, Leonora Carrington annonce sa prochaine expérience autour de la cuisine mexicaine :

> On va rencontrer un couvent très belle qui consiste d'une vaste cuisine (rien d'autre) où les religieuses se jouissent à faire (et à manger) toutes les familles et couleurs de *mole* et pendant ces occupations un enfant petit et gras ce faisant des apparitions dans les plats en plein bouillon - (ce fantôme a disparu depuis quelques années) dommage.[472]

Leonora Carrington aurait aimé rencontrer le fantôme de cet enfant ; son enfance bercée de mythes et légendes celtes trouva sans doute un écho dans l'ambiance mexicaine qui continuera à satisfaire son appétit pour la magie. Le couvent dont Leonora Carrington parle dans sa lettre est probablement le couvent de Santa Rosa à Puebla ; sa cuisine monumentale du XVII[e] siècle serait le berceau du *mole*, un plat typiquement mexicain élaboré avec du piment et du chocolat. Dans cette lettre, le *mole* est décrit comme un « repas noir majestueux ». Ce plat en particulier restera dans sa mémoire et sera inclus dans plusieurs de ses œuvres en tant que partie d'un curieux rituel culinaire. L'anecdote du couvent du *mole* serait aussi à l'origine d'une petite pièce de théâtre, *L'invention du mole* (s.d. vers

---

[471] « L'invention du molé » a été publié tout d'abord dans la revue *Phases*, no 9, avril 1964, traduction de l'espagnol d'Annette Adelman, puis repris dans l'anthologie Alain-Valery AELBERTS et Jean-Jacques AUQUIER, *Poètes singuliers du surréalisme et autres lieux*, Paris, France, Union Générale d'Edition, 1971, 1971. La version de l'édition espagnole Leonora CARRINGTON, *El séptimo caballo y otros cuentos*, Mexico, Siglo Veintiuno Editores, 2007. Cependant, cette version est une traduction de la version anglaise parue en 1988, ce qui indique que le manuscrit original en espagnol a été perdu.

[472] Leonora Carrington à Jacqueline Breton, Mexique, 5 mars [1942], BRT C 420, BLJD.

1960). Cette courte pièce de théâtre en un acte parle de la fusion entre magie et cuisine avec une bonne dose d'humour. Les personnages sont Montezuma, un ami, l'archevêque de Canterbury, la grande sorcière Tlaxcluhuichiloquitle, le cuisinier impérial, plusieurs ocelots (*Leopardus pardalis*) et quetzales (*Pharomachrus mocinno*), ainsi que quelques serviteurs de la cour de Montezuma. Montezuma et l'archevêque de Canterbury se trouvent en plein débat théologique : le premier ne comprend pas comment la religion du pontife est encore vivante alors que le peuple y joue un rôle aussi « passif ». Montezuma se montre également sceptique sur le fait que l'archevêque ne soit pas capable de réaliser aucun miracle ou magie. Au milieu de cette conversation entre les deux leaders spirituels, représentants de l'ancien et du nouveau monde, l'archevêque se rend compte que le banquet que les serviteurs sont en train de préparer pour le soir sera lui-même, alors que l'archevêque désirait manger de la dinde cuite, des galettes de maïs (*tortillas*) et du chocolat, en effet, tous trois des ingrédients clés du *mole*. Leonora Carrington attribue l'origine du *mole* aux temps de Moctezuma, dernier empereur du Mexique. Cette pièce de théâtre semble s'inspirer de la légende populaire de l'invention du *mole* par les sœurs cuisinières du couvent à Puebla. Or, à travers son imagination exubérante Leonora Carrington nous offre sa propre vision d'une « symphonie gastronomique » dans laquelle le caractère tout à fait raffiné de Montezuma contraste avec le ton pathétique de son homologue anglais. Dans *L'invention du mole*, Leonora Carrington intervertit les rôles de l'état et de l'église. Ce ne sont pas les sœurs qui inventèrent le plat dans le but d'honorer la visite du vice-roi de la Nouvelle Espagne, comme dans la légende, mais le cuisinier impérial de Montezuma qui improvise avec la chair grasse de l'archevêque pour faire plaisir au grand Roi de Texcoco ; la dinde, le maïs et le chocolat de la recette ne seraient que des *hasards objectifs*. Les valeurs communément associées au monde primitif et civilisé se trouvent inversées. Dans ce monde imaginaire Leonora Carrington entame un dialogue sur les différences idéologiques des émissaires du vieux et du nouveau monde, tout en s'identifiant plutôt à la vision de l'empereur Montezuma qu'à celle de son compatriote, l'archevêque, membre de la « Sainte Église » contribuant à une humanité nourrie de théories et spéculations sur l'éternité, ce qui serait « un mécanisme

suicidaire ». Montezuma, au contraire, apparaît comme un personnage subtil et raffiné, capable de comprendre l'importance des émotions. L'isotopie de l'alimentation est ainsi transposée dans l'expression des émotions :

> *Nuestra propia angustia es algo más vital, necesitamos saciar nuestros deseos, nuestras pasiones, nuestra profunda sed de maravillas. De otro modo nos convertiríamos todos en fantasmas o en algo peor, ideas vacías.*[473]

Dans *L'invention du mole*, l'anticléricalisme de Leonora Carrington arrive à son apothéose lorsque l'archevêque de Canterbury, incapable de faire des miracles, se trouve ridiculisé devant la sorcière Tlaxcluhuichiloquitle. Invoquée par Montezuma, la sorcière apparaît sous les jupes de l'archevêque, accompagnée d'une horde d'ocelots et de quetzales, animaux sacrés des civilisations mésoaméricaines, ils se transforment ensuite en pelures de bananes et plumes, spectacle loin de plaire à Montezuma :

> *La Bruja no habla, solo cacarea rápidamente como un pollo excitado. Pero sus movimientos son lentos. De pronto una multitud de ocelotes y quetzales salen por debajo de la sotana y traba un combate mortal. Empiezan a matarse unos a otros y se convierten en cascaras de plátano y montones de plumas, respectivamente. Ella desaparece y solo se oye su cacareo.*[474]

Les personnages des contes et des romans de Leonora Carrington sont fréquemment confrontés à une série de transformations ou bien ils sont sur le point de subir des transformations. La cuisine est l'un des lieux de métamorphose : la grande marmite en terre cuite dans laquelle les serviteurs cuisineront l'archevêque de Canterbury évoque le chaudron, instrument magique dans la sorcellerie et l'alchimie, symbole récurent dans l'œuvre de Leonora Carrington. Les marmites en tant que symbole de transformation/transmutation chez Leonora Carrington, trouvent peut-être leur origine dans *The crock of gold*

---

[473] *La invención del Mole*, in Leonora CARRINGTON, *El séptimo caballo y otros cuentos*, *op. cit.*, p. 200.
[474] *Ibid.*, p. 205.

(1912), le roman de James Stephens que Leonora Carrington avait lu pendant sa jeunesse.[475] Les usages rituel et domestique de la cuisine se confondent.

La préparation d'un breuvage magique se trouve également au cœur de la narration de *La trompette acoustique*. Marion Letherby, protagoniste de ce roman à clé, se trouve face à face avec son double devant un chaudron en ébullition, elle saute dans celui-ci et finit par se manger elle-même. Dans la nouvelle « *Quand ils passaient* », Virginia Fur, personnage principal, mange son bien-aimé, un beau sanglier assassiné par un prêtre évangéliste, dans une sorte de rite mortuaire. L'acte de manger, ainsi que l'ingestion[476] dans toute sa beauté et sa violence, fait partie fondamentale de sa réflexion antispéciste avant la lettre. Dans *L'invention du mole*, Montezuma essaie de tranquilliser l'archevêque, en suggérant qu'être mangé est un acte tout à fait naturel et honorable. Cette réflexion est présente également dans *Le cornet acoustique* :

> […] je ne mange jamais de viande, car j'estime que c'est mal d'enlever la vie aux animaux, qui, par ailleurs, se mâchent difficilement si l'on ne prend pas soin, d'abord, de les hacher comme chair à pâté.[477]

Un autre texte de Leonora Carrington évoque encore son antispécisme, il s'agit de *Conte de fées mexicain*. Un autre plat mexicain dans les écrits de Leonora Carrington sont les *carnitas*. Il s'agit d'une préparation à base de viande de porc, que l'on peut traduire par « petites viandes » ou « petits morceaux de viande ». Dans ce conte, le personnage principal, Juan, est un enfant qui s'occupe de garder des porcs. Il se transforme lui-même en petits morceaux de viande après avoir dévoré les porcs qu'il gardait, s'étant métamorphosés en petits morceaux de viande devant lui. La préparation du plat est décrite dans le détail.

En somme, la cuisine est directement liée à la vie et à la mort, il s'agit d'un lieu rituel, propice aux syncrétismes et fort d'une symbolique de la fusion et

---

[475] Susan L. ABERTH, *Leonora Carrington*, *op. cit.*, p. 79.

[476] Voir l'article de Jacqueline Chénieux Gendron « Leonora Carrington et la tunique de Nessus » dans Roger BORDERIE et Michel CAMUS (dir.), *La femme surréaliste*, Nyons, Roger Borderie, 1977, p. 83‑88.

[477] Leonora CARRINGTON et Jacqueline Préface CHENIEUX-GENDRON, *Le cornet acoustique*, Henri PARISOT (trad.), Paris, Garnier-Flammarion, 1983, p. 27‑28.

de la transformation. Dans *La porte de Pierre*, Leonora Carrington offre une réflexion sur la cuisine : « Cuisiner peut devenir d'une complication aussi subtile que les hautes mathématiques les plus abstruses, la même précision et la même finesse de calcul étant essentielles dans un plat parfaitement construit. »[478]

Une mise à distance effectuée par l'humour accentue le travail d'intériorisation de l'exil et de retournement des effets négatifs en forces créatrices. Un rapport entre humour et magie surgit dans les œuvres de Remedios Varo et Leonora Carrington. En effet, les croyances provenant de différents milieux ésotériques sont mises à distance par l'humour. L'humour dans les œuvres de ces artistes apparaît comme la capacité à concilier le merveilleux de leurs mondes intérieurs avec une certaine lucidité, il s'agit d'une autodérision qui met à distance les croyances :

> Si l'errance irrigue jusqu'à la quête du souvenir, alors le souvenir s'exile de lui-même et la mémoire polymorphe qui s'en délivre, loin d'être simplement douloureuse, se colore d'une ironie diaphane.[479]

L'ironie des œuvres de Leonora Carrington et Remedios Varo trouva certainement un point d'ancrage au Mexique « terre d'élection de l'humour noir »[480], comme le signale Pierre Mabille :

> Nul cadre ne pouvait mieux lui convenir que ce pays où la mort et la vie n'ont pas de frontières, où le feu est toujours présent, à fleur d'un sol secoué d'un tremblement ininterrompu et où grondent encore comme au temps de Montezuma, les dieux impitoyables des Indiens.[481]

La dérision dans leurs œuvres peut porter sur un mot, une phrase, un titre ou un paragraphe en entier ; elle peut porter également sur les images d'un tableau, notamment par la confrontation avec les titres. Nous pouvons trouver dans ces œuvres plusieurs mécanismes de l'ironie, comme la synecdoque

[478] Leonora CARRINGTON, *La porte de pierre*, Henri PARISOT (trad.), Paris, Flammarion, 1976.
[479] Julia KRISTEVA, *Étrangers à nous-mêmes*, *op. cit.* p. 50.
[480] Préface à l'*Anthologie de l'humour noir*, André BRETON, *Œuvres complètes. II*, *op. cit.*
[481] Pierre MABILLE, *Traversées de nuit*, *op. cit.*, p. 35.

d'abstraction dans *Descubrimiento de un geólogo mutante* [*Découverte d'un géologue mutant*], peint en 1961 : un géologue mi-homme mi-insecte observe une fleur à l'intérieur d'une étendue désertique. Le géologue semble ne pas savoir qu'on l'observe, concentré qu'il est dans son action. La mise en abyme dans le titre est signifiante : le spectateur ne peut pas savoir quelle est exactement la découverte dont parle le titre. Est-ce l'objet de l'observation du personnage ou le personnage lui-même ? La préposition « de » ouvre l'interprétation aux deux sens, objectif et subjectif, et marque un rapport ambigu entre le contenant et le contenu. La poésie du personnage est manifestement double : il est relié à la fleur par la ligne de la lunette de vue, semblant prolonger son œil, comme si ces deux éléments étaient chargés d'une signification positive à travers la couleur blanche, symbole de pureté, contrastant avec le reste du tableau, aux couleurs sombres qui évoquent celles d'une ville ou de ruines. Dans *Descubrimiento de un geólogo mutante*, l'ambiguïté de la langue ne permet pas de savoir par le titre si c'est la découverte du géologue ou si lui-même est une découverte. Il s'agit d'une image kafkaïenne qui montre un personnage tellement absorbé par l'observation d'une fleur-œuf, ironiquement donné à voir au spectateur par sa position centrale dans le tableau.

Si comme le signale Jacquelie Chénieux Gendron dans son étude qui compare l'œuvre de Leonora Carrington à celle de Laure, « L'ironie continue d'être une arme dans ces jeux qui restent intellectuels » ;[482] l'ironie des œuvres de la période d'exil de ces artistes apparaît comme un bouclier de protection, une mise à distance de la distance.

[482] Jacqueline Chénieux-Gendron, « Leonora Carrington et Laure » in LAURE, *Cahiers Laure*, Meurcourt, Éditions les Cahiers, 2013. p. 109.

C) Les archives transatlantiques de César Moro

Ningún cambio literario puede producirse si no es en contacto con otra cultura.

José Emilio Pacheco[483]

Les archives et la bibliothèque personnelle de César Moro témoignent également des réunions et des collaborations de ces artistes exilés. Conservées aujourd'hui au Getty Research Institute où nous les avons étudiées, elles comportent une collection d'imprimés : livres, plaquettes, catalogues d'expositions, coupures de presse, revues mexicaines et étrangères, en plus de ses archives personnelles.[484]

Sa collection de revues non seulement dresse un tableau de l'actualité littéraire de l'époque, mais offre également un aperçu des transferts culturels internationaux. La plupart des revues conservées dans ses archives incluent ses collaborations et témoignent de sa plume acerbe. César Moro conservait quelques revues de son séjour parisien, notamment les numéros 3, 4 et 6 de *Surréalisme au service de la révolution*. Or, l'un des grands absents de ces archives est le numéro 5 de cette revue où il publia son poème « Renommée de l'amour ».[485]

Les différentes revues publiées par les surréalistes aux États-Unis et au Mexique pendant cette période d'exil témoignent d'un déplacement des centres artistiques et intellectuels. Avant l'exil, la dernière revue de référence pour les auteurs de notre corpus c'était *Minotaure* (1933 -1939). Si le projet éditorial de celle-ci n'était pas uniquement de servir le mouvement surréaliste, il proposait une synthèse des intérêts intellectuels de l'époque, incluant les différents champs artistiques, la psychanalyse et l'ethnographie, le tout dans un but « encyclopédique » :[486]

---

[483] « Aucun changement ne peut se produire en littérature s'il n'y a pas de contact avec une autre culture » José Emilio Pacheco, « *El hijo prodigo* » article paru dans le journal mexicain *El proceso* le 15 septembre 1990.

[484] César Moro Papers César MORO, « César Moro papers, 1925-1987 (bulk 1925-1956) », URL complète en biblio.

[485] *Le surréalisme au service de la révolution*, n.5, p 38. Texte consultable sur le site de Mélusine: [http://melusine-surrealisme.fr/site/Surr_au_service_dela_Rev/Surr_Service_Rev5.htm], consulté le 10 août 2017.

[486] TERIADE et Albert SKIRA (dir.), *Minotaure*, *op. cit.*

> […] nous ferons appel, non seulement aux écrivains spécialisés mais aux savants et aux poètes les plus représentatifs de la génération actuelle.[487]

Minotaure jouissait des collaborations d'André Breton, Benjamin Péret, Pierre Mabille, Wolfgang Paalen et Remedios Varo avant leur exil. Sa facture permettait de mettre en valeur les reproductions d'œuvres d'art. Le caractère hybride de *Minotaure*, oscillant entre image et texte, constitue sans doute un modèle de revue à suivre pour Wolfgang Paalen et César Moro en ce qui concernait la présentation typographique et la mise en page. Dans tous les cas, cette revue se trouve parmi leurs premiers sujets de conversation lors de leur rencontre au Mexique, comme en témoigne une lettre de César Moro à Emilio Adolfo Westphalen du 17 septembre 1939 :

> J'ai vu déjà « Minotaure », Paalen qui est ici avec sa femme –tous deux excessivement gentils – m'en a promis un exemplaire. Il pense faire une exposition surréaliste avec des tableaux qu'il a rapporté de France et qui sont encore à New York. Il y a trois mois qu'il a quitté Paris. J'ai déjeuné hier avec eux et mercredi j'avais diné avec eux. Comme je suis occupé toute la journée je ne peux pas les voir plus fréquemment. Avant de venir ici ils sont allés en Alaska. J'ai déjà envoyé les deux notes, tu as dû les recevoir.[488]

Comme nous l'avons vu, la pratique de plusieurs disciplines était l'un des traits qui reliait ces artistes exilés au Mexique. En effet, les arts plastiques et l'écriture se révélèrent complémentaires dans la production des revues du groupe surréaliste et acquirent un statut d'égalité. La pratique parallèle d'écriture et d'arts plastiques se perçoit dès le début du surréalisme, notamment dans les revues *La Révolution surréaliste*, *Le Surréalisme au service de la révolution* et puis dans *Minotaure,* dont la reproduction d'œuvres était particulièrement soignée. Il ne s'agissait pas de simples illustrations qui accompagnaient les textes, mais de sources parlantes qui débordaient d'un langage métaphorique, défense et

[487] *Ibid.*

[488] César Moro à Emilio Adolfo Westphalen, Mexico, le 17 septembre 1939, Emilio Adolfo Westphalen papers GRI.

illustration de la sentence bretonienne « L'œil existe à l'état sauvage. »[489] Arrêtée en mai 1939, la revue *Minotaure* était censée continuer en exil à New York, comme en témoignent quelques lettres d'André Breton et Wolfgang Paalen :

> *Minotaure* : J'ai vu à New York à peu près tous les gens que Skira m'avait indiqués, je n'ai pas pu les joindre tous, il était bien tard dans la saison. Skira fondait quelque espoir sur Julien Levy, mais Levy ne soutiendra jamais une publication qui pourrait faire tort à la vente de Dali – et nous n'avons plus d'illusion, je pense, sur les moyens de Dali.
>
> Je l'ai vu frimer dur avec Gala un jour de canicule au « Rêve de Vénus » à la foire de New York, assisté par ce petit fou de James. N'ayant vu cette construction que dans les limbes de plâtre je n'en peux rien dire, j'ai poliment refusé une « collaboration » aimablement proposé (cette foire new-yorkaise est, d'ailleurs, un four total). J'ai attendu pour parler de *Minotaure*, dans l'espoir d'avoir une bonne surprise à annoncer de ce côté-là mais rien à faire.[490]

Mais la réception du surréalisme en exil était loin d'être favorable à la publication d'un tel organe aux États-Unis. Il fallait s'associer à des artistes locaux pour envisager les projets et faciliter leur production. Ce fut le cas de la revue *View* parue à New York entre 1940-1947. Dirigée par Charles Henri Ford,[491] cette revue avait accueilli dans un premier temps les contributions des surréalistes. En effet, le numéro double 7-8 d'octobre-novembre 1941 fut consacré au surréalisme, avec des contributions de Leonora Carrington et Antonin Artaud, parmi d'autres. En avril 1942 la revue dédia également un numéro à Max Ernst dans lequel Leonora Carrington contribua avec l'article « *The Bird Superior* » ; le numéro suivant fut consacré à Yves Tanguy, dans lequel Benjamin Péret écrivit un texte sur le peintre. Mais la première devise de la revue « *Through the eyes of the poet* » disparut pour laisser place au sous-titre « The Modern Magazine »,

[489] Breton, *Le surréalisme et la peinture*, p. 1.André BRETON, *Le surréalisme et la peinture*, Paris, France, Gallimard, 1965, p. 1.
[490] Wolfgang Paalen à André Breton, Vancouver, 21 août 1939, Fonds André Breton BRT C 2232, BLJD.
[491] Charles Henri Ford, 1908-2002, poète américain.

trahissant l'intérêt de son éditeur d'atteindre un public plus large.[492] À défaut d'une revue mexicaine pour diffuser le surréalisme, ils avaient l'espoir de contribuer aux revues américaines. Mais les difficultés liées à la distance ne leur permettaient pas toujours de faire parvenir leurs contributions à temps. Les publications américaines posaient également le problème de la langue et de la traduction. Dans une de ses lettres à André Breton, Pierre Mabille avoue que la lecture du dernier numéro de *View* consacré à Max Ernst ne lui permet pas d'apprécier la revue à sa juste valeur :

> La question de la langue me rend vraiment très difficile la lecture des journaux américains. Je suis obligé de recourir souvent à un dictionnaire et le contact avec l'auteur ou même avec l'évènement ne se fait que faiblement. Si notre situation devait se prolonger, je crois qu'il faudrait en arriver à apprendre l'anglais et à penser en anglais. Mais tous les barèmes sensibles disparaîtront derrière nous. Le fait que je ne puisse lire vos textes qu'avec une grammaire et un dictionnaire et que finalement la valeur exacte des mots m'échappe me fait songer à une correspondance entre le sourd et l'aveugle.[493]

Or, les revues étaient fondamentales pour la diffusion et la continuation des activités surréalistes ; d'autres projets de revues naquirent en exil. Dans une lettre à André Breton, du 3 décembre 1941, Pierre Mabille exprime la volonté de publier une revue en Haïti « indépendante des galeries et influences politiques diverses », il songeait à un format similaire à la revue *Révolution Surréaliste*.[494] Mais ce projet-là ne vit pas le jour.

Avec le même désir d'indépendance, André Breton conçut la revue *VVV*. Publiée par David Hare avec André Breton, Marcel Duchamp et Max Ernst au comité éditorial. Avec seulement quatre numéros parus entre juin 1942 et février 1944 (dont un double), *VVV* présentait des sujets d'actualité en lien avec les arts,

---

[492] Voir l'article « *American Surrealism and* View *Magazine* » de Andrew Otwell, 1996, consultable en ligne : [https://web.archive.org/web/20070328155357/http://www.heyotwell.com/work/arthistory/view.html]

[493] Pierre Mabille à André Breton, Port-au-Prince, 1e janvier 1942, BRT C 1083, BLJD.

[494] Pierre Mabille à André Breton, Port au Prince, 3 décembre 1941, BRT C 1081, BLJD.

l'anthropologie, la sociologie et la psychologie, tout à fait dans la veine de *Minotaure*. André Breton sollicita les collaborations de ses amis au Mexique mais il ne les retenait pas toujours. Pour *VVV* André Breton demanda à Benjamin Péret un texte sur ses impressions du Mexique, illustrés par quelques images mais il ne voulait pas que le rendu final se rapproche de son *Souvenir du Mexique*. C'est pourquoi il déconseilla la collaboration de Manuel Alvarez Bravo. Benjamin Péret était chargé de trouver des collaborations au Mexique et à l'étranger pour *VVV*. Dans ses lettres, Benjamin Péret montra un intérêt très actif pour cette revue, il proposa des illustrations de Manuel Alvarez Bravo, Remedios Varo, Leonora Carrington, Esteban Francés et Gunther Gerzso. Benjamin Péret envoie un conte pour la revue *VVV*, il avait également l'intention d'envoyer un article sur la sorcellerie au Mexique.[495] Lorsque Benjamin Péret reçut le premier numéro *VVV*, il écrivit à André Breton pour lui faire part de ses impressions, la partie française lui parut « sensationnelle » et le poème de Césaire, « merveilleux ». Il continue : « À côté de cela le numéro de *Dyn* fait piètre figure, un peu moins artisanal que le premier. Mais si terne », alors que Wolfgang Paalen semblait enchanté de sa revue.[496] En effet, la revue *VVV* commença à être publiée la même année que *Dyn*, la nouvelle revue de Wolfgang Paalen. À ce moment-là *VVV* se trouvaient en concurrence avec *View* et *Dyn* ; les collaborations des artistes dans l'une de ces deux revues pouvait mettre en cause leur appartenance au surréalisme. Mais *VVV* ne combla pas toutes les attentes. Benjamin Péret avoue être déçu par le deuxième numéro de *VVV*, qui selon lui ne constitue pas un progrès par rapport au précédent : « Il s'en dégage un air de compromis qui me paraît être défavorable », il trouvait le texte de Charles Duits « de premier ordre » ainsi que la conférence d'André Breton. Il considérait que « les poèmes de Xavier Abril sont une simple honte » ; selon Benjamin Péret, ce poète était « jadis stalinien ».[497] Mais dans la missive suivante à André Breton, Benjamin Péret reconnaît que ses critiques de la lettre précédente étaient excessives. Il venait également d'apprendre qu'André

[495] Benjamin Péret à André Breton Mexico, 5 février 1942, BRT C 1356, C AB/BP, p. 123-125, BLJD.
[496] Benjamin Péret à André Breton, Mexico 18/07/1942, C AB/BP, p. 145-147, BRT C 1362, BLJD.
[497] Benjamin Péret à André Breton, 21/04/43 Brt c 1369, BLJD.

Breton ne s'entendait plus avec l'éditeur de *View* et qu'il était en conflit avec Dwight McDonald, alors qu'il envisageait de publier des textes avec eux, notamment sa préface à son *Anthologie des contes, mythes et légendes populaires de l'Amérique* : « Ce que tu me dis de McDonald et de la revue *View* me place dans une situation fâcheuse vis-à-vis de toi et je ne voudrais pas que cela donne lieu à des interprétations fâcheuses. » En effet, il s'était adressé à Dwight McDonald pour trouver un éditeur pour son anthologie et *View* lui avait fait à plusieurs reprises des offres de collaboration. Dwight McDonald lui avait proposé de publier sa préface dans *Partisan Review* :

> Comme c'était lui que j'avais chargé de s'occuper de mon livre, je lui ai répondu en le laissant libre de publier cette préface dans l'une ou l'autre des revues, à son choix. Et il m'est difficile maintenant de me dédire. Tout ce que je peux faire c'est manifester un manque d'enthousiasme croissant, et c'est ce que je ferais de manière à la décourager.[498]

Benjamin Péret conclut l'affaire avec Dwight McDonald après avoir reçu une lettre d'André Breton du 26 mai 1943 : « il va sans dire que mon désir d'action collective (quand ce ne serait que cela) m'oblige à télégraphier et écrire à McDonald en retirant cette préface. C'est fait déjà. » Il insiste encore « tu sais que je suis tout autant que toi partisan de cette action collective et que je ne suis pas disposé à la rompre. » Mais il reproche à Breton de ne pas lui avoir parlé de sa relation avec Dwight McDonald auparavant, ce qui aurait évité le malentendu. Il rappelle qu'il a reçu plusieurs courriers de la part de Charles Henri Ford auxquels il n'a jamais répondu « à cause de l'antipathie que m'inspire ce personnage. » Il poursuit : « Si j'avais été informé à temps de l'état de tes relations avec *View*, tu peux tout de même aisément imaginer que je me serais alors opposé à cette publication dès le commencement. Si tu me disais ce qui se passe là-bas en temps voulu, ces choses n'arriveraient pas. » Il ajoute qu'il n'avait pas pensé à publier sa préface dans *VVV* car elle lui semblait trop longue, raison pour laquelle il avait répondu de manière positive à Dwight McDonald.

[498] Benjamin Péret à André Breton, 20/05/43, BRT C c1370, BLJD, C AB/BP, p. 169-171.

Les archives de César Moro possèdent également deux numéros de *Dyn*, la revue de son ami Wolfgang Paalen, à laquelle il a également collaboré.[499] En effet, en début 1942 Wolfgang Paalen édite le premier numéro de *Dyn*, revue de belle facture dans la veine de *Minotaure*. Elle présentait néanmoins des désaccords théoriques avec le surréalisme, notamment dans son article « *Farewell* au surréalisme ».[500] En effet, il se détachait du mouvement par cet article où il débattait des idées hégéliennes et du matérialisme dialectique.[501] Dans une lettre à Pierre Mabille, Wolfgang Paalen explique sa nouvelle posture par rapport au mouvement :

> Mais voici ma situation : J'ai écrit très amicalement à Breton que je ne collaborerai pas à sa revue et que désormais je dois renoncer au titre de « surréaliste ». Raisons : Désaccord devenu total sur les fondements philosophiques du surréalisme 1) sur tout ce que dérive de la pensée hégélienne et l'acceptation de cette pensée 2) Rejet complet du matérialisme dialectique et du marxisme en tenant qu'il prétend à une valeur objective et scientifique dans son interprétation du monde. A toutes ces raisons s'ajoutent quelques autres sur lesquelles il ne me semble pas nécessaire d'insister puisque de toute façon, j'étais décidé de me séparer du groupe surréaliste. Mais j'ai bien expliqué à Breton pour lequel je sens toujours la plus profonde admiration et la plus chaleureuse et dévouée amitié, que je n'entends nullement me trouver en opposition envers lui. Même pas en fondant moi-même une petite revue destinée à exprimer quelque chose de nouveau sur le plan de la pensée et de l'art. Vous comprendrez, mon cher ami que tout ceci pour moi n'allait pas sans grave conflit. Et les choses se précipitèrent car juste au même moment où je me décidais de quitter la voie surréaliste se présenta pour moi la possibilité de

[499] *Dyn.* nº. 1, 4-5. Mexico, D.F., 1942-1943.

[500] *Dyn*, nº 1, 1942.

[501] Pour un aperçu des questions sur l'art que Wolfgang Paalen posa dans *Dyn*, voir l'introduction de Martica Sawin à la réédition de Wolfgang Paalen, *Form and Sense*, Arcade Publishing, New York, 2013. D'autres chercheurs se sont penchés sur l'importance de Paalen pour la transition entre le surréalisme et l'expressionisme abstrait aux États-Unis, voir *Farewell to Surrealism, the Dyn circle in Mexico,* Annette Leddy, Donna Conwell et Dawn Ades, Getti Publications, Los Angeles, 2012.

> faire une revue selon mes idées. J'ai trouvé quelques jeunes gens qui veulent collaborer avec moi […][502]

Pierre Mabille fut donc le seul surréaliste à répondre à l'enquête sur la dialectique qui allait apparaître dans le deuxième numéro de la revue *Dyn*.[503] La revue *Dyn* offrait dès sa première page la promesse d'une « meilleure compréhension de l'importance de l'imagination ».[504] Inspiré du mot grec *dynaton*, le possible, le titre proposait « quelque chose de nouveau dans l'art ». Si l'on ne trouve pas de définition précise du mot dans le premier numéro, celui-ci suggère les prémices d'une nouvelle théorie de l'art, développée dans les articles de Wolfgang Paalen. Quelques pistes dans sa correspondance indiquent que depuis 1938 il songeait à mettre sur papier quelques réflexions « universelles » qui l'obsédaient :

> […] il me semble souvent qu'il vaudrait mieux de tirer au clair quelques pensées plus universelles, résoudre quelques énigmes entre le visible et le pensable au lieu de toujours les masquer d'autres énigmes.[505]

La première livraison, d'avril-mai 1942, promettait à ses lecteurs que la revue paraîtrait tous les deux mois, mais seulement six numéros, dont deux doubles, parurent entre 1942 et 1944. Le projet éditorial de la revue *Dyn*, insistait sur l'importance de publier le travail de nouveaux artistes. Pour le premier numéro, il travailla avec peu de collaborateurs, principalement Alice Rahon, César Moro et Eva Sulzer. Les autres collaborateurs qui figurent au sommaire : Edward Renouf, Charles Givors, John Dawson, Jean Caroux étaient les pseudonymes sous lesquels Wolfgang Paalen écrivait. Ce sont donc surtout les textes de Wolfgang Paalen qui apparaissent dans la première livraison de *Dyn*. Par ailleurs, dans la lettre à André Breton à laquelle il joint le premier numéro de sa revue, il exprime le désir de la lui dédicacer, ce qui trahit sa forte implication non seulement pour les textes mais aussi pour l'édition :

---

[502] Wolfgang Paalen à Pierre Mabille, Mexico, 30 novembre 1941, Archives Mabille, MAB C 26, BLJD, (Lettre incomplète)
[503] *Dyn* nº 2, juillet - août 1942, Mexico.
[504] *Dyn* nº 1, avril-mai 1942, p 4.
[505] Wolfgang Paalen à André Breton, Paris, le 29 avril 1938, BRT C 2228, BLJD.

> En faisant « *Dyn* » j'ai eu à me défendre de curieuses tentations. J'avais envie de te le dédier purement et simplement comme on dédie un livre. Mais si cela avait été possible, notre monde ne serait pas ce monde.[506]

Dans une sorte de syndrome de personnalité multiple, Wolfgang Paalen tenta d'illustrer différentes manières de penser et de peindre se cachant sous ces pseudonymes. Plus tard, il comptera parmi ses collaborateurs des Américains, de nos jours très connus, comme Robert Motherwell, Henry Miller et Anaïs Nin, ainsi que le photographe Manuel Alvarez Bravo au Mexique. Dans le premier numéro, il exprimait son besoin de parler de théories de l'art, l'une des intentions principales de la revue *Dyn* :

> *When the intellectual habits of his culture become radically changed, the artist must concern himself with "theories", whether he wants to or not.*[507]

Dyn avait tout d'abord fonctionné comme une sorte de carnet de voyages : les photographies de la côte Nord-Ouest, « le pays du crépuscule » prises par Eva Sulzer accompagnaient les récits de Wolfgang Paalen. Elles sont un témoignage précieux des paysages totémiques qui persistaient dans la région. Ceux-ci marquèrent profondément la pensée de Wolfgang Paalen qui commença progressivement à élaborer une pensée dotée d'un syncrétisme symbolique, non sans lien avec les thèmes de ses tableaux.

Dyn était une revue bilingue, la plupart des textes étaient présentés en anglais et en français. Elle était éditée au Mexique mais distribuée principalement à New York. Avec « *Farewell* au surréalisme »[508] Wolfgang Paalen marquait une rupture idéologique avec le surréalisme, ce qui allait avoir des conséquences sur sa relation avec André Breton, avec qui il entretenait une forte amitié. En effet, il lui avait envoyé le manuscrit de « Paysage totémique », l'un des textes phare du premier numéro de *Dyn*. Quelques-unes de leurs lettres témoignent du dialogue qu'ils entamèrent autour de ce texte et des idées que ces fragments véhiculaient.

---

[506] Wolfgang Paalen à André Breton, Mexico, le 27/02/42, BRT C 2244, BLJD.
[507] Wolfgang Paalen « The New Image », *Dyn* nº 1, avril-mai 1942, p 7.
[508] *Ibid*, p. 26.

André Breton lui témoigna son admiration et son accord avec ses idées, non sans quelques réticences :

> Puis j'ai lu *Paysage totémique*, lu, relu, lu à haute voix. Rien n'est plus admirable, plus incontestablement *génial*. J'ai vu seulement avec tristesse que tu semblais me marquer, à propos du hasard, ton désaccord, ta désapprobation. Cette parenthèse de la page 40, c'est tout de même un peu trop elliptique, un peu trop cavalier : tu te dois de t'expliquer à fond sur ce sujet. J'ai deviné, plutôt que compris, à la lecture de ses lettres de 1940 à Calas, que ce pouvait être là une pure conséquence de ta rébellion contre Hegel. Mais l'objectivation de ta pensée est nécessaire, elle me serait surtout très nécessaire sur ce point. Mais je sens, jusque dans son démantèlement volontaire, l'extraordinaire solidité de ta construction mentale : il n'en est pas pour moi de plus proche, il n'en est pas non plus dont la mienne dépende davantage : le sort en est jeté depuis longtemps et tu es l'homme que je regarde vivre avec le plus de ferveur.
>
> Ce jour n'est pas choisi pour que je cherche à perdre le flot de questions que tu as soulevées. Ce sera pour une autre fois peut-être, à moins que je me mette à douter de l'efficacité d'une discussion idéologique entre nous, à tenir pour assez vain de vouloir avoir raison. Ma confiance en toi est bien au delà de ce que tu pouvais m'opposer, elle va si loin que je n'ai pas envie de te contredire ; ce qui en toi diverge de moi ne m'entretient que de ta richesse et ne me blesse jamais.[509]

Or seulement trois fragments de ce texte parurent dans *Dyn*. André Breton commente dans sa lettre certains passages avec lesquels il n'est pas d'accord, notamment ce qui concerne la nouvelle compréhension du hasard selon Wolfgang Paalen. En outre, ce texte faisait partie d'un long essai qui parut fragmenté dans plusieurs numéros de *Dyn*. Wolfgang Paalen déclare avoir l'intention de faire de ce texte une « nouvelle critique de la civilisation blanche », comme il l'avoue dans sa lettre du 31 juillet 1941 :

[509] André Breton à Wolfgang Paalen, New-York, le 31 juillet 1941, WP/ES.

> Dans une autre enveloppe je t'envoie un échantillon d'un petit livre ébauché.[510] Je comprendrais parfaitement si tu n'avais ni le temps ni la patience de le lire, si tu ne le trouvais pas assez *actuel*. Le tout devrait – de façon aussi peu abstraite que possible et avec tous les *exemples* vivants qu'offre un tel parcours, former un essai de quelque nouvelle critique de la civilisation blanche – sans le complexe du bon sauvage ou l'autre de son succédané plus à la page, le bon prolétaire.[511]

En 1937 il avait peint une série de tableaux sous le titre *Paysage totémique*. Après avoir vu les paysages ornés de totems de la côte Nord-Ouest, Wolfgang Paalen n'attribuait plus au hasard objectif cette expérience, il souhaitait exprimer une pensée différente, qu'il appelait « préfigurations ». Il entrevoyait une simultanéité temporelle du passé, présent et futur en lien avec les souvenirs de son enfance. Cette conception se trouve en lien avec le sens que donnent Pierre Mabille et Juan Larrea aux prophéties qui plus que de l'ordre de la divination, seraient une connaissance profonde de l'histoire. Peu avant l'écriture des fragments de « Paysage totémique », il peignit le tableau *Paysage totémique de mon enfance*. Wolfgang Paalen cherchait à tout prix une certaine lucidité, indispensable à la compréhension du monde, en développant l'idée que l'art est le « témoignage humain le plus complet ».[512]

Pierre Mabille resta perplexe pendant un certain temps devant les nouvelles activités de Wolfgang Paalen, mais ils n'interrompirent pas pour autant leur correspondance amicale. En effet, il fut le seul des surréalistes à répondre au questionnaire sur la dialectique. Dans une lettre à André Breton, Pierre Mabille écrit au sujet de *Dyn*, il critique la nouvelle étape de leur ami peintre qu'il ne comprend pas tout à fait :

> […] J'ai reçu la revue de Paalen qui est bien éditée, présentée avec beaucoup de goût, mais dont je ne saisis pas très bien l'intérêt. Sa nouvelle formule de peinture me paraît s'être rapprochée de ce que faisait à une époque Matta mais posséder

[510] Selon la réponse d'André Breton à cette lettre, il s'agit de *Paysage Totemique*.
[511] Wolfgang Paalen à André Breton, Los Cedros 3 juillet 1941, BRT C 2236, BLJD.
[512] *Dyn*, nº 1, « Paysage totémique », *op. cit.* p. 50.

> un côté plus décoratif. Je regrette les dessins incisifs beaucoup plus poétiques du Paalen de jadis. Quant à la thèse philosophique qu'il défend il m'a semblé comprendre qu'elle se rapprochait de celle de J.P. Sartre : « le triomphe de l'imagination », et prolongeait ainsi les vues de Bergson. Je voudrais être certain qu'à la base de ces recherches purement artistiques ne se glisse pas un savant opportunisme explicable par l'ambiguïté de la situation présente.[513]

Dans une lettre à André Breton, Benjamin Péret apprécie le contenu de *Dyn*, il dit y trouver même des choses qui l'intéressent comme l'article *Aperçu pour une morale objective* dont il avoue : « je partage les conclusions ». Il trouve les reproductions des œuvres de Wolfgang Paalen « inférieures » à ses tableaux parisiens. Or, son appréciation générale, vers la fin de sa lettre, montre à quel point cette revue ne répondait pas non plus à ses attentes et lui semblait trop artisanale : « Tu sais, l'artisanat familial dont on nous rebattait les oreilles en France, le travail pénible, sans élan, sans perspectives. »[514] Mais quelques textes et images extraits de *Dyn* dialoguent en profondeur avec l'univers de Benjamin Péret.[515] Ils étaient bien plus d'accord qu'ils ne voulaient l'admettre. Wolfgang Paalen avait suivi le modèle de *Minotaure* en faisant des belles reproductions d'illustrations, en faisant des vignettes inspirées du monde précolombien et en introduisant pleinement une dimension ethnologique dans sa revue. Pourtant, il déclarait dans le projet éditorial de *Dyn* :

> *DYN will stay independent of all commercial or political compromises. It neither belongs to, nor proposes to establish any « ism », group or school.*[516]

La revue *Dyn* fut le lieu par excellence où Wolfgang Paalen exposa ses points de vue au sujet de la situation de l'art et la science. Plusieurs textes parus

---

513 Lettre de Mabille à Breton du 22/03/1942, Fonds Breton, BRT C 1082, BLJD.

514 Benjamin Péret à André Breton, BRT C 1358, Mexico 31/03/42.

515 Dawn ADES, Rita EDER et Graciela editor of compilation SPERANZA, *Surrealism in Latin America*, *op. cit.*

516 « *Dyn* demeurera indépendant de tout engagement commercial ou politique. Il n'appartient à aucun ' isme ', groupe ou école, ni propose d'en établir un. ». *Dyn*, publiée et éditée par Wolfgang Paalen, n. 1, avril- mai 1942, Wolfgang PAALEN, *Dyn*, Mexico, WPaalen, 1942, URL complète en biblio. p. 3.

dans cette revue, dont notamment *Art and Science* faisant partie de *Form and Sense*, collection de quelques essais de Wolfgang Paalen dans lesquels il parlait des problèmes de l'art contemporain, furent édités par Robert Motherwell, ce qui montre à quel point le jeune peintre fut influencé par les théories de Wolfgang Paalen.

Dyn IS A WORD THAT PROPOSES SOMETHING
NEW IN ART AND THOUGHT. THE MEANING
OF THE WORD WILL CRISTALLIZE
OUT OF THE MATERIAL
OFFERED IN THIS
AND FOLLOWING
NUMBERS
OF
DYN
IS
A REVIEW OF
ART AND LITTERATURE
WICH PROPOSES TO OPEN
THE WAY FOR BETTER UNDERSTANDING
OF THE IMPORTANCE OF IMAGINATION
DYN WILL NOT CONFINE ITSELF TO ANY
PRECONCEIVED DIRECTION, BUT WILL START
WITH SUFFICIENTLY WELL-ESTABLISHED PREMISES
TO ALLOW OF THE GREATEST FREEDOM OF EXPRESSION[517]

[517] Texte en exergue, *Dyn* nº 1, *Ibid.*

La revue *Dyn* aurait pu être le point de collecte de collaborations de tous ces artistes exilés au Mexique mais par souci de loyauté envers André Breton, Wolfgang Paalen ne sollicitait pas ceux qui étaient susceptibles de participer à *VVV*, à savoir Benjamin Péret, Remedios Varo et Leonora Carrington. Selon une lettre de Wolfgang Paalen à André Breton, il devait seulement accepter les contributions de César Moro puisque celui-ci n'avait pas l'intention de collaborer avec André Breton et préférait donner ses textes à *Dyn*. Wolfgang Paalen ne voulait pas entraver la continuation des activités d'André Breton, ni de *VVV*. Malheureusement, seuls quelques-unes des collaborations des exilés furent acceptées dans *VVV*, ce qui limita fortement leur visibilité aux États-Unis. Selon Salomon Grindberg, « ni Péret, ni sa femme Remedios Varo, ni Leonora Carrington qui habite chez eux, du moins au début de son séjour à Mexico, ne collaborent à *Dyn,* sans doute parce que suspects d'une trop grande fidélité à Breton ! »[518] Il y a donc des tiraillements de pouvoir : des jeux d'influence et de légitimité des uns par rapport aux autres et d'un « chef » manquant.

Au Mexique, avant l'arrivée des exilés républicains, la presse et l'édition n'étaient pas aussi développées qu'en Europe. Si la censure n'était pas aussi rigoureuse, les moyens étaient difficiles à trouver. Le magazine littéraire la plus populaire au Mexique depuis 1909 était l'hebdomadaire *Revista de Revistas*, dirigé par José Nuñez ;[519] en effet, celle-ci s'en sortait financièrement grâce à la publicité qu'elle faisait dans ses pages.

La bibliothèque de César Moro possédait plusieurs numéros de quelques revues mexicaines comme *Letras de México*, *El hijo prodigo*, *Cuadernos Americanos* et *la revue de l'IFAL*. Une de ses collaborations les plus significatives pour le surréalisme au Mexique, ce fut sa petite anthologie « *La poesia surrealista* », supplément au n° 3 de la revue *Poesía*, parue en mai 1938. *Poésia* était une revue dirigée par Neftali Beltrán,[520] poète et diplomate mexicain. Ce dernier faisait partie d'un groupe d'écrivains autour de la revue *Taller* (1938 -

[518] José PIERRE, *Le surréalisme et le Mexique*, *op. cit.*, p. 9.

[519] José de Jesus Nuñez y Dominguez, 1887 – 1959, poète et critique mexicain. http://www.elem.mx/institucion/datos/2918

[520] Neftali Beltran, 1916 – 1996, poète mexicain.

1941), à laquelle participèrent Octavio Paz, Efraín Huerta, Rafael Solana et José Revueltas.

César Moro fréquentait le milieu littéraire républicain exilé au Mexique. Il travaillait aux Ediciones Quetzal. En plein centre de la ville de Mexico, – au numéro 18 du pasaje Iturbide –, la librairie Quetzal était une nouvelle maison d'édition qui, d'après Benjamin Péret, allait faire des traductions d'auteurs français.[521] Dirigée par Bartolomeu Costa-Amic, c'était une maison d'édition qui permettait dans une certaine mesure le dialogue littéraire entre le Mexique et la France. Réfugié au Mexique en 1940, il fonde plusieurs petites maisons d'édition, dont Ediciones Libres, Publicaciones Panamericanas, et Quetzal, devenues par la suite Ediciones Costa-Amic. Il écrivit notamment *Léon Trotski y Andreu Nin. Dos asesinatos del estalinismo*.[522] De son vivant, Victor Serge publie deux livres au Mexique : *Retrato de Stalin*, chez Ediciones Libres, en 1940 et *Hitler contra Stalin*, chez Quetzal, en 1941, deux des maisons d'édition dirigées par Bartolomeu Costa-Amic.[523] Victor Serge faisait également partie de la direction de cette maison d'édition et demandait régulièrement à Pierre Mabille des textes pour les publier chez eux :

> Les Editions Quetzal préparent une série d'ouvrages en français. Si vous vouliez bien nous donner LES NOTES D'UN MEDECIN AUX ANTILLES ou quelque chose dans ce genre.[524]

Pierre Mabille publiera chez Quetzal son livre le plus célèbre, *le Miroir du Merveilleux*, et en 1945 *le Merveilleux*, dans la collection « Renaissance ».[525] Ce dernier texte était celui de sa conférence du même nom donnée à Mexico en août 1944. Les deux textes furent traduits par Lydia Cabrera, poète et traductrice

[521] Lettre de Benjamin Péret à André Breton du 12 janvier 1941, Gérard ROCHE, André BRETON et Benjamin PERET, *Correspondance, 1920-1959*, *op. cit.*, p. 118-123.

[522] Voir « Literatura catalana del exilio en México: Bartomeu Costa-Amic », *op. cit.*

[523] C.f. Claudio Albertani, « El último exilio de un revolucionario » dans Philippe OLLÉ-LAPRUNE, *Tras desterrados*, *op. cit.*

[524] Victor Serge à Pierre Mabille, 4 novembre 1941, MAB C.

[525] Au Mexique, Lydia Cabrera écrit la traduction du *Miroir du Merveilleux*, qui paraitra dans le courant de l'année. Au début de l'année 1945, paraît *le Merveilleux*, plaquette tirée de la conférence de Mexico aux éditions Quetzal, collection « Renaissance », dans un tirage spécial de cent exemplaires. En avril, Mabille rédige pour la revue *Confluences.* Son influence au Mexique est importante. Voir Rémy LAVILLE, *Pierre Mabille*, *op. cit.*

cubaine dont Pierre Mabille avait fait la connaissance en 1943 lors de son passage à La Havane avant de se rendre au Mexique.[526]

Dans une lettre à André Breton, Benjamin Péret parle de Julian Gorkin, Victor Serge et Malaquais car manifestement ils dirigeaient tous trois Quetzal. Malgré les divergences politiques, il pensait collaborer avec eux sur le plan littéraire.[527] Même si le poème *Fata Morgana* est refusé à la librairie Quetzal[528] - il sera finalement publié à Buenos Aires, aux éditions des Lettres Françaises par l'intermédiaire de Roger Caillois-, les éditions Quetzal attendaient visiblement l'*Anthologie de l'humour noir*.[529] Quetzal refusa aussi de publier les poèmes de Benjamin Péret,[530] quelques mois plus tard, Benjamin Péret écrivit à André Breton « Les éditons Quetzal ne deviennent rien du tout, […] rien à faire dans cette boîte ».[531] Mais il finira par y publier *Dernier malheur, dernière chance*, illustré par le chilien Jorge Caceres ; il essaie de trouver des souscripteurs et envoie des brochures. Il essaie de demander une eau-forte à Matta pour accompagner ce poème.[532] Pour sa part, Wolfgang Paalen appréciait cette maison d'édition mais ne souhaita pas collaborer avec eux, comme nous pouvons le lire dans une de ses lettres à Pierre Mabille :

> Par contre, je crois que la maison d'édition[533] à laquelle participent Serge, Pivert, F. T [?] est parfaitement honnête. Je trouve Serge bien sympathique – nous avons eu une grande discussion sur l'art qui aboutissait au désaccord parfait – j'ai de l'estime pour lui et j'aime le rencontrer – mais au fond je ne veux rien faire avec ces cerveaux à sens unique. Et tout ce Marxisme est bien en retard non seulement sur le monde actuel mais même dans la pensée moderne de l'Amérique. Sans doute

[526] Rémy LAVILLE, *Pierre Mabille*, *op. cit.*, p. 72.
[527] Lettre de Benjamin Péret à André Breton, Mexico, le 12/01/42, BRT C 1355, BLJD.
[528] Voir Benjamin Péret à André Breton, Mexico 31/02/42, BRT C 1358, BLJD.
[529] Benjamin Péret à André Breton, Mexico 29/04/42, BRT C 1359, BLJD.
[530] Benjamin Péret à André Breton, BRT C 1358, Mexico 31/02/42, BLJD.
[531] Benjamin Péret à André Breton, Mexico, 1e novembre 1942, BRT C 1364, C AB/BP, p. 152-154, BLJD.
[532] Benjamin Péret à André Breton 21/04/43, Brt c 1369
[533] Il s'agit des Ediciones Quetzal.

> la thèse libérale n'a rien de sérieux à opposer au fascisme – mais le marxisme non plus.[534]

César Moro, non plus, ne publia rien chez Quetzal. Les critiques qu'il écrivit sur Malaquais et Victor Serge témoignent de leurs différences idéologiques. En effet, César Moro pratiquait une critique littéraire acerbe. C'est ainsi qu'il n'hésitera pas à critiquer violemment Aldous Huxley et son incompréhension de Baudelaire,[535] et il n'hésitera pas non plus à critiquer une œuvre, même écrite par André Breton, « sous prétexte d'une ancienne admiration », si celle-ci « n'apporte pas la lumière désirée. »[536] Son regard critique, derrière ses *Lunettes de souffre*,[537] ne se limitait pas à la littérature, il avait une attitude très critique à l'égard de la politique.

La critique d'art et la critique littéraire était un genre couramment pratiqué dans le cercle des exilés au Mexique. Intégrant l'œuvre de ces artistes, elle informe le lecteur des goûts et amitiés de l'auteur. Leurs liens et leurs inspirations se dévoilent parfois dans la pratique d'une critique poétique d'identification, une critique « sympathique », comme le révèle l'envoi d'Alice Rahon à César Moro, dans son livre *À même la terre*. Dans cet envoi, elle décrit César Moro comme un « éminent critique très sympathique »[538] En effet, César Moro eut la possibilité de publier un bon nombre d'articles de critique sur ses amis et d'autres auteurs notamment dans deux revues mexicaines *Letras de México* et *El hijo pródigo*.

Dirigée par Octavio G. Barreda,[539] la revue *Letras de México* parut à Mexico de 1937 à 1947.[540] De 132 numéros parus, les 24 premiers furent livrés tous les quinze jours, les suivants mensuellement. D'abord financée par quelques mécènes, dont Eduardo Villaseñor, la revue ne rémunérait que rarement ses

534 Wolfgang Paalen à Pierre Mabille, Acapulco, 21 mars 1941, Archives Pierre Mabille, MAB C 26, BLJD.

535 César MORO, *Los anteojos de azufre; prosas reunidas y presentadas por André Coyné*, *op. cit.*, p. 52.

536 Compte rendu d'*Arcane 17*, publié dans *El Hijo Pródigo*, no 30, décembre 1945. Dans ce texte César Moro déclare être déçu du livre et de Breton, qui a son avis ne vont pas assez loin dans les recherches sur la psychanalyse et la sexualité.

537 Le dernier compagnon du poète, André Coyné, fit une compilation des textes critiques de César Moro en 1958 publiée sous le titre *Los Anteojos de azufre*, homonyme d'un article de Moro, critique virulente de la société intellectuelle péruvienne.

538 *Cesar Moro papers, Series VII, Printed matter*, Getty Research Institute, Los Angeles.

539 Octavio G. Barreda (1897-1964), était un poète, critique et traducteur mexicain.

540 Voir María de Lourdes FRANCO BAGNOULS, *Letras de México*, *op. cit.*

collaborateurs ; les quelques annonces publicitaires finançaient à peine l'impression.

Parmi ses collaborateurs l'on trouve Xavier Villarutia, Carlos Pellicer, Celestino Gorostiza et Justino Fernandez, qui fit le dessin d'Ehécatl, la divinité du vent de la cosmogonie aztèque pour décorer la revue. Le programme éditorial de *Letras de México* se disait nationaliste et centriste, mais il était critiqué politiquement et esthétiquement. En effet, il se positionnait au centre et se trouvait parmi les seules revues qui acceptaient les collaborations des étrangers, notamment des Européens.

Le numéro 27 de mai 1938 s'affichait sous le signe du surréalisme : il rendait compte des activités d'André Breton dans le pays et annonçait ses conférences. Dans le numéro 29 du 1er juillet 1938, sous la rubrique « *anuncios y presencias* », César Moro anticipe la venue de Benjamin Péret, alors qu'il n'arriva pas avant la fin 1941, ce qui témoigne de son intention de venir après la visite d'André Breton. César Moro collabora à la revue *Letras de México*, tout d'abord avec les textes *A André Breton* en 1938 et, *La trayectoria del sueño* et *La realidad a vista perdida* en 1939. Dans une lettre à Westphalen il lui donne ses impressions sur l'orientation de cette publication :

> Ici je tâche de les faire passer à « *Letras de México* » revue archi- confusionnelle et vague comme certainement tu as eu occasion de le constater.[541]

Gazette d'actualité littéraire et artistique, la revue *Lettras de México* annonçait les évènements culturels de la capitale à la manière de l'hebdomadaire parisien *Les nouvelles littéraires*. Les textes de César Moro sont une critique d'identification, parfois impressionniste par les textures et les couleurs qu'il décrit, notamment dans son article sur Alice Rahon dans le numéro 18, année VII, vol. IV de la revue *Letras de México* (1e juin 1944), entre autres articles ce numéro contient une note avec un poème et un portrait de Renato Leduc, le premier époux de Leonora Carrington.

[541] César Moro à Emilio Adolfo Westphalen, Mexico, le 17 septembre 1939, Emilio Adolfo Westphalen papers, GRI.

L'autre revue mexicaine qui publiait régulièrement des auteurs de différentes origines et des écrivains de trois générations différentes était *El hijo prodigo*. Celle-ci fut créée en 1943 par Xavier Villarrutia, Samuel Ramos et Octavio Paz, et dirigée par Octavio Barreda. *El hijo pródigo* (1943-1946, 42 numéros) était une revue mensuelle, à laquelle participèrent plusieurs auteurs majeurs de la littérature à Mexico qui n'étaient pas hostiles au surréalisme ni à l'influence européenne, comme Octavio Paz qui se trouve parmi ses fondateurs. Victor Serge, César Moro et Benjamin Péret y collaborèrent :

> La préface va paraître ici en espagnol (traduction de César Moro) dans la revue *el hijo pródigo*, revue assez peu sympathique mais où ce texte est estimé à produire une chaine sérieuse, s'il passe ! Ce qui n'est pas encore tout à fait certain. Il est en effet en opposition radicale avec toute la ligne de la revue.[542]

Dirigée d'abord par Octavio G. Barreda, lorsqu'il fut nommé représentant culturel mexicain aux Nations Unies, il cède son poste au poète Xavier Villarrutia, ami de César Moro. Dans la bibliothèque de César Moro se trouve la collection complète de 42 numéros de la revue. La traduction en espagnol par César Moro de la préface à l'*Anthologie des mythes et légendes* de Péret est publiée dans le numéro 14 du 15 mai 1944, sous le titre « *Los mitos* ». Le choix des images reproduites est singulier, en effet, le texte de Benjamin Péret est orné d'un retable baroque. En général, chaque numéro présentait des reproductions d'un seul artiste, mais de nombreuses couvertures comportaient des photos des sculptures précolombiennes, fresques baroques, éléments d'architecture ou encore d'art populaire. Le graveur José Guadalupe Posada est à l'honneur dans le premier numéro avec bon nombre d'illustrations, dont l'image de la couverture, *La fusillade*. Selon Christopher Dominguez Michael, journaliste et biographe d'Octavio Paz,

> La section de comptes rendus, dirigée par Paz, José Luis Martinez, Ali Chumacero et César Moro, avait un niveau

[542] Benjamin Péret à André Breton, 10/12/43, Brt c 1376, BLJD.

> d'exigence qu'il serait difficile de retrouver dans d'autres revues mexicaines, antérieures et postérieures.[543]

Parmi les contributions de César Moro les plus remarquables parus dans cette revue, se trouve une *Petite anthologie de Giorgio de Chirico,* dans le numéro 22, du 5 janvier 1945 et « *Algunas reflexiones sobre la pintura de Alice Paalen* » dans le numéro 42, du 15 septembre 1946.

Encore une autre revue contemporaine de *Dyn* et *VVV* ce fut *Cuadernos Americanos*. Le directeur de la revue, Juan Larrea, était un poète né à Bilbao en 1895. Écrivain républicain, il dut s'exiler en France, au Pérou, au Mexique, aux États-Unis et puis en Argentine. Juan Larrea avait été directeur de l'information à l'ambassade espagnole de Paris.[544] Exilé républicain, il avait amassé une collection importante d'art précolombien – provenant surtout de son séjour péruvien en 1930, dont il fit le don au peuple républicain espagnol –, celle-ci est conservée aujourd'hui au Museo de América, à Madrid.[545]

Juan Larrea arriva au Mexique à la fin 1939. Il connaissait Pierre Mabille depuis l'Europe. Ils échangèrent une correspondance littéraire importante, Pierre Mabille lui envoya ses livres,[546] notamment *Egrégores, La conscience lumineuse et Thérèse de Lisieux*. En 1940 Juan Larrea publia un chapitre d'*Egrégores* de Pierre Mabille dans le n° 2 de *España Peregrina*[547], revue créée avec José Bergamín et d'autres intellectuels républicains réfugiés au Mexique.

Un fragment du discours de la Junta de la Cultura Española, publié tout d'abord dans le premier numéro d'*España Peregrina*, en février 1940 et repris en juin 1940 dans *Romance. Revista popular hispanoamericana*, magazine populaire

---

[543] Christopher Auteur DOMINGUEZ MICHAEL, *Octavio Paz dans son siècle: biographie*, Gersende CAMENEN (trad.), Paris, Gallimard, impr. 2014, 2014, p. 114.

[544] En 1937, les républicains Max Aub, Josep Lluis Sert, Luis Lacasa et Juan Larrea avaient fait la commande à Pablo Picasso d'une peinture de grand format pour le pavillon espagnol de l'Exposition internationale des arts et techniques dans la vie moderne ; de cette commande il en résulte *Guernica,* voir dossier de presse de l'exposition *Guernica*, 27 mars - 29 juillet 2018, musée Picasso, Paris et MUSEE PICASSO et LES ABATTOIRS, *« Guernica »:*, Paris, France, Gallimard : Musée Picasso-Paris, 2018.

[545] Pour plus d'information sur cette collection d'art précolombien voir l'article de Jorge Gutierrez Bolívar, « *El legado de Juan Larrea*", dans *Anales del museo de América* nº 3, 1995.

[546] Juan Larrea à Pierre Mabille, 18 mai 1942, MAB C, BLJD.

[547] *Egregores*, *La conscience lumineuse* et *Thérese de Lisieux*, voir Juan Larrea à Pierre Mabille, 18 mai 1942

mexicain[548] associe le nom de Juan Larrea à celui de Pablo Picasso. En effet, ce fut Juan Larrea qui avait été à l'origine de la commande d'une œuvre de Pablo Picasso pour le pavillon républicain de l'Exposition internationale de Paris en 1937, dont le résultat sera *Guernica* et donnera lieu à une amitié fraternelle entre peintre et poète.

Juan Larrea arrêtera très vite la publication de la revue *España Peregrina*, pour se consacrer à *Cuadernos Americanos*. Dans sa lettre à Pierre Mabille du 18 mai 1942, Juan Larrea déclare la fin d'*España Peregrina* :

> […] a cessé d'apparaître pour laisser place à une autre plus importante, « *Cuadernos Americanos* ». Pour son numéro 2 également j'ai traduit sans rien vous demander car je vous croyais en France, le dernier chapitre d'*Egrégores* qui a produit dans certains milieux sensation.[549]

Le premier numéro de la revue bimestrielle *Cuadernos Americanos* parut donc en janvier-février 1942. La correspondance entre Juan Larrea et Mabille porte des traces d'une mutuelle admiration et témoigne de l'intention générale de cette nouvelle publication :

> Ce n'est qu'un mois après que j'ai eu la joie d'apprendre par Benjamin Péret que vous aussi vous étiez en Amérique […] Au premier abord cette revue vous paraîtra peut-être un peu mélangée. Elle a été conçue pourtant comme un instrument propre à la réalisation du mythe du Nouveau Monde.[550]

Juan Larrea publiera plusieurs textes de Pierre Mabille dans *Cuadernos Américanos* : « *Afloramiento del Alba* »,[551] le dernier chapitre d'*Egregores*, « *Del nuevo mundo* »,[552] « *La Manigua* »,[553] « *Conjunción necesaria, Modalidades morfológicas europeas y americanas* »,[554] « *Luz y sombra en el camino* ».[555]

---

[548] « La declaracion de la Junta de Cultura Española", Romance, *Revista popular hispanoamericana, Mexico*, vol. 1, nº10, juin 1940, p. 20. Voir archives ICAA, registre: 783762;
[549] Juan Larrea à Pierre Mabille, 18 mai 1942, MABC, BLJD.
[550] *Ibid.*
[551] Nº 2 : « *Afloramiento del Alba* » 1942, il s'agit du dernier chapitre d'Egregores.
[552] Nº 5, 2ème année : « *Del nuevo mundo* » 1943, p 94-110.

Le 31 février 1942, Benjamin Péret déclare dans une lettre qu'il vient de rencontrer Juan Larrea. Il partageait certainement son goût pour les objets précolombiens[556] et lui donne le sentiment d'être « actuellement le meilleur poète de langue espagnole ». *Cuadernos Américanos* lui avait fait une bonne impression : « la seule revue qui présente un intérêt ici ».[557] Juan Larrea sollicite Benjamin Péret pour des textes inédits sur le surréalisme pour un numéro spécial de *Cuadernos Americanos*. Il demande un texte inédit d'André Breton et souhaite consacrer un numéro exclusif au surréalisme :

> Juan Larrea propose de consacrer 80 pages des *Cuadernos Americanos* au mouvement surréaliste. Il propose un texte théorique de toi faisant la mise au point de l'expérience du surréalisme sur le plan international et indiquant – dans la mesure du possible - […] en Amérique (dans la mesure du possible n'est pas de trop !) et des textes de qui tu jugeras bon. En outre, une dizaine de pages de représentations. Dis-moi ce que tu en penses, je n'ai pris naturellement aucun engagement.[558]

Mais André Breton se trouvait dans l'impossibilité d'écrire puisqu'il venait tout juste de rédiger sa conférence « Situation du surréalisme entre deux guerres », texte écrit pour la galerie Art of this Century « Genèse et perspectives du surréalisme » et *Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non*, les trois textes écrits en 1942. Le projet ne fut donc pas poursuivi de cette manière. Un peu plus tard, Benjamin Péret dira que Juan Larrea n'écrit plus de poèmes depuis très longtemps et qu'il prépare le n° 3 de *Cuadernos Américanos*.[559] Juan Larrea insistera encore pour avoir un article d'André Breton, mais il ne voulait pas de traduction d'un article déjà paru, mais un original. Quelques désaccords idéologiques commençaient à souligner leurs différences :

---

[553] N° 4, 3ème année : « *La Manigua* » 1944, il s'agit d'un article sur Wifredo Lam.

[554] N° 2, 4ème année : « *Conjunción necesaria, Modalidades morfológicas europeas y* americanas », 1945, p 33-44.

[555] N° 1, s.a. : « Luz y sombra en el camino » 1948

[556] Benjamin Péret à André Breton, 12 mai 1947, Brtc 1388, BLJD.

[557] Benjamin Péret à André Breton, BRT C 1358, Mexico 31/02/42, BLJD.

[558] Benjamin Péret à André Breton, Mexico 6/04/43, BRT C 1368, C AB/BP, p. 161-163, BLJD.

[559] Benjamin Péret à André Breton Mexico 29/04/42 BRT C 1359, BLJD.

> Larrea s'oppose à l'internationalisme, au vague concept d'universalisme, néanmoins, il entrera probablement dans le groupement mais sans prendre de responsabilité dans sa formation, par contre Mabille est d'accord.[560]

Malgré cela, selon Benjamin Péret, le projet avec *Cuadernos americanos* pouvait fonctionner. Il pensait obtenir 12 ou 16 pages d'espace dans la revue pour des reproductions, 70 à 90 pages au total. Il souhaitait la collaboration d'Aimé Césaire, mais il n'a pas réussi à le contacter, il pensait qu'il y avait un problème de censure, étant donné que la Martinique s'était désolidarisée du régime de Vichy. Dans ses correspondances à André Breton, Benjamin Péret laissait comprendre qu'il y aurait des collaborateurs non-surréalistes pour ce numéro, mais il lui était impossible de contrôler cela :

> […] cependant comme toute la collaboration surréaliste sera groupée, nous apparaîtrons forcement comme un groupe détaché du reste des collaborateurs. Si bien qu'aucune confusion ne sera possible. Si tu fais un texte théorique je te garantis une traduction fidèle car je la surveillerai.[561]

À défaut d'un texte inédit, ce fut finalement Juan Larrea qui écrivit un long texte sur le surréalisme dans le n° 3 de sa revue ; en quatre grandes parties, il fait la synthèse du discours prononcé par André Breton, il y élabore un bilan historique du mouvement et il déclare que le surréalisme ne peut pas être compris dans sa « plénitude objective » sans prendre en compte ses circonstances et forces d'attraction « spécifiquement américaines ». Il explore quelques éléments esthétiques du mouvement dont notamment le motif de l'œil, si récurrent dans le surréalisme.

Juan Larrea semble fortement inspiré par l'article « Conjonction nécessaire » de Pierre Mabille –paru aux *Cuadernos Americanos* en 1945–, où Pierre Mabille compare les mentalités européennes et américaines. En effet, le titre de ce grand essai de Juan Larrea, « *Surrealismo entre viejo y nuevo mundo* » suggère également une approche comparatiste entre la mentalité américaine et

[560] Benjamin Péret à André Breton, 22/06/43, Brt c 1372, BLJD, C AB/BP, p. 177-179.
[561] Benjamin Péret à André Breton, Mexico, 08/08/43, Brt c 1374, BLJD, C AB/BP, p. 187-189.

européenne. Juan Larrea propose un véritable dialogue culturel entre les deux continents. Mais s'il n'hésite pas à être critique à l'égard du surréalisme, il dresse une liste de ses défauts. Ainsi, il ne passe pas sous silence les dissidences, notamment dans le cas de Salvador Dali.[562] De plus, Juan Larrea adopte une position anti-freudienne. Il ne cherche pas à faire le procès du surréalisme mais à l'aborder dans tous ses aspects :

> *No se piense que estas críticas al surrealismo obedecen al intento de cargarle de culpabilidad para pronunciar luego su condena. Mas es necesario comprender su estructura y el valor relativo de sus ingredientes, separar lo muerto de lo vivo, la yema de la cascara, por comprender la realidad y salvar lo que en él existe de fecundo. Es hijo automático de la época, de sus contingencias y proyecciones.*[563]

Mystique théologique convaincu, Juan Larrea reprochait également au surréalisme son « sens antichrétien ». Pour le démontrer, il utilise l'image du labyrinthe de Dédale pour dire que le surréalisme n'offre pas la clé de sortie. S'il reconnaissait divers traits esthétiques issus du romantisme auquel il n'était pas insensible, c'était manifestement sa lecture biaisée de Nietzsche qui l'éloignait des surréalistes.[564] En effet, il pensait qu'Hitler s'était servi des idées nietzschéennes pour construire sa puissance et domination, autour d'une sorte de sur-homme qui serait le côté obscur du super-homme. Si sa vision du conflit mondial ne manque pas de poésie, elle reflète toutefois un traumatisme de l'époque sombre qu'ils étaient en train de vivre, ainsi qu'un pessimisme certain :

> *Al minotaurismo bestial de la figura de Hitler, dueño del laberinto intestino de las naciones occidentales, corresponde la atracción que ejerce el símbolo sobre el inconsciente surrealista que publicara su revista* Minotaure. *Así manifiesta sus anhelos desesperados de destrucción, su golpearse contra las paredes, más que efectiva salida del*

---

[562] Juan Larrea « *Surrealismo entre viejo y nuevo mundo* », *Cuadernos americanos*, nº 3, 1942, p. 226.
[563] *Ibid*, p. 226.
[564] *Ibid*, p. 229.

> *laberinto. Nos hallamos realmente en las postrimerías de un mundo.*[565]

Selon lui, d'un « point de vue psychologique », les véritables limites de ce mouvement artistique seraient les pulsions de mort du surréalisme :

> *Ninguno de ellos concibe la transformación de la persona y de su mundo, sino la imposición de esta, tal como es, al mundo.*[566]

Dans ses réflexions sur le surréalisme, il introduit la notion *d'anti-langage* pour parler de l'usage surréaliste du langage éloigné de la poésie traditionnelle. Pour Juan Larrea, cet anti-langage ne remplit pas du tout sa fonction de communication et ne devient pas non plus un langage nouveau. Juan Larrea avait une pensée décadentiste qui ne lui permettait pas de voir le surréalisme autrement que comme un signe de l'Apocalypse. Il était manifestement hanté par cette vision de la fin du monde. Il percevait chez les surréalistes un « luciférisme prométhéen », une sorte de romantisme noir :

> *[…] el surrealismo, fenómeno asociado radicalmente a ese mundo occidental cuya desaparición implica su propia desaparición, anuncia por medio de la referida frase el fin de ese mundo y su propio fin. Asi parece vislumbrarlo André Breton, quien ya en América admite la posibilidad de que al surrealismo no le quede gran cosa que hacer cuando titulo su nueva entrada en escena:* Prologómenos a un tercer manifiesto surrealista o no. *En virtud de la coletilla "o no" admite la posible no existencia de un tercer manifiesto. Quizá oscuramente, André Breton percibe que, siquiera en símbolo, ha traspuesto el Mar Tenebroso que bañaba el* fin de la tierra *de donde procede y ha puesto pie en el auténtico mundo de la* Realidad*, allí donde el* surrealismo *ha de ceder el paso a un nuevo y mas positivo movimiento.*[567]

---

[565] *Ibid*, p. 229.
[566] *Ibid,* p. 230.
[567] *Ibid*, p. 234.

D'autre part, Juan Larrea était bien placé pour comprendre la position politique des surréalistes et sur ce plan il ne reprochait rien au surréalisme. Selon lui, l'exil de Léon Trotski fut le signe historique qui attira le surréalisme au Mexique ; il ne se trompait pas en disant que c'est avec lui que mourut la IV[e] Internationale.

La deuxième livraison de son long essai sur le surréalisme s'intéresse à l'anecdote l'œil de Victor Brauner, sujet d'un essai de Pierre Mabille paru dans *Minotaure*, le récit est accompagné de plusieurs représentations des yeux dans le surréalisme. Pour Juan Larrea, l'œil est la métaphore de la vision poétique :

> *En consecuencia el hecho de conservar un ojo abierto a la realidad objetiva y mostrar el otro perforado afirmando simbólicamente la visión introspectiva de una segunda realidad antinómica y complementaria, figura una situación de síntesis entre ambas realidades, la objetiva y la subjetiva, la diurna y la nocturna, equivalente en símbolo a la adquisición de la tan suspirada Videncia. Porque "el pintor no debe pintar solo lo que ve ante sí, sino lo que ve dentro de sí" afirmaba Friedrich, el grave artista romántico.*[568]

Ce texte évoque une vision similaire à celle de Leonora Carrington, notamment quand elle dit que « le devoir de l'œil droit est de plonger dans le télescope tandis que l'œil gauche interroge le microscope » et que « La raison doit connaître la raison du cœur et toutes les autres raisons »,[569] l'intérieur et l'extérieur se complètent :

> Ce matin, l'idée de l'œuf me hante et je pense l'employer comme un cristal où je verrais Madrid en juillet-août 1940 ; pourquoi ne refléterait-il pas ma propre existence aussi bien que l'histoire passée et future de l'Univers ? L'œuf est le macrocosme et le microcosme, la ligne de partage entre le Grand et le Petit, qui rend impossible la vision du tout.

[568] "*Merece particular mención cierta modalidad presentada por numerosas obras de Brauner al substituir por cuernos los ojos humanos. Responden a un minotaurismovisual, típicamente surrealista, que define por una parte la barbara ceguera de nuestros días, y por otra, el ansia de ruptira característica de nuestra época revolutionaria […]"* Note de Juan Larrea, *Cuadernos americanos, Ibid.*

[569] André BRETON, *Œuvres complètes. II*, *op. cit.* pp. 1162-1163.

> Posséder un télescope sans sa contrepartie essentielle – le microscope – me semble un symbole de la plus sombre incompréhension. Le devoir de l'œil droit est de plonger dans le télescope tandis que l'œil gauche interroge le microscope.[570]

C'est la vision « moniste » de Pierre Mabille, c'est-à-dire : « la volonté d'abolir les frontières entre le physique et la pensée, entre l'être et le monde extérieur. »[571] Juan Larrea associait le cas de Victor Brauner à l'œil tranché de Buñuel et Dali dans le film *Un chien andalou*. L'œil fut sans doute l'un des motifs les plus représentées par les surréalistes.

Juan Larrea avait une vision de la réalité déjà bien construite mais, il appréciait du surréalisme son « *intervención en la vida mítica* ».[572] La pensée mystique de Juan Larrea rejoint celle d'André Breton puis, celle de Remedios Varo quand on lit sa conception d'une réalité « planétaire-cosmique » où tout est relié. Certains tableaux de Remedios Varo, comme *Ritos extraños*, *Armonía*, *Fenómeno de ingravidez* y *Ciencia inútil,* pourraient illustrer les propos de Juan Larrea dans « *Surrealismo entre viejo y nuevo mundo* ». Remedios Varo croit à l'existence d'un fil qui relie les êtres et les objets, sa pensée vient d'un syncrétisme mystique, en lien avec la science. Ils étaient tous deux influencés par l'auteur du *Miroir du Merveilleux* : le livre de Juan Larrea *Rendición de Espíritu* développera aussi les thèses de Pierre Mabille sur le « mythe immense ». Qualifié de « Coup de sonde dans l'obscurantisme » par Victor Serge, *Rendición de Espíritu* de « Juan Larrea se prend au sérieux, prophète, révélateur d'une vérité universelle, avec le souci pratique de bien s'éditer lui-même ».[573]

« Tu n'es pas de ce monde »,[574] c'est l'une des phrases que Luis Buñuel adresse à Juan Larrea, personnage complexe d'une sincérité désarmante.

> *Asi el surrealismo rinde su espiritu como esas plantas que perecen en cuanto dans su fruto. Con la guerra, el grupo*

---

570 Leonora CARRINGTON, *En bas*, *op. cit.*, p. 25.

571 « Á propos de « En bas »de Leonora Carrington » Pierre MABILLE, *Traversées de nuit*, *op. cit.*, p. 36.

572 *Cuadernos americanos, op. cit.* p. 231.

573 Victor SERGE et Jean-Guy RENS, *Carnets, 1936-1947*, *op. cit.*, p. 399.

574 Lettre de Luis Buñuel à Juan Larrea du 12 février 1963, in Juan LARREA, Luis BUÑUEL et Javier HERRERA NAVARRO, *Ilegible, hijo de flauta*, *op. cit.*, p. 124.

> *de sus adeptos se ha diseminado dividiéndose sintomáticamente en dos partes: una que corresponde a lo que hay en el de viejo mundo y que permanece en Europa (Paris, Marsella, etc.); y otra que ha sido proyectada al Mundo Nuevo (Estados Unidos, Antillas, México). En los cuatro años de su dispersión nada han producido que signifique el menor adelanto.*[575]

Ce texte de Juan Larrea parle du surréalisme comme un mouvement en décadence : « comme ces plantes qui périssent lorsqu'elles donnent leur fruit ». Les graines du surréalisme se sont disséminées, mais selon lui, c'est surtout Pierre Mabille qui porte un regard visionnaire, notamment quand il prédit « la fin de l'occident » dans son livre *Egrégores ou la vie des civilisations*. En effet, Pierre Mabille avait fait des recherches sur les « prophéties historiques »[576] – en lien avec le jeu de la prophétie – et c'est ici où la pensée de Mabille résonne le plus avec celle de Juan Larrea : « tout l'espoir de ce livre gravite autour de la transcendance du phénomène espagnol [la république espagnole] », en effet, Pierre Mabille dédie ce livre aux combattants de l'Espagne et prédit l'exil de la république au Mexique. Selon Juan Larrea le « vrai poète » doit être disposé à œuvrer pour le triomphe soviétique dans le but de construire le Nouveau Monde. Mais l'un des obstacles pour y arriver serait que le continent américain se trouve, selon lui dans un état « onirique » dans lequel il ne saisit la réalité que de manière indirecte, c'est-à-dire à travers le reflet de la propagande. Gabrielle Morelli, le biographe de Juan Larrea signale à juste titre que le protagoniste d'*Ilegible, hijo de flauta* est porteur de sa vision de la recherche du Nouveau Monde :

> *Todo en Larrea es indicio y manifestación de un destino que transluce la trayectoria del espíritu hacia lo universal. El como el protagonista de Ilegible, ve en la búsqueda del Nuevo Mundo, en la* peregrinatio *hacia el continente*

[575] *Cuadernos americanos*, p. 219.
[576] « *Afloramiento del Alba* »

hispanoamericano, hacia Columbia, el símbolo permanente de la tierra prometida y del porvenir.[577]

César Moro collabora également à quelques revues étrangères : *El uso de la Palabra, La revista de Guatemala*,[578] et *Las Moradas*.[579] Nous y trouvons quatre numéros de la revue de Henry Church, *Mesures,*[580] ainsi que les n° 4 et 8 de *Les quatre vents : cahiers de littérature* (Paris, 1946-1947), revue qui comporte les collaborations des exilés au Mexique, grâce à Henri Parisot qui les sollicita. Un numéro de *Catalunya*, revue de l'exil catalan, parue à Buenos Aires, qui publia un poème de César Moro, témoigne également de sa sympathie pour la cause républicaine.[581]

Sa compréhension profonde du français lui permet de traduire ses amis : pour la revue péruvienne *las Moradas* il traduit en espagnol l'intégralité du récit *En Bas* de Leonora Carrington ainsi qu'un texte de Pierre Mabille paru dans l'édition française de celui-ci, y ajoutant une introduction débordante d'amitié. Il traduisit également plusieurs poèmes de Benjamin Péret et l'introduction à l'*Anthologie des mythes, légendes et contes populaires d'Amérique*. César Moro admirait la poésie de Benjamin Péret, il a notamment traduit quelques-uns de ses poèmes, avec le texte suivant, il présentait l'auteur :

> Né le 4 juillet 1899 à Rezé, près de Nantes. Breton a déjà raconté dans *Nadja* comment et dans quelles circonstances il a rencontré Péret en 1919, à l'époque de l'effervescence du mouvement Dada, à Paris. Depuis lors, l'amitié entre Péret et Breton est la même, ininterrompue. Péret est l'orthodoxie suprême à l'intérieur du surréalisme, bien que cela puisse paraître paradoxal ; il est l'extrême gauche de la gauche. Si l'on laisse de côté les circonstances plus ou moins anecdotiques de tout groupe, de tout mouvement, il reste la

[577] "La historia privada", Gabrielle Morelli, Juan LARREA, Luis BUÑUEL et Javier HERRERA NAVARRO, *Ilegible, hijo de flauta*, *op. cit.*, p. 49.

[578] *Revista de Guatemala*. Vol. I, no. 4; vol. II, no. 3. Guatemala, 1946- 1947

[579] *Las Moradas*. Vol. I, no. 1; vol. II, no. 4-6; vol. III, no. 7-8. Lima, 1947-1949

[580] *Mesures*, « *Cahiers trimestriels* », 22 numéros de 1935 à 1940, Dir. : Henry Church / Comité de réd. : Henry Church, Bernard Groethuysen, Henri Michaux, Jean Paulhan, Giuseppe Ungaretti, Paris.

[581] *Catalunya. Vol. 15, no. 159. Buenos Aires, 1944*

> poésie de Péret comme l'une des plus originelles et pures de notre temps. L'univers de l'enfance, des insectes, des animaux en général et celui des pierres ont un transfuge qui nous parle des faits dont il a témoigné ou de ceux dont il s'est mêlé : « jamais le chien ne brise la vaisselle qu'il déteste » grâce à lui nous savons que « Matin et soir le canari sort de son plumage et va chercher le journal pour allumer le feu ». Seul Benjamin Péret a la clé hallucinante de ces mondes. Il vit actuellement au Mexique.[582]

César Moro avait également écrit pour la revue de l'IFAL. Pendant son deuxième séjour au Mexique, Pierre Mabille avait participé à la fondation de l'IFAL, l'Institut Français de l'Amérique Latine à Mexico. C'est grâce aux activités de cet Institut que l'œuvre d'Alice Rahon fut connue de la communauté française au Mexique. L'écrivain Carlos Fuentes fréquenta l'institution, qui organisait des soirées cinéma dans lesquelles il a pu se familiariser avec l'œuvre de Luis Buñuel, parmi d'autres :

> […] comme la Casa de España, l'IFAL a profité de la présence à Mexico d'un grand nombre de personnes d'un niveau élevé, que leur condition d'exilé incitait à accepter des situations souvent au-dessous de leurs capacités. En dehors d'un salaire régulier, elles y trouvaient probablement certains liens avec la culture européenne. […] Ce personnel donne à l'IFAL du tout début cette coloration politique qui explique peut-être les difficultés qui, très vite, vont l'opposer aux milieux plus conservateurs de l'Ambassade[583].

En effet, pendant l'occupation, la censure était pesante en France. Les émigrés français eurent du mal à développer leur activité tant en France qu'au Mexique à cause des barrières de la langue et du succès de l'art nationaliste. Dès 1944 les relations culturelles entre la France et ses exilés au Mexique se rétablirent pour ceux-ci, notamment grâce à l'IFAL :

---

[582] Traduction de Karla Segura Pantoja parue dans les *Cahiers Benjamin Péret*, nº 6, texte en espagnol paru pour la première fois dans la revue *El hijo prodigo*, nº 38, mai 1946, Mexico.

[583] INSTITUT FRANÇAIS D'AMERIQUE LATINE, *IFAL 1945-1985*, *op. cit.*

> Nommé Attaché Culturel pour l'Amérique Latine par le Général de Gaulle, il [Paul Rivet] décide, en collaboration avec un certain nombre de français réfugiés en Amérique, (parmi eux Jules Romains), et avec l'appui d'un certain nombre de personnalités mexicaines, de créer un établissement de recherche et de diffusion de la culture française. Il s'agissait pour ces hommes qui avaient fui l'occupation allemande et le régime de Vichy, de faire vivre, de conserver la culture d'une Europe dominée par le totalitarisme. […] L'IFAL, comme la Casa España qui deviendra rapidement le Colegio de México, apparaît comme le refuge des partisans de la démocratie contre les dictatures.[584]

Wolfgang Paalen et César Moro[585] collaborèrent au premier numéro de la revue de l'IFAL.[586] La revue de l'IFAL aurait pu également accueillir les productions de ces artistes, mais seuls parurent des articles de Wolfgang Paalen et de César Moro, parmi l'ensemble des collaborateurs français. Un article de Benjamin Péret fut promis pour le numéro 2 de la revue, mais celui-ci n'y figure pas. Comme le signale Carlos Fuentes, cette revue devait assurer le relais de l'édition française au Mexique :

> La création d'une revue, la revue de l'IFAL, devenue ensuite Terres Latines, ainsi qu'une maison d'édition chargée d'éditer des classiques français montre le désir de relayer l'édition française désorganisée par les règlements de compte de la Libération et les difficultés d'approvisionnement en papier.[587]

Las Moradas, revue éditée par Emilio Adolfo Westphalen au Pérou reproduit des textes de César Moro, Alice Rahon, Wolfgang Paalen, Pierre Mabille, Leonora Carrington. *Las Moradas* se positionnait comme un « *punto de reunion, para el contacto, para el cambio, para la confrontacion de hallazgos* » mais elle ne fut publiée qu'après la guerre, entre 1947 et 1949.

---

584 *Ibid.*, p. 29.
585 *La revue de l'IFAL*. No. 1. Mexico, D.F., 1945
586 à André Breton, 30 août 1945, BRT C 1384, BLJD
587 INSTITUT FRANÇAIS D'AMERIQUE LATINE, *IFAL 1945-1985*, *op. cit.* p. 31.

La bibliothèque de César Moro a voyagé de pays en pays, de Paris au Pérou, du Pérou au Mexique et se retrouve aujourd'hui aux États-Unis. Nous avons pu la consulter au Getty Research Institute où elle est conservée. Celle-ci témoigne de ce qu'il était un lecteur assidu de littérature française. Ses comptes rendus de livres en français parus dans la revue *El hijo pródigo* sont preuve d'une critique transatlantique qui toucha un certain nombre d'intellectuels mexicains, à savoir Agustín Lazo et Xavier Villarrutia.

Les archives de César Moro s'étendent jusqu'à 1956, année de sa disparition. Retrouvées dans les tiroirs d'une commode après sa mort, ses archives ont été conservées par André Coyné,[588] dernier compagnon du poète. Depuis la disparition de son ami, il s'est donné pour tâche de publier les inédits et valoriser les archives de cette œuvre qui autrement aurait été oubliée.

[588] André Coyné (1927-2015) était le dernier compagnon de César Moro, il édita de façon posthume une bonne partie des œuvres inédites du poète.

II. Lettres de l'exil : correspondance choisie

A) Une géographie affective

Je t'écris un peu comme on se jette à l'eau, il ne fallait pas moins que la distance d'un océan pour que j'essaie de te dire une fois, combien ton amitié, la plus sublime et la plus compréhensive qui soit a illuminé toute mon existence.

Wolfgang Paalen à André Breton[589]

Les correspondances échangées entre ces artistes exilés permettent de cartographier leurs déplacements, la nature des relations entretenues et leurs collaborations. D'autre part, ces lettres nous invitent à les interroger non seulement en tant que matériau linguistique, mais aussi comme des éléments du domaine génétique, permettant de retracer le processus créatif de certaines de leurs œuvres.

Or, ces correspondances sont aujourd'hui dispersées ; les voyages et déménagements de leurs auteurs, ainsi que les ventes aux enchères ont disséminé ces documents qui se trouvent sur deux continents. Un nombre important de correspondances inédites peut être consulté aujourd'hui dans des lieux d'archives. Ces documents sont conservés principalement dans le fonds André Breton (cote BRT C), dans le fonds Benjamin Péret (cote Ms Ms) et dans le fonds Pierre Mabille (cote MAB C) de la Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet à Paris (BLJD), ainsi que dans le fonds César Moro (*Cesar Moro Papers*) au Getty Research Institute (GRI) à Los Angeles, où se trouvent notamment des lettres reçues de : Emilio Adolfo Westphalen, Benjamin Péret, Leonora Carrington, Wolfgang Paalen, Alice Rahon et le peintre Gordon Onslow Ford. Aux archives privées Wolfgang Paalen et Eva Sulzer à Berlin et au Museo Franz Mayer à Mexico se trouvent également quelques correspondances de Wolfgang Paalen avec André Breton, Benjamin Péret, César Moro et d'autres artistes de l'époque. Les archives d'Alice Rahon sont des archives privées et ne sont pas accessibles au public. Elles ont néanmoins permis la création d'un premier catalogue assez exhaustif de son œuvre mais de faible tirage – deux mille exemplaires –, lors de la rétrospective sur son œuvre organisée en 2009 au Museo de Arte Moderno à

[589] Wolfgang Paalen à André Breton, Paris, le 29 avril 1938, BLJD, BRT C 2228.

Mexico.[590] Les archives privées d'Alice Rahon conservent, entre autres, des correspondances avec André Breton, Pablo Picasso et Valentine Penrose.[591]

Une bonne partie des correspondances envoyées par Benjamin Péret ont déjà été publiées par les soins de l'Association des amis de Benjamin Péret.[592] Soumises au vœu d'André Breton, ses correspondances ne pouvaient pas être publiées avant 50 ans après sa mort. Ainsi, la correspondance croisée entre André Breton et Benjamin Péret vient d'être publiée par Gallimard, sous la direction de Gérard Roche.[593] Leur correspondance met en lumière presque quarante ans d'amitié entre les deux poètes. Plusieurs lettres rédigées par Remedios Varo ont été publiées uniquement en espagnol dans des livres consacrés à son œuvre écrite.[594] Quelques lettres de Leonora Carrington ont été transcrites, notamment dans des catalogues d'expositions,[595] d'autres ont été numérisées par l'Atelier André Breton et sont consultables en ligne.[596] Certaines correspondances de Luis Buñuel ont également été publiées en espagnol, notamment quelques-unes de ses correspondances avec Juan Larrea,[597] autre poète républicain exilé au Mexique,[598] et Octavio Paz. Au-delà des correspondances entre Benjamin Péret, Remedios Varo, Leonora Carrington, Wolfgang Paalen, César Moro, Luis Buñuel et Alice Rahon, – les correspondances de Kati et José Horna ne sont pas consultables –,[599] quelques-unes des lettres remarquables des amis, comme André Breton, Pierre Mabille, Emilio Adolfo Westphalen et Eva Sulzer, offrent des éléments qui permettent de mieux comprendre les liens profonds qui les unissaient dans l'exil.

---

590 Alice RAHON, *Alice Rahon: una surrealista en México (1939-1987).*, Mexico, Museo de Arte Moderno, 2009.

591 *Ibid.*

592 Benjamin PERET et ASSOCIATION DES AMIS DE BENJAMIN PERET, *Œuvres complètes 1*, *op. cit.*, tome VII.

593 Paru en décembre 2017. Voir annexes.

594 Remedios VARO et Isabel CASTELLS, *Remedios Varo : cartas, sueños y otros textos.*, *op. cit.* Beatriz VARO, *Remedios Varo: en el centro del microcosmos*, Mexico, 1990.

595 Voir le catalogue de l'Exposition internationale du surréalisme (EROS) à la galerie Cordier en 1959-1960 et Stefan van RAAY, Joanna MOORHEAD, Teresa ARCQ, Sharon-Michi KUSUNOKI et Antonio RODRIGUEZ RIVERA, *Surreal friends*, *op. cit.*

596 Voir le site www.andrebreton.fr

597 Juan Larrea, 1895-1980, archéologue et poète d'avant-garde espagnole, exilé au Mexique – où il fonde les revues *España peregrina* et *Cuadernos Americanos.*

598 Juan LARREA, Luis BUÑUEL et Javier HERRERA NAVARRO, *Ilegible, hijo de flauta*, *op. cit.*

599 Entretien téléphonique avec Norah Horna, fille de Kati et José Horna. Elle a initié le classement et la conservation des archives de ses parents mais jusqu'à présent ce travail concerne principalement les photographies de Kati Horna.

Dans le corpus des correspondances de ces auteurs, nous trouvons également les noms d'éditeurs et de marchands d'art, ce sont des lettres plus formelles qui témoignent aussi d'amitiés littéraires, comme dans le cas des correspondances entre Benjamin Péret et Michel Leiris[600] ou celles de Leonora Carrington et Edward James[601] dans lesquelles Leonora décrit parfois ses tableaux et construit ses idées en prenant en compte les suggestions du mécène.[602] Grâce à ses correspondances avec ces auteurs en exil, Henri Parisot publia en France des textes de Benjamin Péret, de Leonora Carrington et de César Moro ; il les fait paraître dans des revues comme *Les Quatre Vents*[603] et les collections qu'il dirigeait pour « L'âge d'or », les éditions Fontaine, Les Pas Perdus et Flammarion.[604]

Art en voie de disparition aujourd'hui, la correspondance était une activité presque quotidienne dans le petit cercle d'Européens exilés au Mexique. Leurs lettres contiennent des récits de leurs activités communes et présentent une forte charge affective et poétique. L'amitié y est en relation parfois avec un discours de la folie : du lexique affectif de ces lettres ressort l'expression d'amitiés passionnelles, accentuées par une écriture automatique teintée d'émotion.

Certaines lettres ont été perdues ou détruites. Les communications étaient pratiquement coupées entre l'Europe et les Amériques. Bien que la censure fût un problème latent, les lettres et les échanges épistolaires demeuraient le principal moyen de maintenir les relations à distance avec la perspective de reprendre contact une fois la guerre finie. L'écriture des correspondances faisait disparaître par moments la distance, comme en témoigne ce propos de Wolfgang Paalen à André Breton :

---

600 Voir par exemple Benjamin Péret à Michel Leiris, Mexico, 25 novembre 1945, OC BP, T7, p. 371.

601 Edward James, 1907 – 1984, poète anglais, connu surtout pour être mécène de Salvador Dali.

602 Quelques fragments de ces correspondances sont consultables dans le nº 48 de la revue *Pleine Marge* (2008) et le catalogue Stefan van RAAY, Joanna MOORHEAD, Teresa ARCQ, Sharon-Michi KUSUNOKI et Antonio RODRIGUEZ RIVERA, *Surreal friends*, *op. cit.*

603 Revue mensuelle dirigée par Henri Parisot à Paris, 9 numéros parus de 1945 à 1947.

604 Pour consulter le détail des publications de Leonora Carrington en langue Française, voir « Bibliograhie pratique en langue française des œuvres de Leonora Carrington » élaborée par Jacqueline Chénieux Gendron dans Leonora CARRINGTON et Jacqueline Préface CHENIEUX-GENDRON, *Le cornet acoustique*, *op. cit.*, p. 207‑208.

> Tout le poids mort de la distance a brusquement disparu, il fallait que je trouve une lettre de toi ici. S'il y a encore un sentiment de bonheur réel pour nous, c'est de sentir le sublime de ta tendresse de ta sollicitude.[605]

Les distances étaient moins faciles à couvrir qu'aujourd'hui, les voyages étaient longs et les moyens de transport plus limités. En 1939 Wolfgang Paalen et ses compagnes de voyage, Alice Rahon et Eva Sulzer, choisirent le Mexique plutôt que de rentrer en Europe pendant la guerre. Ils avaient traversé l'Atlantique et la côte Nord-Ouest des États-Unis en quête de vestiges de civilisations autochtones. Wolfgang Paalen s'exprime en détail sur ses sentiments pendant les déplacements qui l'amenèrent vers l'exil. Il décrit ses impressions de voyage, notamment dans ses lettres à André Breton, sans doute l'un de ses amis les plus proches à l'époque. En effet, il se sert fréquemment de métaphores pour exprimer ses émotions et son sentiment de dépaysement :

> Quelques documentations, quelques trouvailles et, je pense, des aperçus nouveaux sur cet art infiniment plus grand que tout ce qu'on peut en supposer en Europe, le sentiment d'une longue marche dans une pénombre plus profonde que celle de la forêt, qui permettait tout juste d'apercevoir le dernier rayon d'une culture des plus étrangement splendides dans une nature inexpugnablement sauvage – et nous voilà au terme de notre parcours du Nord-Ouest. Et maintenant seulement, le Mexique m'apparaît pleinement désirable, brillant comme le point du jour après le crépuscule de la Colombie Britannique, mais comme je voudrais revoir ce pays un jour avec toi ![606]

« Le sentiment d'une longue marche dans une pénombre plus profonde que celle de la forêt » évoque le *sentiment de beauté*[607] de ce long voyage malgré les temps obscurcis par le conflit mondial. Ainsi, il commencera son texte « Paysage totémique » en appelant la côte Nord-Ouest « Le pays du crépuscule, le

---

[605] Wolfgang Paalen à André Breton, Vancouver, 21 août 1939, Fonds André Breton BLJD, BRT C 2232.
[606] Wolfgang Paalen à André Breton, Vancouver, 21 août 1939. BLJD BRT C 2232
[607] ASSOCIATION DES AMIS DE PLEINE MARGE, *Pleine marge.*, *op. cit.*, p. 16.

seul dont la lumière m'est supportable en cet été sourd de 1939. »[608] Ce voyage semble être le signe d'un nouvel espoir. Dans le carnet de son voyage,[609] il est possible de voir la succession de ces paysages nouveaux confrontée à son imaginaire : « Le paysage ressemble de plus en plus étonnamment à celui de mes tableaux ; voilà les grandes forêts de mes rêves, les grandes forêts de l'Amérique du Nord que je voulais toujours voir. »[610] Ce voyage deviendra une sorte d'épiphanie pour la compréhension de ses anciens tableaux et aboutira à la formulation de sa nouvelle théorie sur l'art qu'il développera un peu plus tard au Mexique.[611] Dans les premières correspondances que Wolfgang Paalen envoie à André Breton depuis le Mexique, ce premier témoigne de la douloureuse confrontation[612] à son exil, à son éloignement du surréalisme et à la séparation géographique :

> Cher André, j'ai honte de cette lettre si ferme, mais tu comprends combien il est difficile en ce moment d'écrasante pression par l'extérieur d'articuler un signe du monde intérieur.[613]

L'expression d'un sentiment d'isolement et les difficultés à communiquer parsèment les lettres de Wolfgang Paalen à ses amis ; la distance et ses lectures de l'époque l'amènent progressivement à ne plus se revendiquer du mouvement. La reconstruction de soi que nous décelons dans ses lettres et les autres écrits de ces années d'exil mettent en évidence son effort de reconstitution d'une identité fragmentée, faite de souvenirs du surréalisme estompés par la distance et ses nouvelles conditions de vie ; cela trahit l'« impossibilité d'échapper aux contradictions et aux dilemmes d'une double appartenance »[614] dont parle Serge Gruzinski dans son livre *La pensée métisse*.

---

608 Wolfgang PAALEN, *Dyn*, *op. cit.*

609 Les parties écrites en français du cahier de ce voyage ont été reproduites dans le nº 20, décembre 1994, de la revue Pleine Marge, ASSOCIATION DES AMIS DE PLEINE MARGE, *Pleine marge.*, *op. cit.*

610 *Ibid.*, p. 16.

611 Nous en parlerons en détail dans la troisième partie de cette thèse « L'art et la science : vers un changement de paradigmes ».

612 Serge GRUZINSKI, *La pensée métisse*, *op. cit.*, p. 21.

613 Lettre de Paalen à Breton du 14/11/1940, Wolfgang Paalen and Eva Sulzer Archives, Berlin.

614 Serge GRUZINSKI, *La pensée métisse*, *op. cit.*, p. 21.

La métaphore que Wolfgang Paalen attribue au Mexique dans sa lettre à Breton du 21 août 1939, « brillant comme le point du jour » que nous avons citée plut tôt, s'inscrit dans une continuité isotopique autour de la lumière pour l'expression de ses sentiments dans ses carnets et ses textes. Le séjour de Breton et l'invitation des Rivera avaient certainement influencé la décision de Wolfgang Paalen, Alice Rahon et Eva Sulzer de se réfugier au Mexique. Ils avaient été chaleureusement accueillis par Diego Rivera et Frida Kahlo, qui leur avaient fait visiter le pays. Ils eurent notamment l'occasion de découvrir la fête de morts à Patzcuaro.[615] Wolfgang Paalen fait un récit détaillé de sa découverte de cette fête traditionnelle dans une lettre à André Breton et regrette de ne pas être avec lui pour partager ses visites : « Que de jolies choses dans ce pays ! Pourquoi ces misérables séparations, si nous pouvions être ensemble ici… »[616] Celle-ci est loin d'être la seule missive où Wolfgang Paalen exprime avec exaltation son amitié pour André Breton. La séparation de son cercle d'amis et surtout d'André Breton, est sans doute un évènement douloureux marquant :

> Mon très cher André, mes pensées te cherchent bien souvent j'ai appris plus de vérité par toi que par n'importe qui, tu es la plus grande force morale de ce temps et toute ma vie est placée sous l'espoir qu'elle le restera toujours communicable, que tu veuilles bien continuer à t'intéresser à moi, à nous.[617]

Le dialogue que l'on trouve dans les correspondances d'André Breton et Wolfgang Paalen situe l'isolement de ces deux artistes dans le contexte déchirant de l'exil. Tous deux manifestent une difficulté à communiquer due à la distance qui les séparait.[618] En août 1939, Wolfgang Paalen écrivait dans le même sens : « Tu ne peux pas croire sérieusement, mon cher André que je puisse vivre sans l'idée de me retrouver avec toi au centre de mon existence. »[619] Mais le décalage

---

615 Wolfgang Paalen à André Breton, Mexico, Los Cedros, le 7 novembre 1939, BLJD, BRT C 2233

616 Wolfgang Paalen à André Breton, Mexico, Los Cedros, le 4 novembre 1939, BLJD, BRT C 2233

617 Wolfgang Paalen à André Breton, Long Island, mai 1939, Fonds Breton, BLJD, BRT C 2231

618 Voir la lettre d'André Breton à Wolfgang Paalen, Chemillieu, 23 juillet 1939, WP/ES

619 Wolfgang Paalen à André Breton, Vancouver, 21 août 1939, BRT C 2232

dans les communications par correspondance continuait de créer des malentendus et des conflits entre les surréalistes exilés. Wolfgang Paalen se plaint souvent de n'avoir pas de nouvelles d'André Breton ; selon ses correspondances, plusieurs lettres lui étaient retournées, comme il le mentionne à Pierre Mabille de 21 mars 1941 ; ces problèmes de communication accentuaient certainement la dispersion du groupe :

> J'attends toujours anxieusement des nouvelles d'André. Depuis que je vous ai écrit je n'ai rien reçu de lui – deux de mes lettres adressées poste restante Marseille (comme il me l'avait indiqué) me sont revenues avec la mention « non réclamées ». Et c'est seulement par Dominguez[620] que j'ai su qu'il a finalement obtenu ses visas pour le Mexique. Tanguy a obtenu – comme vous le savez probablement- les visa pour les U.S.A. Pourvu qu'ils puissent encore partir avant que les U.S.A. entrent en guerre –ce qui ne va pas tarder (Et le Mexique suivra leur exemple d'ici un an environ).[621]

Le 7 novembre 1941, Wolfgang Paalen déclare dans une lettre n'avoir pas reçu de nouvelles d'André Breton depuis juillet et craint que ses dernières lettres ne se soient perdues. Wolfgang Paalen venait de recevoir une lettre de Benjamin Péret de Casablanca qui lui annonçait son arrivée prochaine, il citait la lettre de Benjamin Péret selon laquelle le comité américain de secours lui aurait promis une aide financière. Or pour l'obtenir, André Breton devait s'en occuper. Benjamin Péret demandait à Wolfgang Paalen également une invitation pour le Mexique, mais il répondit se trouver dans une situation trop inconfortable pour le faire. Il finit toutefois par lui porter secours et l'accueillit avec Remedios Varo.

Le cas du peintre Estéban Francés était plus délicat, il n'avait pas réussi à avoir un visa pour le Mexique depuis le Cuba, malgré l'aide que Wolfgang Paalen lui porta.[622] Grace à l'aide de ce dernier toutefois, Benjamin Péret et Remedios Varo purent rapidement s'installer rue Gabino Barreda à Mexico. A partir de

620 Oscar Dominguez.

621 Wolfgang Paalen à Pierre Mabille, Acapulco, 21 mars 1941, Archives Pierre Mabille, MAB C 26, BLJD

622 Wolfgang Paalen à André Breton, Los cedros 7/11/41, BRT C 2240, BLJD

février 1942, Benjamin Péret envoya des lettres depuis cette adresse, qui restera la même jusqu'à son départ en 1948. Par contre, leurs relations restent tendues pendant leur exil : Benjamin Péret apprit la rupture de Wolfgang Paalen avec le surréalisme par une lettre d'André Breton, et non pas directement de Wolfgang Paalen qui lui avait caché la situation. En effet, c'est pendant cette période que Wolfgang Paalen prend ses distances avec le surréalisme. Benjamin Péret reste perplexe et spécule sur la nouvelle position de son ami : « Il semble bien qu'il soit parti sur un chemin réactionnaire où nous n'avons rien à faire. Tant pis ! »,[623] puis, il prit ses distances : « Paalen est tout à fait disparu de la circulation depuis que je lui ai dit ce que j'ai pensé de sa revue. »[624] Ainsi, les différences idéologiques se faisaient de plus en plus visibles. Depuis son exil, André Breton avait du mal à maintenir la cohésion d'un groupe dispersé. Ceux qui avaient suivi de près l'évolution du surréalisme avec André Breton, comme Benjamin Péret, souffraient également de la distance :

> Crois-moi mon cher André, il ne se passe guère de jour sans que je pense à toi […] Si au moins nous étions dans la même ville nous pourrions nous voir mais la communication par lettre est pour moi si peu vivante […][625]

André Breton peinait à maintenir la communication par correspondance avec ses amis exilés et se justifiait souvent de ne pas écrire, comme dans sa lettre du 23 juillet 1939 à Wolfgang Paalen :

> Il est vrai que mon long silence est injustifiable mais je reste toujours stupéfait devant les longues distances, que me font un problème presque inextricable de la communication avec ceux que j'aime le mieux, à plus forte raison si ma lettre doit les attendre en un autre point que celui où ils se trouvent.[626]

Ce « problème inextricable de la communication » transparaît dans son silence épistolaire ; plusieurs lettres de Wolfgang Paalen restèrent sans réponse.

---

[623] Gérard ROCHE, André BRETON et Benjamin PERET, *Correspondance, 1920-1959*, *op. cit.*
[624] Benjamin Péret à André Breton, Mexico 29/04/42, BRT C 1359, BLJD, C AB/BP, p. 134 -137
[625] Benjamin Péret à André Breton, [Mexico] 8/03/43, BRT C 1367, BLJD C AB/BP, p. 157-158
[626] André Breton à Wolfgang Paalen, Chemillieu, 23 juillet 1939, WPES

Ainsi, malgré toute l'affection qu'il avait pour Wolfgang Paalen, il ne tenta pas de débattre avec lui ni de le convaincre de rester dans le mouvement surréaliste. André Breton lui écrivait de moins en moins ; puis entre 1942 et 1952 ils cessèrent de correspondre,[627] certainement en raison de la prise de position de Wolfgang Paalen envers le mouvement. Les hommages amicaux de Wolfgang Paalen à André Breton s'étendent tout au long de leur correspondance qui va de 1936 à 1942, année de sa rupture avec le surréalisme. Malgré la tension que cet abandon créa, les échanges épistolaires reprirent entre eux en 1952, après leurs retrouvailles, lors d'un séjour de Wolfgang Paalen à Paris.

La correspondance entre Pierre Mabille et Wolfgang Paalen est également importante, en effet, parmi les correspondants les plus réguliers de Wolfgang Paalen figurent Gordon Onslow Ford, André Breton, Kurt Seligmann et Pierre Mabille.

Au Mexique, Wolfgang Paalen rencontre les amis d'André Breton, parmi lesquels César Moro en 1939. Ils se lient rapidement d'amitié, comme nous pouvons le voir dans leur correspondance.[628] Comme nous l'avons signalé plus tôt, tous deux organisent en 1940 l'*exposition internationale surréaliste* à la Galeria de Arte Mexicano d'Inés Amor. Leur amitié perdure malgré le retour au Pérou de César Moro en 1948 ; s'ils ne s'écrivaient pas très souvent, leurs lettres sont la preuve d'une amitié inébranlable :

> Partout dans mes déplacements, « *Lettre d'amour* » m'accompagne ; si j'étais capable d'apprendre un poème par cœur (ce que je ne sais pas), je devrais le savoir par cœur maintenant. C'est mon « livre de chevet » ; c'est un des rares grands[629] poèmes de notre temps qu'il faut lire et re-lire pour en saisir des facettes de profondeur et beauté qu'on ne peut comprendre d'emblée.[630]

[627] Voir Correspondance en Annexes.

[628] César Moro à Emilio Adolfo Westphalen, Mexico, le 17 septembre 1939, Emilio Adolfo Westphalen papers GRI, box ?

[629] Souligné par Wolfgang Paalen dans le manuscrit.

[630] Wolfgang Paalen à César Moro, Paris, le 31 décembre 1951 César Moro papers, series IV, correspondances, GRI

En ce qui concerne Benjamin Péret et André Breton, ils entretinrent une correspondance ininterrompue pendant ces années d'exil.[631] Benjamin Péret le tenait au courant de ce qui se passait au Mexique, de ses impressions sur les Mexicains qu'André Breton avait rencontrés lors de son séjour. Les lettres de Benjamin Péret offrent un aperçu détaillé des années d'exil, marquées par la distance avec ses amis et camarades intellectuels. Ses correspondances parlent souvent de politique, de la situation du groupe, des publications et des ruptures, dévoilant l'histoire intime du mouvement surréaliste. À partir de décembre 1941, et pendant tout son séjour mexicain, Benjamin Péret écrivit régulièrement à André Breton, lui racontant les difficultés de son voyage et de son arrivée au Mexique. Dans une lettre du 28 décembre,[632] seulement une semaine après son arrivée, il avait déjà retrouvé Victor Serge, Wolfgang Paalen, Julien Gorkin et Natalia Trotski : il qualifie sa traversée de l'Atlantique de « cauchemardesque ».[633] Les lettres de Benjamin Péret retracent ses activités mais aussi ses états d'âme. Benjamin Péret fut très vite déçu par Diego Rivera et Frida Kahlo qui lui semblaient moins « spontanés » qu'à Paris. Victor Serge et Marceau Pivert campaient sur leurs positions et formèrent leur groupe d'opposition *Socialismo y Libertad*, sans trouver un terrain d'entente avec Benjamin Péret. Ils étaient néanmoins parmi ses quelques interlocuteurs français au Mexique. Tous trois dirigeaient la librairie Quetzal et se proposaient d'éditer des traductions en espagnol d'auteurs français. Malgré les divergences politiques, Benjamin Péret espérait collaborer avec cette maison d'édition et fournit un article sur le graveur José Guadalupe Posadas à la revue *Mundo*, article qui lui fut reproché par Sherry Magnan en raison de leurs divergences politiques avec cette revue.[634] Mais Benjamin Péret restait fidèle à sa vision de la révolution et accusait les staliniens sans indulgence. Les collaborations avec certains auteurs étaient donc impossibles, comme dans le cas de Pablo Neruda, poète dont André Breton

631 Récemment publiée : Gérard ROCHE, André BRETON et Benjamin PERET, *Correspondance, 1920-1959*, *op. cit.*

632 Benjamin Péret à André Breton, Mexico 28/12/41, BLJD, BRT C 1354.

633 Benjamin Péret à André Breton, Mexico 28/12/41, BLJD, BRT C 1354.

634 Lettre de Sherry Magnan à Benjamin Péret du 11 octobre 1943, publiée dans le N° 20, avril 2007, ASSOCIATION DES AMIS DE BENJAMIN PERET (dir.), *Trois cerises et une sardine*, Lyon, Association des Amis de Benjamin Péret, 1995.

souhaitait la contribution pour sa nouvelle revue américaine *VVV*. Or, Benjamin Péret se tenait informé des adhésions et de trahisons politiques et mit en garde André Breton contre une telle collaboration :

> Je suis par contre tout à fait en désaccord avec toi au sujet de Neruda, celui-ci est un stalinien déclaré, ami de Siqueiros […][635]

Pour *VVV*, André Breton aurait également souhaité la contribution de Miguel Angel Asturias, l'auteur de *Legendas de Guatemala*, ouvrage cher à Benjamin Péret, inclus dans la bibliographie de son *Anthologie de contes, mythes et légendes populaires de l'Amérique*. Or, la correspondance entre le Mexique et le Guatemala souffrait également de retards et de contraintes. Recherchant l'adresse de Miguel Angel Asturias, Benjamin Péret écrivit à Elisa Golti [Hall] Asturias, une femme écrivain guatémaltèque dont l'identité se confondait avec Miguel Angel de Asturias à l'époque.[636]

Au cours de ses recherches pour son anthologie, Benjamin Péret découvrit un autre auteur dont il rapprochera la poésie au surréalisme, il s'agit de Lydia Cabrera qu'il rencontra lors de son escale à Cuba. Elle avait édité *Les contes nègres de Cuba* « un livre admirable » qui regroupait les contes de la population afro-américaine du pays, issus de la tradition orale et comparables, selon Benjamin Péret à *Alice aux pays des Merveilles*, le livre de Lewis Carroll dont André Breton avait fait l'éloge dans son *Anthologie de l'humour noir*. Cependant, André Breton ne prit pas cette suggestion en compte.

Benjamin Péret mentionne fréquemment l'envie de rentrer en France et les difficultés qu'il a à supporter l'altitude de Mexico. Malgré la présence à Mexico de Remedios Varo, Leonora Carrington, Emeric Weisz, Kati et José Horna, ainsi que les visites de Wolfgang Paalen, Alice Rahon et Eva Sulzer, il souffre

---

[635] Gérard ROCHE, André BRETON et Benjamin PERET, *Correspondance, 1920-1959*, *op. cit.* En effet, David Alfaro Siqueiros, communiste admirateur de Staline mène une attaque sans succès contre Trotski le 24 mai 1940, intercepté par la police, il obtient l'asile politique du Chili et est accueilli par Pablo Neruda.

[636] Elisa Hall de Asturias, 1900-1982, écrivaine guatémalienne ; la confusion naquit d'une controverse autour du livre *Semilla de mostaza*, décrédibilisée en tant que femme, à l'époque certains pensaient que c'était Miguel Angel de Asturias le véritable auteur. Cela s'est avéré faux après l'étude de ses archives.

manifestement d'un isolement intellectuel pendant toute la durée de son exil, qu'il exprime de façon hyperbolique dans ses lettres : « Ici je suis malheureusement à peu près aussi isolé que sur un îlot au centre de l'Atlantique. Il n'y a personne. »[637] Ses amis s'inquiètent souvent pour lui, connaissant sa condition et sa santé précaires. En 1940, Wolfgang Paalen lui écrivait :

> Nous pensons tous toujours avec la plus vive affection à toi. Mon très cher ami, je crois que je ne t'ai jamais dit combien je t'aime et t'admire. Les quelques livres de toi que j'ai avec moi sont un de mes plus grands trésors, jalousement gardé.[638]

En dépit du conflit déclenché par la publication de *Dyn*, ce qui avait également affecté sa relation avec Wolfgang Paalen, ce sera grâce à ce dernier, à Géo Dupin et à d'autres amis que Benjamin Péret regagnera enfin la France en 1948[639] – la même année que César Moro qui, pour sa part, retournera au Pérou. Une vente est organisée à la galerie Maeght au profit du retour en France de Benjamin Péret.

Les correspondances étalent au jour le sentiment de dépaysement des réfugiés. Venant d'un milieu aisé, Eva Sulzer connaissait les difficultés de ses amis et les aidait régulièrement. Dans une lettre du 17 avril 1940 à César Moro, elle exprime un vif sentiment de désillusion et de rejet par rapport à son pays d'exil :

> J'ai été très touchée de votre si gentille lettre, et en même temps très triste de vous savoir dans un tel état de nervosité et de désespoir. Si cela peut être une futile consolation pour vous, sachez au moins que nous tenons autant à votre amitié que vous tenez à la nôtre, et que vous êtes réellement le seul ami que nous ayons trouvé au Mexique.

---

637 Benjamin Péret à Charles Duits, Mexico, 1e mai 1942, *Œuvres complètes*, *op. cit.* p. 365.

638 Wolfgang Paalen à Benjamin Péret, Los Cedros, Villa Obregon, Mexico, D.F. le 24 janvier 1940. Archives Jean-Louis Bédouin, reproduite pour la première fois dans *Trois cerises et une sardine*, n°16, mai 2005.

639 Ses amis avaient organisé une vente-exposition à la galerie Maeght pour rassembler des fonds dans le but de financer le voyage de Péret de retour en France. Tract du 8 juillet 1947, Fonds Benjamin Péret, BLJD.

> Terre que je maudis, et que je continue à maudire, et de plus en plus.[640]

Les difficultés matérielles de ses premières années d'exil étaient une constante pour César Moro. L'état dont cette lettre parle semble symptomatique de sa santé précaire et de sa misère économique ajoutées à de fréquentes déceptions amoureuses.[641] Les revenus irréguliers et incertains lui permettaient tout juste de survivre.[642]

Après l'exil, les correspondances reçues par César Moro et Benjamin Péret manifestent les sentiments suscités par leur départ du Mexique. Une lettre du 29 août[643] qui semble être la première lettre de Leonora Carrington à Benjamin Péret depuis son retour en France insiste sur le fait que Mexico « se vide » progressivement. Une lettre de Leonora Carrington à César Moro parle également de la tristesse liée à ces départs :

> Mon très Cher César, Je sais que tu dois considérer que c'est une *traicion*[644] que je ne t'ai pas écrit. La réalité c'est que ton départ m'a tellement assommée que je n'ai pas pu – D'abord je n'ai pas vraiment cru que tu t'en aller, en suite quand j'ai vu que vraiment tu n'étais plus là cela m'a produit une si horrible amputation que je n'ai pas eut envie d'écrire – Tu me manques tant, c'était un acte funeste de partir comme ça.[645]

Le retour au pays d'origine n'efface pas forcement le sentiment d'exil. Les correspondances leur permirent de partager leurs affects ; de faire perdurer des liens artistiques et littéraires malgré la distance, elles permirent également la publication de ces deux revues. Les correspondances entretiennent non seulement les amitiés mais aussi les liens familiaux. Une lettre particulièrement émouvante

---

640 Eva Sulzer à César Moro, Acapulco, le 17 avril 1940, César Moro Papers, GRI.

641 Yolanda Westphalen

642 Rafael Vargas, « *César Moro bajo el cielo de México* » dans Philippe OLLÉ-LAPRUNE, *Tras desterrados*, *op. cit.*, p. 112.

643 Leonora Carrington à Benjamin Péret, Mexico, 29 août 1948, Fonds Benjamin Péret, Ms 34643, BLJD.

644 Ici Leonora Carrington utilise le mot en espagnol « *traición* » (trahison).

645 Leonora Carrington à César Moro, Mexico, [Sd. vers 1948], GRI, César Moro papers, Correspondence, series IV, box I.

de Benjamin Péret à son fils montre un univers affectif récréé dans l'espace d'un conte. Il invite son fils à continuer de raconter un récit qu'il commence, il lui propose un lieu de rencontre à travers l'écriture épistolaire :

> Geyser, mon cher petit,
>
> Tu ne m'écris pas, et maintenant tu as déjà 8 ans. J'espère qu'à présent tu me répondras. Aujourd'hui, je vais te raconter une histoire.
>
> Du temps où les poules jouaient de la guitare et le coq du piano, il était un âne vert si vert qu'il se confondait avec la prairie où il allait paissant. Ce joli baudet savait beaucoup de choses, il connaissait l'art de changer la direction du vent avec ses oreilles et d'ouvrir les boîtes de conserve avec ses pattes. Il savait tellement de choses que son maître l'employait comme secrétaire pour faire les comptes de la ferme et l'âne ne se trompait jamais. Mais un jour, le maître de la ferme mourut et son neveu arriva pour prendre en charge la propriété. Ce dernier n'avait jamais vu un âne faire des soustractions et des multiplications et, lorsque les gens de la ferme lui contèrent les talents du baudet, il ne les crut pas et essaya de le monter.
>
> Maintenant, mon petit Geyser chéri, narre-moi la suite et je te raconterai d'autres histoires de l'âne qui savait beaucoup de choses.
>
> Je te serre dans mes bras mon petit, je t'embrasse avec beaucoup de tendresse et de nostalgie.[646]

Les lettres étaient parfois le seul moyen de sublimer la nostalgie. À travers cette missive, Benjamin Péret tente d'établir une relation épistolaire avec son enfant qui résidait au Brésil. Le caractère poétique de certaines lettres nous invite à les considérer comme des talismans, dans le sens établi par Italo Calvino. Pour cet auteur, les talismans véhiculent un réseau vivant de significations ; à l'image

[646] Benjamin Péret à Elsie Houston, 19 août 1939, OC BP, T7, p 350.

des talismans, les textes contiendraient la totalité de l'univers.[647] En effet, une lettre comporte des vœux et des formules, des lieux communs. Il est également un lieu de rencontre entre l'auteur et le lecteur. L'édition de la correspondance de Victor Brauner de Camille Morand propose également le modèle d'écriture de Victor Brauner à l'image d'un talisman, véhicule du désir. En plus de véhiculer les désirs individuels, les lettres sont un instrument qui entretient le lien affectif malgré l'exil. Comme le montre l'exemple de la « lettre à personne » (1969) de Victor Brauner, retrouvée dans l'un de ses cahiers ; il écrivit un texte animé « de la nécessité d'un entretien avec les absents ».[648] Celui-ci exprime un besoin de communiquer et fait appel à l'écriture comme une nécessité, un ultime moyen de communiquer. Selon des témoignages,[649] Remedios Varo ne parlait guère des conditions de sa fuite hors d'Europe. Une lettre inédite qui se trouve dans les archives personnelles de Pablo Picasso apporte un sinistre témoignage sur les conditions dans lesquelles Remedios Varo se trouvait avant de s'exiler. En effet, elle fut arrêtée, ses papiers furent confisqués. La lettre est un appel à l'aide désespéré au peintre et ami de Benjamin Péret.[650] Parmi ses lettres publiées, seule une lettre à des amies en Espagne, écrite plusieurs années après son départ de l'Europe, offre un récit, quelque peu vague, de ce voyage difficile :

> *5 de febrero de 1946*
>
> *Mis queridísimas amigas: quizá os quedéis con la boca abierta al recibir una carta mía al cabo de tanto tiempo. Le pedí a mi madre vuestras señas y me las envió; por cierto que no sé dónde tengo la carta en la que me las envía, y si no la encuentro me voy a quedar con la carta escrita y sin poderla enviar.*[651]

---

647 Italo CALVINO, *Leçons américaines : aide-mémoire pour le prochain millénaire*, Yves HERSANT (trad.), Paris, Gallimard, 1989, p. 91.

648 Camille Morando, « '' Profession picto-poëte '', l'écriture de Victor Brauner », Victor BRAUNER, *Victor Brauner*, *op. cit.* p. 24.

649 Entretien téléphonique de Janet Kaplan à Géo Dupin, Paris, mai 1985, Janet A. KAPLAN et Remedios VARO, *Viajes inesperados*, *op. cit.*, p. 71.

650 Lettre inédite de Remedios Varo à Pablo Picasso du 28 mai 1940, Archives Personnelles de Pablo Picasso 515AP, série C, classeur 170.

651 Lettre de Remedios Varo a des amies en Espagne, Mexico, le 5 février 1946, Beatriz VARO, *Remedios Varo*, *op. cit.*, p. 215-218.

Dès le début, elle suggère que sa lettre ne fut pas envoyée, elle y avoue avoir perdu l'adresse de ses destinataires. La possibilité d'avoir perdu l'adresse ne l'empêche pas d'écrire et d'essayer de reprendre contact avec des amies d'une autre époque. Même si la lettre n'a pas été envoyée, son écriture constitue une forme de catharsis de ces années sans communication. La lettre est un lieu de liberté d'expression où la communication n'est pas restreinte par la réaction immédiate de l'autre.

Les brouillons de plusieurs types de missives ont été retrouvés dans les cahiers de Remedios Varo. Sont-elles des lettres recopiées ou des brouillons ? sont-elles des lettres humoristiques, destinées à circuler parmi son cercle d'amis ou bien ont-elles été véritablement envoyées ? Ces lettres comportent un caractère métapoétique dans la mesure où peu importe si la lettre arrive à sa destination, chaque lettre est tout de même porteuse d'un microcosme et d'un macrocosme affectif.

Parmi les lettres adressées à Remedios Varo, celle de Victor Brauner est un chef d'œuvre de poésie surréaliste automatique. Tous deux s'étaient enfuis à Canet-Plage, près de Perpignan dans un refuge mis en place par Jacques Hérold l'été 1940,[652] quelque temps avant de rejoindre Benjamin Péret à Villa Air-Bel. Une phrase récurrente hante ses lignes « Votre Démarche Fertile », remplacée par l'abréviation « V.D.F. », avec laquelle il compose une litanie amoureuse, voici un fragment vers la fin :

> Votre Demarche Fertile a depuis longtemps melangé ces notions des elements, comme un important geste de prestidigitateurs, qui avec la baghette magique change ou depayiese les objets ainsi Votre Ddemarche Ffertile ou le V.D.F. notion alchimique change la mer en ciel et c'est pour ça que Vos cheveux au vent sont des animaux marins, sont des flammes que les sepias imperceptibles projette pour la fertilité de la mer-vill, c'est pour ça que les cheveux-flammes-poissons rouges-ancres de fée-racine obscures vous rappelle l'existance de la terre, aussi fertile condition de la vie-fonction de l'esprit de conservation. V.D.F. serai-ce la formule hermetique de la

[652] Janet A. KAPLAN et Remedios VARO, *Viajes inesperados*, *op. cit.*, p. 72.

> pierre filosofale ? Alors seulement le lyrisme emplifie les problèmes scientifiques de la vérité. Recevez ma chere Remedios, les humble homage de votre Victor allonge horizontalement pour contemplé toute sa vie V.D.F.[653]

Ce n'est pas un hasard si Remedios Varo a conservé cette lettre jusqu'à la fin de sa vie : le texte fait écho à un certain intérêt des deux artistes pour la magie et les images de métamorphose. Á ces affinités s'ajoutent les représentations de cheveux ; les cheveux des personnages dans les peintures de Remedios Varo sont souvent expressifs. Prolongations physiques du mouvement, les cheveux de nombre de ses personnages peuvent figurer des instruments de musique comme dans le tableau *Trovador*, des sortes d'antennes comme dans *La huída*, des moyens de locomotion, comme dans *Lady Godiva*, ou bien, des liens, par exemple dans le tableau *La llamada* : les cheveux du personnage sont attachés à un astre au ciel. D'autres points en commun rapprochent les œuvres de ces deux peintres, comme les personnages au visage de lune et aux grands yeux. Leur pratique particulièrement créative du genre épistolaire est également comparable malgré la distance qui les sépare.

Remedios Varo explora le genre épistolaire d'une manière personnelle en écrivant à des personnes choisies au hasard dans les annuaires. De cette manière, l'artiste expérimentait avec le principe du hasard objectif, au-delà de la littérature et de la peinture, en le faisant surgir dans la vie quotidienne. Une de ces lettres, qu'elle dit envoyer à deux personnes différentes choisies dans l'annuaire est une invitation à une fête de fin d'année. Sur un ton ironique, Remedios Varo appelait « *experimento psicohumorístico* » le fait d'écrire des lettres à des inconnus :

[653] Cette lettre a été transcrite directement en français mais les fautes d'orthographe n'ont pas été corrigées pour l'édition en castillan. Victor Brauner à Remedios Varo, Canet-Plage, le 21 août 1940, Reproduite dans Beatriz VARO, *Remedios Varo*, *op. cit.*, p. 213‑214.

Estimado Desconocido,

Ignoro totalmente si es usted un hombre solitario o un padre de familia, si es tímido, introvertido o un alegre extrovertido, […][654]

Sans lieu, ni date, cette lettre invite son correspondant à venir à une soirée de fin d'année. Elle dit avoir cherché au hasard deux noms dans les pages de l'annuaire. À la fin de cette lettre, elle dit « *Nosotros somos casi abstemios y medio vegetarianos* » en se référant à son groupe d'amis. Cela rappelle curieusement sa toile *Vampiros Vegetarianos* où trois personnages mangent des pastèques avec des pailles. Une liste d'invités à cette soirée figure à la suite de la lettre, parmi lesquels se trouvent Kati Horna, Gunther Gerzso, Octavio Paz, Chiki Weisz et Eva Sulzer. Cette lettre offre ainsi un portrait vivant de ce groupe, et rappelle le tableau de Gunther Gerzso, *Los días de la calle Gabino Barreda* où figurent Benjamin Péret, Remedios Varo Esteban Francés et Leonora Carrington.[655]

Les tableaux et les écrits de Leonora Carrington se réfèrent parfois à ce cercle d'amis. Remedios Varo mentionne Leonora Carrington, Wolfgang Paalen et Benjamin Péret dans les récits de ses rêves. Kati Horna, Chiki Weisz et Eva Sulzer photographièrent ces réunions. Ainsi, le fait de se retrouver au Mexique leur procure l'accueil et la sécurité qui leur manquait dans l'Europe en guerre :

Soy más de México que de ninguna otra parte. Conozco poco España; era yo muy joven Cuando viví en ella. Luego vinieron los años de aprendizaje, de asimilación en París, después la guerra… Es en México donde me he sentido acogida y segura… No me gusta nada viajar. Es una experiencia que no me gusta repetir.[656]

---

654 Remedios VARO et Isabel CASTELLS, *Remedios Varo : cartas, sueños y otros textos.*, *op. cit.* P 76.

655 Ils partageaient beaucoup de moments ensemble. Est-ce la raison pour laquelle il n'existerait pas ou peu de lettres de Kati Horna, restée près de ses amis à Mexico pour le reste de sa vie ? Il reste encore 20 000 documents à classer et valoriser pour la recherche de cette période.

656 « Je suis plus du Mexique que de nulle part ailleurs. Je connais peu l'Espagne ; j'étais très jeune quand j'habitais là-bas. Après c'était les années d'apprentissage, d'assimilation à Paris, après la guerre… C'est au Mexique que je me suis sentie accueillie et en sécurité… Je n'aime pas voyager. C'est une expérience que je n'aimerais pas revivre. », traduction inédite. Janet A. KAPLAN et Remedios VARO, *Viajes inesperados*, *op. cit.*, p. 114.

B) Les correspondances de l'exil comme espace du merveilleux

Une lettre est par excellence un objet déplacé. Chaque lettre est représentative de la condition d'exilé et du désir d'être ailleurs. Le surréalisme traverse ces pages de correspondances tantôt comme une nostalgie des temps héroïques, tantôt comme un « art de vivre ». Ces lettres contiennent des éléments génétiques et permettent également de retracer leur activité et de rendre compte des processus créatifs de certaines œuvres. À travers des fragments de plusieurs textes et des œuvres visuelles, il est possible de retracer l'importance du merveilleux poétique, notion clé du surréalisme, dans la vie de ces artistes exilés, notamment à partir des échanges épistolaires retrouvés.

Quelques correspondances de César Moro à Emilio Adolfo Westphalen entre 1943 et 1948 ont été traduites en espagnol et publiées au Pérou à titre posthume, sous le titre *Vida de Poeta*.[657] Celles-ci montrent que son esthétique est fortement influencée par l'écriture des correspondances : sa plaquette *Lettre d'amour* et ses *lettres à Antonio*,[658] comportent en effet des éléments épistolaires qui deviendront l'une des caractéristiques de son œuvre écrite, en particulier de l'expression de l'amour impossible.

Les correspondances de Remedios Varo publiées en espagnol au Mexique et en Espagne[659] dévoilent la personnalité fantasque de leur auteur ainsi que la dimension poétique qu'elle accorde à ses relations amicales. Ses tournures de phrase sont souvent passionnelles à tel point qu'elle appelle ses amies : « déesses admirables ».[660] L'amitié est source d'exaltation lyrique et prend une dimension divine. Remedios Varo possédait une belle collection de lettres d'amour et d'amitié reçues, ainsi que plusieurs brouillons de lettres qu'elle écrivait. Dans ses

---

[657] César MORO, *Vida de poeta: algunas cartas de Cesar Moro.*, Caracas, Fondo Editorial Pequeña Venecia, 2000.

[658] Antonio Acosta était l'amant de César Moro, ces lettres sont l'expression d'un amour imposible, voir César MORO, *Obra poética completa*, *op. cit.*

[659] Remedios VARO et Isabel CASTELLS, *Remedios Varo : cartas, sueños y otros textos.*, *op. cit.* Beatriz VARO, *Remedios Varo*, *op. cit.*

[660] Lettre à Juliana González y Mercedes de la Garza, dans Remedios VARO et Isabel CASTELLS, *Remedios Varo : cartas, sueños y otros textos.*, *op. cit.*, p. 70.

archives figurent différents types de correspondants : des lettres à des amis, comme Gerardo Lizarraga, son premier mari, exilé républicain au Mexique, lui aussi ; à Juliana Gonzales, dernière femme de Gerardo Lizarraga, philosophe mexicaine liée d'amitié avec Remedios Varo qui écrivit plus tard sur elle.[661] Remedios Varo écrivait régulièrement à sa famille, les lettres à son frère comportaient parfois des photos de ses tableaux et de brèves explications de ceux-ci. Dans une lettre à sa mère, elle offre quelques pistes pour la compréhension de son *Homo Rodans*[662] :

> *Eso de la figurita que dicen es una cosa que no te había contado porque no sabía bien cómo explicártelo, ya que se trata de una antropología y no de una pintura. Resulta que hice con huesos de pescuezo de pollo y de pavo, después de limpiarlos muy bien, una figura, y escribí un pequeño tratado de antropología (imitando un viejo manuscrito) para demostrar que el antecesor del homo sapiens fue esa figurita que hice, a la que llamo Homo Rodans (porque termina en rueda). Se me ocurrió llevar el manuscrito y la figurita a la librería de un amigo, y resulta que vino un señor, lo vio y le encantó y le hizo mucha gracia (todo está hecho en broma). Este señor, que resultó ser secretario de un ministo, fue a buscar al ministro, lo llevó a la librería, y tanto le gustó la figura y el manuscrito que los compró, nada menos que para ofrecérselos como regalo de Navidad al presidente de la República. Ya te puedes figurar que me quedé pasmada. No te doy detalles de lo que escribí o de la figura, pues todo está hecho imitando las cosas y palabras científicas que casi nadie entiende y muchas partes del escrito están en un latín inventado que ni yo misma entiendo, pero el conjunto resultaba gracioso.*[663]

---

661 Voir Juliana González, « Mundo y trasmundo de Remedios Varo », dans Ricardo OVALLE, *Remedios Varo*, *op. cit.*, p. 89‑90.

662 Traduit en français pour la première dans *Pleine Marge* n. 4, par Jacqueline Chénieux Gendron et Walter Gruen. ASSOCIATION DES AMIS DE PLEINE MARGE, *Pleine marge.*, *op. cit.*, p. 89‑94.

663 « Par rapport à ce qu'on t'a dit de la petite sculpture, c'est quelque chose que je ne t'avais pas dit car je ne savais pas très bien comment t'expliquer, car il s'agit d'une anthropologie [*sic*] et non pas d'une peinture. Il en est que j'ai fait une petite sculpture avec des os de collet de poulet et de dinde, après les avoir bien nettoyés et j'ai écrit un petit traité d'anthropologie (en imitant un vieux manuscrit) pour démontrer que l'ancêtre de l'homo sapiens c'était cette petite sculpture que j'ai

Homo Rodans c'est un ensemble composé d'une sculpture, dessins préparatoires, gouaches et un manuscrit, ce qu'elle appelle « *una antropologia* » [*sic*]. Cette lettre nous permet d'entrer dans l'univers créatif de Remedios Varo, dans lequel la place de l'image est primordiale. Ainsi, ces dessins, gouaches et une petite sculpture fabriquée en os, accompagnent son essai sur l'*Homo Rodans*.

Remedios Varo insérait parfois des symboles dans ses écrits et tableaux : des signes mathématiques qui sont également présents dans quelques lettres, comme dans le cas de sa lettre à un peintre non identifié.[664] Une sorte d'équation esthétisée, rappelant le poème de Benjamin Péret *26 points à préciser* se trouve au milieu de sa lettre :

> *Este poema puede parecer oscuro a primera vista, pero la más sencilla de las máquinas electrónicas, tan usadas hoy día, puede desmenuzarlo y aclararlo. Si os animáis a contestarme, dadme cuenta detallada de vuestra actual actividad.*[665]

faite, que j'appelle Homo Rodans (car elle finit en roue). J'ai pensé amener le manuscrit et la petite sculpture à la librairie d'un ami, et il en résulte qu'un monsieur est venu, l'a vue et l'a adorée, et il en était très amusé (tout est fait dans une sorte de blague). Ce Monsieur qui était le secrétaire un ministre, est allé chercher le ministre, l'a amené voir la librairie et il a tant aimé la sculpture et le manuscrit qu'il les a achetés, ni plus ni moins que pour les offrir comme cadeau de Noël au président de la république. Tu peux imaginer que j'ai été stupéfaite. Je ne te donne pas de détails sur ce que j'ai écrit ou de la sculpture car tout à été fait dans le but d'imiter les choses et le jargon scientifique que presque personne comprend et plusieurs parties du texte ont été écrites dans un latin inventé que même moi je ne comprends pas, mais l'ensemble résulte très drôle ». Lettre de Remedios Varo a sa mère, 1959. Reproduite dans Beatriz VARO, *Remedios Varo*, *op. cit.*, p. 227‑228.

[664] *Ibid.*, p. 225‑226.

[665] « A première vue, ce poème peut paraître obscur, mais la plus simple des machines électroniques, si utilisées de nos jours, peut l'interpréter et l'éclaircir. Si vous avez envie de me répondre, donnez-moi un récit détaillé de vos occupations actuelles. » [s.d.] Remedios Varo a un peintre non identifié : Lettre adressée probablement à César Moro : Elle parle d'elle-même comme si elle était la réincarnation d'une ancienne amie. Reproduite dans *Ibid.*

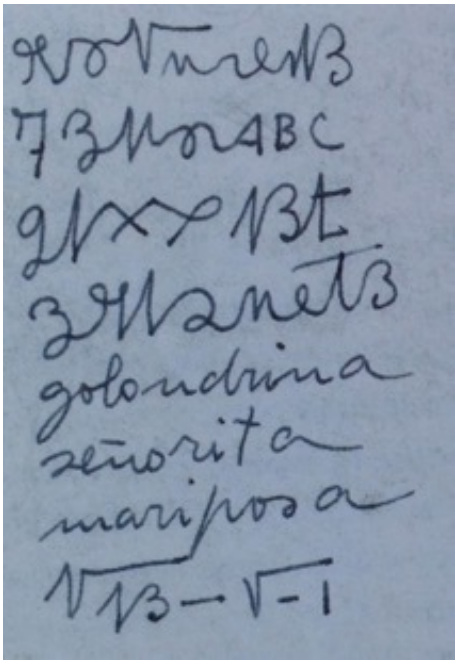


Figure 1 Carta à un pintor (César Moro) Réproduite dans El hilo invisible.

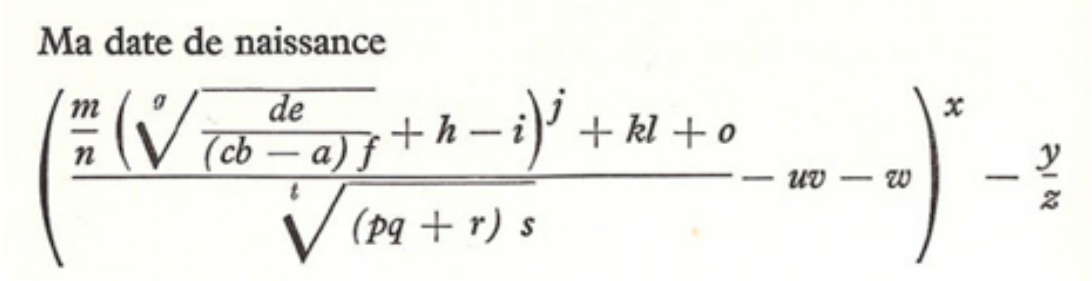
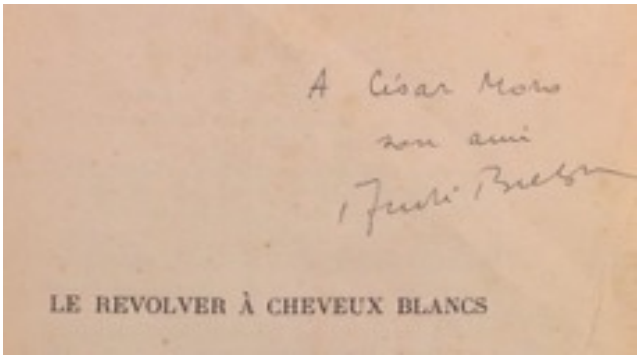
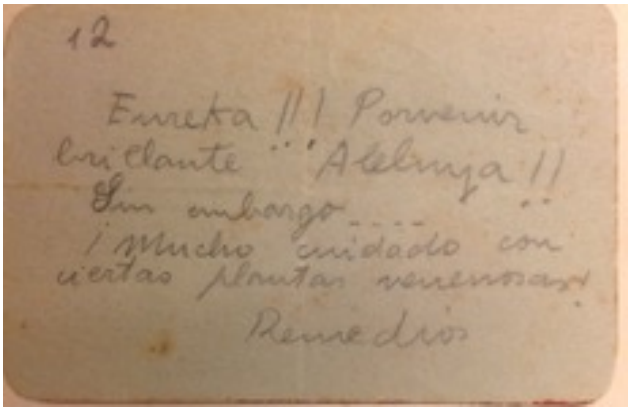


Figure 2Fragment du poème 26 points à préciser, Benjamin Péret

Sa bibliothèque personnelle contient de livres dessinés et annotés, des marque-pages. Les papiers trouvés dans une bibliothèque et dans les archives d'artiste permettent de recréer une mise en scène de la création artistique, dans le sens des recherches du Docteur Anne Reverseau[666]. Ainsi, au Getty Research Institut, un livre appartenant à la bibliothèque de César Moro, *Le revolver à cheveux blancs* d'André Breton, est truffé d'une note de Remedios Varo. Annotée avec le mot « Eureka » la note devient marque-pages à l'intérieur d'un livre appartenant à César Moro :

[666] Communication d'Anne Reverseau, de l'Université de Leuven : « Entre les livres et entre les pages : les images dans les bibliothèques d'écrivains » dans le cadre du séminaire « L'écrivain archiviste » des laboratoires LDI et Agora de l'Université Cergy-Pontoise.





Dans ses lettres elle explique comment elle fabriquait des sortes de systèmes solaires avec les objets ; elle en parle de façon ironique dans sa lettre à Monsieur Gardner, le directeur du Museum of Magic and Witchcraft, à L'Île du Man, en Angleterre :

> *También, y después de largos años de experimentación, he llegado a poder ordenar de manera conveniente los pequeños sistemas solares del hogar, he comprendido la interdependencia de los objetos y la necesidad de colocarlos en determinada forma para evitar catástrofes, o de cambiar súbitamente su colocación para provocar hechos necesarios al bienestar común. […]*
>
> *Desde luego, mis amigos se ocupan también de arreglar en forma conveniente pequeños sistemas solares en sus casas, y hemos establecido una interdependencia entre todos ellos ; a veces cambiamos astros de una casa a otra y, desde luego, nunca se hace una modificación sin ponernos todos de acuerdo, pues de otra manera, suceden cosas, a veces,*

desagradables. Debo decir que hemos llegado a realizar todo esto gracias a un larguísimo y profundo estudio de las variaciones y combinaciones matemáticas, pero sirviéndonos para ello de la capacidad natural que tiene uno de nuestros miembros para agrupar los seres y objetos según su verdadera naturaleza.[667]

Parfois les lettres s'écrivaient à quatre mains, ce qui était probablement le cas de cette lettre de Remedios Varo à M. Gardener. Remedios Varo nous dit que Leonora Carrington lui a traduit un livre de M. Gardner. Il s'agit encore d'une lettre dont le mélange d'un ton sérieux à des éléments comiques ou invraisemblables met en question le fait que la lettre ait été envoyée ou pas. Si la lettre eut été envoyée, c'est sans doute Leonora qui en aurait fait la traduction en anglais, langue que Remedios Varo ne parlait pas. Par ailleurs, l'adresse de M. Gardner est écrite par la main de Leonora Carrington dans la page d'un cahier de Remedios Varo.

Dans les premières éditions des textes de Remedios Varo, quelques-uns des destinataires n'ont pas été identifiés ; c'est le cas des lettres écrites à un psychiatre, à un scientifique et à « un peintre non-identifié » ; mais celle-ci semble être adressée à César Moro. Nous ne savons pas si cette lettre est arrivée à destination ; cependant, la description fantaisiste de sa condition de peintre, est pleine d'ironie et parle d'une amitié quotidienne d'autrefois :

En cuanto a la actividad maniática llamada Pintura… ¿qué puedo deciros ? Ambos fuimos atacados de este mal, si queréis recordarlo. No se si habéis persistido en esta rara forma de perversión, ¡yo si ! Helas ! y cada día me siento más avergonzada de tamaña frivolidad. ¿Fumais ?Yo he emprendido una lucha titánica contra la nicotina, y el humo en general ; he llegado a la conquista parcial del asunto, y en mis días de bondad sólo fumo 6 cigarrillos. En los días de nostalgia, de depresión, y cuando todo es un desmadre, ¡bueno ! ¡Entonces, no sé ! Esto debe ser explicado en forma clara y precisa.

[667] Remedios Varo à Monsieur Gardner, Mexico, [s.d] dans Beatriz VARO, *Remedios Varo*, *op. cit.*, p. 218-221.

R2 -3.1415
7.451, 391 x y 2
Almendro en flor
Tres catorce quince[668]

L'auteur déclare être la réincarnation d'une ancienne amie, en faisant une description physique d'elle-même. L'étrangéification de sa propre personne apparaît comme un trait de nostalgie d'une époque révolue. Ses poèmes-formules entrent dans le cadre quotidien de sa lettre. Dans ses carnets apparaît également le *dramatis personae* pour une pièce de théâtre faite en collaboration avec Leonora Carrington et probablement César Moro. La mention de la peinture comme un art qu'ils pratiquaient tous les deux, le temps passé, l'amitié d'antan et certaines phrases répondent aux questions de la lettre de César Moro à Remedios Varo. Cette lettre pourrait être une réponse à la lettre de César Moro publié dans *Cartas, textos y otros textos*. L'expression d'une amitié exaltée découle de cette missive :

> *Queridísima Remedios :*
>
> *El placer de saber de usted me impide hacerle todos los reproches y recriminaciones que merece […] Yo jamás la he olvidado. Está usted tan ligada a toda una época de mi vida y fue usted tan buena, tan amiga, y la quiero y estimo tanto, que aunque hubieran pasado más años yo hubiera permanecido enteramente fiel y adicto a Remedios. Hablo constantemente de usted, y mis amigos la conocen como algo familiar. […]*
>
> *Reciba mil abrazos cariñosos, mil recuerdos y todo el afecto de su amigo, que nunca la olvidará.*
>
> *Cesar Do.*
>
> *N.B. Vivo frente al mar. Tengo un gato y cinco canarios.*[669]

[668] [s.d.] Remedios Varo a un peintre non identifié, Reproduite dans *Ibid.*, p. 225‑226.
[669] César Moro a Remedios Varo, Lima [?] 11 juin 1953, *Ibid.*, p. 224‑225.

Les lettres circulaient, semble-t-il, parmi le cercle de réfugiés. Leonora Carrington parle d'une lettre de Benjamin Péret qu'elle a lue à Chiki et à Kati plusieurs fois :

> Mon Cher Petit Zèbre – J'avais déjà commencé à ricaner sourdement que tu ne m'écris pas. En fin ta lettre m'a bien fait plaisir et avec Chiki je l'ai lu 3 fois et j'ai promis a Kati de la pretter aussi.[670]

Remedios Varo écrivait souvent des lettres à caractère humoristique, destinées à être lues par plusieurs personnes du groupe ou à voix haute. Cette pratique épistolaire entre en résonance avec celle de Victor Brauner, qui composait également des lettres qu'il n'envoyait pas.[671]

Quelques-unes des lettres conservées constituent un exemple remarquable d'écriture automatique. Remedios Varo pratiquait souvent l'écriture automatique. Une lettre d'Oscar Dominguez à Remedios Varo, montre l'amitié qui persistait malgré la distance, tout en utilisant une écriture automatique passionnée :

> *Querida Remedios : La Leona de Madrid, el recuerdo del porvenir, el cinco que es un tres y, sobre todo, el caimán de amoir que canta en silencio y que en la amistad queda limpio de polvo y paja, como un caballo nuevo.*
>
> *Viva mi amiga Remedios*
>
> *Viva la guitarra de Remedios*
>
> *Viva el coño de Remedios*
>
> *Viva el día bendito en el que tenga el gran placer de verte y de estar junto a ti, mi amiga de siempre, mi rueda de fuego a 4 tiempos.*
>
> *Esto resulta un poco literario y se podría traducir por : Bla, Bla, Bla.*
>
> *Te voy a cortar, te voy a picar, te voy a perjudicar y, sobre todo, te voy a comprar unas sandalias tan bellas como las que me has regalado a la liberación y que llevo en este momento en los pies.*
>
> *Un abrazo fuerte como los 5 pecados capitales. Óscar*

---

[670] Lettre de Leonora Carrington à Benjamin Péret du 29 août [1948], fonds Benjamin Péret, Ms 34633, BLJD.

[671] Camille Morando, « '' Profession picto-poëte '', l'écriture de Victor Brauner », Victor BRAUNER, *Victor Brauner*, *op. cit.* p. 24.

Geo geo : Le caiman l'attend avec la paix et l'envie de vivre. Le Mexique c'est très bien avec la musique[672].

Mais ta place et ta vie

Par ici la sortie

Viens à Paris avec tes caimans cheris.

Vive la France

L'Orange

Et le grand caleur de notre amitié de table.

Óscar[673]

Les lettres sont un vaste terrain de recherche sur l'écriture automatique, celle-ci peut rendre compte d'une certaine intériorisation de l'automatisme, passant par les affections. Les façons de s'adresser aux destinataires révèlent les liens affectifs entre les deux parties. Dans la myriade d'éléments que nous trouvons dans ce corpus, la plupart du temps le possessif accompagné de « cher/chère », et parfois des surnoms. Dans ses premières lettres, Benjamin Péret appelait Remedios Varo « Mon petit oiseau » ou « oisillon » ; les surnoms qu'il donne à Remedios Varo varient au fil des années. Malgré leur rupture, ils gardèrent un lien fort jusqu'à la fin de la vie de Benjamin Péret ; dans ses dernières lettres, il l'appelle « Ma chère petite Remedios ». Á son tour, Benjamin Péret est appelé « Zèbre » à plusieurs reprises par Leonora Carrington ; c'était manifestement le surnom qu'elle lui donnait, elle l'utilise également pour parler de lui dans ses lettres à André Breton.[674] Wolfgang Paalen et Eva Sulzer appelaient Alice Rahon « *pimpinelle* » dans leurs lettres, mot qui se rapproche étymologiquement du nom commun du mouron rouge en espagnol : « *pimpinela* ». Alice Rahon appelait sa sœur Géo Dupin « Ma Ridouchka » ; « Ma Ride chérie », « Ridou chérie », et « ma petite Géo ».[675] César Moro commençait la plupart de ses lettres à Emilio Adolfo Westphalen par « *Dear West* ».

La transcription du contenu de ses lettres et d'autres documents manuscrits de ses archives s'avère assez délicate. Quelques fois Pierre Mabille devait

[672] Et sans moustiques [note en français dans le texte original].

[673] Óscar Dominguez à Remedios Varo, Paris [s.d.], Reproduite dans Beatriz VARO, *Remedios Varo*, *op. cit.*, p. 212-213.

[674] Voir BRT C 419-432, BLJD.

[675] Archives Wolfgang Paalen et Eva Sulzer, letters III.

dactylographier ses correspondances, contraint par la censure, comme le prouve sa lettre à André Breton du 19 août 1943 : « Je vous envoie cette lettre dactylographiée car mon écriture rendait le travail de la censure trop difficile. »[676]

Les lettres de Leonora Carrington n'ont pas encore été publiées – mis à part quelques exceptions dans des catalogues ou bien, sa lettre à Henri Parisot concernant la publication de son récit *En bas*,[677] dans laquelle elle se détache du rôle de la femme-enfant assigné aux femmes surréalistes. Ses lettres inédites révèlent une tendance aussi ludique que celles de Remedios Varo. Au lieu de s'adresser à des inconnus, Leonora Carrington donne parfois la parole à des personnages inventés pour écrire des lettres à ses amis. Elle emploie également le procédé de l'écriture automatique qui laisse libre cours à l'imagination. Il est même possible de voir les personnages de ses créations prendre la parole, comme dans le cas d'une missive adressée à André Breton où elle présente Madame Yahne Ricard : plusieurs fragments de récits s'y succèdent. Truffé de fautes d'orthographe, la lettre joue de l'oralité. Chaque feuillet est une lettre d'un genre différent :

> « 1) genre intellectuelle - subtile choix interchangeable »
>
> « 2) genre ésotérique amicale »
>
> « 3) genre sinistre 1900 » -avec un fragment de dentelle cousu »
>
> « 4) genre enthousiaste évaporée »

Une note dans cette lettre indique qu'il s'agit d'une lettre « en quatre mouvements ». Chaque « mouvement » est signé d'une manière différente, mais en ajoutant toujours le même post-scriptum « bons baisées à Péret », [*sic*] sauf pour la lettre numéro 3 où elle modifie : « chauves souris à Péret ». Cette missive contient également une recette surréaliste du « Macropollo farci » avec une photographie attachée au tapuscrit et un dessin d'une femme-bateau dédicacé à Breton, une sorte de sphinx que l'on pourrait prendre pour « Madame Ricard ».[678]

---

[676] Pierre Mabille à André Breton, 19/08/43, BRT C 1019

[677] Leonora CARRINGTON, *En bas*, Paris, Fontaine (impr. de Grou-Radenez), 1945.

[678] Orthographe d'origine respectée, Leonora Carrington à André Breton, Mexico, Fonds André Breton, BRTC 431, BLJD.

Les échanges entre Leonora Carrington et André Breton s'étendent de 1941 aux années 60. Leur relation épistolaire débuta à l'époque de leur exil new-yorkais. Avant de parvenir au Mexique, Leonora Carrington avait séjourné à New York où elle commença à collaborer à la revue *VVV*. Par la suite, ils échangèrent des nouvelles et des idées par correspondance, ce qui leur permit d'entretenir le lien à distance.

Une lettre non datée, écrite à New York, de Leonora Carrington à André Breton contient les traces d'un certain état de détresse, celle-ci est peut-être en lien avec son expérience à l'hôpital psychiatrique de Santander, en Espagne qui était alors très récente. À New York, Leonora Carrington et Renato Leduc fréquentent le cercle d'émigrés du surréalisme. Dans une de ses lettres à Breton, elle déclare : « Je trouve cette ville tres triste et j'ai envie d'y aller le plus tot possible en Mexique. Les maisons me rappelle de Londres atrocement.[679] » [*sic*] L'ambiance triste de New York sera déployée plus en détail dans son conte *Lapins Blancs*.

Ces lettres amicales, où l'on devine les réunions de ces intellectuels et l'amitié naissante entre Leonora Carrington, André Breton et Jacqueline Lamba, contiennent des phrases d'une grande force poétique. Certains fragments éclairent les figures et symboles qu'elle utilise dans ses œuvres :

> Ils convient de nouveau me décrire folle, cela est complètement faux comme vous le savez aussi bien que moi.
>
> Comment peut-on avoir un résultat positif et vrai avec des gens qui ont fait [mot incertain] des barrières contre la vie *subterraine*, c'était destinée à être catastrophique (je parle du banquet).
>
> Je n'accepterais jamais la vie médiocre –et tant que je reste triste et tranquille nos amis disant ça va bien car tout ce qui n'est pas enchainé leur fait peur. [*sic*][680]

[679] Leonora Carrington à André Breton, BRT C 422, BLJD.
[680] Leonora Carrington à André Breton, [s.d.] [New York], BRT C 423, BLJD.

En effet, Leonora Carrington développe dans son œuvre écrite une vie « souterraine », notamment dans son récit *En bas*. Mais la descente vers les profondeurs de l'esprit sera une constante de son œuvre. Ses personnages sont amenés à s'aventurer dans des donjons : comme l'héroïne du roman *Le cornet acoustique*, Marion Letherby, ou encore les protagonistes du *Conte de fées mexicain*, qui doivent descendre dans les profondeurs labyrinthiques de la terre. L'anecdote fait écho au banquet dont Leonora Carrington parle dans sa lettre :

> Les respectables personnes qui, il y a une douzaine d'années, l'avaient invitée à dîner dans un restaurant de marque ne sont pas encore remises de la gêne qu'elles éprouvèrent à constater que, tout en prenant grand part à la conversation, elle s'était déchaussée pour s'enduire patiemment les pieds de moutarde. – De tous ceux qu'elle invita souvent chez elle à New York, je crois avoir été seul à faire honneur à certains plats auxquels elle avait donné des heures et des heures de soins méticuleux en s'aidant d'un livre de cuisine anglais du XVI[e] siècle […][681]

De Leonora Carrington, nous avons retrouvé plusieurs lettres qui dévoilent ses amitiés et son esprit créatif. Sa lettre à César Moro, conservée dans les archives du poète, témoigne d'une vive amitié et de la douleur du départ récent de Moro du Mexique. Elle vient de lire la préface qu'il a faite à la publication en espagnol de son texte *En Bas*, dans la revue las *Moradas*. César Moro donne des touches épistolaires à son texte d'introduction à *En bas* de Leonora Carrington. Les ratures du tapuscrit de cette préface permettent de voir le caractère automatique et passionnel de l'amitié de César Moro et Leonora Carrington. Les éléments épistolaires sont plus marquants vers la fin, où il rature un mot de tendresse à Leonora. Le texte parle de Leonora à la troisième personne, sauf dans le dernier paragraphe où il utilise à la deuxième personne du singulier, comme dans le genre épistolaire :

---

[681] « Leonora Carrington », *Anthologie de l'humour noir*, André BRETON, *Œuvres complètes. II*, *op. cit.*, p. 1162-1163.

Encantadora y adorable Leonora, nos inclinamos profundamente para dejarte paso y que empiece el milagro de tu relato doloroso y prestigioso en el que al fin sales para siempre luminosa, cubierta con pedrerías y de algas fosforescentes.

Je pense à toi, Myrtho, divine enchanteresse…[682]

Les lettres de Leonora Carrington comportent un caractère automatique et convulsif qui ne manquait pas d'humour. La dernière des deux lettres conservées à la Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet présente un parallèle avec son texte *Jezzamathatiques* ou *introduction au merveilleux processus pictural*[683], ce sont deux cas d'écriture de l'autodérision. Dans une lettre à Remedios Varo, Benjamin Péret demande à Leonora Carrington des renseignements biographiques pour son anthologie *La poesia surrealista francese*[684] : la réponse de Leonora est un texte automatique sur ses origines « purement scientifiques », selon lesquelles elle serait née par « insémination artificielle » :

Chèr Zebre, ta lettre m'a plongée dans un dileme car, comme tu connais mon amour de la précision, je ne saurais t'envoyer des dates biographiques sans employer les plus prècises methodes modernes. [*sic*][685]

Le texte n'a pas été retenu pour l'édition de l'anthologie, mais cette lettre présente un parallèle intéressant avec son texte *Jezzamathatics*, il s'agit de deux parodies de biographies d'artiste. Dans *Jezzamathatiques*, parodie de déclaration d'artiste, Leonora Carrington décrit une sorte de genèse artistique. Repoussant parfois les limites de l'absurde, l'histoire de sa naissance est tout de même symbolique :

---

682 Signé à Lima, noviembre 1948, *Las Moradas*, n. 4-5.

683 Texte paru pour la première fois dans *Leonora Carrington : Exposition de óleos, gouaches, dibujos y tapices*, catalogue d'exposition, Instituto Anglo-Mexicano de Cultura, Ciudad de México, 1965. Traduit de l'espagnol par Anne Picard dans DELMARI ROMERO KEITH, ANNE HUSSON; TEXTE DE DELMARI ROMERO KEITH, ANNIE LE BRUN, HOMERO ARIDJIS... [ET AL.], *Leonora Carrington : la mariée du vent : exposition à Paris à la Maison de l'Amérique latine du 30 juin au 18 juillet 2008*, Paris, Gallimard - Maison de l'Amérique latine, 2008.

684 Benjamin PÉRET, *La Poesia surrealista Francese*, Roberto SANESI (trad.), Milano, Schwarz, 1959.

685 Leonora Carrington à Benjamin Péret, Mexico, décembre 1958. Fonds Benjamin Péret, Ms 34644, BLJD.

> La seule personne présente lors de ma naissance fut notre cher, fidèle et vieux fox-terrier, Boozy, et un appareil à rayons X pour stériliser les vaches. Ma mère se trouvait être absente à ce moment-là, occupée qu'elle était à tendre des pièges aux crevettes qui infestaient alors les hauts sommets des Andes, entraînant la misère et dévastant les populations indigènes.[686]

Cette « naissance » sans progéniture, impossible physiologiquement, pourrait être la naissance symbolique de l'artiste. Plus loin dans ce texte, il est possible de voir une allusion aux techniques surréalistes quand elle dépeint « l'invention de la machine à peindre » :

> Même si cela peut sembler hors de propos, il me faut ajouter que l'invention de la machine à peindre, qui incarnerait ultérieurement le père mère de l'esthétique moderne et la stabilité mobile pour le futur effort artistique, surgit en un éclair (comme une comète) de la délicate sensibilité du premier ordinateur offert à l'équipe de criquet de Bolton afin de marquer des points alors que le marquage de points était un art obsolète. Le fait que l'appareil pût être suffisamment fertile pour accoucher de la machine à peindre souligne bien le caractère merveilleux de l'Opportunité Mécanique. En outre, si l'avant-centre lui avait donné une banane au lieu de la formule pour des moyennes d'une à cinq courses par saison, l'activité de l'ordinateur aurait peut-être été autre. Ces mauvais calculs sauvages produisirent le glorieux futur de l'art, de la culture et de nouvelles et meilleures lignes de chemin de fer tout autour du monde.[687]

Cette « machine à peindre » fait écho à l'écriture automatique des surréalistes, elle « surgit en un éclair (comme une comète) » et rappelle la technique de *dripping* de Jackson Pollock. La phrase énigmatique « la délicate sensibilité du premier ordinateur offert à l'équipe de Bolton afin de marquer des

---

[686] *Jezzamathatics ou introduction au merveilleux processus pictural*, texte publié pour la première fois dans *Leonora Carrington : Exposition de óleos, gouaches, dibujos y tapices* en 1965 inclus dans DELMARI ROMERO KEITH, ANNE HUSSON; TEXTE DE DELMARI ROMERO KEITH, ANNIE LE BRUN, HOMERO ARIDJIS... [ET AL.], *Leonora Carrington [Livre]*, *op. cit.*, p. 75.

[687] *Ibid.*, p. 76.

points alors que le marquage de points était un art obsolète » pourrait être interprétée comme le hasard objectif, réminiscence du surréalisme. Leonora Carrington choisit l'isotopie des machines et ordinateurs pour ce texte ; elle fait mention d'un « art obsolète » par ces temps de progrès scientifiques. *Jezzamathathics* devient parodie de sa naissance en tant qu'artiste, mais il montre tout de même un élément important de son imaginaire personnel. Elle s'affranchit des mouvements artistiques et de toute appartenance :

> Elle peignit. La Machine peignit des entités organiques souterraines, elle peignit des faunes Chtoniques en jubilant contraste avec les calculs de classe en épuisante déspécultion relative à la dite récapitulation réductive de la raison sentencieuse résumée. Ce miracle suffit, naturellement, pour lancer une nouvelle ère dans les politiques néo-prolétaires, basées sur l'éthique toujours inflationniste du gouvernement anarcho-organisé […][688]

Elle conclut son texte par : « Nous croyons que le public est à présent bien informé sur la simple mais ardue projection de l'artiste […][689] » et montre d'une manière ironique comment le statut d'artiste confère le droit inhérent à se manifester, à exposer une prolifération d'arguments d'autorité et de règles de vie sans pour autant se questionner sur les mécanismes derrière ces hiérarchies. Plus tard, dans *Le cornet acoustique*, Leonora Carrington posera la question de l'absurdité de la justification du métier d'écrivain :

> Si j'ai bonne mémoire, les écrivains trouvent généralement quelque excuse à leurs livres, encore que je ne comprenne vraiment pas pourquoi l'on s'excuse d'avoir choisi une occupation aussi tranquille et aussi pacifique. Il ne semble pas que les militaires s'excusent de s'entretuer ; pourtant les romanciers se sentent tout honteux d'avoir écrit quelque joli livre de papier inerte, qui a peu de chances d'être lu par qui que ce soit.

[688] *Ibid.*, p. 77.
[689] *Ibid.*

> Les valeurs sont choses très étranges, elles changent si vite que je ne puis les suivre. Je dis tout cela parce que je crois, après tout, pouvoir écrire de la poésie.[690]

Ce dernier extrait fait écho à l'aspect dérisoire de *Jezzamathatics*. L'artiste, aux yeux de Leonora Carrington, n'a pas besoin de se justifier ou de donner des informations biographiques fidèles à la réalité. Dans la lettre de Leonora Carrington à Benjamin Péret il est possible de retrouver la genèse de *Jezzamathatics,* nous retrouvons plusieurs éléments caractéristiques de l'écriture de Leonora Carrington : un amour de l'imprécision délibéré,[691] un humour marqué par l'autodérision – semblable à ce que l'on trouve dans *Jezzamathatiques* où outre l'explication de ses origines « mathématiques », elle décrit la « Machine à peindre », parodie du processus créatif – et l'écriture automatique. Le merveilleux émerge du cœur de l'espace intime de l'amitié créé par l'activité épistolaire.

Dans les deux lettres de Leonora Carrington à Benjamin Péret, nous retrouvons un des signes particuliers de l'écriture épistolaire de l'artiste anglaise. Les dates dans ses correspondances sont souvent lacunaires. Elle n'écrit que rarement la date complète. Elle note souvent le jour de la semaine, parfois un chiffre, mais c'est extrêmement rare qu'elle date ses lettres de manière précise. Dans une de ses lettres à Benjamin Péret, elle parle de l'année 1958 d'une manière singulière. Et c'est curieusement une de seules lettres datées, il s'agit de la dernière de ses deux lettres à Benjamin Péret qui se trouvent à la BLJD. Les lettres de Leonora Carrington restent un espace de création : elle mêle régulièrement des éléments inattendus au quotidien, créant un espace surréaliste.

Dans le roman *Le cornet acoustique*, Leonora Carrington livre le récit d'une forte amitié entre les deux personnages principaux, les nonagénaires Marion et Carmella. La dernière pratique un loisir bien particulier : elle écrit des lettres à des inconnus, exercice vraisemblablement cher à Remedios Varo qui cherchait des destinataires au hasard dans les annuaires ; plusieurs de ces lettres sont

---

[690] Leonora CARRINGTON et Jacqueline Préface CHENIEUX-GENDRON, *Le cornet acoustique*, *op. cit.*, p. 49.

[691] Elle parle de l'année 1958 d'une manière singulière « Cher Zebre, je te souhaite une profitable et heureuse année 1958, car ce fois-ci il sont decidés de repeter la même année par faite d'evenements ».

aujourd'hui publiées en espagnol. D'ailleurs, l'exemple donné dans le roman d'une de ces lettres[692] témoigne vraisemblablement du style de Remedios : elle imagine précisément le métier et la personnalité des personnes auxquelles elle écrit et s'invente aussi un nom, un métier ou une personnalité.[693] En effet, une lecture attentive de ce roman à clé et quelques éléments biographiques révèlent que ces deux vieilles dames du *Cornet acoustique* sont des *alter ego* de Leonora Carrrington et de Remedios Varo, devenues de grandes amies lors de leur exil mexicain.

Le Cornet acoustique revêt une dimension testamentaire en ce qui concerne l'amitié entre Leonora Carrington et Remedios Varo, de même que les correspondances des années d'exil. Certaines lettres ont été perdues ou détruites, ce qui empêche de reconstituer un corpus complet. Cependant, les correspondances inédites nous amènent à retracer une géographie mentale et affective du surréalisme : elles nous permettent de cartographier la nature des relations entretenues. Elles contiennent également des éléments génétiques de leurs œuvres et offrent la possibilité de retracer les processus créatifs de ces artistes exilés. Humour et ironie se mêlent dans un univers affectif. Ces lettres circulaient de main en main dans la communauté des amis, elles étaient lues parfois à voix haute, signées par deux personnes et pas nécessairement adressées à un seul destinataire.[694] Situées dans un contexte historique bouleversant, les correspondances de l'exil sont un espace d'amitié folle, exaltée par l'émotion qui se témoigne par écrit. L'expression de l'amitié dans ces lettres efface la distance inhérente à l'exil en faisant écho au lyrisme de l'amour sublime : « C'est donc le cri de l'angoisse humaine qui se métamorphose en chant d'allégresse[695]. »

---

[692] CARRINGTON *Op. cit.* p 33

[693] C.f. VARO, *Cartas, sueños y otros textos.*

[694]. Voir par exemple la lettre de Leonora Carrington à Benjamin Péret, Mexico, 29 août 1948, Fonds Benjamin Péret, Ms 34643, BLJD Cette lettre a été cataloguée comme étant de 1947 mais puisqu'elle se situe après le retour de Péret en France, elle ne peut dater que de 1948.

[695] *Le noyau de la comète*, in Benjamin PERET (dir.), *Anthologie de l'amour sublime*, Paris, A. Michel, 1956, p. 20.

III. Souvenirs du surréalisme des origines et imaginaires de l'exil

A) Littérature du déplacement : entre fiction et réalité

L'exiliance se fera créatrice si elle incite l'exilé désencombré de ses attaches et de ses réflexes culturels, à accueillir des mondes en lui.

Alexis Nouss[696]

Au Mexique, ces artistes exilés pratiquaient une écriture autobiographique mêlant fiction et réalité. Il s'agit d'une littérature du déplacement qui montre leur capacité à construire ou à reconstruire des mondes. Ce sont des romans, des contes, des pièces de théâtre, des récits automatiques et des correspondances qui témoignent de leurs activités quotidiennes et des idées qui les reliaient. Plusieurs de ces textes sont restés inédits, dans leurs cahiers, leurs archives personnelles et correspondances ; ils se composent de souvenirs fragmentés de leurs déplacements.

Parmi ces textes, quelques-uns ont été publiés mais pas toujours traduits en français. C'est le cas d'une bonne partie des textes de Remedios Varo dont seulement quelques fragments ont été traduits en français dans des revues comme *Pleine Marge* ou dans des catalogues d'expositions autour des femmes surréalistes.[697] Seule l'œuvre écrite de Leonora Carrington a été publiée presque dans sa totalité en français par les soins de Henri Parisot et Jacqueline Chénieux Gendron. Malheureusement ces publications sont devenues quasiment introuvables.

Bien que le roman n'ait pas une place privilégiée dans les productions surréalistes, Leonora Carrington en écrivit deux, *La Porte de pierre* et *Le cornet acoustique* ; or, ces deux romans dépassent les limites du genre et comportent un caractère profondément surréaliste. Pour André Breton, l'œuvre d'art devrait conduire inévitablement à la révolution, à « changer de vue » dans le but de voir

696 Alexis NOUSS, *La condition de l'exilé*, *op. cit.*, p. 154‑155.

697 Whitney CHADWICK, *Women artists and the Surrealist Movement*, Boston, Little, Brown and Company, 1985 Whitney CHADWICK et Isabelle de COURTIVRON (dir.), *Significant others: creativity and intimate partnership : with 76 illustrations*, New York, Thames and Hudson, 1993 Whitney CHADWICK, *Les Femmes dans le mouvement surréaliste*, *op. cit.* ASSOCIATION DES AMIS DE PLEINE MARGE, *Pleine marge.*, *op. cit.*

une perspective nouvelle, ce qu'il propose à partir de son voyage au Mexique, du temps de sa rencontre avec l'exilé Léon Trotski. Dans son texte *Souvenir du Mexique*, André Breton réitère son aversion pour le roman :

> J'ai contre le roman un parti-pris de dédain qui a résisté, bien mieux, s'est fortifié au contact de ce qui passe, dans le genre, pour le meilleur. Il est un petit nombre de faits, de situations de la vie qui, en raison même de leurs qualités exceptionnelles, ne tolèrent à côté d'eux rien qui ne soit effectivement déroulé. Il est un certain était du vrai ou celui-ci est amené à prendre une valeur inappréciable, unique, et exige pour cela son total dépouillement.[698]

Souvenir du Mexique est néanmoins un récit chargé d'anecdotes et d'impressions qui restituent l'importance de ce voyage. Si l'automatisme permet d'exprimer les traumatismes profonds de la guerre de par son lien direct avec l'inconscient, l'œuvre d'art peut prendre une dimension thérapeutique ; elle acquiert le pouvoir de transformer le monde de l'intérieur. La fuite en Espagne de Leonora Carrington lorsque Max Ernst fut emprisonné constitue un exemple de la reconstitution de son histoire personnelle. Son vécu du début de la guerre, raconté dans *En bas*, est décrit comme le moment d'une souffrance autant physique que spirituelle :

> Dans la confusion politique et la chaleur terrible, je me convainquis que Madrid était l'estomac du monde et que moi j'étais chargée de guérir cet appareil digestif. Je croyais que toute l'angoisse s'était accumulée en moi pour, finalement, se résoudre, et cela m'expliquait la force de mes émotions. Je me croyais capable de porter ce poids atroce et d'en tirer une solution pour le monde. La dysenterie que j'eus par la suite n'était que la maladie de Madrid réalisée dans mon intestin.[699]

[698] André Breton, « Souvenir du Mexique », in TERIADE et Albert SKIRA (dir.), *Minotaure*, *op. cit.*
[699] Leonora CARRINGTON, *En bas*, *op. cit.*, p. 19.

En effet, le déséquilibre mental de Leonora Carrington atteint son paroxysme sur les routes qui l'emmènent loin de chez elle et de sa vie avec Max Ernst :

> Nous avions roulé toute la nuit. Je voyais devant nous, sur la route, des camions avec des jambes et des bras qui pendaient à l'arrière, mais je n'étais pas sûre de moi et, timidement, j'avançais : « Tiens ! Il y a des camions devant nous », pour savoir ce que mes amis répondraient. Lorsqu'ils disaient « La route est large, nous pourrons les doubler », j'étais rassurée ; mais je ne savais pas s'ils voyaient aussi ce que contenaient ces camions, craignant beaucoup d'éveiller leur suspicion et prise d'une très grande honte qui me paralysait. Des files de cercueils bordaient la route, mais je ne trouvais aucun prétexte pour attirer leur attention sur ce sujet gênant. J'avais très peur : *Ça puait la mort*. C'étaient évidemment des cadavres des gens tués par les Allemands. J'ai appris depuis qu'il y avait, à Perpignan, un grand cimetière militaire.[700]

Ce témoignage sinistre d'une vision de la guerre est incorporé dans le récit *En bas*, texte exutoire que Leonora Carrington entreprend en 1943, trois ans après son expérience, sur le conseil de Pierre Mabille, qu'elle considère comme « le plus clairvoyant ».[701] Cet extrait montre l'état torturé dans lequel elle se trouvait ; victime sans repère – étrangère dans un pays en guerre, arrachée à un amour passionnel –, elle fait preuve d'une hypersensibilité attisée par les idées surréalistes en ce tournant de l'histoire. *En bas* apparaît donc comme un récit apocalyptique, dans le sens étymologique du mot grec *ἀποκάλυψις*, c'est-à-dire mise à nu ou révélation, ici, il s'agit de la conscience de l'exil, dans le sens d'Alexis Nous :

> Tout exil, néanmoins, est un exil intérieur dans la mesure où son expérience, avant de toucher le corps déplacé, imprime la marque psychique de la déchirure d'une exclusion

[700] Leonora CARRINGTON, *En bas*, *op. cit.*, p. 15.
[701] *Ibid.*, p. 9.

> vécue d'abord dans l'intériorité, une conscience avant une condition.[702]

De façon tout à fait symbolique la valise de la narratrice d'*En bas* comporte l'inscription « REVELATION », le texte exprime la conscience et l'angoisse physique de la destruction d'un monde. Plusieurs extraits du texte expriment d'une somatisation de la guerre et de son traumatisme. Dans ce récit, son corps devient le champ de bataille des forces qui essaient de contrôler le monde :

> Mon estomac était le siège de cette société, mais aussi le lieu dans lequel les éléments de la terre s'unissaient à moi. C'était pour employer votre image, le miroir de la terre, dont la réflexion contient la même réalité que le reflété. […]
>
> Au-dehors, différents événements se déroulaient : l'écroulement de la Belgique, l'entrée des Allemands en France. Tout cela m'intéressait assez peu et je n'avais en moi aucune peur. Des Belges, en grand nombre, encombraient le village et des soldats qui avaient pénétré chez moi m'accusaient d'espionnage, me menaçant de me fusiller sur place parce que, près de ma maison, quelqu'un avait cherché des escargots, la nuit, avec une lanterne. Cela me faisait assez peu d'effet, car je SAVAIS que je ne devais pas mourir.[703]

Leonora Carrington avait franchi les portes de la folie, le texte *En Bas* offre une fenêtre sur les profondeurs de son inconscient. Les recherches en psychologie faisaient également partie des préoccupations des surréalistes. La fascination pour Freud se prolonge dans les expérimentations de ses disciples, des théories dont Pierre Mabille, l'auteur du *Miroir du merveilleux*, s'inspirait pour aider ses amis :

> Depuis que Freud et ses élèves ont fait passer la psychologie du stade descriptif superficiel au stade actuel qui pénètre très avant dans les mécanismes intérieurs de l'être,

[702] Alexis NOUSS, *La condition de l'exilé*, *op. cit.*, p. 57.
[703] Leonora CARRINGTON, *En bas*, *op. cit.*, p. 11.

> depuis que les littérateurs contemporains et en particulier les surréalistes ont attiré l'attention sur l'importance des pulsions inconscientes dans le comportement, une démarche scientifique neuve s'est constituée peu à peu pour l'investigation de la psychologie humaine et aussi hélas, pour l'orientation de l'inconscient personnel collectif.[704]

En bas peut se lire non seulement comme un carnet de voyage vers la folie, mais aussi comme un récit initiatique : en effet, Leonora Carrington décrit les étapes de sa traversée avec un vocabulaire emprunté à l'alchimie. Les projections de son inconscient sont confrontées aux expérimentations en psychiatrie de l'époque : pendant son internement elle avait en effet été droguée au Cardiazol :[705]

> C'est à Mexico, en 1943, que je la retrouvais chez Benjamin Péret et Remedios ; elle était encore frissonante de la tragédie qu'elle avait vécue : les souvenirs qu'elle en avait conservés lui paraissaient à la fois singulièrement lumineux (quant à la perception claire qu'elle avait possédée à certains instants) et effroyables comme un affreux cauchemar si elle se référait aux heures d'épouvante, aux chocs thérapeutiques subis.[706]

L'expérience douloureuse de la guerre et de son internement dans une maison de santé marquèrent son esprit, l'intériorisation de cette expérience est représentée comme une marque physique, une déchirure qui se lit parfois dans l'écriture du corps. Dans « *Semiotics of the Body and the Passions in César Moro's Love Letters and Poems* » Yolanda Westphalen analyse les relations entre le vocabulaire du corps et la poétique de l'amour-passion, en particulier dans l'exemple des *Cartas à Antonio* de César Moro.[707] En effet, dans ses textes et correspondances, César Moro exprime d'une manière précise la marque physique

---

[704] Pierre MABILLE, *La construction de l'homme*, Paris, J. Flory, 1936, p. 36.

[705] Drogue utilisée dans les maisons de santé de l'époque, similaire aux électrochocs, celle-ci provoque une expérience psychique de la mort ainsi que l'atrophie et le gonflement des membres.

[706] Pierre MABILLE, *Traversées de nuit*, *op. cit.*, p. 35.

[707] Dawn ADES, Rita EDER et Graciela editor of compilation SPERANZA, *Surrealism in Latin America*, *op. cit.*, p. 41.

des émotions non seulement en relation à son amour-passion, mais aussi par rapport aux évènements qui tiraillaient le monde :

> Des événements si graves bouleversent actuellement le monde qu'on est en quelque sorte paralysé. La stupeur ne s'est pas encore dissipée. On est à la merci de quelques brutes qui tiennent le monde dans un étau de malheur. Tout cela ajouté à l'insoutenable vie personnelle, au goût très marqué de cendre, à l'impossible assimilation, au cruel espoir, au désespoir tenace, aux variabilités incessantes du baromètre de l'amour toujours au temps orageux. Mais que peux-je ajouter à la description minutieuse du profond malaise qui me terrasse ? Tu le sais, tu l'éprouves certainement peut-être avec autant d'acuité, avec autant de nuances minimes comme de milliers d'épingles qui t'effleurent la peau, le cœur, le cerveau, les nerfs ; et la nostalgie immense, irraisonnée, irrationnelle, sourde et tumultueuse. Les éblouissantes alternatives de la présence et de l'absence. Le fond du cœur lacéré, vidé. La vie de l'automate moyen, à moitié sensible, par endroits en fer ou en matière molle, en fumée. Je sens que plus jamais je ne pourrais me départir de cette angoisse, de cet anneau qui me serre et ne me détruit qu'à moitié, qui m'use avec persévérance, avec minutie, finement. Et le temps, l'odieux temps que marquent les horloges, toutes les tours à horloges du monde, tandis que le bruit inutile, l'inutile mouvement reprend dans ce monde pourri, bête, méchant.[708]

En bas peut aussi être lu comme le récit d'un complot cosmique. En effet, une sorte de paranoïa se lit dans la fonction phatique du langage ; la narratrice se sent persécutée et les signes extérieurs du monde lui confirment son sentiment. La logorrhée de la narratrice expose la prééminence du pathos sur le logos, la folie devient ici un éclatement lyrique qui exprime la déchirure du monde. La syntaxe est fortement affective ; interrogations rhétoriques, exclamations, et hyperboles font de ce récit une illustration de la « la non-maîtrise de sa propre fiction ».[709] Or

[708] César Moro à Emilio Adolfo Westphalen, Mexico, le 17 septembre 1939, Emilio Adolfo Westphalen papers, GRI.

[709] Selon Foucault la folie est la non maitrise de sa propre fiction, voir Michel FOUCAULT, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, Collection Tel, n° 9, 2007, p. 198.

la folie possède une valeur initiatique dans *En bas* ; cette traversée offre l'occasion d'interroger la folie du monde et ses multiples dysfonctionnements. N'est-ce pas la société qui a commis les plus graves actes de folie avec la persécution des juifs et la guerre qui semblent hanter la narratrice d'*En bas* ? Le vocabulaire alchimique utilisé par Leonora Carrington rappelle que dans l'antiquité la folie était symptôme de la possession divine.[710]

Or, l'écriture devient un outil de libération : l'accès à l'envers du monde se dévoile par le discours de la folie, provoqué par la remémoration des évènements. L'expression de la folie dans *En bas* revêt une dimension ontologique, liée à la part d'animalité de la narratrice. Dans le récit, cette animalité au tout début de son périple se trouve en lien avec la fracture de la réalité.

> Je me proposai une entente avec les animaux : chevaux, chèvres, oiseaux. Ceci se fit avec la peau, par un langage d'attouchement qu'il m'est fort difficile de décrire depuis que *mes sens ont perdu l'acuité de perception qu'ils avaient alors*[711].

En effet, la narratrice entame une communication directe non seulement avec les animaux mais aussi avec l'environnement qui l'entoure, c'est une sorte d'intervention du macrocosme dans le microcosme, une intériorisation de la politique et de ses événements, de même qu'une sorte de révolte contre la condition humaine. Les conflits internationaux provoquèrent à la fois chez les artistes et intellectuels une méfiance et le pressentiment de la globalisation, non seulement en ce qui concerne la politique, mais aussi par rapport à un art capable de « Transformer le monde ».[712] Pour Leonora Carrington l'art possède le pouvoir de transformer l'individu, la création artistique devient méditation, révolution intérieure. Si les surréalistes se familiarisèrent avec le vocabulaire ésotérique et spiritiste et s'en servirent pour leur création, cela se fait dans le but de changer radicalement la manière de voir le monde, comme le signale André Breton dans *Arcane 17* :

---

[710] *Ibid.*, p. 269.

[711] Leonora CARRINGTON, *En bas*, *op. cit.*, p. 17.

[712] « Transformer le monde », a dit Marx ; « Changer la vie », a dit Rimbaud » Discours prononcé par André Breton en 1935 pour le Congrès des écrivains pour la défense de la culture.

> L'ésotérisme, toutes réserves faites sur son principe même, offre au moins l'immense intérêt de maintenir à l'état dynamique le système de comparaison, de champ illimité, dont dispose l'homme, qui lui livre les rapports susceptibles de relier les objets en apparence les plus éloignés et lui découvre partiellement la mécanique du symbolisme universel.[713]

Après l'écriture exutoire d'*En bas*, Leonora Carrington écrivit au Mexique *Le Cornet Acoustique* et *Porte de pierre*. Ces deux romans présentent également une symbolique alchimique, mais ils expriment en plus une poétique de l'amitié ; en effet, ce sont des romans à clef qui s'inspirent de certains traits de ses amis au Mexique.

Leonora Carrington écrivit *Porte de pierre* entre les années 40 et 50,[714] bien que le roman ne fût publié qu'en 1974. L'incipit de *La porte de pierre*, évoque les *Cosmogons* de la pièce inédite *The beam of the balance* de Wolfgang Paalen, écrite en 1950 : trois personnages, des « messagers », introduisent la pièce de théâtre dans une scène qui a lieu dans l'espace, hors du temps. Dans cette pièce de théâtre en trois actes, ces trois premiers personnages à apparaître sont les trois « Cosmogons » et les alter-égos des personnages Prometheus, Frank et Anne, qui apparaissent ensuite au premier acte. Dans le *dramatis personae*, Wolfgang Paalen nous dit entre parenthèses que les trois Cosmogons sont des « personnifications des forces cosmiques. »[715] Les personnages possèdent des identités multiples, créant dans la pièce un espace polyphonique du cosmos : « *The Cosmogon, the voices of the great cosmic forces, act somewhat like a Greek chorus*. » [716] Selon la chercheuse Amy Winter, ces Cosmogons que l'on retrouve également dans le tableau *Hanmur Trilogy* sont des allégories des forces cosmiques :

> les Cosmogons étaient une race d'êtres transdimensionnels, créés à partir de la couleur pure, de la

[713] *Arcane 17*, p 105

[714] Jacqueline Chenieux Gendron date l'écriture de ce roman "avant 1950"

[715] En anglais dans l'original : « Personifications of the great Cosmic forces », *The Beam of the Balance*, fonds Wolfgang Paalen, Musée Franz Mayer.

[716] *The Beam of the Balance*, Feuille 3 ou 4 [Le *dramatis personae* est incomplet] *Ibid*.

> lumière et de l'énergie, et originaires d'un lieu symbolique, mental et spirituel, que Paalen nommait les trois pôles.[717]

Dans le roman de Leonora Carrington *La porte de pierre*, les trois personnages de la scène d'introduction se trouvent à l'intérieur d'une tour, dans une sorte de scène hors du temps du récit. Ils ont chacun un télescope et un microscope devant eux. Contrairement aux Cosmogons, ils sont personnifiés, il s'agit d'un Chinois, un Juif et un Européen :

> Trois hommes qui se tenaient assis en silence dans l'observatoire au-dessous du centaure, observaient la lune alors à son décours. Ils étaient vêtus de lin blanc immaculé et avaient pris place à égale distance les uns des autres autour d'une table. Chacun avait devant soi un télescope, un microscope et une fleur qu'il examinait avec minutie, tout en traçant de temps en temps à autre sur la table noire un dessin à la craie. […]
>
> Nous avons vu la guerre, dit l'Européen, la famine en Europe, et un nombre incalculable de gens morts de mort violente.
>
> Malheureusement, répondit le Chinois, l'inéluctabilité de telles choses est écrite dans la courbure du grand parchemin qui se trouve au-dessus de nos têtes.[…]
>
> Le juif semblait ne pas écouter. « Doux chaos, murmura-t-il à part soi, et de ce chaos naîtra un nouvel ordre chaotique jamais encore rêvé par l'homme.[718]

Le télescope et le microscope dans la main de chacun de personnages symbolisent la possibilité d'observer à l'intérieur et à l'extérieur en même temps :

> *To possess a telescope without its essential half –the microscope– seems to me a symbol of the darkest*

[717] Amy Winter, « Dynaton, the Painter/Philosopher », in Catalogue de l'exposition Nora HALPERN, *Dynaton before & beyond: works by Lee Mullican, Gordon Onslow Ford and Wolfgang Paalen : exhibition / organized by Nora Halpern.*, Malibu, Frederick RWeisman Museum of Art, Pepperdine University, 1992.

[718] Leonora CARRINGTON, *La porte de pierre*, *op. cit.*, p. 6-8.

incomprehension. The task of the right eye is to peer into the telescope, while the left eye peers into the microscope.[719]

Si le tableau *Descubrimiento de un geólogo mutante* de Remedios Varo peut rappeler le microscope et à la fleur que chacun des personnages de cette scène a devant lui, il y a encore d'autres tableaux qui contiennent des éléments issus du dialogue entre les deux artistes, notamment le tableau *Paisaje, torre, centauro* de 1943 qui présente trois hommes autour d'une table, à l'intérieur d'une tour, en haut de laquelle une statue de centaure rappelle celle qui règne sur la tour où se trouvent les trois personnages de *La porte de pierre* :

> Au sein d'une profonde forêt, noire et luxuriante comme la chevelure d'un prêtre aztèque, s'élevait une grande demeure. […] Le fringant centaure qui surmontait l'observatoire portait lui-même une fourrure de champignons sauvages laissant l'impression qu'il était fait de feutre et non de pierre.[720]

Le lien direct se trouve dans une photographie conservée dans les archives de César Moro : il s'agit d'une reproduction du tableau de Remedios *Paisaje, torre, centauro*. C'est une photographie annotée au dos par Remedios Varo, où elle précise que le tableau est une illustration du roman de Leonora Carrington ; celle-ci nous permet de dater *La porte de pierre*. La scène représentée dans le tableau est sans doute la scène d'introduction qui par ailleurs n'apparaît que dans l'édition française du roman, les versions espagnole et anglaise ayant été écourtées. Dans le *Catalogue raisonné* de Remedios Varo, cette toile est nommée « *Paisaje torre centauro* » ; elle date de 1943. Elle comporte une dédicace au peintre Gunther Gerzso et indique que le roman de Leonora Carrington aurait déjà été écrit en 1943, bien avant sa première publication, en langue française, de 1976. Il daterait donc des premières années de l'exil mexicain, tout en témoignant des échanges d'idées entre les deux peintres et de l'amitié avec le jeune peintre Gunther Gerzso et César Moro. L'image sera publiée dans la revue *Las Moradas*. Déjà dans ce tableau, nous pouvons voir que la place de chaque objet était très

[719] Leonora Carrington, texte recueilli lors de l'exposition *Leonora Carrington Transgressing discipline*, Tate Liverpool, 2015.

[720] Leonora CARRINGTON, *La porte de pierre*, *op. cit.*, p. 5.

importante pour Remedios Varo : le tableau dépeint une série d'objets interconnectée à un étrange mécanisme d'engrenages et fils au milieu de trois personnages, il s'agit d'une des nombreuses représentations de fils dans ses tableaux. Ces fils étant la représentation visuelle des « liens invisibles qui unissent les choses ».

La porte de pierre n'est pas seulement un roman à clef, il s'agit également d'un roman de déplacement : du déplacement des personnages dans l'espace et dans le temps et surtout, déplacement de l'identité de ces personnages qui se confondent, d'une part, dans les différents espace-temps de la narration et d'autre part, dans des espaces oniriques, les rêves des uns et des autres. Le texte présente également un déplacement de fiction et réalité qui se brouillent dans une sorte de carnet de voyages surréaliste.

Après la scène introductrice avec les trois hommes dans la tour, la narratrice commence son récit dans une sorte de journal intime fragmenté dans lequel il n'est pas toujours possible de distinguer son identité. Le lecteur découvre ensuite Amagoya qui se trouve à la cuisine avec un « homme gros aux yeux verts ». L'on découvre dans le fil de la narration qu'Amagoya apparaît sous d'autres identités dans le roman, elle est également l'artisane Brigitte, puis Sari, « la femme rousse » ; la narratrice ne peut que s'exclamer : « Vous êtes familière et inconnue. C'est délicieux ».[721] Le genre romanesque se trouve dépassé par un procédé d'écriture qui relève du collage : journal intime, récits des rêves enchâssés et écriture épistolaire se juxtaposent ou se confondent. La profusion –et confusion– des personnages ainsi que l'écriture fragmentaire rendent difficile le résumé d'une telle œuvre non linéaire aussi pleine de symbolisme. Mais déjà dans ce roman quelques personnages issus de la mythologie précolombienne mexicaine apparaissent, la déesse Coatlicue, « mère de Huitzilopochtli » et Quetzalcoatl côtoient dans ce roman des personnages issus de la mythologie judéo-chrétienne :

> […] Non sans quelque difficulté, il ouvrit la boîte, et vit qu'elle contenait une clef de pierre dont la façon paraissait être mexicaine. Ecrits en hébreux à l'intérieur du couvercle, on

[721] *Ibid.*, p. 68.

> lisait les mots suivants : « Quetzalcoatl gardera l'arbre de la Sagesse de l'attouchement des doigts de la femme. Elle devra rester hors de la montagne avec les morts car ses cinq doigts font rentrer l'homme dans la matrice, au sein des Limbes de l'obscurité perpétuelle.
>
> Femme, votre incessant tapage à la porte close est le tambour enchanté, l'oiseau et le commencement du temps. »[722]

S'il est possible de voir sous les traits d'Amagoya la personnalité de Remedios Varo, nous pouvons deviner également la relation artistique et ludique qui liait ces deux artistes, notamment à travers le jeu de questions-réponses surréaliste que ces personnages pratiquent, tout à fait en lien avec le « Jeu de la prophétie » :

> Mais bientôt je commencerai à comprendre.
> 18 septembre. – Voici un jeu auquel j'ai joué avec Amagoya. (Je me demande jusqu'à quel point elle sait.)
> *Moi*. – Qu'est-ce qu'un os ?
> *Amagoya*.- C'est une pièce creuse divisée en sept compartiments, et dans chaque compartiment il y a un liquide qui s'épaissit de plus en plus jusqu'à devenir une corde qui s'échappe par un petit trou et devient un arbre.
> *Moi*. – Comment saurons-nous qui nous sommes ?
> Amagoya. – En laissant tomber sur le sol un morceau de plomb fondu, en lançant simultanément un boomerang. À ce moment-là nous verrons une étincelle.
> *Amagoya* (à son tour questionnant).- Quelle sera la fonction de l'ongle et de la corne ?
> *Moi*. – Maint lac dans un paysage désertique.
> *Moi* (posant une question en dehors de mon tour). – Mais qui sommes-nous ?
> *Amagoya*. – Vous êtes Mercure, je suis le sang.
> *Moi*. – Quel sera le signe de notre approche ? Comment nous reconnaîtrons-nous ?
> *Amagoya*. – Par la peau d'un animal crucifié sur une porte, par un rapide passage à travers le moyen âge et les autres âges. Nous serons unis à une autre personne que nous ne connaissons pas encore.
> *Moi*. – L'homme et la femme qui sont au centre de l'œuf, croiseront leurs mains et, alternativement toucheront le feu et l'air, tandis que leurs pieds se joindront sous les eaux. Œuf, carré et spirale, voilà le commencement de la connaissance.
> *Fin octobre, le soir*.[723]

[722] *Ibid.*, p. 159.
[723] *Ibid.*, p. 22.

La troisième et dernière partie de ce roman est centrée sur le personnage de Zacharias, un enfant juif abandonné dans un orphelinat pendant la guerre, dont l'histoire se mêle avec celle de la narratrice. Le personnage de l'enfant juif Zacarias, apparaît également sous les noms du Roi Mage et de Boles Kiraly. Dans ce roman à clef, Zacharias est l'*alter ego* de Chiki Weisz, le photographe hongrois d'origine juive dont Leonora Carrington tomba amoureuse au Mexique, son futur époux et père de ses deux enfants. *La porte de pierre* apparaît ainsi comme une sorte de carnet de voyage mêlant fiction et réalité.

Le cornet acoustique est également un roman à clef écrit par Leonora Carrington, publié pour la première fois en 1974. Les personnages du roman sont inspirés aussi des amitiés de Leonora Carrington. Tout comme *La porte de pierre*, *Le cornet acoustique* dépasse le genre romanesque à travers l'irruption de l'écriture automatique ainsi qu'une profusion de personnages qui brouillent la narration. Un des éléments en commun entre *La porte de pierre* et *Le cornet acoustique* c'est encore la présence de Remedios Varo, dissimulée cette fois-ci sous l'alter égo de Carmella Velasques.

Toutes les aventures qui adviennent à la narratrice du *Cornet acoustique* sont conditionnées par le précieux cadeau de la part de son amie Carmella,[724] l'objet qui donne le titre au roman. Le titre et l'incipit du roman signalent l'importance du cornet pour le déroulement narratif, il devient le véhicule de l'amitié et un instrument pour appréhender le monde. En offrant le cornet acoustique à Marion, Carmella fait preuve de clairvoyance :

> Lorsqu'au marché aux Puces j'ai vu ce cornet, je me suis dit : « voici ce qu'il faut à Marion. » Il me fallut l'acheter sur-le-champ, j'avais comme une prémonition.[725]

Cet acte correspond non seulement au *hasard objectif*, accentué par le passage au marché aux puces, lieu privilégié des trouvailles pour les surréalistes, mais aussi à une connaissance profonde et instinctive de l'autre. Roman à clef, Marion Letherby et Carmella Velasques sont les alter ego respectifs de Leonora

[724] Leonora CARRINGTON et Jacqueline Préface CHENIEUX-GENDRON, *Le cornet acoustique*, *op. cit.*, p. 25.
[725] *Ibid.*, p. 38.

Carrington et Remedios Varo. Plusieurs pistes aident à retrouver la personnalité de Remedios Varo dans le personnage de Carmella Velasquez : son nom hispanique fait référence à l'origine espagnole de Remedios. Elle est décrite comme quelqu'un qui « possède un curieux sens de l'humour. »[726] La suite de l'éthopée de Carmella correspond aussi à la description physique de Remedios Varo et contribue à ériger son portrait caricatural, notamment à travers la mention détaillée de sa curieuse lubie d'écrire des lettres à des inconnus :

> Carmella mène une existence fort agréable et elle est très intellectuelle. Elle lit des livres à l'aide d'un élégant face-à-main et elle ne parle presque jamais toute seule. Elle tricote de très jolis pulls-overs mais, dans la vie, son vrai plaisir, c'est d'écrire des lettres. Carmella envoie, dans le monde entier, à des gens qu'elle n'a jamais rencontrés, des lettres qu'elle signe de toute sorte de noms romantiques, mais jamais, bien sûr, de son patronyme véritable. Carmella mépriserait les lettres anonymes et, naturellement, celles-ci ne seraient pas pratiques, car qui pourrait répondre à une lettre non signée ? Ces merveilleuses lettres, écrites d'une manière céleste, de l'écriture délicate de Carmella, s'envolent par la voie des airs. Nul n'y répond jamais. Les gens n'ont jamais le temps de faire quoi que ce soit d'intéressant.[727]

Le Cornet Acoustique parle aussi des déplacements et donc de l'expérience exilique de l'auteur : les personnages principaux, Marion Letherby et Carmella Velasques se trouvent dans un pays qui n'est pas le leur. Elles exposent une certaine difficulté à s'adapter. Ce texte présente en filigrane une réflexion sur le fait d'être au Mexique : Marion se voit comme quelqu'un qui « visite » malgré le fait d'y être installée dans ce pays depuis longue date. Elle se sent étrangère et prononce un certain rejet de la société. Son caractère isolé se trouve accentué par sa vieillesse : elle a pratiquement perdu l'ouïe, la vue et n'a plus de dents. Sa famille décide de l'envoyer dans une maison de retraite, nommée « Le puits de la

[726] *Ibid.*, p. 25.
[727] *Ibid.*, p. 30.

lumière fraternelle » en argumentant qu'elle n'est qu'« un vieux sac de viande en décomposition »,[728] décision qu'elle apprend grâce au cornet offert par Carmella.

Dans les premières pages du roman, Leonora Carrington dépeint un quotidien de l'amitié entre Marion et Carmella. Elle décrit leurs rencontres habituelles, leur complicité et leur intimité, qui passe notamment par le récit de leurs rêves et désirs. Certains détails qui peuvent paraitre anodins constituent le portrait de leur relation quotidienne.

Le cornet acoustique érige un hommage à la vieillesse qui n'est pas sans lien à la lettre que Leonora Carrington avait envoyé à Henri Parisot à insérer comme préface pour la publication d'*En bas*. La vieillesse devient métaphore de la sagesse. Leonora Carrington rompt ainsi avec les canons de la femme-enfant : l'âge invraisemblable des deux personnages principaux et la perte de leurs facultés leur confère une sensibilité surnaturelle qui les rapproche plus de la femme-sorcière que de la femme-muse des surréalistes. Les nombreux décalages des personnages âgés, symbolisent les difficultés de Marion et Carmella à appartenir à la société.

Progressivement dans la narration un cataclysme s'impose, les névroses de certains personnages, notamment de la famille de Marion ou des administrateurs de la maison de retraite, suggèrent un état de décadence de la société, mais les forces de la nature prennent le dessus. La catastrophe imminente d'un changement climatique possède donc une certaine fonction rédemptrice, la neige qui arrive vers la fin du roman avec sa blancheur vient nettoyer le monde et accomplir le rêve de Marion de vivre en Laponie :« Si la vieille dame ne peut aller en Laponie, la Laponie viendra à elle ». Les éléments de la nature sont invoqués sans cesse dans une atmosphère apocalyptique.

La maison de retraite où Marion est confinée, évoque avec ironie les groupes gurdjieffiens qui existaient au Mexique. En dépit de son enfermement, Marion évolue peu à peu jusqu'à provoquer une révolution dans la maison de retraite qui l'amène à sa libération intérieure. *Le Cornet acoustique* est un roman apocalyptique non seulement par la destruction du monde à travers le changement

[728] *Ibid.*, p. 36.

climatique qui approche, mais aussi dans un sens étymologique : en effet, il s'agit de la révélation de soi. Malgré son âge, Marion arrive vers la fin du roman à la rencontre avec elle-même. Apocalyptique aussi s'avère le symbole du cornet acoustique, en anglais *hearing trumpet,* qui pourrait se traduire littéralement par « trompette à entendre » car c'est grâce à cet instrument qu'elle redécouvre le monde. Dans le roman le cornet est comparé par la narratrice à la trompette apocalyptique de l'ange Gabriel.[729] En effet, la fin du roman se situe dans une ère post-nucléaire où les pôles de la terre sont en train de s'inverser, provoquant des catastrophes terrifiantes, telles d'anormales chutes de neige sous le tropique et des tremblements de terre. Si la trompette de l'ange Gabriel a le rôle d'annoncer la rédemption de l'humanité, le cornet acoustique, métaphore de l'amitié, serait ici rédempteur pour la narratrice.

La vieillesse de Marion Letherby exprime un certain surréalisme quotidien. Marion préfère parler aux chats qu'à sa famille ; tout l'amène à croire à l'impossibilité de la communication entre les êtres et plus précisément entre les hommes. L'incommunicabilité est explorée tout au long du roman, dans la manière dont on écoute ou non les autres. Par exemple, le personnage d'Anna Wertz, une autre dame de l'asile, n'arrête jamais de parler sans faire attention à son interlocuteur mais affirme paradoxalement dans une de ses longues tirades : « une conversation inspirée entre deux personnes ayant entre elles une mystérieuse affinité, peut porter plus de joies dans la vie que ne le fera la pendule la plus coûteuse. »[730] Jacqueline Chénieux-Gendron explique dans l'introduction à l'édition française[731] l'importance de l'échange dans l'œuvre de Leonora Carrington. Dans le cas du *Cornet acoustique*, c'est cet échange à travers le cornet qui permet la rencontre, celle à travers laquelle l'on *entend* l'autre.

La publication du *Cornet Acoustique* date de 1974 dans sa traduction française et la version originale en anglais n'eut lieu qu'en 1976, plus de dix ans après la mort de Remedios Varo en 1963. L'écriture du roman n'est pas datée mais les calculs des critiques l'évaluent entre 1953 et 1963. Dans tous les cas, *Le*

[729] *Ibid.*, p. 47.
[730] *Ibid.*, p. 53.
[731] *Ibid.*, p. 7-24.

Cornet acoustique exprime une amitié inscrite dans le merveilleux de la création. À propos du roman de Leonora Carrington, Buñuel disait : « La lecture du Cornet acoustique nous libère de la réalité misérable de nos jours. »[732] En effet, si le triomphe de l'humour et de l'amitié qui émerge de cette lecture semble utopique, il s'agit tout de même d'une amitié inscrite dans les pages d'un voyage merveilleux qui passe par la déconstruction et la reconstruction de mondes intérieurs.

*

Le conte est également un espace du merveilleux, un espace de création mythologique où l'écriture automatique se mêle aux récits autobiographiques. Benjamin Péret avait développé depuis longue date l'écriture automatique dans ses contes.[733] S'ils n'ont pas le même caractère autobiographique que les contes de Leonora Carrington ou de Wolfgang Paalen, ils sont néanmoins un exemple d'un flux de parole automatique tout à fait en lien avec son inconscient. Benjamin Péret aimait écrire des contes par association d'idées, parfois en mêlant ses affects comme dans le cas de sa lettre à son fils Geyser.[734]

Chez Benjamin Péret, Remedios Varo, César Moro et Leonora Carrington chaque espace, personne, animal et objet sont animés d'une vie propre. La peinture narrative de Remedios Varo est un refuge de personnages impossibles, exilés de la réalité, comme le suggère Andrea Luquin Calvo dans son ouvrage *Remedios Varo : el espacio y el exilio* :

> *A través de este mundo de personajes en movimiento, del viajero o del caminante, de los vagabundos, de las mujeres navegando por ríos, de los seres con extremidades convertidas en ruedas que transitan por su espacio, Remedios consolida al sujeto sin territorio, aquel que se vive en la ruina de sus*

[732] Quatrième de couverture de l'édition anglaise du roman, Leonora CARRINGTON, *Hearing Trumpet, the*, London, Penguin Classics, 2005.

[733] Gaëlle QUEMENER, *Les contes de Benjamin Péret : réinvention poétique d'un genre en contexte surréaliste*, Caen, Université de Caen Normandie.

[734] Lettre à Elsie Houston et Geyser Péret, 19 août 1939, Benjamin PERET, *Œuvres complètes 7*, *op. cit.*, p. 350.

construcciones, en un exilio que se convierte en nuestra propia constitución.[735]

Dans les archives personnelles de ces artistes, nous avons trouvé quelques fragments de pièces de théâtre et des ébauches de collaborations inédites ou encore des œuvres qualifiées de pièces de théâtre mais qui ne suivent pas une structure théâtrale ou sans marqueurs parfois du discours dramatique, tels que dialogues, *dramatis personae*, didascalies, *etc*. Comme l'affirme le professeur Henri Béhar, « Le premier geste des auteurs Dada et surréalistes a été de condamner la distinction des genres ou d'en modifier les limites ».[736] En effet, quelques textes de Remedios Varo, Leonora Carrington et César Moro révèlent un désir d'écrire du théâtre, sans pour autant suivre les règles du genre. Dans une lettre de César Moro à Emilio Adolfo Westphalen du 12 février 1947.[737] Il avoue que les personnages de leur pièce de théâtre sont « trop reconnaissables ». En effet, dans les archives de César Moro, un tapuscrit intitulé *Œil de Perdrix* est une petite pièce de théâtre de trois pages avec les personnages Lucide, Luné, Divino et Loutre.[738] Encore une autre pièce de théâtre inédite dans ses archives est *La rouille,* avec pour personnages Lierre père, Fleuri Bufa, Lierre fils dit Lierot, Lourdin, un Embaumeur, Eau Bufa, femme de F. Bufa, Tour Lierre femme de Lierre père, Lionne Bufa, fille de F. Bufa et une dame âgée ; autant de personnages fantasques qui voilent les personnalités de ses amis.[739]

Les pièces écrites en collaboration par Leonora Carrington et Remedios Varo présentent une page de personnages, mais la suite est écrite à la manière d'un récit, les dialogues sont incorporés sans les marques d'une écriture théâtrale, celle-ci ressemble à un cadavre exquis, elle est faite en partie avec de l'écriture automatique. Enfin ces pièces sont incomplètes. Si « L'*exiliance* mène à la théâtralisation du monde »,[740] ces ébauches mènent en effet à une mise à distance de la réalité à travers l'humour. Les personnages s'inspirent de leur réalité

[735] Andrea LUQUIN CALVO, *Remedios Varo: el espacio y el exilio*, San Vicente del Raspeig, Centro de Estudios sobre la Mujer, Universidad de Alicante, 2009, p. 16-17.
[736] Henri BEHAR, *Le théâtre Dada et surréaliste*, Paris, Gallimard, 1979, p. 18.
[737] Emilio Adolfo Westphalen Papers, box 2, GRI.
[738] César Moro papers, series II, manuscripts 1939-1940, GRI.
[739] César Moro papers, series II, manuscripts, undated, GRI.
[740] Alexis NOUSS, *La condition de l'exilé*, *op. cit.*, p. 154.

quotidienne, ils prennent les traits de caractère des autres. Á la manière de la pièce de Benjamin Péret de 1933, *Au paradis des fantômes*, exemple parfait d'écriture théâtrale surréaliste, les pièces de théâtre écrites par Leonora Carrington, sont les lieux d'une parole automatique.

De son côté, Wolfgang Paalen écrivit deux pièces de théâtre : *The beam of the balance* et *the song of Elionor*. *The beam of the balance* est une pièce en trois actes : le premier a lieu dans le hall du bureau de la poste, le deuxième dans une pièce du bureau de la poste et le troisième près des ruines du bureau de la poste. L'intrigue de cette pièce est déclenchée par deux hommes qui portent une petite boîte blanche, le poids de cette boîte augmente avec le temps et c'est le déplacement de cette boîte qui entraîne une catastrophe mondiale. Frank et Anne se rencontrent à la poste par hasard ; Wolfgang Paalen opère une mise en abyme à travers le personnage de Frank, celui-ci est en train d'observer ce qui se passe au bureau de la poste et suggère que tout peut arriver dans cet endroit ; selon ce personnage, la poste serait l'endroit idéal pour le déroulement narratif d'une pièce de théâtre, en tant que croissement de chemins. Lorsqu'Anne lui demande si elle serait l'un des personnages de sa pièce, Frank répond que le personnage principal serait « *the unlearner* », celui qui désapprend. Dans le *dramatis personae*, Wolfgang Paalen désigne les trois personnages principaux comme ayant plusieurs identités dans la pièce : le premier Cosmogon est le Professeur Faustes Jr. et Prometheus ; Frank est le deuxième Cosmogon et Elfinstone et Anne est le troisième Cosmogon et Selen. Le traitement des identités des personnages relève aussi de la « Crise du sujet » chez Wolfgang Paalen, thème qu'il traitera dans un essai où il se demande quels sont les sujets que l'artiste contemporain doit développer dans son œuvre. Alexis Nouss affirme que « la fragmentation identitaire est le lot du sujet exilé » ;[741] Victor Serge pour sa part développe dans ses romans une poétique de la polypersonnalité ;[742] l'écriture de ces exilés relève alors de la recherche d'une polyphonie des personnages, un moyen de vivre plusieurs destins, et développe l'expression d'une polyphonie intérieure. La souffrance et la folie lucide sont deux degrés de la parole de ces artistes : malgré

[741] Alexis NOUSS, *La condition de l'exilé*, *op. cit.*
[742] Victor SERGE et Régis DEBRAY, *Carnets*, Paradou, Actes sud, 1985, p. 115.

les aposiopèses, anacoluthes et autres ruptures du discours, que l'on peut trouver dans ces écrits inédits, cette parole nous livre parfois un discours de la folie et brouille les limites entre fiction et réalité :

> Les étrangers ne peuvent retrouver une identité qu'en se reconnaissant tributaires d'une même hétérogénéité qui les divise au-dedans d'eux-mêmes, d'une même errance entre chair et esprit, vie et mort.[743]

Nous trouvons les traces d'une architecture intérieure, articulée par un langage qu'ils partagent. De la même manière qu'on peut mieux comprendre leurs œuvres à travers le surréalisme comme toile de fond, une approche inverse donnerait à voir un autre côté des surréalistes, c'est-à-dire les souffrances provoquées par le chaos politique et les déplacements. L'*exiliance* expose aussi le sentiment de dépaysement. L'écriture de leur expérience leur procura une sorte de thérapie, une libération :

> Une nouvelle époque commence alors avec la journée la plus terrible et la plus noire de ma vie entière. Comment pourrai-je écrire cela quand j'ai peur, seulement d'y penser ? Je suis terriblement angoissé et pourtant je ne peux pas continuer à vivre seule avec ce souvenir… Je sais que lorsque je l'aurai écrit, je serai délivrée. Vous devez savoir, ou bien je serai persécutée jusqu'à la fin de mon existence. Mais pourrai-je exprimer l'horreur de cette journée par des simples paroles ?[744]

La transformation de leurs expériences en matière artistique leur permit de dépasser leur condition à travers la création. Ces documents sont des souvenirs de vie, mémoire de leur passage effacé par le déracinement ; ils nous permettent de retracer une mémoire de leur travail, et d'enrichir la réflexion autour des écritures de l'exil. Journaux intimes et correspondances mettent en évidence la condition de l'exilé et projettent parfois son dépassement, comme dans le cas de la lettre d'une lettre sans date Remedios Varo à Gerardo Lizarraga :

---

[743] Julia KRISTEVA, *Étrangers à nous-mêmes*, *op. cit.*, p. 120.
[744] Leonora CARRINGTON, *En bas*, *op. cit.*, p. 42.

> *París, Londres, Guanajuato, Florencia, Buenos Aires, Moscú, etcétera, se convertirán inevitablemente en maravillosos o funestos según tu estado interior. Puedes ir de acá para allá, pero mientras tu no estés bien, nada de lo que te rodea lo estará.*[745]

Si Remedios Varo n'aimait pas voyager, les représentations du déplacement et du voyage semblent être tout de même le lieu d'une évolution intérieure. Ainsi, les voyageurs de son tableau *Hallazgo* après des multiples pèlerinages trouvent une sorte de communion spirituelle, comme elle l'explique à son frère :

> *Esos viajeros después de mucho ir y venir encuentran por fin esa especie de perla gruesa en el bosquecillo al fondo ; esa esferita luminosa o perla representa la unidad interior, Los viajeros representan gentes que buscan llegar a un nivel más alto espiritual.*[746]

[745] « A condition de comprendre que Paris, Londres, Guanajuato, Florence, Buenos Aires, Moscou, etc, se convertiront inévitablement en merveilleux ou funestes selon ton état intérieur. Tu peux aller ici et là, mais si tu n'es pas bien, rien de ce qui t'entoure le sera », traduction inédite, Lettre de Remedios Varo a Gerardo Lizarraga [s.d.], Remedios VARO et Isabel CASTELLS, *Remedios Varo : cartas, sueños y otros textos.*, *op. cit.*, p. 69.

[746] « Après de multiples va-et-vient ces voyageurs trouvent enfin cette grosse perle au fond du bosquet ; cette sphère lumineuse ou perle représente l'unité intérieure, les voyageurs représentent les gens qui cherchent à arriver à un plus haut niveau spirituel ».Traduction inédite, Ricardo OVALLE, *Remedios Varo*, *op. cit.*, p. 112.

B) L'art et la science : réminiscences du surréalisme et d'un art révolutionnaire indépendant

All totalitarian tyrannies

Banished modern art.

They are right.

For as a vital stimulus

To imagination, modern art

Is an invaluable weapon

In the struggle for freedom.

Wolfgang Paalen[747]

L'art en tant qu'« arme » contre les totalitarismes est sans doute un instrument pour créer « une image métaphysiquement neuve de l'homme et susceptible de le transformer intérieurement ».[748] Cette idée se trouve au cœur de plusieurs œuvres de Pierre Mabille, Remedios Varo et Wolfgang Paalen à travers le traitement de sujets scientifiques. Un « merveilleux dynamique » est ainsi manifeste dans ces productions :

> L'image surréaliste est donc le moment du passage entre contenant et contenu, entre homme et univers ; elle est en quelque sorte un tremplin d'où l'on peut se lancer pour entrevoir la sur-réalité, ce qui nous donne une clé pour l'interprétation/création de l'univers. Le merveilleux surréaliste réside exactement dans ce mouvement : nous pourrons dire, ainsi, que le merveilleux surréaliste est un merveilleux dynamique.[749]

---

[747] « Toutes les tyrannies totalitaires bannirent l'art moderne. Elles avaient raison. Car en tant que stimulus vital de l'imagination, l'art moderne est une arme précieuse dans la lutte pour la liberté. » *Dyn*, nº 1, avril- mai, *op. cit.* p. 1.

[748] Rémy LAVILLE, *Pierre Mabille*, *op. cit.*

[749] Tania COLLANI, *Le merveilleux dans la prose surréaliste européenne*, Paris, Hermann, 2009, p. 230.

Par ailleurs, le nom de la revue de Wolfgang Paalen, *Dyn*, inspiré du nom *Dynaton* – le possible en grec, évoque ce « merveilleux dynamique ». Le détachement politique de Wolfgang Paalen apparaît dès les premières pages de *Dyn*. Dans la première page, en exergue, les deux phrases qui présentent la revue annoncent le ton et la distance qu'il prend envers la politique. S'il déclare que les tyrannies totalitaires ont raison de bannir l'art moderne, l'énoncé devient ironique quand on lit dans la suite que l'art est une arme vitale pour la liberté, ce regard critique peut se comprendre également comme une réminiscence du surréalisme. Les questions posées autour de l'art et la science dans cette revue sont le fruit d'un débat intense qui eut lieu pendant la deuxième guerre mondiale. En effet, la situation semblait pour un nombre d'intellectuels « absolument intolérable »[750] car l'art avait été détourné en propagande et la science utilisée pour des stratégies de guerre. Le sujet avait surgi au sein des groupes d'intellectuels pendant la guerre et finit par se vulgariser et prendre une importance considérable dans le débat public, comme le signale Pierre Mabille dans une de ses conférences :

> Les considérations concernant le drame de l'homme moderne écrasé par sa propre science remplissent les journaux et font l'objet des entretiens que nous appelons en France « propos du Café du Commerce »[751]

L'art et la science se retrouvèrent au service de la politique et non de la libération de l'homme, comme l'auraient souhaité les surréalistes. En Europe, pendant la guerre, il était nécessaire de trouver de nouveaux moyens d'expression ainsi que des subterfuges pour échapper à la censure. Le traumatisme de la guerre marqua les intellectuels, beaucoup d'artistes choisirent l'art abstrait. La distance critique instaurée par l'exil entraîna par conséquent des décalages chez les réfugiés de guerre. Leur déracinement et le changement de paradigmes de l'époque les conduisirent à une réélaboration de leur pensée. Les avancées

[750] Premier paragraphe du manifeste *Pour un art révolutionnaire indépendant*, signé le 25 juillet 1938. *op. cit*, p. 76.

[751] « L'homme devant la science et la technique moderne », Conférence de Pierre Mabille donnée en Haïti, date inconnue, in. Pierre MABILLE, *Messages de l'étranger*, *op. cit.*, p. 76.

scientifiques ouvraient la voie notamment au domaine de l'abstraction dans l'art.[752] À New York, le séjour des surréalistes insuffle une inspiration créatrice chez les jeunes artistes américains, parallèle à l'essor de l'expressionisme abstrait, mouvement artistique qui naît du surréalisme et de l'automatisme mais s'en détache pour exprimer une certaine indépendance esthétique et idéologique.

Si Apollinaire et d'autres poètes d'avant-garde avaient déjà exploité l'imaginaire des machines et des nouvelles inventions, le développement des armes nucléaires et les catastrophes que cela entraîna, les représentations des avancées technologiques dans l'art évoluent et nécessitent d'une compréhension généralement limitée aux milieux savants. Une nouvelle méfiance à l'égard de la science se profile à cette époque de transition :

> On ne pourra recommencer à compter sur la science que lorsqu'elle se sera éclairée elle-même sur les moyens de remédier à l'étrange malédiction qui la frappe et semble la vouer à accumuler tellement plus de mécomptes et de malheurs que de bienfaits.[753]

Le débat sur l'art et la science se retrouve notamment dans les textes et correspondances d'André Breton, Pierre Mabille, Wolfgang Paalen et Benjamin Péret ; la réflexion est également présente dans les œuvres de Remedios Varo et Leonora Carrington mais d'une manière plutôt poétisée. Les lettres de Nicolas Calas et Kurt Seligmann à Pierre Mabille montrent que les discussions sur les arts et la science ainsi que sur les idées que Wolfgang Paalen avançait étaient d'actualité malgré la distance due à leur exil.

C'est ainsi que Wolfgang Paalen introduit de sujets scientifiques dans son art. Les questions de l'évolution, de la relativité et de l'optique moderne remplacent progressivement dans son art et ses écrits les idées surréalistes. Dans ses articles sur l'art, il cherche à intégrer à sa pensée les nouvelles théories de la science. Ses lectures scientifiques et son expérience de l'exil lui procurent un

---

[752] Voir Andreas NEUFERT, Robert LINSLEY, Rodney GRAHAM et UNIVERSITY OF WATERLOO, *Abstraction and possibility space: a conversation between Andreas Neufert and Robert Linsley ; [postscript by Rodney Graham*, Vancouver, Old Mill Books, 2007.

[753] André Breton, *Arcane 17*, dans André BRETON, Philippe BERNIER, Marie-Claire DUMAS et José PIERRE, *Œuvres complètes. III*, Paris, France, Gallimard, impr. 1999.

détachement à l'égard de la politique et de toute pensée en *–isme*.[754] Ce furent des lectures qui l'éloignaient de la vie politique tandis qu'elles constituaient le noyau d'une épistémologie très personnelle en train de se fonder sur la philosophie et la science moderne. La physique moderne avait également changé sa perception : Max Planck, Werner Heisenberg, Paul Dirac et Niels Bohr[755] ce furent des scientifiques qui transformèrent la conception du monde et eurent une influence particulière sur Wolfgang Paalen. Reste à savoir si les avancées scientifiques de l'époque, dont celle du mathématicien David Hilbert auraient inspiré la nouvelle pensée de Wolfgang Paalen. En effet, « l'espace de Hilbert » fut introduit en physique quantique pour manipuler des objets (vecteurs) possédant plus de trois dimensions – une idée qui paraitrait abominable à la société de physiciens classiques de l'époque mais qui révolutionnera tout de même la pensée scientifique.

Wolfgang Paalen avait écrit notamment sur les nouvelles découvertes de la science appliquée à la peinture, en parlant de « *possibility space* », c'est-à-dire une catégorie hypothétique et subjective sur la naissance des idées, les *pré-idées*, ou « préfigurations », tout à fait en lien avec les pressentiments et les émotions, ainsi que les arts premiers. Les prémisses de sa réflexion semblent avoir leur origine en 1938. La première correspondance de Wolfgang Paalen à André Breton faisant allusion à son désir d'aller au-delà de la peinture et de s'aventurer dans le domaine philosophique pour éclaircir sa pensée, correspond au voyage au Mexique d'André Breton :

> Je n'ai rien fait depuis ton départ, j'essaie parfois de ne pas rester enfermé dans la peinture, pourtant mon seul terrain de possibilités immédiates ; il me semble souvent qu'il vaudrait mieux de tirer au clair quelques pensées plus universelles, résoudre quelques énigmes entre le visible et le pensable au lieu de toujours les masquer d'autres énigmes.[756]

---

[754] « *Dyn* demeurera indépendant de tout engagement commercial ou politique. Il n'appartient à aucun ' isme ', groupe ou école, ni propose d'en établir un. ». *Dyn*, publiée et éditée par Wolfgang Paalen, n. 1, avril- mai 1942, Wolfgang PAALEN, *Dyn*, *op. cit.* p. 3.

[755] Wolfgang Paalen à André Breton, Mexico, 6 août 1941, BLJD BRT C 2238

[756] Wolfgang Paalen à André Breton, Paris, le 29 avril 1938, BLJD, BRT C 2228.

Wolfgang Paalen songeait alors à appliquer les concepts de la science moderne à l'art et écrivit à plusieurs reprises sur ce sujet. L'inventaire de sa bibliothèque personnelle révèle un nombre important de livres non seulement de divulgation scientifique mais aussi de traités purs et durs tels que *The Physical Principles of the Quantum Theory* de Werner Heisenberg, *Where is Science Going ?* de Max Plank, *Space, Time and Gravitation* d'Arthur Eddington sur la théorie de la relativité, *Seeing the Invisible* de Gessnep G. Hawley sur la microscopie et l'électronique, et *The Fourth Dimention* de Howard Hinton sur la quatrième dimension, parmi une cinquantaine d'ouvrages scientifiques, écrits principalement en anglais et en allemand.[757] Les titres de certains de ses tableaux suggèrent également l'irruption de concepts de l'optique moderne, de la relativité et de l'astronomie dans sa peinture et donc, dans sa perception du monde :

> Après s'être installé au Mexique, Paalen entreprit de nouvelles recherches dans le domaine de l'abstraction. S'appuyant sur les travaux du Prix Nobel de physique Louis de Broglie, il essaya de transposer sur la toile les théories du mouvement ondulatoire de la lumière en ondes de quanta d'énergie radiante. Ainsi dans *Space unbound* (1941), on voit de multiples spirales rayonnantes qui se déplacent à un rythme vertigineux. Peu à peu, les spirales se matérialisent et deviennent anthropomorphes, se transformant en êtres crées à partir de l'espace et de la lumière que Paalen baptisa « Cosmogons » ou « Messagers ». Ces derniers étaient directement inspirés de l'esprit du dieu précolombien Chac-mool, le messager porteur d'offrandes en constantes pérégrinations entre le ciel et la terre.[758]

Bien que la couleur, la lumière et l'énergie sont des concepts courants dès le XVIII[e] siècle, les postulats sur les photons, unité énergétique de base du champ électromagnétique, évoluent grâce aux contributions de Maxwell et d'Einstein et expliquent des phénomènes du monde macro à partir de particules minuscules

[757] Fonds Wolfgang Paalen dans les archives du Museo Franz Mayer, boîte 17.

[758] CENTRO DE ARTE REINA SOFIA et MUSEE D'ART MODERNE ET CONTEMPORAIN, *Les surréalistes en exil et les débuts de l'Ecole de New York*, *op. cit.*, p. 22.

dont les interactions seraient connues dorénavant ; il est donc fort possible que Wolfgang Paalen s'en inspire pour la construction de ses *Cosmogons* :

> À partir des « Cosmogons », Paalen en vint à faire fusionner la science et l'esprit des cultures précolombiennes avec l'art occidental de ses origines. Une œuvre telle que *Hanmur Trilogy* (1947) est peinte par petites touches qui évoquent aussi bien les tesselles des mosaïques byzantines que celles des mosaïques aztèques. Il parvient à conjuguer tout un répertoire complexe de références au Nouveau et à l'Ancien Monde.[759]

En effet, Wolfgang Paalen tourne son attention non seulement vers les avancées de la science mais aussi vers les avancées de l'anthropologie sur les cultures grecque et précolombienne, étant très intéressé par l'art dit « primitif » ; c'est alors qu'il opère une fusion des concepts derrière les déités des anciennes civilisations, ainsi que des éléments du cosmos, décrits par la physique. Dans une partie importante de ses textes sur la théorie de l'art, il développe des sujets scientifiques d'actualité. C'est le cas de *Farewell au surrealisme*, *Aperçu pour une morale objective*, *L'Évangile dialectique* et *Art and Science*, entre autres. Dans ce dernier, traduit en français sous le titre *Le grand malentendu* et publié pour la première fois dans le numéro 3 de la revue *Dyn* (automne 1942), il argumente sur la distinction traditionnelle entre science et poésie en affirmant :

> le surréalisme fait fausse route quand il veut poétiser la science, ce qui ne peut mener qu'au mysticisme. II faut que savant et poète finissent par se comprendre - que chacun cesse d'abord de croire tenir la vérité a bail.[760]

Wolfgang Paalen reconstitue sa pensée humaniste en réaction aux avancées vertigineuses de la science de la deuxième moitié du XX[e] siècle et prend une distance avec le surréalisme. Pierre Mabille qui suivait l'évolution de la pensée de son ami, rapproche la philosophie de tous les possibles que Wolfgang

[759] Nora HALPERN, *Dynaton before & beyond*, *op. cit.*
[760] « Le grand malentendu (*Art and science*) » dans *Dyn*, no 2, Juillet 1942.

Paalen essayait de construire à l'idée du « triomphe de l'imagination »[761] sartrienne et regrette ce changement. Mais les idées de Wolfgang Paalen se rapprochaient plus de celles du philosophe Wittgenstein sur le « *einräumen* », l'être intérieur ou *space in* en anglais que des idées de Jean Paul Sartre.

Les découvertes récentes sont devenues pour Wolfgang Paalen non seulement un sujet d'inspiration, mais aussi une sorte de méthode à suivre. En 1942, il envoya à un certain nombre de ses amis et des scientifiques renommés, dont Albert Einstein, une enquête sur la science moderne « *Inquiry on dialectic materialism* » avec les questions suivantes :

> *1) Is Dialectic Materialism the science of a verifiable "dialectic' process: "…the science of the universal laws of motion and evolution in nature, human society and thought"?*
>
> *2) Is the "dialectic method" a scientific method of investigation? Does science owe important discoveries to this method?*
>
> *3) Do you consider the following statement valid: 'Hegel in his* logic *established a series of Laws: change of quantity into quality, development through contradictions, conflict of content and form, interruption of continuity, change of possibility into inevitability, etc., which are just as important for theoretical thought as is the simple syllogism for more elementary tasks'?*[762]

[761] Lettre de Mabille à Breton du 22/03/1942, Fonds Breton, BLJD, BRT C 1082.

[762] 1) Le Matérialisme Dialectique est-il la science d'un véritable processus dialectique – est-il : « … la science des lois universelles de mouvement et d'évolution dans la nature, dans la société humaine et dans la pensée » ? 2) La « méthode dialectique » est-elle une méthode scientifique d'investigation ? La science doit-elle des découvertes importantes à cette méthode ? 3) Tenez-vous pour valable la proposition suivante ? : « Hegel dans sa logique a établi une série de Lois : le changement de la quantité en qualité, le développement à travers des contradictions, le conflit du contenu et de la forme, l'interruption de la continuité, le changement de possibilité en inévitabilité, etc., qui sont tout aussi importantes pour la pensée théorique que l'est le simple syllogisme pour des tâches plus élémentaires » ? Enquête de Wolfgang Paalen pour le n° 2 de la revue *Dyn*, version française retrouvée dans sa lettre à Breton du 13 mars 1942, BRT C 2245 1-3.

Il publie les réponses reçues dans le deuxième numéro de sa revue *Dyn*.[763] Parmi ces réponses, celle de Pierre Mabille illustre l'écart qui se creusait entre Wolfgang Paalen et le surréalisme :

> La méthode dialectique est-elle une méthode scientifique d'investigation ?
>
> On voudrait pouvoir préciser ce que signifie une méthode scientifique d'investigation. L'adjectif « scientifique » souvent employé aujourd'hui à tort et à travers, n'a pas un sens défini, il s'oppose à « empirique », « métaphysique », « artistique » etc… Dans le langage commun, une méthode est dite scientifique lorsqu'elle n'admet pas le recours à la preuve par autorité ou à l'adhésion par la foi ; lorsqu'elle est basée sur des expériences répétables, contrôlables, sur les mensurations précises aboutissant à des résultats vérifiables par tous sans qu'aucun facteur personnel ou aucune intervention incalculable du hasard ne puisse être invoqué.[764]

Wolfgang Paalen souhaitait abolir les anciennes frontières entre l'art et la science et combattra un certain obscurantisme, d'où les métaphores autour de la lumière qu'il utilise dans ses textes. Pierre Mabille avait une formation scientifique et restait attaché aux démonstrations rationnelles des thèses qu'il exposait dans ses textes. À la différence d'André Breton, Pierre Mabille avait continué à exercer, non seulement dans le domaine de la médecine, mais aussi de la psychologie et de l'ethnologie. Pour sa part, si l'activité d'André Breton reste surtout littéraire,

> [André Breton] est resté toujours attentif à l'évolution de la science de son temps, notamment à ce qu'il appelle la physique non newtonienne, c'est-à-dire la physique atomique, la théorie de la relativité et les différentes théories de la

[763] Les questions envoyées par Paalen, étaient destinées parmi plusieurs personnalités à André Breton et à Albert Einstein, ce dernier ne repondit malheureusement pas. Wolfgang PAALEN, *Dyn*, *op. cit.* nº 2 p. 50.

[764] Réponse de Pierre Mabille aux questions, *Ibid.* nº 2, p. 51 -52.

> lumière, parmi lesquelles la théorie quantique occupe une place de choix.[765]

Ni l'un ni l'autre n'abandonnent le principe surréaliste du hasard objectif. Au contraire, le modèle de Heisenberg, c'est-à-dire, le « principe d'incertitude » ou le « principe d'indétermination » pourrait être rapproché au hasard objectif. Les surréalistes célèbrent la part du hasard et de l'imagination qui intervient dans les découvertes, comme le signale un peu plus loin Pierre Mabille dans sa réponse à l'enquête de Wolfgang Paalen sur le matérialisme dialectique :

> Il existe des méthodes de travail scientifique, de contrôle scientifique, mais dans la découverte scientifique interviennent le jeu de l'irrationnel, le rôle de la chance, le jaillissement de l'inspiration au même titre que dans la découverte poétique ou artistique. Je ne crois pas que des acquisitions importantes dans la science aient été faites en utilisant consciemment la méthode dialectique, mais la connaissance approfondie de la dialectique est certainement une très utile préparation pour quiconque se destine aux recherches scientifiques. Je ne parle ici que de la Dialectique car la position matérialiste est nécessairement celle de la science.[766]

Dans la correspondance de Benjamin Péret à André Breton, la posture de Wolfgang Paalen se heurte à l'incompréhension : « […] j'ai revu Paalen qui m'a tenu des propos étranges sans s'expliquer clairement, il est contre la dialectique mais accepte le marxisme ! J'avoue ne pas comprendre du tout ».[767] Si la relation de Wolfgang Paalen et Benjamin Péret se voit affectée par la rupture du premier avec le surréalisme, son amitié avec lui et les autres exilés persiste. Cependant, si Wolfgang Paalen avait toujours un studio à Mexico dans un quartier proche de chez ses amis exilés, il avait déménagé à Taxco, village colonial, à une heure de

[765] Gabriel Saad, *André Breton et la science de son temps*, communication paru dans Henri BEHAR et Françoise PY (dir.), *L'or du temps: André Breton, 50 ans après : colloque de Cerisy-la-Salle, 11-18 août 2016*, Lausanne, Suisse, l'Age d'homme, 2017.

[766] Wolfgang PAALEN, *Dyn*, *op. cit.* N. 2, p. 51 -52.

[767] Lettre de Benjamin Péret à André Breton, Mexico 5/02/1942, Fonds Breton, BLJD, BRT C 1356

Mexico ; il fréquentait donc moins souvent le cercle des exilés installé à la capitale et restait encore plus isolé.

En Haïti et au Mexique, Pierre Mabille donna plusieurs conférences sur la situation des sciences :

> Ainsi, qu'il s'agisse de la physique, de la chimie ou des sciences humaines, nous assistons à une transformation fondamentale de la notion de science et du comportement du savant. Le rôle de ce dernier devient prédominant dans la vie sociale mais en même temps, par sa spécialisation même, son indépendance et son action personnelle diminuent au point qu'il n'est plus qu'un rouage de l'inquiétante machinerie scientifique. Nous n'avons aucune raison de faire confiance à ce nouveau monstre qui se propose comme organisme directeur de l'Humanité.[768]

Il écrivit également un essai confidentiel sur l'*Art et la science*.[769] Parallèlement à la démarche de Wolfgang Paalen, Pierre Mabille développa une pensée sur le merveilleux qui influencera fortement les exilés au Mexique. Dans son essai sur *Le merveilleux*, Mabille affirme être capable de percevoir le merveilleux non seulement dans les mythes des anciennes civilisations, mais aussi dans les découvertes scientifiques :

> J'avoue que le récit indien en dehors de sa valeur poétique, n'est pas entièrement acceptable ; mais le sont-elles davantage les thèses scientifiques de l'heure et, dans leur langage, volontairement abstrait, ne renferment-elles pas une part égale de merveilleux et d'imagination exaltée […] ?[770]

Malgré ces intérêts communs à Pierre Mabille, Benjamin Péret et Wolfgang Paalen, Pierre Mabille se méfia de la posture de Wolfgang Paalen à cause de son rejet de la pensée hégélienne et par crainte d'opportunisme :

---

[768] « L'homme devant la science et la technique moderne », conférence de Pierre Mabille [s.d.], Pierre MABILLE, *Messages de l'étranger*, *op. cit.*, p. 88.

[769] Archives Pierre Mabille, BLJD.

[770] Pierre MABILLE, Victor BRAUNER et Jacques HEROLD, *Le merveilleux*, Paris, les Éditions des Quatre Vents, 1946, p. 25.

> Je ne comprends pas exactement ce qui vous arrive. Vous rejetez, dites-vous la pensée hégélienne et une certaine forme de dialectique. Je serais heureux de savoir à quel profit. Je n'aperçois qu'une voie correspondant à la nécessité présente, elle mène par delà la dialectique (moyen scientifique d'analyse) à choisir une image métaphysiquement neuve de l'homme et susceptible de le transformer intérieurement. Dans l'élaboration de cette image idéale, proposée comme une nouvelle ascension de l'être au delà de lui-même, il y a certes une part d'invention nécessaire à laquelle un artiste comme vous peut contribuer grandement, mais il y a aussi une part imposée par l'évolution historique actuelle à laquelle il faut bien se soumettre sous peine de tomber dans des conceptions purement gratuites, utopiques, théosophiques, inutiles et par là même régressives […][771]

« La science inutile » de Remedios Varo

Chez Remedios Varo, les titres de ses tableaux évoquent également une réflexion philosophique autour de l'art et de la science, notamment à travers la mise en scène de scientifiques : *Fenómeno de ingravidez* [*Phénomène d'apesanteur*] ou *Tejido espacio-tiempo* [*Tissu espace-temps*] de 1954, tableau qui suggère la théorie de la relativité. Le sujet est également traité dans les œuvres *Revelación* ou *el Relojero* [*Révélation* ou *l'Horloger*] de 1955, *Ciencia inútil* [*Science inutile*] de 1955 et *Retrato del doctor Ignacio Chavez* [*Portrait du docteur Ignacio Chavez]* de 1957.

Avec une touche d'humour, Remedios Varo prend souvent ses distances avec les sujets qu'elle dépeint ; dans le tableau *Planta insumisa* [*Plante insoumise*] de 1961, un scientifique se trouve dans un état d'observation, rappelant le personnage de *Descubrimiento de un geólogo mutante*. Devant lui, sur une table, il y a des plantes disposées dans des godets ; elles ressemblent à des racines qui forment des mots et des chiffres, des formules et des racines

[771] Lettre de Mabille à Paalen, 26/09/41, citée dans Rémy LAVILLE, *Pierre Mabille*, *op. cit.*, p. 67-68.

(indiquées par le symbole mathématique √). Dans *Planta insumisa* il y a des mots et des chiffres qui se forment avec les cheveux du scientifique et les racines et feuillages des plantes qu'il étudie ; dans une des branches de la seule fleur parmi toutes ces plantes nous lisons « *dos mas dos son cási cuatro* ».[772] Ici, le sujet scientifique prend un caractère merveilleux à travers l'expérience de la relativité qui s'exprime dans la formule de ses cheveux. À travers ces mots, la petite fleur défie les calculs du scientifique et par extension, la domination de la raison. Les symboles dans ses cheveux rappellent le poème *26 points à préciser* de Benjamin Péret, parus *le Grand Jeu*. Dans ce poème, Benjamin Péret utilise des formules mathématiques mais sans chiffres.

Fenómeno de Ingravidez met en scène la présence simultanée du personnage dans deux dimensions. L'étonnement du personnage dont parle l'auteur illustre le « privilège épistémologique de l'exil » : comme il est à la fois dans les deux dimensions, il a l'expérience simultanée de deux points de vue. La science est une fenêtre ouverte sur l'univers et sur l'esprit humain. Ces tableaux aux sujets scientifiques parlent de la fascination du laboratoire et des découvertes sur le fonctionnement du monde qui alimentent les représentations du merveilleux, comme l'affirme Pierre Mabille :

> Aujourd'hui, le château mystérieux est remplacé, pour beaucoup d'entre nous, par des laboratoires dans lesquels, sous le couvert des mathématiques, par l'ésotérisme de la mathématique, grâce à des expériences incompréhensibles pour le profane, l'humanité poursuit son rêve de connaissance et de puissance. Elle veut comme au temps jadis, dominer la nature, et, combinant les éléments, se créer l'arme la plus terrible en même temps que le remède le plus complètement curateur : la divine Thériaque.[773]

Les surréalistes en exil ne repartirent pas de zéro dans leurs recherches artistiques, ils réintégrèrent une nouvelle forme d'interrogation sur les relations entre l'esprit et la matière, le microcosme et le macrocosme. Une épistémologie

[772] « Deux plus deux font presque quatre ».
[773] Pierre MABILLE, Victor BRAUNER et Jacques HEROLD, *Le merveilleux*, *op. cit.*, p. 37.

critique et particulière en sortit. Si Wolfgang Paalen rejetait l'esthétisation de la science, ses idées continuaient à se rejoindre avec celles des surréalistes, notamment en ce qu'il voulait combattre un certain obscurantisme :

> Notre monde est dominé par toutes sortes d'aveugles qui se servent avec une dextérité funeste de très puissants outils qu'eux-mêmes auraient été incapables de créer. Ainsi il ne faut être ni chimiste ni mathématicien pour lancer des bombes - et c'est probablement pourquoi notre civilisation ressemble tellement à un géant aveugle.[774]

Wolfgang Paalen souhaitait intégrer les découvertes sur le fonctionnement invisible des choses sans tomber dans le piège d'un nouveau discours métaphysique qui donnerait du sens à un monde dévasté par la guerre. Le recours à une certaine spiritualité ne devait pas négliger les nouveaux paradigmes scientifiques et vice-versa, à défaut de ressembler à « un géant aveugle » ; pensée qui évoque l'idée bretonnienne des « Grands transparents », ces êtres invisibles qui domineraient le monde.[775]

Les surréalistes en exil réintégrèrent une nouvelle forme d'interrogation sur les relations entre l'esprit et la matière, le microcosme et le macrocosme. Une épistémologie critique en lien avec la conception « moniste » de Pierre Mabille. Pierre Mabille développe son concept du merveilleux, présent partout et permettant d'atteindre le bonheur. Son essai *La construction de l'homme*[776] est l'un des derniers textes qu'il écrit au sujet de l'homme et la science, comme le signale le chercheur Rémy Laville :

> ce livre [*La construction de l'homme*] est en effet le fruit d'un long parcours spirituel dans lequel les connaissances de différents ordres, mathématiques, physiques, médicales ou artistiques viennent s'allier au sentiment prononcé d'un malaise social et culturel dont il faut nécessairement sortir.[777]

---

[774] Wolfgang Paalen « Le grand malentendu », *Dyn* n.3, automne 1942, p. 23.
[775] Dictionnaire André Breton, « Grands Transparents » p. 469.
[776] La traduction à l'espagnol de *La construction de l'homme* de Pierre Mabille par Lydia Cabrera parut chez la maison mexicaine d'édition EDIAPSA.
[777] Rémy LAVILLE, *Pierre Mabille*, *op. cit.*, p. 17.

Dans les dialogues artistiques entre Remedios Varo et Leonora Carrington, l'intérêt du sujet se déplace vers différentes activités, parmi lesquelles la cuisine est privilégiée, comme le laissent entrevoir plusieurs de leurs textes et tableaux. L'activité créatrice est perçue comme guérison psychique, conception qui rejoigne celle de l'*homo faber* de Pierre Mabille :

> L'art est une manifestation (de manus, la main, facere, faire) de l'*homo faber*. Toutefois, ces créations de types différents ont toutes un même but : celui d'agir dans le domaine émotionnel ; c'est en cela qu'elles se distinguent des fabrications artisanales et industrielles de la technique.[778]

L'humour dans les toiles de Remedios Varo et Leonora Carrington devient un moyen de prendre une distance par rapport aux théories scientifiques et ésotériques. Celles-ci opèrent une démystification de ces sujets à travers le rire et deviennent ludiques. Ainsi, l'*homo faber* est également *homo ludens*[779] chez Remedios Varo. Elle explore par le même procédé ludique de création l'évolution de l'homme dans son texte *Homo Rodans*. Dans celui-ci, sous le pastiche se trouve le symbole du mouvement perpétuel en tant que clé d'évolution personnelle ; le symbole de la roue est également présent dans le tableau *L'amore che muove il sole et l'altre stelle* de Leonora Carrington – dont le titre fait directement référence à Dante. Pour Leonora Carrington et Remedios Varo, l'alchimie devient la fusion de la science et de l'art, non pas dans le but de trouver l'immortalité ou de transformer les métaux en or, mais de trouver l'*or du* temps : en fin de compte, selon RemediosVaro, « pour un artiste, l'important est de créer ».[780]

Déplacé de son cadre, le caractère surréaliste de ces auteurs ne cherche pas la transformation sociale mais plutôt la transformation de soi, à travers un renouvellement dynamique du merveilleux, dans le sens de Pierre Mabille :

---

[778] Pierre Mabille, *L'art et la science*, plaquette confidentielle publiée en réponse à l'enquête d'André Parinaud dans le journal ARS, mars 1952. Fonds Pierre Mabille, BLJD, non cataloguée.

[779] *Homo ludens, essai sur la function sociale du jeu* de Johan Huizinga était une lecture répandue à l'époque, elle offrait la possibilité de considérer l'humour comme un lien qui permet l'existence des communautés humaines. Johan HUIZINGA, *Homo ludens: essai sur la fonction sociale du jeu*, Cécile SERESIA (trad.), Paris, Gallimard, 1951.

[780] Remedios Varo, lettre à Gerardo Lizarraga. Remedios VARO et Isabel CASTELLS, *Remedios Varo : cartas, sueños y otros textos.*, *op. cit.*

> Bientôt, grâce à une vaste synthèse, l'homme établira son autorité sur les connaissances qu'il a acquises. La science sera une clef du monde dès qu'elle sera susceptible d'exprimer les mécanismes de l'Univers dans une langue accessible à l'émotion collective. Cette langue constituera la poésie nouvelle lyrique et collective, poésie dégagée enfin des frissonnements, des jeux illusoires, des images désuètes.[781]

Pour Wolfgang Paalen c'est la philosophie de tous les possibles qui l'amène à concevoir un modèle pictural affranchi de la réalité visible à l'œil nu ; l'art et la science se trouvent unis dans un style ni tout à fait abstrait ni tout à fait figuratif et ce fut sa manière de dépasser « la crise du sujet ». Dans cette époque de transition, le changement des conceptions théoriques dominantes, comme dans le cas de la théorie de la relativité, devient matière artistique :

> Mais c'est essentiellement en réfléchissant qu'Einstein produit, d'abord, cette idée que le temps est une dimension de l'espace, autrement dit, que celui-ci n'a pas trois dimensions, comme on le pensait jusqu'alors, mais bien quatre. Et cette quatrième dimension n'est autre que le temps que l'on avait jusqu'alors conçu comme indépendant de l'espace, lié uniquement à celui-ci dans l'équation de la vitesse. […] le syntagme « quatrième dimension », aujourd'hui assez galvaudé, vient précisément du relativisme, pour les raisons que je viens d'énoncer. Et ce même relativisme fait que la vitesse peut contracter ou dilater l'espace, ce qui pouvait paraître, alors, littéralement impensable, mais qui me semble être devenu absolument courant de nos jours.[782]

Dans ce débat, les nouveaux paradigmes scientifiques provoquent d'une part l'essor de l'abstraction dans l'art, et d'autre part, l'introduction de figures et thèmes scientifiques dans les représentations figuratives. Chez Wolfgang Paalen et Remedios Varo, les avancées scientifiques permettent d'introduire des

---

[781] Pierre MABILLE et André MASSON, *Le miroir du merveilleux*, Paris, Éd. du Sagittaire, 1940, p. 33.

[782] Gabriel Saad, *André Breton et la science de son temps*. Conférence à Cerisy, août 2016, in. Henri BEHAR et Françoise PY (dir.), *L'or du temps: André Breton, 50 ans après : colloque de Cerisy-la-Salle, 11-18 août 2016*, Lausanne, Suisse, l'Age d'homme, 2017.

nouveaux sujets dans leur peinture. La théorie de la lumière joue également un rôle important dans les tableaux de Wolfgang Paalen, en donnant l'impression d'une fragmentation des couleurs, les personnages sont suggérés presque comme des spectres lumineux, en mouvement.

Dans ses textes et lettres, Pierre Mabille fait la synthèse des changements de son temps d'un point de vue épistémologique. Benjamin Péret se sert des récits ethnographiques pour ensuite créer un critère poétique pour son anthologie. Les développements en matière de psychologie apportaient une meilleure compréhension de l'inconscient et de la manipulation des masses. Dans la perspective privilégiée de l'exilé, le concept de la relativité et les avancées de la physique quantique définissent un « cadre » (*Weltanschauung*) où les interactions entre les choses – plutôt que les choses – deviennent le véritable sujet d'intérêt. Puisque ces interactions restent cachées aux sens de perception humaine, on se retrouve à rechercher l'invisible, de l'intouchable, voire parfois l'inimaginable. Il en résulte que la capacité d'émerveillement, la créativité et l'irrationnel sont des aspects à surtout pas négliger.

Ayant transposé les forces derrière les archétypes des anciennes civilisations, Wolfgang Paalen en fournit une synthèse de la science moderne et des arts premiers pour aboutir à sa « philosophie de tous les possibles »[783] où l'œuvre d'art est l'objectification de l'émotion, c'est-à-dire un « document humain ».

[783] Le vocable *dyn* provient d'Aristote : *dynaton*, le mouvement, mais Paalen préfère ne pas le définir dans ce texte en exergue de la revue. Il inspira à distance l'école de New York.

C) Tissu espace-temps

Si le sujet exilé, par exemple, souffre de ne pouvoir tisser des liens avec le lieu d'accueil et ses habitants, avec ceux qu'il considère comme siens en diaspora ou au lieu d'origine, il en entretient d'autres intensifiés, multipliés parce qu'il est justement en manque.

Alexis Nouss[784]

Le fil apparaît comme une métaphore appropriée pour parler de tous types de liens. Symbole particulièrement cher à Remedios Varo, le fils est représenté dans plusieurs de ses œuvres d'où ressort une isotopie du tricotage. Des lignes unissant les personnages de ses tableaux sont fréquentes ; les titres des tableaux et les explications qu'elle envoie à son frère par correspondance sont également significatifs d'une certaine obsession pour ces liens invisibles.

Ainsi, le tableau *Tejido espacio-tiempo* [*Tissu espace-temps*] (1954), représente un couple tressé. Nous avons l'image du fil : l'action de tisser est accomplie, ceci étant figuré par le fond du tableau qui représente les fibres d'un tricot et qui rappelle également le diagramme espace-temps de Minkowski. Dans ce tableau, l'horloge accrochée au mur n'a pas d'aiguille, le temps s'est arrêté ; le mot « *tejido* » suggère en effet l'accomplissement du lien à travers le participe passé ; le lien éternel est évoqué également par la forme ovoïde du tricot, elle n'a pas de fin ni de commencement. Les traits délicats et les tonalités ocre et dorées créent un effet de peinture flamande qu'on croirait médiévale. Les parures des personnages ont quelque chose d'anachronique et ils semblent presque immatériels, soulignant leur aspect atemporel. Sous les vêtements nous apercevons des engrenages, symbole qui reviendra dans les tableaux de Remedios, représentant d'une part les automatismes de l'être et d'autre part, la connexion avec le macrocosme.[785] Dans *Tejido espacio-tiempo* les roues et engrenages se reproduisent dans un dégradé de couleur et formes qui constituent le tissage. Les symboles rappellent l'amour courtois des romans de chevalerie : la coupe remplie

[784] Alexis NOUSS, *La condition de l'exilé*, *op. cit.*, p. 114.

[785] *C.f. Au Bonheur des dames*, *Transmición ciclista con cristales, Caminos tortuosos, Homo Rodans*, *Ruedas metafísicas*, *Funambulista*s, etc.

de vin qui se trouve sur la table évoque le Saint Graal ; la fleur peut être vue comme une métaphore de la sexualité, l'oiseau, symbole de liberté et même de renaissance, évoque également le récit du mystique soufi Farid ud-Din Attar *La Conférence des oiseaux*, où les oiseaux, en quête de leur roi finissent par trouver un chemin vers la connaissance d'eux-mêmes. L'amour courtois, d'ordre platonique, s'inscrit dans l'éternité à travers la quête spirituelle. Opposé à la mort, l'amour est porteur de vie, ici symbolisé par la coupe de vin, qui rappelle également le Saint Graal, grâce auquel on accèderait à « l'éternité » à laquelle Remedios fait allusion dans l'un de ses récits de ses rêves.[786] Le *rêve 10* de Remedios Varo peut en effet nous éclairer sur cet aspect, ce récit se trouve intimement lié au tableau *Tejido espacio-tiempo :*[787] elle rêve qu'elle possède un « secret très important » qui lui vaut la persécution des autorités puis son exécution. Son bourreau lui accorde sa dernière volonté, celle de tisser des liens avec quelqu'un :

> Le bourreau se mit alors à rire et à se moquer de moi. Il dit : « Pourquoi as-tu si peur de la mort alors que tu en sais autant ? Ayant autant de connaissances, tu ne devrais pas avoir peur de la mort. » Alors tout d'un coup je me suis rendue compte qu'il avait raison et que mon horreur ne venait pas de la mort mais de quelque chose de très important que j'avais oublié de faire avant de mourir. Je le suppliai de me concéder encore quelques instants de vie pour faire quelque chose qui me permettrait de mourir en paix. Je lui expliquai que j'aimais quelqu'un et que j'avais besoin de tisser ses « destins » avec les miens, car cela étant fait, nous resterions unis pour l'éternité.[788]

Dans ce rêve Remedios ne nomme pas la personne avec laquelle elle lie ses « destins » ; la date d'écriture n'est pas connue non plus. Le lien prend alors un caractère archétypal et une signification plus universelle. Le tissage des destins

---

[786] « *Sueño 10* », Remedios VARO et Isabel CASTELLS, *Remedios Varo : cartas, sueños y otros textos.*, *op. cit.*, p. 132‑133.

[787] *Tissu space-temps*, 1954. Huile sur masonite. 66 x 54 cm. Collection particulière. Mexique.

[788] [Traduction personnelle] Remedios VARO et Isabel CASTELLS, *Remedios Varo : cartas, sueños y otros textos.*, *op. cit.*, p. 132‑133.

devient la métaphore d'un amour franchissant le temps et l'espace, grâce à « une espèce de cage à la forme d'un œuf énorme » qu'elle fabrique, évoquant le tricot du *Tissu espace-temps*. La forme de l'œuf, symbole de fécondité et de vie, met en valeur l'idée de transcendance spirituelle.

Un bon nombre des toiles de Remedios Varo traitent des tâches quotidiennes féminines, notamment la couture. Comme nous l'avons vu, le quotidien dépeint dans l'œuvre de Remedios Varo est directement en lien avec la création démiurgique, particulièrement dans les toiles où les personnages sont en train de tisser ou de créer d'autres personnages. Par exemple, le tableau *Tres destinos* [*Trois destinées*] (1956) présente une scène où chacun des trois personnages se trouve dans une tour indépendante, mais ils sont reliés par un fil :

> *Estos tres personajes se dedican tranquilamente a lo que quieren, ni se conocen entre sí: pero hay una complicada máquina de la que salen poleas, que se enrollan en ellos y los hacen moverse (ellos creen moverse libremente); esa máquina es movida a su vez por una polea que va hasta un astro y éste mueve el total. Ese astro representa el destino de esa gente que, sin ellos saberlo, está mezclado, y algún día sus vidas se cruzarán y mezclarán.*[789]

Cette scène évoque à la fois les *Cosmogons* de la pièce théâtre de Wolfgang Paalen et l'incipit du roman de Leonora Carrington, *Porte de pierre*. En effet, dans le tableau de Remedios Varo, les trois personnages se trouvent liés aux forces du cosmos, à travers les lignes qui les unissent à un astre dans le ciel du tableau. Les trois personnages s'adonnent chacun à une activité artistique différente. Dans un des textes à son frère, Remedios Varo dévoile son interprétation de ces lignes qui unissent les objets et les personnages dans son iconographie. Pour la toile *Armonía* [*Harmonie*], faite également en 1956, dans laquelle le personnage principal est un scientifique devant son bureau, « *trantando*

[789] « Ces trois personnages se dédient tranquillement à ce qu'ils veulent, ils ne se connaissent pas entre eux : mais il y a une machine complexe de laquelle sortent des mécanismes qui s'emmêlent avec eux et les activent (eux croient qu'ils se meuvent librement) ; cette machine est contrôlée à la fois par un autre mécanisme qui va jusqu'à un astre et celui-ci fait bouger la totalité. Cet astre représente le destin de ces gens qui, sans le savoir, est mêlé et un jour leurs vies se croiseront et se mélangeront. » Ricardo OVALLE, *Remedios Varo*, *op. cit.*, p. 113.

de encontrar el hilo invisible que une todas las cosas »[790] la description de Remedios Varo est significative pour la compréhension des liens qui apparaissent dans ses tableaux :

> *El personaje esta tratando de encontrar el hilo invisible que une todas las cosas, por eso, en un pentagrama de hilos de metal ensarta toda clase de objetos, desde el más simple hasta un papelito conteniendo una fórmula matemática, que es ya en si un cúmulo de cosas, cuando consigue colocar en su sitio los diversos objetos, desde el más simple hasta un papelito conteniendo una fórmula matemática, que es ya en sí un cúmulo de cosas, cuando consigue colocar en su sitio los diversos objetos. Soplando por la clave que sostiene el pentagrama debe salir una música no solo armoniosa, sino también objetiva, es decir, capaz de mover las cosas a su alrededor si así desea usarla. La figura que se desprende de la pared y colabora con él representa el azar (que tantas veces interviene en todos los descubrimientos), pero el azar objetivo. Cuando uso la palabra objetivo, entiendo por ello que es algo fuera de nuestro mundo, o mejor dicho, más allá de él, y que se encuentra conectado con el mundo de las causas, y no de los fenómenos, que es el nuestro.*[791]

Dans la première partie d'un triptyque peint par Remedios Varo en 1961, *Hacia la torre*, les vêtements des personnages indiquent l'appartenance des filles à un couvent. La couleur grise des uniformes et les regards mornes des filles en évoquent la rigueur. Dans *La huída*, certains chercheurs ont vu la figuration d'un épisode de sa vie : son mariage avec Gerardo Lizarraga qui fut pour elle le moyen

---

[790] Description du peintre dans *Catalogue raisonné,* le personnage « essayant de trouver le fil invisible qui unit toutes les choses » [traduction personnelle], *Ibid.*, p. 114.

[791] « Le personnage est en train de chercher le fil invisible qui unit toutes les choses, c'est pourquoi dans une portée de fils de métal il dispose toutes sortes d'objets, du plus simple jusqu'à un petit papier qui contient une formule mathématique, ce qui est en soi déjà une accumulation de choses, lorsqu'il arrive à arranger dans leur site les divers objets. En soufflant par la clé qui soutient la portée, il devrait sortir une musique non seulement harmonieuse mais aussi objective, c'est-à-dire, capable de mouvoir les choses autour si l'on désire l'utiliser ainsi. La figure qui ressort du mur et qui collabore avec lui représente le hasard (qui intervient si fréquemment dans toutes les découvertes) mais le hasard objectif. Lorsque j'utilise le mot objectif, je comprends par là qu'il s'agit de quelque chose hors de notre monde, ou plutôt au-delà de lui, et qui se trouve connecté au domaine des causes et non pas des phénomènes, qui est le nôtre. » Traduction inédite, *Ibid.*, p. 115.

de partir de chez elle. Au-delà de l'anecdote, les commentaires du peintre sur chaque élément du triptyque éclairent cette métaphore filée :

> *Hacia la torre: Las muchachas salen de sus casa-colmenar para ir al trabajo. Están guardadas por los pájaros para que ninguna se pueda fugar. Tienen la mirada como hipnotizada, llevan sus agujas de tejer como manubrio. Solo la muchacha del primer término se resiste a la hipnosis.*
>
> *Bordando el manto terrestre: Bajo las órdenes del Gran Maestro, bordan el manto terrestre, mares, montañas y seres vivos. Sólo la muchacha ha tejido una trampa en la que se le ve junto con su bienamado.*
>
> *La huída: Como consecuencia de su trampa consigue fugarse con su amado y se encamina en un vehículo especial, a través de un desierto, hacia una gruta*[792]

L'atmosphère hivernale de la première partie, suggère le caractère froid de l'établissement d'où elles sortent. Les vêtements des filles représentent la perte d'identité, elles ont toutes le même uniforme gris, ce qui leur confère un aspect triste. Le bâtiment dont elles sortent est semblable à une ruche, les filles sont ainsi assimilées à des abeilles ouvrières et leurs regards « hypnotisés » rappellent les « créatures de notre temps, sans idées propres, mécanisées et prêtes à passer à un état d'insecte »[793] auxquelles Remedios faisait référence dans son explication du tableau *Au bonheur des dames*. La scène est construite à l'image du vol nuptial de la reine, ce qui expliquerait ironiquement la présence du seul personnage masculin. Cette mise en parallèle de la sœur qui dirige avec la reine révèle un certain humour chez Remedios : l'abeille reine est presque aussi chaste qu'une sœur ; elle ne sort qu'une seule fois pour se faire féconder.

---

[792] « Les filles sortent de leur maison-ruche pour aller travailler. Elles sont surveillées par les oiseaux pour qu'aucune ne puisse fuir. Elles ont le regard hypnotisé, portent leurs aiguilles à tricoter comme manivelles. Seule la fille du premier rang résiste à l'hypnose.

Sous les ordres du Grand Maître, elles brodent le manteau terrestre, les mers, les montagnes et les êtres vivants. Seule la fille a tissé un piège dans lequel on la voit à côté de son bien-aimé.

Grâce à son piège elle prend la fuite avec son aimé et s'en va avec un curieux véhicule à travers le désert, vers une grotte. » Traduction inédite, *Catalogue raisonné*, *Ibid.*, p. 119.

[793] Ricardo OVALLE, *Remedios Varo*, *op. cit.*

Dans la deuxième partie du triptyque, un personnage à l'intérieur d'une tour lit un livre et mélange un breuvage produisant les fils avec lesquels les tisseuses *brodent la terre*. Au fond, un autre personnage à l'allure sombre est en train de jouer de la flûte. Les filles sont à nouveau toutes habillées de la même façon, le groupe des filles pourrait être rapproché à la figure mythologique de Clotho, la fileuse. Dans ce panneau central du triptyque il est possible de voir les trois Moires de la mythologie grecque : Clotho, représentée par les filles ; Lachésis par le personnage au milieu qui prépare les fils ; et Atropos « l'implacable » pourrait être la fille qui *tisse* son destin. En effet, elle est en train de broder deux amoureux ; si l'on regarder de près nous pouvons voir que ce sont les deux personnages du dernier panneau, *la huida* [*la fuite*]. Telle une conclusion, cette dernière partie du triptyque fait écho aux écrits mystiques de Saint Jean de la Croix, notamment à sa célèbre *Nuit obscure* où il décrit le miment où l'aimé rejoint son aimée. Les Moires, figures de la mythologie grecque qui manipulent la destinée des hommes en filant et dévidant et coupant le fil de la vie sont alors évoquées dans *Hacia la torre – Bordando el manto terrestre – La huida*. La progression des personnages dans les trois panneaux affirme l'aspect narratif de cette œuvre et présente une réflexion métapoétique à travers la métaphore du tricotage. Les images de Remedios Varo offrent « le travail dilatatoire du non-lieu sur le temps ».[794] Malgré son caractère peut-être trop figuratif, la peinture de Remedios Varo rejoint les discussions de Wolfgang Paalen sur un espace intersubjectif plein de pressentiments du futur et de l'art comme un moyen de forcer le spectateur dans un regard différent, en lien avec ce qui n'est pas visible à l'œil nu.[795] Un bon nombre de ces œuvres de l'exil comportent des réminiscences du surréalisme, que ce soit par leur désir d'aller au-delà des « barrières du monde physique » ou que ce soit par leur exploration de l'inconscient.

Dans son essai « *Surrealismo entre viejo y nuevo mudo* » Juan Larrea avait parlé du surréalisme comme d'une plante qui meurt lorsqu'elle a porté ses fruits.[796] Selon lui, le groupe disséminé par la guerre fut divisé en deux parties : celle qui

[794] Alexis NOUSS, *La condition de l'exilé*, *op. cit.*, p. 117.
[795] Andreas NEUFERT, Robert LINSLEY, Rodney GRAHAM et UNIVERSITY OF WATERLOO, *Abstraction and possibility space*, *op. cit.*
[796] *Cuadernos americanos*, p. 219.

correspond au vieux monde et celle qui fut « projetée » vers le nouveau continent. Même si cette métaphore qui relève du vocabulaire de la flore, correspond bien à la nature de la propagation du surréalisme au Mexique, nous sommes tentée d'emprunter le symbole des fils invisibles qui unissent les choses utilisé par Remedios Varo, pour décrire la situation du surréalisme en exil. Comme dans le tableau *Tres destinos*, chaque artiste se livre de manière indépendante à son activité, mais se trouve relié aux autres par des fils invisibles. En effet, malgré le fait de devoir commencer une vie nouvelle dans leur pays d'accueil, ces artistes demeurèrent reliés au-delà de l'espace et du temps au surréalisme.

Troisième partie

Un patrimoine déraciné

I. Émergence ou continuation d'une esthétique ?

A) L'exil est polyglotte

La langue du récit – comme la langue de l'écriture dans le cas d'un geste littéraire – doit négocier entre deux codes, deux rhétoriques pour trouver sa vérité et idéalement être comprise de tous. La langue de l'exil n'est celle d'avant ni celle d'après, mais une troisième, langue du présent qui s'expose aux deux et les accueille en leur migrations.

Alexis Nouss[797]

Ces artistes exilés furent confrontés non pas à une seconde langue qu'ils auraient apprise par choix ou de manière accessoire, mais à une « troisième langue » lorsqu'ils ne pouvaient pas s'exprimer dans leur langue maternelle ou qu'ils devaient s'adapter au dialecte mexicain. Le changement de langue entraîné par l'exil implique d'emblée la polyglossie. L'exil pose les questions de la langue d'expression, de la traduction et de la réception des œuvres.

Les langues de l'exil

La création dans une langue étrangère nécessite de se confronter à plusieurs codes. Jacqueline Chénieux-Gendron va jusqu'à affirmer que l'exil est nécessaire à tout artiste, et en particulier aux surréalistes dans leur quête du désir et des jeux du langage. La polyglossie semble particulièrement bien s'adapter à la création automatique. Dans leur recherche d'un rapport sensuel entre les différents arts, les surréalistes aimaient pratiquer plusieurs disciplines. Ce rapport entre peinture et écriture, étudié par Roland Barthes, procure à l'artiste un exutoire physique, un « changement de main », une sorte d'« innocence » qui le sort du « piège du langage ».[798] Ce *changement de main* est alors comparable au *changement de langue,* car il provoque également une forme de dépaysement propice à l'écriture automatique. En effet, l'usage surréaliste du langage se trouve accentué lorsqu'on est bilingue ou trilingue. Mise en relation avec l'automatisme,

[797] Alexis NOUSS, *La condition de l'exilé*, *op. cit.*

[798] Roland BARTHES, *Oeuvres complètes. Tome 3, 1968-1971*, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 821.

l'expression des nuances de la pensée devient spontanément polyglotte. Les textes de ces artistes comportent des fautes d'orthographe et des anacoluthes qui relèvent autant du changement de langue que de l'écriture automatique, donnant à voir un instantané du « fonctionnement réel de la pensée » ;[799] la pensée n'est pas réduite à une seule langue et s'habille de lexiques de diverses langues. Ils créent ainsi leur propre langue hybride, en empruntant à toutes les langues qu'ils parlent.

À l'exception de César Moro, Remedios Varo, Luis Buñuel et José Horna dont la langue maternelle était l'espagnol, leur compétence en espagnol à leur arrivée au Mexique n'était pas la même pour tous : Benjamin Péret avait eu un premier contact avec la langue pendant son séjour en Espagne, mais souffrit tout de même d'une difficulté à communiquer pendant son exil. Kati Horna avait également un peu vécu en Espagne en tant que photographe de la guerre, mais ne s'aventura pas à écrire en espagnol. Ces derniers ne créèrent donc pas ou peu en espagnol.

Ce groupe d'exilés parlait une multitude de langues : français, espagnol, anglais, hongrois, italien, allemand et portugais. Ils usaient au quotidien de plusieurs langues comme le signale Gabriel Weisz dans son témoignage sur son père, Chiki Weisz.[800]

L'exilé est polyglotte. Il parle d'abord français car c'était la langue commune à tous ces artistes exilés au Mexique. Un vocabulaire et des tournures de phrases parfois soutenus signale un apprentissage scolaire et une maîtrise aisée de l'expression orale en français, même pour ceux dont la langue maternelle n'était pas le français. César Moro, par exemple, l'apprit en seconde langue, devenue assez tôt sa première langue poétique. Dans deux notes autobiographiques conservées dans ses archives personnelles, il déclare avoir appris le français au collège et avoir suivi des cours chez les jésuites.[801] Son vocabulaire est la plupart du temps soutenu, témoignant du souvenir de ses lectures poétiques. Wolfgang Paalen, Leonora Carrington, Luis Buñuel et Remedios Varo avaient également appris le français très jeunes, avec des

[799] BRETON, *Premier Manifeste du surréalisme,* André BRETON, *Œuvres complètes. I*, *op. cit.*
[800] *Cahiers Benjamin Péret*, no 6, novembre 2017, p 40-43.
[801] Notes manuscrites et dactylographiées, César Moro Papers, Series I. GRI.

instituteurs ou dans des écoles catholiques. Dans ses Mémoires, Luis Buñuel parle de l'importance de son séjour en France pour la maîtrise de la langue :

> Je fis part au directeur de la Résidence de mon désir d'accompagner Eugenio d'Ors comme une sorte de secrétaire [de la Société internationale de coopération intellectuelle]. Candidature acceptée. Comme l'organisme n'existait pas encore, on me demanda de me rendre à Paris et d'attendre sur place. Seule recommandation : lire chaque jour *Le Temps* et le *Times* pour me perfectionner avec le français, que je connaissais un peu, et approcher l'anglais, que j'ignorais.[802]

Dans *Mon dernier soupir*, à propos de son premier contact avec la culture française en 1925, Luis Buñuel affirme : « Je découvrais quelque chose que je ne connaissais pas, un nouveau rapport du langage et de la vie. »[803] Dans ses entretiens en espagnol, il utilisait fréquemment des mots et expressions françaises. La pensée de ces artistes se trouve donc marquée par l'emploi de la langue française et leur séjour en France ; ils avaient probablement une certaine nostalgie de la France et un goût prononcé pour le français.

Le corpus épistolaire que nous avons constitué en annexe contient des lettres écrites en français, en espagnol, en anglais et en allemand ; mais la quantité des lettres écrites en français représente la partie la plus importante de l'ensemble, alors que seuls Benjamin Péret et Alice Rahon avaient comme langue maternelle le français. Le français était donc la langue commune à tous. Ces lettres en français écrites par des polyglottes manifestent un art consenti de la maladresse : leurs auteurs étaient conscients des faiblesses de leur niveau de français et s'en excusaient. Dans leurs lettres, Leonora Carrington et Remedios Varo s'excusent souvent de leur mésusage de la langue. Étant conscientes de leurs fautes d'orthographe et de leur usage parfois « approximatif » des mots, elles font souvent l'apologie de leur « mauvais français ».

La langue française entraîne une modification dans l'usage des autres langues. Dans ses écrits, Remedios Varo pratique un castillan assez traditionnel,

---

[802] Luis BUÑUEL et Jean-Claude CARRIERE, *Mon dernier soupir*, *op. cit.*, p. 94.
[803] *Ibid.*, p. 96.

quelque peu grandiloquent, elle pouvait s'adresser à ses amies d'une façon exaltée : « *Oh diosas tan admirables cuan esquivas* »[804], mais elle pratiquait également l'usage d'expressions populaires mexicaines. Dans une autre lettre à des amies espagnoles, Remedios Varo décrit son castillan comme souffrant d'une mexicanisation et de glissements vers des tournures françaises :

> *¡Cuando pienso que fui incauta como para temblar ante un señor llamado Aguayo, y que estudié trigonometría, cuando debiera haber estudiado navegación y lenguas extranjeras! Aquí me haría mucha falta saber inglés, por su proximidad con Estados Unidos y la enorme influencia que estos ejercen sobre México; el inglés es aquí muchas veces indispensable, y yo, ni gota; menos mal que hablo francés tan correctamente como el español, y en Francia me desenvolví mejor gracias a eso. A veces he pensado en estudiar inglés, pero como soy muy torpe para aprender idiomas, solo estando en el país puedo conseguirlo. Y, a propósito de idiomas, entre los muchos años pasados en Francia y los que llevo aquí, donde hablan con un acento de lo más extravagante, llevo años sin hablar; mejor dicho, sin oír hablar a mi alrededor mi español correcto, y se me ha contagiado el acento; entre eso y algún disparate afrancesado que digo os vais a reís de mi cuando me veáis.*[805]

Le père espérantiste de Remedios Varo avait sans doute transmis son intérêt pour les langues à sa fille. Dans la lettre que nous venons de citer et dans sa lettre à Monsieur Gardner, Remedios Varo regrette également de ne pas parler l'anglais, la langue de son destinataire, auteur d'un livre sur la sorcellerie :

---

[804] Lettre à Juliana González et Mercedes de la Garza, [s.d.] Remedios VARO et Isabel CASTELLS, *Remedios Varo : cartas, sueños y otros textos.*, *op. cit.*, p. 70.

[805] « Quand je pense que j'ai été en captivité pour trembler devant un monsieur appelé Aguayo, et que j'ai étudié la trigonométrie, alors que j'aurais dû apprendre la navigation et les langues étrangères ! Ici il serait très utile de parler anglais, de par la proximité avec les États-Unis et l'énorme influence que ce pays exerce sur le Mexique ; ici l'anglais est parfois indispensable, et moi, pas un mot ; heureusement que je parle français presque aussi correctement que l'espagnol, et en France je me suis un peu mieux épanouie grâce à ça. Quelquefois j'ai pensé à étudier l'anglais, mais je suis très bête pour apprendre une langue, je ne peux le faire qu'en habitant dans le pays. Et, à propos de langues, après les années passées en France et celles passées ici, où l'on parle avec un accent des plus extravagant, j'ai passé des années sans parler, ou plutôt, sans écouter autour de moi un espagnol correct, j'ai attrapé l'accent ; entre cela et quelque absurdité française que je dis, vous allez rire de moi quand vous me verrez. » Traduction inédite, Beatriz VARO, *Remedios Varo*, *op. cit.*, p. 215-218.

Estimado Sr. Gardner. Acabo de conocer su libro que despertado en mí muchísimo interés. Una amiga mía, la Sra. Carrington, ha tenido la bondad de traducírmelo, ya que soy incapaz de leer o hablar el inglés.[806]

Si Leonora Carrington pouvait traduire des livres en anglais à Remedios Varo, c'est qu'elle parlait plusieurs langues. Leonora Carrington avait eu une gouvernante française pendant son enfance. Elle apprit aussi l'italien durant sa jeunesse, lors de son séjour à Florence, en 1933. En effet, pendant neuf mois, elle suivit une formation en art à l'académie de Madame Penrose à Florence. Un peu plus tard, elle séjourna également à Paris, envoyée par sa famille dans une école pour apprendre les bonnes manières. Lors de son séjour à Londres, elle étudia la peinture à l'académie d'Amédée Ozenfant, le peintre cubiste de langue maternelle française. De 1937 à 1939, elle vécut en France avec Max Ernst, avec qui elle communiquait principalement en français. Lors de sa traversée de l'Europe elle séjourna un temps en Espagne, où elle eut un premier contact avec l'espagnol, avant son installation au Mexique. Elle pouvait ainsi s'exprimer au moins en quatre langues différentes. La langue hybride de Leonora Carrington devint une « légende » sous la plume de Max Ernst :

Qui est la Mariée du Vent ? Sait-elle lire ? Sait-elle écrire le français sans fautes ? De quel bois se chauffe-t-elle ?

Elle se chauffe de sa vie intense, de son mystère, de sa poésie. Elle n'a rien lu mais elle a tout bu. Elle ne sait pas lire. Pourtant le rossignol l'a vue, assise sur la pierre du printemps, en train de lire. Et qu'elle lût en silence, les animaux et les chevaux l'écoutaient avec admiration.

[806] « Cher Monsieur Gardner. Je viens de prendre connaissance de votre livre qui a éveillé en moi le plus vif intérêt. Une amie à moi, Madame Carrington a eu la gentillesse de le traduire pour moi car je suis incapable de lire ou de parler anglais »Remedios Varo à Monsieur Gardner, Mexico, [s.d.], Reproduite dans, [traduction inédite].*Ibid.*, p. 218‑221.

> Ce qu'elle lisait *La Maison de la Peur*, cette histoire véridique que vous allez lire de suite, cette histoire écrite dans un langage beau, vrai et pur.[807]

Ainsi, dès 1938, Max Ernst fait l'apologie de la langue particulière de Leonora Carrington, une langue qui devait encore évoluer sous l'influence de ses séjours en Espagne, aux États-Unis et au Mexique. En effet, la troisième langue de Leonora Carrington se compose de plusieurs codes – de l'anglais, sa langue maternelle, l'italien, le français et l'espagnol. Une poétique particulière se dégage de du métissage de ces codes. Dans ses écrits, les langues se mélangent, la langue maternelle embrasse en quelque sorte les autres langues. Leonora Carrington se servait constamment d'anglicismes, créant un effet d'étrangeté, qui est déjà présent dans ses premiers écrits, comme en témoigna Pierre Mabille :

> Leonora Carrington nous émerveillait par la richesse de son imagination et par un génie poétique qui se traduisait aussi facilement dans sa peinture que dans ses contes fantastiques. Henri Parisot a publié quelques-uns de ceux-ci ; ils étaient écrits en un français plein d'anglicismes, en une langue à la fois crue et précise où l'humour se mêle à l'étrange.[808]

Cette langue hybride posa d'ailleurs un problème de traduction et d'édition. Henri Parisot fit le choix de garder l'orthographe et la syntaxe originales de la lettre de Leonora Carrington qui allait servir de préface à la publication française d'*En bas*,[809] mais non pas pour le reste du texte. Aussi, pour la publication du *Cornet Acoustique*, Henri Parisot fut confronté aux difficultés de la traduction d'une langue « hybride », comme l'explique Jacqueline Chénieux-Gendron dans son introduction au *Cornet acoustique* et dans son article « Leonora Carrington et sa tunique de Nessus » :

> À cette aptitude à contourner les usages et les barrières se rattache aussi la vélocité qu'elle possède à s'exprimer en un

[807] Max Ernst « Loplop présente la Mariée du Vent » paru pour la première fois comme préface à *La Maison de la peur*, illustré de collages de Max Ernst, publié par Henri Parisot en 1938. Texte reproduit dans Roger BORDERIE et Michel CAMUS (dir.), *La femme surréaliste*, *op. cit.* p. 81.

[808] Pierre MABILLE, *Traversées de nuit*, *op. cit.*, p. 34.

[809] Leonora CARRINGTON, *En bas*, *op. cit.*

> français à la fois bizarre et percutant, à côté de l'anglais qui est sa langue maternelle, et aujourd'hui, après trente ans de vie mexicaine, en espagnol – non sans constituer, dans les premiers textes publiés par Henri Parisot en 1938, un sabir franco-anglais de haute couleur, et, plus curieusement, parfois, dans les textes en anglais des années immédiatement postérieures, une langue quelque peu hybride.[810]

Dans *Conversaciones de Gunther Gerzso*, le peintre raconte sa première rencontre avec Leonora Carrington, marquée par la surprise que représente sa manière de parler :

> *Conocí a Leonora Carrington en mi segunda visita a la vecindad de la calle Gabino Barreda. Leonora vivía con el señor Renato Leduc, un periodista muy simpático, muy amable. Yo no sé dónde aprendió todo ese lenguaje, bastante feroz, que utilizaba.*[811]

Le Mexique, terre métisse et refuge des exilés, était peut-être l'endroit idéal pour développer ce caractère hybride de la langue. Les fautes d'orthographe, les ruptures syntaxiques ou glissements vers d'autres langues relèvent d'une écriture automatique qui abandonne parfois les règles du langage au profit du « fonctionnement réel de la pensée. »[812] En effet, la syntaxe s'appuie souvent sur la transposition de mécanismes syntaxiques, grammaticaux ou de vocabulaire de la langue maternelle et/ou des autres langues parlées. Quelques ratures de correction de l'orthographe et de la syntaxe font partie des éléments qui constituent les particularités des usages de la langue dans ce corpus épistolaire et dans les autres textes non repris pour publication.

Chez Leonora Carrington, par exemple, les fautes d'orthographe n'ont pas un caractère systématique. Les erreurs les plus récurrentes sont les fautes d'accents. Sa lettre à Benjamin Péret de décembre 1958 est dactylographiée sans

---

[810] Jacqueline Chenieux-Gendron « Leonora Carrington et la tunique de Nessus » dans Roger BORDERIE et Michel CAMUS (dir.), *La femme surréaliste*, *op. cit.*, p. 84.

[811] Gunther GERZSO et José Antonio ALDRETE-HAAS, *Gerzso en su espejo*, 1a ed., México, D.F, Planeta, 2003, p. 57.

[812] André BRETON, *Premier Manifeste du surréalisme,* p 36.André BRETON, *Œuvres complètes. I*, *op. cit.*

accents. Elle y rajouta des accents au stylo de façon quasiment arbitraire. Par ailleurs, le tapuscrit corrigé de son conte *L'homme neutre* se trouve dans les archives d'André Breton. Dans celui-ci, nous voyons les corrections de l'auteure portées à l'encre bleue ; il s'agit d'ajouts d'accents et de ponctuation, ainsi que de quelques ajouts et changement de mots. Mais, à l'encre noire, apparaissent les corrections d'une autre personne : les graphies sont nettement différentes. La lettre à laquelle elle joignit son conte avertit André Breton de ses fautes de langue :

> Mon cher Andre, Paalen m'a donnait votre message et je me suis precipitee a ecrire ce recit qui est parfaitement vraie, avec l'avancemmant de l'age j'ai des difficultes a inventer des contes. Vous trouverais quelques petits erreurs insignifiants dans grammaire et autographe mais il ne faut pas se decourage pour cela.[813]

Leonora Carrington fait souvent un usage phonétique de la langue française, comme dans cet exemple ; de même que Wolfgang Paalen quand il écrit en espagnol. Ils opèrent ainsi une étrangéification de la langue.

Leonora Carrington resta très attachée à sa langue maternelle, notamment à travers les devinettes et comptines anglaises qu'elle utilisait parfois en guise de titres de ses tableaux. Ces jeux d'enfant font partie du bagage culturel indispensable à l'exilé pour la survie de son identité en pays étranger. Par exemple, dans *La porte de pierre* apparaît la strophe d'une petite comptine hongroise qui devient l'une des clés pour ouvrir la porte de pierre : « *Buj buj Zoldag Zold levelecske nytva van az aranykapy. Kapuljatok rajta nystd ki rozsam Kaputat kaputat hadd oleljem valadat, szita, szita peutek, szelerem csütortok bab szerda.* »[814] Cette comptine en hongrois et sans accents apparaît au lecteur non avisé comme un véritable sort magique par son effet d'étrangeté ; pour l'enfant

[813] Lettre de Leonora Carrington à André Breton, [s.d., vers 1952], voir l'archive numérisée sur le site de l'Atelier André Breton, orthographe d'origine, non corrigée. [http://www.andrebreton.fr/work/56600100394500?back_rql=Any%20X%20ORDERBY%20FTIRANK%28X%29%20DESC%20WHERE%20X%20has_text%20%22Leonora%20carrington%2A%22&back_url=http%3A%2F%2Fwww.andrebreton.fr%2Fview%3F_fsb%3D1%26rql%3DLeonora%2520carrington%26subvid%3Dtsearch]

[814] Leonora CARRINGTON, *La porte de pierre*, *op. cit.*, p. 155, 169, 176, 209.

Zacarias, cette mélodie fait partie des seuls biens rapportés à son identité de migrant.[815] La première occurrence de la chanson dans le roman est accompagnée d'un commentaire sur le nécessaire travail de mémoire de l'exilé pour permettre la survie de sa langue maternelle :

> Zacharias se dit que la chanson avait d'avantage de paroles mais essaya en vain de se rappeler la seconde strophe. Remontant et re-remontant la boîte à musique, il joua « *Buj buj Zoldag* » une demi-douzaine de fois, s'étonnant de la nostalgique douleur que ce grêle petit air éveillait en lui.[816]

Dans les textes inédits, apparaît souvent une écriture spontanée et sans correction. L'analyse des maladresses et des formules à l'intention des destinataires dans les correspondances montre que « la langue de l'exil devient la langue de tous les possibles »,[817] la « troisième langue », une langue poétique qui est tantôt un obstacle à franchir, tantôt la source d'une richesse d'images inouïes. Il s'agit d'une langue expressive, empreinte d'une poétique polyglotte, marquée par un style lyrique doté d'emphases, de digressions et de répétitions qui rythment les textes.

Des questions de traduction et de réception

Le premier public des textes des exilés était la famille et les amis. Exilé à Haïti entre 1941 et 1948, Pierre Mabille continuait de correspondre avec ses amis à New York et au Mexique et s'exprimait sur les sujets d'actualité. Il collaborait aux activités surréalistes par le biais de publications dans les revues, mais il se heurta vraisemblablement à des difficultés de compréhension dont il témoigne dans ses lettres. Pierre Mabille lisait difficilement les articles en anglais et en espagnol de ses amis exilés aux États-Unis et au Mexique. Le fait de ne connaître que partiellement la langue des publications limitait considérablement son

[815] "El exilio y la política nacionalista mexicana", Olga Ries, *Revista izquierdas*, année 3, no 8, 2010, Mexico, p. 4-5.
[816] Leonora CARRINGTON, *La porte de pierre*, *op. cit.*, p. 155.
[817] Voir l'appareil critique de Camille Morand, Victor BRAUNER, *Victor Brauner*, *op. cit.*, p. 21.

appréciation des idées de ses amis.[818] Le 4 novembre 1945, Pierre Mabille donna une conférence à l'Alliance française d'Haïti sur *Les divers aspects de la culture française*. Ce fut pour lui l'occasion de réfléchir sur la connaissance des langues et le mystère de la communication :

> Nous ne comprenons encore que d'une façon partielle et imprécise ce que sont les langues ; peut-être, ne saurons-nous jamais la valeur complète de ces instruments d'échange entre les hommes ; nous n'apprécions que la diversité et l'évolution des langages. Éclairer la question, ce serait projeter la lumière sur le Mystère du Verbe ; or la pensée qui mène l'enquête s'est, au cours des temps, formée grâce au langage, elle s'est élaborée grâce aux mots qui lui ont servi de matériaux élémentaires ou, pour le moins, de points de repère indispensables ; elle est donc incluse dans le problème qu'elle cherche à résoudre.[819]

Dans le fragment qui vient d'être cité, les capitales utilisées pour « le Mystère du Verbe » suggèrent dans un premier temps une conception mystique de la parole, mais Pierre Mabille soulève également la question de l'impossibilité de comprendre une langue dans sa totalité, notamment lors de l'assimilation des langues étrangères. Pour les exilés, la langue est peut-être « le seul bien vraiment précieux qu'ils ont pu apporter ».[820] Or, leur réception se trouve limitée et leur pratique de la langue modifiée, confrontée à deux ou trois systèmes de pensée ; quatre pour Wolfgang Paalen. Celui-ci écrivait non seulement en allemand, sa langue maternelle, mais aussi en français et en anglais. Son usage des trois premières langues était quasi-parfait. Dans ses lettres, quelques expressions populaires mexicaines se mêlent au français, notamment celles qui révèlent le caractère et l'imaginaire des Mexicains. S'il parlait un peu l'espagnol, il ne se lança pas dans la création dans cette langue. Ses glissements vers l'espagnol sont surtout liés à des observations sur le tempérament des Mexicains : il analyse le langage familier. Il remarque par exemple, l'utilisation du mot « *aorita* »,

[818] Pierre Mabille à André Breton, lettre inédite envoyée de Port-au-Prince, le 1er janvier 1942. BRT C ,1083 BLJD.
[819] Pierre MABILLE, *Messages de l'étranger*, *op. cit.* p. 35.
[820] Nicole LAPIERRE, *Pensons ailleurs*, *op. cit.*, p. 25.

déformation familière – et phonétique – du mot *ahora*, qui veut dire littéralement « maintenant ». Dans l'usage courant, il s'agit d'une expression équivalente à « tout à l'heure », mais celle-ci comporte une valeur beaucoup plus relative, manifestant un aspect velléitaire du caractère des Mexicains :

> Rien que l'impression de ce catalogue très défectueux a été très laborieuse car la signification du mon « *aorita* » sinon « *aoritita* » (accompagné d'un petit geste, notamment le pouce vers l'index) varie ici entre une demi heure et 1,5 jours.[821]

Par ailleurs, sa revue *Dyn* était bilingue, elle comportait des articles en anglais et français, mais il ne songea pas à la publier en espagnol. Sa lettre du 21 mars 1941 à Pierre Mabille confirme qu'il avait quelques réticences concernant l'espagnol :

> Je crois que cette sinistre langue espagnole, ce latin en sabots, est pour beaucoup dans cette stagnation sudaméricaine – et ce n'est certainement pas à la colonie française d'ici qu'il faut demander de quoi mettre le feu aux steppes.[822]

Si Wolfgang Paalen n'aimait manifestement pas la sonorité de l'espagnol, son rejet de cette langue venait aussi, comme pour César Moro, du fait qu'il s'agissait d'une langue imposée, celle des conquistadors. Selon ce dernier, elle n'avait pas évolué en littérature depuis longtemps : il argumente ainsi ce point dans son texte sur la peinture au Pérou :

> *Todos sabemos o deberíamos saber, que el español es una lengua estancada desde el Siglo de Oro y en la que la filosofía, la poesía, no han tenido los representantes máximos que en otras lenguas abundan, como abundan entre nosotros los intelectuales que hablan de todo y de nada a través de la mala digestión de las traducciones fraudulentas de aquella Editorial famosa entre nosotros, de Chile ; editorial que no es*

[821] Wolfgang Paalen à Benjamin Péret, Los Cedros, Villa Obregon, Mexico, D.F. le 24 janvier 1940, Archives Jean-Louis Bédouin, WP/ES (photocopie, non cataloguée), Reproduite dans *Trois cerises et une sardine*, nº 16, mai 2005.

[822] Wolfgang Paalen à Pierre Mabille, Acapulco, 21 mars 1941, Archives Pierre Mabille, MAB C 26, BLJD.

> *suma sino índice de la cultura reinante en nuestro "continente estúpido", como brillantemente lo definiera, hace años, Pío Baroja.*[823]

César Moro soulève le problème des mauvaises traductions et de leur rôle dans la réception. La « mauvaise digestion de traductions frauduleuses » empêche, selon lui, l'évolution de la poésie et de la pensée d'une langue. Son rejet de la langue espagnole est sans doute l'une des raisons pour lesquelles César Moro adopta le français comme langue privilégiée pour sa poésie à partir de son séjour en France. Sa découverte de la poésie française est fondamentale pour l'éclosion de ses textes surréalistes. Mais il n'abandonne pas complètement l'espagnol pour autant. La plupart de ses textes critiques littéraires furent écrits directement en cette langue – non sans quelques glissements vers le français. Non seulement les noms propres hispaniques et même anglo-saxons parsèment ses textes, mais des sonorités bilingues sont également présentes, créant dans ses écrits une poétique particulière qui étrangéifie la langue.

César Moro et Emilio Adolfo Westphalen entretenaient une correspondance bilingue entre 1938 et 1948 ; César Moro lui écrivait la plupart du temps en français alors que son correspondant lui répondait en espagnol, leur langue maternelle. Si la langue est en lien avec la géographie, les liens affectifs se manifestent dans ces correspondances à travers un français *étrangéifié*, une langue hétérodoxe et hétéroclite. L'étrangéification de la langue étant propice à traduire son sentiment d'errance, au « rituel de perdition » que César Moro compose dans ses textes, notamment dans son long poème *Lettre d'amour* en 1944, comme le signale Julio Ortega :

> *[…] quizá su poema mayor, llevará el virtuosismo poético de Moro a una dramatización del habla: ahora el diálogo es una ausencia, una pérdida y por lo mismo, la escritura es el último ritual del extravío.*[824]

---

[823] César MORO, *Los anteojos de azufre; prosas reunidas y presentadas por André Coyné*, *op. cit.*, p. 18.

[824] "Fervor y nostalgia de César Moro", Julio Ortega, in César MORO, Julio ORTEGA, UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO, DIRECCIÓN GENERAL DE DIFUSIÓN CULTURAL

Pour César Moro le commandement surréaliste « Le langage a été donné à l'homme pour qu'il en fasse un usage surréaliste » est intrinsèque à sa démarche poétique. Á juste titre, André Coyné, dernier compagnon et éditeur des œuvres posthumes de César Moro, a nommé un recueil de ses poèmes *Amour à mort* (1949), jeu de mots bilingue, en espagnol et français ; l'expression « à mort » étant homophone du mot « *amor* » [amour] en espagnol. L'hasardeuse homophonie des deux termes juxtaposés est le point de fuite du recueil dont la première partie est homonyme. Un vers qui revient dans deux poèmes dans *Amour à mort* condense l'ambivalence de la passion amoureuse : « Naître à mourir pour le feu ». Dans ce recueil, plusieurs titres de poèmes sont en anglais : « *Destiny* », « *Silex of Destiny* » et « *First Arrangement of Fealty* ». Le recours à l'anglais dans le recueil peut surprendre le lecteur et produit un effet d'étrangeté dans le dédoublement de la langue : c'est peut-être la langue des Dioscures, jumeaux dont il s'agirait, la deuxième partie du recueil étant en effet sous-titrée *Dioscuromachie*. « *Destiny* », le premier de ces poèmes intitulé en anglais, offre quelques vers qui évoquent la langue des jeunes garçons de Zeus :

> La divinité bouge et parle
>
> Des mots rapiécés
>
> De tel oracle en telle langue
>
> Imprévisible
>
> Tout pouvoir à toi
>
> Tour cyclone
>
> Où l'espoir meurt incognito
>
> Langue tordue
>
> Yeux hors de la tête[825]

Pratiquant aussi une « langue imprévisible », César Moro écrit en français mais préfère avoir recours à l'anglais, une langue qu'il connaît moins que l'espagnol mais dont la sonorité le séduit. Non seulement il avait un rapport

---

et DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES, *Renombre del amor*, México, UNAM, Dirección General de Difusión Cultural : Departamento de Humanidades., 1988, p. 4.

[825] César MORO, *Amour à mort: et autres poèmes*, Paris, la Différence, 1990, p. 38.

conflictuel avec l'espagnol, la langue de la colonisation en Amérique latine ; il avait également une relation tourmentée avec son pays d'origine et sa culture marquée par le colonialisme. Au Mexique, en 1938, il publie son unique recueil de poèmes en espagnol *La tortuga ecuestre*. L'un de ses derniers poèmes en espagnol, « *viaje hacia la noche* », daté de 1947, fut écrit après son exil au Mexique, à Lima, ville à laquelle il donne l'épithète « *la horrible* ».[826] En forme d'épilogue, un texte apparenté à l'écriture automatique accompagne ce poème et évoque l'exil et le déracinement :

> *Porque es difícil viajar, llorar, comer, correr, cantar, saltar, esconder, amar, pensar, robar, bajar, penar, estar, matar, creer, oír, domar, perder, poder, pastar, pintar, viajar…*[827]

Parmi les livres que César Moro conservait dans sa bibliothèque personnelle, plus de la moitié sont de langue française. Or, plus qu'une rupture avec sa culture d'origine, le changement de langue de César Moro manifeste une obsession pour la langue et la poésie françaises. Toutefois, sa langue maternelle laisse une forte empreinte sur sa pensée ; malgré son français presque parfait, de temps en temps il inventait des mots français empruntés de l'espagnol.

Le rapport aux langues permet de retracer les relations affectives de ces artistes à leur pays d'origine et à leur pays d'accueil. Le français pour César Moro serait ainsi la langue d'accueil de sa poésie, malgré le faible lectorat en français durant son exil. Benjamin Péret ne semble pas avoir éprouvé le besoin ou l'envie d'écrire en espagnol, probablement en raison de son isolement intellectuel et du peu de possibilités éditoriales dont il jouissait. Toute la poésie de Benjamin Péret est écrite en français : au Mexique et au Brésil il continua d'écrire en français. Il comprenait parfaitement le castillan et le portugais ; il traduisit beaucoup, notamment les textes qu'il compila pour son *Anthologie des contes, mythes et légendes populaires d'Amérique*. Il traduisit également le livre maya *Chilam Balam de Chumayel* et le poème *Pierre du Soleil* d'Octavio Paz. Nombre de ses

[826] Poème paru dans la revue *Las Moradas*, nº 1, Lima, 1947.

[827] César MORO et André COYNÉ, *La tortuga ecuestre y otros poemas en Español*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 2002, p. 80.

textes comportent des listes de mots de vocabulaire en argot. En espagnol, ses textes ont été traduits par ses amis, notamment par Octavio Paz et César Moro qui ont contribué à la transmission et à la réception de son œuvre.

Au Mexique, Benjamin Péret souffrit des difficultés à communiquer et de la pauvreté des bibliothèques. Pendant son travail de recherche pour son *Anthologie des contes, mythes et légendes populaires de l'Amérique*, il consulta et traduisit des ouvrages écrits en espagnol, allemand, portugais et anglais. Six lettres inédites de Benjamin Péret adressées à Emilio Adolfo Westphalen[828] évoquent ses recherches sur les mythes et légendes pour son anthologie. Benjamin Péret envoyait des lettres en français à Emilio Adolfo Westphalen alors que les réponses arrivaient en espagnol, comme dans le cas de la correspondance entre César Moro et Emilio Adolfo Westphalen. L'évocation de ses recherches parsème les lettres de 1941 jusqu'à 1959, et cette activité peut être précisément reconstituée à partir de sa correspondance. Il dit ne pas connaître assez de monde en Amérique pour parachever les recherches bibliographiques de son anthologie. C'est ainsi qu'il entra également en contact avec le poète guatémalien Miguel Angel de Asturias et avec le poète péruvien Emilio Adolfo Westphalen entre autres, dans le but de recueillir des contes et des récits précolombiens. Dans l'introduction de son anthologie, il fait la description de plusieurs expressions. Il s'intéressait surtout aux expressions populaires comportant un noyau de poésie :

> De nos jours et dans les sociétés les plus évoluées, il serait aisé de voir se reconstituer sous nous yeux un langage poétique, non dans les couches supérieures de la population, mais parmi les parias et les hors-la-loi : l'argot.[829]

Comme Wolfgang Paalen, il est sensible à l'usage populaire de la langue au Mexique, faisant preuve d'une assimilation linguistique profonde de la culture grâce à ses lectures et ses observations.

---

[828] Emilio Adolfo papers regarding surrealism in Latin America, Series I, correspondences, 1938-1971, folder 3, box 10, GRI.

[829] Benjamin PERET (dir.), *Anthologie des mythes, légendes et contes populaires d'Amérique*, *op. cit.*, p. 11.

Chez Remedios Varo se décèle un usage particulier de la langue en lien avec ce qu'elle appelle des « expériences psycho-humoristiques ». Le latin décousu de *Hälikcio von Fuhrängschmidt,* l'auteur imaginaire du traité pseudo-scientifique *De Homo Rodans* de Remedios Varo, manifeste une langue hybride :

> *…et de fragmentus oseus lumbaris non verbalem non pensarem, conditionae humanitas Luciférica est. Et de pensarem ou parlarem lumbarismus pericoloso et cogitandum est…(sic)*

Malgré les déclinaisons chaotiques de ce fragment, celui-ci propose peut-être une idée de la censure religieuse : *Ne pas verbaliser ni penser aux fragments osseux lombaires. La condition humaine est diabolique*. Dans ce texte, Remedios Varo se moque des autorités. Le narrateur réfute la théorie de l'évolution : les choses ne seraient pas « dépourvue[s] de volonté transcendantale », il n'y aurait que « deux claires tendances : celle de ce qui tend à se durcir et celle de ce qui tend à se ramollir. » Ce seraient deux phases d'un même cycle :

> Je finis en rappelant à nous tous qui sommes sur le seuil du Deuxième Mouvement : ce qui est mou et élastique durcit ; ce qui est pierreux et rigide se ramollit. Espérons que lorsqu'arrivera le dangereux et crucial moment unificateur, chacune de ces tendances rebondira contre la muraille du temps et reculera, car autrement ils se croiseront dans l'espace et après une époque de douloureuse confusion dans laquelle toute matière sera *Infernaline Hybrido-Maniaque*, la première occupera la place que jadis avait l'autre.[830]

Cette conclusion aux allures prophétiques s'inspire d'une langue soutenue et du jargon scientifique, avec le recours de plusieurs néologismes, significatifs de son usage de la langue « *Hybrido-Maniaque* ». Remedios explique à sa mère le processus créatif de ce petit texte comme faisant partie d'un ensemble constitué de dessins, gouaches, une huile et une sculpture. Le texte *De homo rodans* représente une sorte de clé pour son œuvre car nombre de ses tableaux comportent des

[830] *Ibid, De Homo Rodans.*

personnages à roues. Selon la lettre à sa mère, elle-même ne comprend pas le latin qu'elle utilise dans ce texte :

> *No te doy detalles de lo que escribí o de la figura, pues todo está hecho imitando las cosas y palabras científicas que casi nadie entiende y muchas partes del escrito están en un latín inventado que ni yo misma entiendo, pero el conjunto resultaba gracioso.*[831]

Remedios Varo inventait régulièrement des néologismes pour ses créations. Par exemple, dans le tableau *Visita al cirujano plástico* (1960), en plus de l'enseigne « Clínica Plastoturgencia », tout un texte « publicitaire » rempli de néologismes apparaît sur la vitrine :

En nuestra gloriosa
era
plastinaylonítica
no hay limitaciones
osadía
buen gusto
elegancia y turgencia
es nuestro lema
on parle français[832]

À la manière d'une clinique futuriste de chirurgie plastique, on propose dans cette boutique des chirurgies surréalistes, suggérées par le mannequin de la vitrine qui a trois paires de seins et la cliente qui arrive avec un nez de grande proportion caché sous un voile. Le néologisme « *plastourgencia* » évoque le paradoxe d'une époque gouvernée par la beauté physique qui ne faisait que commencer.

Wolfgang Paalen s'intéressait manifestement aux langues et à leur usage correct. Sa bibliothèque personnelle comptait un nombre important de dictionnaires de plusieurs langues.[833] Il s'est inspiré du mot grec *dynaton* pour

831 Beatriz VARO, *Remedios Varo*, *op. cit.*, p. 228.

832 « Dans notre glorieuse / ère / *plastinaylonitique* / il n'y a pas de limitation / audace / bon goût / élégance et turgescence est notre devise /on parle français ».

833 L'inventaire de sa bibliothèque se trouve dans le fonds Wolfgang Paalen aux Archives Franz Mayer.

nommer sa « philosophie de tous les possibles », donnant la racine de ce mot pour nom à sa revue.

La lecture de certains manuscrits inédits peut s'avérer ardue en raison du nombre de fautes d'orthographe et de barbarismes dans la conjugaison, des maladresses et impropriétés. S'y trouvent également des faux-sens, des glissements de sens des mots ou des transpositions d'expressions idiomatiques d'une langue à l'autre et des néologismes. Leonora Carrington confond fréquemment les genres des choses, ce qui est naturel puisqu'en anglais il n'y a pas de genre pour les objets. La confusion se retrouve aussi dans les écrits en français de Remedios Varo puisque le genre des objets diffère parfois entre français et l'espagnol.

L'orthographe n'est que rarement observée de façon académique. Wolfgang Paalen, César Moro et Eva Sulzer la respectent à peu près, malgré quelques fautes. La polyglossie entraîne une confusion des langues, créant parfois un sentiment de dépaysement chez le lecteur. Comme le signale Alexis Nouss, « La question de la langue et de la traduction est centrale dans le vécu exilique ».[834] Cette question facilite ou empêche les interactions de l'exilé dans son pays d'accueil, et notamment la réception de son œuvre lorsqu'il est écrivain. La réception des idées d'auteurs polyglottes comme Leonora Carrington, César Moro ou Wolfgang Paalen demande souvent un interlocuteur également compétent dans plusieurs langues et se trouve donc limitée par le monolinguisme des lecteurs. Dans une lettre à André Breton, Wolfgang Paalen se plaint du fait que son « seul public » est Eva Sulzer, car à ce moment, il n'écrivait qu'en allemand.[835]

Dans des cas extrêmes, le fait de ne pas parler sa langue maternelle peut conduire à une rupture du discours, au silence. Le changement de langue en exil peut en effet mener à l'aphasie : « Ainsi votre élément est-il le silence »,[836] C'est peut-être le cas d'Alice Rahon qui écrivait de moins en moins depuis son exil ; sa poésie se tait dans sa peinture, elle crée des nombreux *poèmes-dessins*. Son

---

834 Alexis NOUSS, *La condition de l'exilé*, *op. cit.*

835 Wolfgang Paalen à Benjamin Péret, Los Cedros, Villa Obregon, Mexico, D.F. le 24 janvier 1940, Archives Jean-Louis Bédouin**,** WPES (photocopie, non cataloguée)

836 Julia KRISTEVA, *Étrangers à nous-mêmes*, *op. cit.*, p. 27‑28.

silence sera évoqué dans le titre de son poème « Verbe-cage », écrit peu de temps après son arrivée au Mexique :

> L'arbre et l'image de l'arbre
>
> Dans le miroir
>
> Dans mon regard
>
> Sur ma rétine
>
> Dans l'irrespirable pré-mémoire
>
> A peine sorti du verbe-cage
>
> Tout l'être cogne éperdument à la porte[837]

Elle privilégie la peinture et s'exile du langage écrit au Mexique. Dans sa réflexion sur la poésie de l'exil, Linda Nochlin affirme que les peintres se trouvent dans une meilleure position que les écrivains en exil, car le langage visuel lui semble plus universel qu'une langue.[838] L'éthopée que César Moro fait d'Alice Rahon lui confère la « voix de la couleur », tout en évoquant le processus douloureux de son « changement de main » :

> *La pintura de Alice Paalen ha crecido naturalmente, como una flor; acaso su proceso haya sido tan doloroso como dolorosa debe ser la eclosión de una flor, de una crisálida. Pero todo el proceso se realiza en la oscuridad interna. Los frutos visibles resplandecen de matices, de líneas, de superficies pulposas y aterciopeladas. La voz del color se eleva y desciende para referirnos lo indescriptible: la voz del color.*[839]

*

Au niveau culturel et linguistique, la langue devient métisse. La distance sépare les exilés non seulement de leur pays, mais aussi de leur langue maternelle.

---

[837] « Verbe-cage » poème inédit écrit en octobre 1939 à San Angel (Mexico), il se trouve dans les archives privées Alice Rahon, une photocopie non cataloguée est consultable dans les Archives WP/ES.

[838] « When it comes to exile, artists would seem to be in a better position than writers. Somehow, the visual world loses less in translation. For the writer, exile and the loss of native language may be devastating, depriving the subject of access to the living world. » Susan Rubin SULEIMAN (dir.), *Exile and creativity*, *op. cit.*, p. 344.

[839] César Moro, « La peinture d'Alice Rahon », *El hijo pródigo*, nº 42.

Cette distance est parfois source de créativité comme dans le cas de Leonora Carrington qui pratique une poésie hybride. Pour Benjamin Péret il s'agit d'un obstacle, tout comme pour André Breton, qui ne parlait pas l'anglais : ses interactions aux États-Unis se trouvèrent également limitées par la barrière de la langue. Cette langue métisse donne ainsi la prémisse d'un possible reflet de leur caractère surréaliste exilé et mexicain. En effet, le mélange des langues, leur pratique diversifiée et hétérogène définit une partie de l'esthétique de leur création littéraire.

Un changement de langue s'opère presque nécessairement lorsqu'on réside de manière prolongée dans un pays étranger, que ce soit par le dialecte du lieu ou par l'apprentissage d'une autre langue ; les codes se modifient, se multiplient. Ce changement de langue confère un « regard déshabitué »,[840] propre à l'exilé. La langue dans laquelle nos artistes exilés communiquent par écrit est une langue hybride, selon leur origine et leur lieu de rencontre. Leurs textes sont non seulement un espace de créativité artistique mais aussi un espace de créativité linguistique inhérente à l'esthétique du déplacement.

[840] Nicole LAPIERRE, *Pensons ailleurs*, *op. cit.*, p. 30.

B) Constellations surréalistes ou le déplacement de Paris

[…] une sensation de dépaysement qui va devenir l'élément fondamental du futur poème surréaliste.

José Pierre[841]

La perspective de l'exil, en son premier sens géographique et historique, se construit autour du contexte et de la façon dont les artistes exilés se démarquent autant des représentations canoniques de l'art mexicain de l'époque que de ce qui se faisait dans l'Europe en guerre ou aux États-Unis. Ces artistes créèrent-ils une nouvelle avant-garde ? De quelle manière contribuèrent-ils à donner une nouvelle existence au surréalisme ? L'exil déplaça le surréalisme de son centre principal d'activités. La constitution d'un corpus de ce surréalisme déplacé au Mexique permet d'observer une esthétique à équidistance du surréalisme et de l'exil.

Ces artistes surréalistes exilés au Mexique ne cherchent pas à imiter le groupe parisien rassemblé autour d'André Breton, malgré quelques tentatives pour mener des activités collectives. Au contraire, ces artistes immigrés constituent moins un groupe par leurs théories artistiques et leurs activités publiques que par leurs liens intimes. Il s'agit d'une communauté, non d'un groupe ou d'un mouvement. Cependant, cette communauté d'exilés reste un « lieu de surgissement privilégié de la 'merveille' ».[842]

En observant les similitudes et différences entre cette communauté, le groupe parisien et d'autres constellations formées autour du surréalisme, Jacqueline Chénieux-Gendron souligne quelques traits communs du surréalisme à l'étranger :

> Ces lieux de « décentrement existentiel » par marginalisation historique et géographique (Portugal) ou

[841] Georges Henein, « Bilan du mouvement surréaliste », conférence faite au Caire chez les « Essayistes » le 4 février 1937, réproduite dans *Pleine Marge* no 24, novembre 1996,

[842] « lieu de surgissement privilégié de la « merveille », le groupe constitué autour d'une personnalité dominante. Cette constellation élective reproduit, avec ses rites d'initiation, d'exclusion ou de réinsertion, les caractéristiques d'une microsociété régie par une pensée magique » Jacqueline CHENIEUX-GENDRON, *Surréalismes*, *op. cit.*, p. 18.

> transplantation et déracinement (Argentine, Chili) ou encore par métissage et héritage culturel indien (Mexique, Pérou) doivent résoudre des questions d'identité culturelle.[843]

Au Mexique, ces « questions d'identité culturelle », restèrent longtemps sans réponse car il était impossible de diffuser auprès du grand public les œuvres des exilés sans se heurter à l'incompréhension ou à des barrières politiques. La faible diffusion entraîne le fait que le public mexicain eut rarement accès aux œuvres d'un syncrétisme exacerbé de Wolfgang Paalen ou de Leonora Carrington. L'œuvre de Benjamin Péret y resterait presque inconnue, s'il n'y avait eu Octavio Paz, Lourdes Andrade et plus tard, Fabienne Bradu pour travailler à l'édition et traduction de son œuvre. Son plus long travail, l'*Anthologie des contes, mythes et légendes populaires de l'Amérique*, n'a jamais été traduit en espagnol. Certains détracteurs de ces artistes, comme Ida Rodriguez Prampolini dans son livre *El surrealismo y el arte fantástico de México*, reprochèrent à ces artistes de ne pas intégrer assez de références mexicaines dans leurs œuvres : cela trahit non seulement la méconnaissance de l'intégralité de leur œuvre, mais également le fait que ces surréalistes exilés au Mexique n'appartenaient pas à une école ou mouvement propre au Mexique. Les manifestes au deuxième degré sont la preuve ironique d'une liberté, propre à l'étranger, dans le sens de Julia Kristeva :

> Libre d'attaches avec les siens, l'étranger se sent « complètement libre ». L'absolu de cette liberté s'appelle pourtant solitude.[844]

La communauté de destins reliait ces artistes sans qu'ils soient cependant perçus comme un groupe, des liens forts persistaient entre eux. En 1951 André Breton revint sur la notion du groupe et les confusions que cette notion engendrait, notamment pour les surréalistes :

> La notion de groupe '' surréaliste '' entraîne à elle seule une certaine confusion. Dans *La poésie moderne et le sacré*, Jules Monnerot, étudiant la sociologie du surréalisme, lui

[843] *Ibid.*, p. 320.
[844] Julia KRISTEVA, *Étrangers à nous-mêmes*, *op. cit.*, p. 23.

> substitue très heureusement celle d'un « set » (agrégation fondée sur des affinités électives). S'il nous est arrivé à nous-mêmes d'user du mot '' groupe '', c'était faute d'un mot français plus adéquat et pour simplifier. L'important est qu'à la notion du groupe (au sens statique et fermé du terme), nous n'avons cessé entre nous d'opposer celles de mouvement, d'expérience, d'attitude commune devant la vie, montrant assez par là que le surréalisme n'a rien d'un parti ni d'un dogme et se justifie dans la durée en tant qu'aventure spirituelle.[845]

Le sentiment de déracinement s'ajoute à l'expression d'un surréalisme en exil. Cependant, un double point de vue continue de s'exprimer autant chez ceux qui sont rentrés et chez ceux qui s'installent au Mexique malgré la possibilité de rentrer dans leurs pays d'origine. La poétique de l'exil s'appuie dans ces œuvres sur une communauté de destin et dévoile également une profonde estime mutuelle. Ils contribuèrent à créer un surréalisme global, à disséminer discrètement et progressivement les idées clés du surréalisme, ils devinrent une constellation d'artistes porteuse d'une contre-culture qui prit ses racines progressivement au Mexique. Ces artistes nous livrent le point de vue des *vaincus* de la deuxième guerre mondiale car la diffusion de leurs œuvres n'avait pas le même caractère héroïque que celle des poètes de la résistance ; résultat des répercussions des conflits politiques et de leur exil.

La construction d'un Nouveau Monde

Le poète républicain Juan Larrea était en relation avec Luis Buñuel, Pierre Mabille et Benjamin Péret. *Ilegible, hijo de flauta* est un récit perdu de Juan Larrea, écrit à Paris en 1927, après une crise spirituelle provoquée par la lecture de *La evolución mística de en el desenvolvimiento y vitalidad de la iglesia* de Juan

[845] Réponse d'André Breton à un un texte de Pauwels publié dans le *Figaro Littéraire :* « Une mise au point d'André Breton », Le Figaro Littéraire, 19 mai 1951. Voir lettre de Benjamin Péret à André Breton, 19/05/1951, *Correspondance André Breton – Benjamin Péret*, 1920-1959, Gallimard, p. 275.

G. Arintero.[846] Or, le manuscrit du livre *Ilegible, hijo de flauta* disparut à Madrid en 1937. En1947, Luis Buñuel envisagea d'en faire une adaptation au cinéma d'après le récit que Juan Larrea lui en fit lors de leurs rencontres à Mexico :

> Le film a failli être tourné des années plus tard avec le producteur Manuel Barbachano Ponce, avant que l'on fasse Nazarín. J'écrivis à Larrea : « Nous allons enfin réaliser *Ilegible*. Barbachano nous donne à chacun mille dollars. Comme tu en as plus besoin que moi, je t'envoie les deux mille. » Il répondit : « Enchanté. Cet argent miraculeux tombe à pic. » J'ajoutait deux ou trois idées au scénario, et il fit de même. Pour une scène où les Fils (ou les Témoins, je ne me souviens plus) de Jéhovah se réunissaient au Madison Square Garden, par où devaient passer à cheval *Ilegible* et un ami, on avait besoin de trente mille personnes. J'écrivis à Larrea : « La scène des Fils de Jéhovah est impossible à réaliser ; nous ne pouvons pas aller tourner à New York ni réunir tant de gens. » Ce à quoi il répondit : « Je refuse que l'on fasse le film si tu supprimes les Fils de Jéhovah. » Il me dit que l'on pouvait faire un trucage. Mais comment faire un « trucage » de trente mille personnes au Mexique ? Et comme le film n'a pas pu se faire, Larrea rendit les mille dollars. Un type incroyable ! Il perdit le film et l'argent pour quelques fils de Jéhovah de plus ou de moins.[847]

C'est alors que Juan Larrea écrit le texte « *Ilegible, advenimientos* », matière première d'une œuvre qui évolua grâce à Luis Buñuel, mais qui finalement ne fut pas réalisée en film. En 1957, Luis Buñuel tente à nouveau de mettre en œuvre le projet, cette fois-ci avec un financement. Il demande par correspondance à Juan Larrea d'enrichir le texte de plusieurs scènes, ce qu'il fit en collaboration de sa fille Lucienne. L'histoire impossible de la réalisation de ce film, accompagnée de correspondances et de différents états du scénario montre que malgré la bonne volonté des deux auteurs, plusieurs facteurs empêchèrent la

[846] Juan LARREA, Luis BUÑUEL et Javier HERRERA NAVARRO, *Ilegible, hijo de flauta*, *op. cit.*, p. 15.
[847] Luis BUÑUEL, Tomás PEREZ TURRENT et José de la COLINA, *Conversations avec Luis Buñuel*, *op. cit.*, p. 104-105.

réalisation du film : la distance, les impossibilités techniques et matérielles à réaliser certaines scènes à l'époque, notamment en ce qui concerne à la scène finale avec les témoins de Jehova, scène qui manifestement était absolument nécessaire aux yeux de Juan Larrea. En 1963, Luis Buñuel revient sur ce projet, il avait l'intention de filmer une série de contes dont *Aura* de Carlos Fuentes, *Las Menades* de Julio Cortázar, quelque chose de lui, et *Ilegible, hijo de flauta*. Juan Larrea accepta mais le projet échoua une dernière fois. Ce fut seulement en 1980 que les textes inédits de Juan Larrea sur *Ilegible* furent publiés grâce à l'insistance d'Octavio Paz qui réussit à les faire paraître dans sa revue *Vuelta* :[848]

> *Juzgo que se trata de un documento esencial para la historia de nuestra poesia y no me parece justo –se lo digo con afecto y respeto – que sea sustraido al conocimiento del público.*[849]

En effet, ce récit, tout à fait dans la lignée surréaliste, est empreint d'un sentiment d'exil et de l'intériorisation des conflits historiques qui marquèrent profondément le poète Juan Larrea :

> *Pero hacia 1932, tras mi aventura peruana, crei darme cuenta de que mi vida personal había continuado Ilegible. La traversía en que se encontraba una extraña América la habré realizado yo después de haber topado con una muchacha asimilable a la del argumento novelístico. La aventura peruana que sitúo mi consciencia en un punto tan equivoco tenia que ver en lo substancial con mis imaginaciones inconcretas acerca de la isla. Tiempo y espacio funcionaban de manera diferente. En realidad yo había vuelto de América sin nombre, como Ilegible, y con una nueva vida en los brazos, la personificada en Luciane.*[850]

Dans cet argumentaire, Juan Larrea identifie *Ilegible*, le protagoniste de son œuvre, avec sa situation d'exil ; sans nom, l'œuvre de ces artistes est *illisible*.

---

[848] Nº 39 et nº40 de février et mars 1980.

[849] Lettre d'Octavio Paz à Juan Larrea du 10 avril 1979. Transcription dans Juan LARREA, Luis BUÑUEL et Javier HERRERA NAVARRO, *Ilegible, hijo de flauta*, *op. cit.*, p. 128.

[850] Juan Larrea, "*Ilegible-advenimiento*", in *Ibid.*, p. 142.

Ces artistes resteront au Mexique à l'exception de Benjamin Péret et César Moro qui rentrèrent définitivement dans leurs pays d'origine, bien après la guerre, en 1948. Bien que le surréalisme n'ait pas trouvé un nouveau centre principal d'activités au Mexique, ces artistes auront marqué un certain nombre d'initiés, comme Octavio Paz qui s'efforça de maintenir leur mémoire en manifestant son admiration et son sentiment d'affinité avec eux dans ses textes.

Le *Poema circulatorio* de Octavio Paz, sous-titré « *Para la desorientación general* » est une évocation au cercle surréaliste au Mexique. Créée lors de l'exposition *Surrealist Art* organisée par le MoMa pour le Mexique en 1973, le poème fut peint sur le mur des escaliers en spiral qui menaient à l'exposition. À la manière de Guillaume Apollinaire, Octavio Paz écrit un calligramme inspiré directement de « la Lettre-Océan ». Dans *Notas al poema circulatorio*, il explique l'argument du poème, hommage aux artistes et poètes surréalistes qui passèrent par le Mexique :

> *Este poema evoca (convoca) a distintos poetas y pintores surrealistas que vivieron (o viven aún) en México : Antonin Artaud, André Breton, Benjamin Péret, Luis Buñuel, Leonora Carrington, Remedios Varo, Wolfgang Paalen, Alice Rahon, Günter Gerzso, Alberto Gironella, César Moro… Guillaume Apollinaire, Lettre-Océan, fue el primer caligrama publicado por Apollinaire (1914). Dedicado a su hermano, Alberto Kostrowitzky, que vivía en México (llegó en 1913 y murió aquí en 1919), está escrito sobre una « tarjeta postal de la República Mexicana ». En Lettre-Océan » se encuentra la frase que tanto intrigó a André Breton (tu ne connaîtras jamais bien les Mayas) y varias expresiones mexicanas como « hijo de la chingada » (escrito curiosamente a la italiana)… Arthur Cravan, poeta y boxeador. Huyendo de la guerra, se refugió en Barcelona, en 1916 (en Madrid el campeón Jack Johnson lo puso fuera de combate por K.O.., en el primer round), y después, en 1917, en Nueva York, donde la policía lo detuvo cuando intentaba desnudarse en el curso de una conferencia sobre el arte moderno (Marcel Duchamp. « Quelle belle conférence ! »). A la entrada de los estados Unidos en la guerra, Cravan se fugó y se estableció en México. Parece que fue profesor de cultura física y que en 1919 dio unas conferencias sobre el arte egipcio nada menos que en el Colegio Militar. El mismo año quiso cruzar, a bordo de una ligera embarcación, el Golfo de México y desapareció en sus aguas para siempre, como el dios Quetzalcoatl. Tenía 33 años.*[851]

[851] Dans le cahier d'images en annexes nous réproduisons la versión parue dans *México en el surrealismo: los visitantes fugaces*, nº, 63 de la revue *Artes de México*, Mexico, 2003, p. 8.

Le futur Nobel, Octavio Paz s'inspire du cercle des surréalistes exilés au Mexique pour composer son poème. Ce cercle intègre la constellation surréaliste à laquelle lui-même appartenait : au-delà de son admiration il a créé et partagé des idées avec les surréalistes, notamment à travers la traduction de leurs œuvres et des critiques. L'espace typographique du poème d'Octavio Paz et la structure circulaire participent à créer un effet de sens ; chaque vers fait que l'on peut lire le poème à partir de n'importe quelle ligne. Le poème n'a pas de début ni de fin, on pourrait s'amuser à le lire à l'endroit et à l'envers. L'exégèse de ce poème faite par Olivia Maciel Edelman[852] montre qu'Octavio Paz possède une connaissance profonde des mythes du pays et des surréalistes, faisant de lui le meilleur intermédiaire entre l'œuvre de ces artistes exilés et le Mexique.

[852] "*Partió el higo: espontaneidad surrealista en "poema circulatorio" de Octavio Paz y Arabian Knight de Manuel Ulacia*", Olivia Maciel Edelman, in *Revista Iberoamericana*, vol. 1, LXXXIV, juillet-septembre 2008, Mexico, p. 727-740.

C) L'empreinte surréaliste dans le réalisme magique

En el fondo la creación de lo exótico es una marca que distingue nuestra propia ficción de identidad.

Gabriel Weisz[853]

Si le mouvement surréaliste fut d'origine parisienne, les nationalités des artistes qui se réclamèrent à un moment ou un autre de celui-ci, furent nombreuses. L'interaction des différentes cultures nourrissait le mouvement depuis ses débuts. Comme l'explique Luis Buñuel dans ses mémoires, le surréalisme fut perçu à l'époque comme « une sorte d'appel » international à la jeunesse :

> Le surréalisme fut avant tout une sorte d'appel qu'entendirent ici et là, aux États-Unis, en Allemagne, en Espagne, en Yougoslavie, des gens qui pratiquaient déjà une forme d'expression instinctive et irrationnelle avant même de se connaître. Les poèmes que j'avais publiés en Espagne, avant d'entendre cet appel, qui nous dirigeait tous vers Paris. De même, Dali et moi, en travaillant sur le scénario de *Un chien andalou*, nous pratiquions une sorte d'écriture automatique, nous étions surréalistes sans l'étiquette.[854]

Cet appel menait vers Paris. Cependant, plus qu'un mouvement français, le surréalisme fut dès le départ un mouvement international. Puis, les idées surréalistes voyagèrent, notamment à travers les expositions internationales surréalistes. En 1936, André Breton célébrait déjà cette internationalité du mouvement dans son discours « Limites non-frontières du surréalisme », lors de la première *Exposition internationale du surréalisme* à Londres. Si Paris restait le centre culturel par excellence, les idées surréalistes se répandirent en Europe, sur

---

853 Gabriel WEISZ CARRINGTON, *Tinta del exotismo: literatura de la otredad*, 1. ed., Mexico, Fondo de Cultura Económica, Breviarios del Fondo de Cultura Económica, n° 560, 2007, p. 36.

854 Luis BUÑUEL et Jean-Claude CARRIERE, *Mon dernier soupir*, *op. cit.*, p. 127.

le continent américain et même au Japon. Les idées surréalistes se propagèrent progressivement grâce aux rencontres avec des membres du cercle parisien.

En Angleterre, *Le premier manifeste anglais du surréalisme* paraît en 1935.[855] La première *Exposition internationale du surréalisme* à Londres ne laisse pas le public indifférent.[856] Or, malgré ce succès, l'action du groupe anglais reste beaucoup plus discrète que celle du cercle parisien, en raison de son détachement des conflits politiques et de leur éloignement géographique. Comme le signale Michel Remy dans son anthologie du surréalisme en Angleterre, *Au treizième coup de minuit* :

> Le surréalisme anglais n'est pas né d'un rapport conflictuel politique ou idéologique. Il est né dans la mouvance du surréalisme français, en tant que pur défi. Il a insisté, dès le départ, sur le dépassement qu'il pose comme préalable de toute structure ou catégorisation […] Il ne s'est jamais agi pour le groupe surréaliste anglais de formaliser un discours, de se dire à travers des théorisations ou des explications ; il est au contraire passé, dès son introduction en Angleterre, directement, sans attendre (n'avait-il pas déjà assez attendu dans l'ombre et le silence ?), à l'éparpillement des œuvres et des discours.[857]

En cela, le groupe anglais demeure beaucoup plus libre que le français ; « l'absence de perspectives éditoriales ou commerciales »[858] leur a permis de s'exprimer beaucoup plus librement. Tout comme le surréalisme anglais, le surréalisme au Mexique souffrait du manque de diffusion et de l'absence de perspectives.

Avant son exil, en 1935, Benjamin Péret fait le bilan du mouvement à l'étranger dans un article pour les *Cahiers d'Art*, « Le surréalisme international » :

---

[855] Michel REMY, *Au treizième coup de minuit: anthologie du surréalisme en Angleterre*, Paris, France, Ed. Dilecta, 2008, p. 23.

[856] « Rejet total d'œuvres déclarées sans intérêt ou gêne et confusion de raccourcis critiques, jugements à l'emporte-pièce ou tentatives d'explications avortées, il n'empêche que jusqu'au 4 juillet, 25 000 visiteurs s'y pressèrent en trois semaines, à raison d'une moyenne de 1 300 par jour. Un véritable salut de valeurs était en train de s'effectuer » *Ibid.*, p. 13.

[857] *Ibid.*, p. 22-23.

[858] *Ibid.*, p. 23.

> Le surréalisme, après s'être imposé ici comme l'unique mouvement progressif surgi depuis la guerre, devait, pour ne pas se dessécher, sortir du cadre étroit des frontières de ce pays et prendre une figure internationale. Révolutionnaire, le surréalisme tend à s'infiltrer dans tous les pays, comme la dialectique matérialiste à laquelle il est intimement lié. Après la Belgique, la Yougoslavie, la Tchécoslovaquie, le Japon, le Danemark, voici le Pérou, où vient de se former un groupe surréaliste dont la première manifestation a été une exposition groupant des œuvres de Jayme Dvor, César Moro, Carlos Sotomayor, Maria Valencia, etc., exposition accompagnée d'un catalogue où se trouve des textes et des poèmes de Rafo Mendez, César Moro, Julio Sotomayor et Westphalen. En outre, nos amis péruviens annoncent la publication d'une revue : *El uso de la palabra*. Cette manifestation n'a pas été du goût du maniaque de l'invention –Vicente Huidobro – qui se croit toujours plagié par les trouvailles d'autrui et consacre cette fois tout un pamphlet à calomnier Moro.[859]

Le Mexique ne figurait pas encore dans cet état des lieux du surréalisme à l'échelle internationale. En Amérique latine, le Pérou fut le premier pays à réaliser une exposition surréaliste, organisée par César Moro en 1935. Il conçut un catalogue avec une composition typographique soignée, dans le style des tracts et collages surréalistes. Il y inséra des fragments de textes d'André Breton, Giorgio de Chirico, Paul Éluard, René Crevel, Emilio Adolfo Westphalen, Salvador Dalí, Lautréamont, Rafo Mendez, Eduardo Anguita, Gérard de Nerval, Francis Picabia, Louis Aragon, Young et lui-même. L'article de Benjamin Péret que nous venons de citer fait preuve d'un très ancien projet de revue de César Moro et Emilio Adolfo Westphalen. La revue *El uso de la palabra* ne vit pas le jour avant 1939 et cela pour un unique numéro, et l'exposition surréaliste organisée par César Moro en 1935 constituait bien la première manifestation surréaliste au Pérou comme dans toute l'Amérique latine. Celle-ci avait créé une polémique autour de Vicente Huidobro, l'écrivain chilien qui avait séjourné à plusieurs reprises en France entre 1916 et 1932. Dans la dernière page du catalogue, César Moro dénonçait le

[859] « Le surréalisme international », paru dans *Cahiers d'Art*, nº 5-6, 1935, voir Benjamin PERET, *Œuvres complètes 7*, *op. cit.*, p. 138.

plagiat d'un poème écrit par Luis Buñuel en 1933, « Une girafe », paru dans *Le surréalisme au service de la révolution*.[860] Selon César Moro, Vicente Huidobro aurait fait plus que s'en inspirer pour écrire son texte « Árbol ». César Moro qualifie le poète chilien de « médiocre copiste ». Les séjours parisiens de Vicente Huidobro l'avaient certainement amené à rencontrer quelques personnalités de l'avant-garde, notamment Guillaume Apollinaire. En effet, Vicente Huidobro fut l'un des premiers poètes au Chili à abandonner la ponctuation et à importer l'esthétique avant-gardiste en Amérique du Sud. De nos jours, Vicente Huidobro est aussi reconnu que Pablo Neruda au Chili. Mais César Moro connaissait bien les idées et les œuvres des surréalistes et Vicente Huidobro ne citait pas forcement ses sources. Le conflit suscita la protestation de Vicente Huidobro et plusieurs textes de contre-attaque.[861] Plusieurs poètes firent circuler un tract avec des textes en espagnol d'Emilio Adolfo Westphalen, Rafo Mendez, Dolores R. de Velasquez et un texte en français de César Moro, « La pâtée des chiens » explicitement adressé à Vicente Huidobro. Les idées avant-gardistes avaient déjà commencé à se propager en Amérique latine avec le retour des écrivains latino-américains qui avaient séjourné en France, comme Vicente Huidobro, mais César Moro l'accusait avec violence de plagiat et d'arrivisme. Malgré cette polémique, Vicente Huidobro s'inspira du surréalisme pour fonder au Chili le groupe « La Mandragora » en 1938. Ainsi, le surréalisme au Chili se diffusait grâce à ce groupe, auquel participèrent les poètes Braulio Arenas, Teófilo Cid et Enrique Gómez Correa, avec lesquels Benjamin Péret entretenait une correspondance.

[860] Poème paru dans le nº 6 de *Le Surréalisme au Service de la Révolution* (1930-1933), 6 numéros en 6 1ivraisons du n° 1 (juillet 1930) au n° 6 (mai 1933), Dir. : André Breton, Librairie José Corti, Paris.

[861] Voir *Vicente Huidobro o el obispo embotellado*, tract distribué à Lima en février 1936. GRI, Cesar Moro papers, series VI, box 3.

À la recherche du réalisme magique

Plus que le surréalisme, ce fut le « réalisme magique » qui prit un essor considérable en Amérique latine. Or, le réalisme magique et le surréalisme sont nés parallèlement en Europe et répondaient au besoin de s'exprimer contre la réalité écrasante de la guerre. Les deux conceptions évoluèrent pourtant de manière très distincte, notamment au niveau géographique. Si le réalisme magique eut peu d'écho en France – ceci du fait que l'essai de Franz Roh *Post-expressionnisme, Réalisme magique. Problèmes de la peinture européenne la plus récente*, écrit en allemand en 1925, ne fut pas traduit en français à cette époque-là,–[862] la formule rencontra néanmoins un certain succès en espagnol dès la traduction en 1927 du livre de Franz Roh. L'analyse de l'évolution de l'expression « réalisme magique » doit comprendre le déplacement de la discipline à laquelle elle est appliquée, c'est-à-dire qu'elle glisse de la peinture à la littérature. D'autre part, l'expression doit être confrontée au déplacement géographique de l'Allemagne vers l'Amérique latine. Franz Roh, lui-même peu convaincu du terme « réalisme magique », propose deux alternatives ; le néologisme « *post-expressionnisme* », un peu plus général mais lié tout de même au moment historique dans lequel les artistes sortent de l'expressionisme et reviennent vers la figuration, ou bien le terme de « nouvelle objectivité » qui révèlerait un nouveau rapport aux objets, exprimé dans l'art.

En préférant le terme de « réalisme magique » au surréalisme, les auteurs latino-américains définissaient progressivement l'importance de la réalité géographique pour leur création. Alejo Carpentier propose parler de « *Lo real maravilloso* » pour définir une nouvelle manière de représenter la réalité du continent américain en littérature. Son réalisme magique était également un réalisme social qui voilait les transferts culturels entre l'Europe et l'Amérique latine. Robert Desnos lui aurait transmis sa passion pour le surréalisme ; ils partagèrent aussi le même engagement communiste et signèrent tous deux le pamphlet *Un cadavre* attaquant André Breton en 1930. Néanmoins, Alejo

[862] Franz ROH, *Postexpressionnisme, réalisme magique: problèmes de la peinture européenne la plus récente*, 2013, p. 9-14.

Carpentier fréquenta également Pierre Mabille, leurs idées se rejoignaient, comme en témoigne son « Message personnel » :

> Alejo Carpentier qui fut ici pendant des années en contact avec les milieux d'avant-garde et qui aujourd'hui jouit d'une réputation considérable en Amérique Latine comme écrivain, musicien, musicographe ; je connais peu d'hommes aussi avertis que lui des problèmes américains et plus attentif à suivre les courants qui détermineront demain l'évolution du nouveau monde.[863]

L'importance de la réalité culturelle de l'Amérique latine pour la création définissait le réalisme magique d'Alejo Carpentier ; il est héritier *et* contestataire du surréalisme. En ce sens, il est politique ; s'il n'est pas nationaliste, son discours appartient à un régionalisme dont Wolfgang Paalen déplorait l'existence. Pierre Mabille et Alejo Carpentier se rencontrèrent à Paris avant la guerre. Alejo Carpentier, auteur de *Los pasos perdidos* (1953), -dont le titre très évocateur en français fut néanmoins traduit par *Le partage des eaux*-, avait séjourné à Paris et côtoyé le cercle surréaliste ; il fréquentait surtout Robert Desnos. Après avoir séjourné en Europe, Alejo Carpentier revient enchanté à sa terre d'origine.

L'appropriation de la formule « réalisme magique » par des écrivains latino-américains montre qu'il y eut une transfusion intellectuelle de premier ordre et même une concurrence entre les écrivains latino-américains et européens. Les horizons d'attente se trouvaient limités, mais ces artistes ont cependant influencé le panorama artistique et littéraire du continent américain malgré les difficiles conditions de réception. Leur arrivée au Mexique passe inaperçue dans un premier temps, mais ils entrent progressivement sur la scène mexicaine, ils influencent des écrivains comme Carlos Fuentes, Octavio Paz ou Elena Poniatowska, qui fit de la vie de Leonora Carrington le sujet de son dernier roman et collabora avec elle à plusieurs reprises pour illustrer ses écrits.[864] L'écrivaine cubaine Zoé Valdés écrivit un roman biographique sur Remedios Varo, dans une

[863] « Message personnel », Pierre MABILLE, *Messages de l'étranger*, *op. cit.*, p. 230.
[864] Elena PONIATOWSKA, *Leonora,* Mexico, Editorial Planeta Mexicana : Seix Barral, 2011.

écriture qui emprunte les procédés du polar tout en suivant les pas du peintre, jonglant entre fiction et exploitation d'archives.

Les allusions directes ou indirectes à nos exilés surréalistes dans les productions littéraires latino-américaines sont abondantes. Ainsi Roberto Bolaño décrit le groupe des exilés dans *Los detectives salvajes* et y parle de Leonora Carrington.[865] Plus tard, dans *Amuleto*[866], il imagine une scène avec la narratrice du roman et Remedios Varo. Il serait tout à fait pertinent de faire une étude comparée de l'œuvre et vie de Roberto Bolaño et de celle des artistes de notre corpus : appartenant à une nouvelle génération d'écrivains exilés et trotskiste engagé, Roberto Bolaño entretient au plan biographique des points de jonction forts avec nos auteurs.

Gabriel García Marquez se serait inspiré également de Remedios Varo pour son personnage de Remedios la bella dans *Cien años de soledad*. Ce roman raconte l'histoire de la famille Buendía. Les trois premiers chapitres sont le récit de l'exode d'un groupe de familles, et de leur établissement dans Macondo ; les chapitre quatre à seize traitent du développement économique, politique et social du village ; les derniers chapitres racontent sa décadence. Le début du roman construit une forme d'utopie caractéristique de l'arrivée des conquistadors en Amérique, mais la confrontation des arrivants au Nouveau Monde crée une cosmovision fluctuante. Cette œuvre représente l'opposition entre deux peuples différents, l'un qui vit encore immergé dans le sacré des rites et des cosmovisions des cultures précolombiennes et l'autre, qui expérimente un sacré déplacé devenu fantasmatique du fait de la découverte de mondes fantastiques. Les deux cosmogonies se rejoignent dans ce roman. Gabriel García Marquez offre au lecteur de *Cent ans de solitude* une plongée dans l'imaginaire métis de l'Amérique latine, raison pour laquelle cette œuvre est devenue représentative du réalisme magique en littérature. D'origine colombienne, cet auteur choisit le Mexique comme lieu de résidence à partir de 1961, en raison des conflits politiques qui bloquaient son épanouissement aux États-Unis, où il habitait alors.

[865] Roberto BOLAÑO, *Los detectives salvajes*, Barcelona, Ed. Anagrama, 1998.
[866] Roberto BOLAÑO, *Amuleto*, Barcelona, Anagrama, 2009.

Son œuvre offre ainsi une continuité et une synthèse de la littérature de l'exil au Mexique.

S'inscrivant dans un parcours assez différent, l'écrivain et diplomate Carlos Fuentes était en relation avec ce cercle d'exilés et vouait une admiration aux surréalistes :

> […] les années que vous avez citées, entre les deux guerres, disons, ont été des années exceptionnelles surtout à cause d'un phénomène précis : le surréalisme. Je crois que le surréalisme est l'un des derniers grands courants universels de sensibilité et de création. Le surréalisme permet la confluence de très nombreuses choses, et l'on ne peut pas dire, malgré les grands théoriciens comme Breton, qu'il s'agisse d'un phénomène français : curieusement, les grands créateurs du surréalisme furent des étrangers. La culture espagnole a atteint grâce au surréalisme une expansion, un apogée, une expression très intense, autrement inaccessibles. Pensez au cinéma de Buñuel : c'est une récapitulation de la culture espagnole, de ses plus grands moments. Dans le cinéma de Buñuel, on retrouve Cervantes, on retrouve Sainte Thérèse, on retrouve Goya, Calderon ; le catalyseur de tout cela, ce fut le surréalisme. Une bonne partie de la culture allemande, il me semble, s'est manifestée à travers le surréalisme : Max Ernst en est un grand exemple, Jean Arp aussi. De tous les côtés, nous voyons cette capacité du surréalisme à précipiter des faits de la culture européenne et universelle, qui sans cela n'auraient pu se réaliser, il me semble.[867]

L'exil en tant qu'événement historique et pressentiment des mouvements migratoires de masse imprégna la façon d'écrire ; *le genre* de l'exil par excellence est le journal intime, carnet de guerre, de lutte ou de survie d'une identité en perpétuel mouvement. Ce sont des écrits qui relèvent aussi du collage des fragments de plusieurs vies. Quelques thèmes de *Terra Nostra*, le roman de Carlos Fuentes, se trouvent en relation avec l'exil et ce cercle d'exilés. Le début du

[867] Entretien à Carlos Fuentes dans INSTITUT FRANÇAIS D'AMERIQUE LATINE, *IFAL 1945-1985*, *op. cit.*, p. 118.

roman semble directement inspiré d'un rêve de Remedios Varo. Les personnages suivent une logique polyphonique et temporelle qui rappelle les textes des exilés que nous avons étudiés. L'exil par rapport à l'auteur et son époque contient une charge politique et affective importante. Consciemment ou inconsciemment, Carlos Fuentes s'inspire de l'exil des surréalistes.

Les textes des amis permirent leur survie sur le marché de l'édition. La préface de Fernando Savater aux contes de Leonora Carrington fait de l'auteure un personnage mythique.[868] Selon lui, Claude Lévi-Strauss serait tombé fou amoureux d'elle. Alejandro Jodorowsky la considère comme un guide spirituel dans son livre *El maestro y las magas*.[869] Le réalisateur a contribué récemment à publier le livre *Leche de Sueño,* un carnet rempli de petites fables surréalistes illustrées, que Leonora Carrington elle-même lui avait offert.[870] L'écrivain péruvien Mario Vargas Llosa vouait une profonde admiration à César Moro, qu'il considérait comme un maître.

Julio Cortázar écrivit un essai sur le surréalisme au même moment qu'Octavio Paz. La narration de *Rayuela* s'inspire de celle de *Nadja* d'André Breton, mais il va au-delà du hasard objectif en confrontant le lecteur à un ordre de pages qu'il choisit : il en résulte une écriture expérimentale inspirée des rythmes de jazz. Il admire Leonora Carrington et l'intègre à son anthologie *Cuentos inolvidables*[871] par la nouvelle *Conejos Blancos* qui récrée l'ambiance sinistre des rues sombres de New York. Le caractère surréaliste de ce conte est d'autant plus surprenant du fait des destins tragiques des personnages.

Dans *Tinta del Exotismo, literatura de la Otredad*, le professeur Gabriel Weisz, fils de Leonora Carrington, propose une synthèse des interprétations de l'altérité en relation avec l'exotisme, et donc le réalisme magique, courant littéraire devenu populaire avec des textes comme *Macuinama* de Mario de Andrade ou *Cent ans de solitude* de Gabriel García Marquez. Sa critique

---

[868] La préface de Fernando Savater date de mars 1991, Leonora CARRINGTON et Francisco TORRESS OLIVIER, *Memorias de abajo*, Madrid, Siruela, 2001, p. IX-XII.

[869] Alexandro JODOROWSKY, *El maestro y las magas*, Madrid, Ed. Siruela, 2005.

[870] Leonora CARRINGTON, *Leche del sueño*, 2013.

[871] Lynn KNIGHT, *Infinite riches: classic stories by twentieth-century women writers*, Boston, Faber and Faber, 1993.

anticolonialiste de l'altérité se trouve parmi les plus concluantes en ce qui concerne la perception de l'étrangeté de l'autre : à travers son essai, il livre une conception très humaniste de la capacité d'accueillir des mondes en soi. L'étude de l'étrangeté dans la littérature de Gabriel Weisz montre aussi que les différences d'interprétation du merveilleux en Europe et en Amérique latine sont liées à des traits culturels. Il y analyse la notion d'exotisme dans la littérature du XX^{e} siècle.

Dans son introduction au journal de Frida Kahlo, Carlos Fuentes rend hommage au rôle de Frida Kahlo dans la codification du courant surréaliste au Mexique, en lien avec le réalisme magique et son identité culturelle. De même, il reconnaît le rôle de Gabriel García Marquez et d'Alejo Carpentier dans la contribution à ce qu'il appelle « l'esprit hispanique » :

> Sin embargo, Frida Kahlo sigue siendo (junto con Posada) quién mejor nos recuerda que lo codificado por los surrealistas franceses ha sido siempre pan de todos los días en México y Latinoamérica, parte de la corriente cultural, fusión espontanea de mito y hecho, sueño y vigilia, razón y fantasía. Los libros de Gabriel Garcia Marquez y lo que ha llegado a llamarse "realismo mágico" son las imágenes contemporáneas de esta realidad. Y es que la gran contribución de espíritu hispánico, de Cervantes a Borges y de Vélazques a Kahlo, es la certidumbre de que la imaginación es capaz de fundar, si no el mundo, si *un* mundo.
>
> *Don Quijote*, *Las meninas*, *los Caprichos* de Goya, *El Aleph* de Borges, la pintura de Matta, Lam o Tamayo, *Cien años de soledad*, añaden a la realidad algo que antes no estaba ahí. Este es un proyecto mucho mas consciente y agudo en sociedades donde la realidad tiene escasa representación política. El artista es, entonces, quien le da a la sociedad lo que un sistema autoritario o represivo le quita, o no le permite manifestar.
>
> Miguel Angel Asturias, el escritor guatemalteco, y Alejo Carpentier, el novelista cubano, fueron testigos de la revolución surrealista en Paris durante los años veinte. Pronto se dieron cuenta de que Breton y sus amigos legislaban en Francia algo que ya era ley de la vida y de la imaginación en Latinoamérica. El mito precolombino, los ritos afroamericanos, el hambre barroca, las máscaras del sincretismo religioso, le daban a la América latina su propia patente surrealista, sin necesidad de someterse, en nombre de la libertad de asociación anticortesiana, a muy cartesianas reglas sobre lo que deberían, propiamente, ser los sueños, las intuiciones y la prosodia. Los surrealistas franceses, abogando por la expresión automática, podían seguir escribiendo como memorialistas de corte del siglo XVIII. La prosa de Breton es tan correcta y elegante como la de Saint Simon. En cambio, Luis Buñuel y Max Ernst, los dos grandes creadores del surrealismo, regresaron a la raíz de sus propias culturas para encontrar allí el poder de aterrar y criticar al mundo. Las películas de Buñuel son una sola revisión critica, anárquica y corrosiva de la muy católica cultura española que lo nutrió. Ernst fue el último

> descendiente de los hermanos Grimm y los cuentos fantásticos de los oscuros bosques alemanes. Gracias a esta tradición, Ernst hace visibles los más oscuros rincones del sueño y de la pesadilla.
>
> Kahlo se inscribe en esta última corriente del surrealismo, la de la capacidad de convocar todo un universo a partir de los fragmentos de su propio ser y de las persistencias de su propia cultura. […][872]

Comme le signale Carlos Fuentes, les traits nationalistes chez Frida Kahlo ont servi à construire une identité propre à un réalisme magique proche de l'indigénisme que César Moro dénigrait tant. L'ouvrage *L'art magique* d'André Breton explore et donne des exemples de sa conception de l'art magique. Il y présente les réponses au questionnaire qu'il avait envoyé à plusieurs artistes, dont Benjamin Péret, César Moro, Pierre Mabille et Leonora Carrington. Cette enquête montre que l'artiste idéal pour Leonora Carrington se rapproche du magicien :

> Jusqu'à ce que l'artiste soit redevenu magicien, c'est à dire qu'il domine l'art magique, à commencer par lui-même, on peut seulement dire que les sorts dans l'art sont aussi dangereux et confus que les armes dans les mains des politiciens et chefs d'État modernes.[873]

L'art magique, à différence du réalisme magique traverse les frontières géographiques pour donner à voir une magie quotidienne, parfois dérisoire, comme souvent chez Remedios Varo. C'est le cas de sa lettre à un scientifique non identifié, elle y explique que les expériences *magiques* qu'elle et ses amis réalisent, menant parfois à des résultats inattendus :

> *Ahora bien, nosotros hemos visto enseguida la posibilidad de hacer algunos experimentos con esta manifestación de la naturaleza. Rápidamente, entre todos construimos alrededor del volcán unas paredes y un techo para ocultarlo a las miradas del vecindario. Actualmente este recinto sirve de cocina. La altura del montículo permite cocinar cómodamente sobre su cráter, y debí decir que es*

[872] Introduction de Carlos Fuentes, Frida KAHLO et Carlos FUENTES, *El diario de Frida Kahlo*, *op. cit.*, p. 15.
[873] Participation à l'enquête sur l'art magique de Leonora Carrington, BRETON, *Oeuvres completes*, tome IV, p 127

admirable para obtener chiche-kebab y brochettes en su punto.[874]

La magie ici n'est pas sans lien avec le contexte des exilés. Cet épisode comique évoque les paysages volcaniques du Mexique ; en revanche Remedios Varo brouille les pistes en introduisant des éléments étrangéisants tels que le « chiche-kebab » et les « brochettes ».

L'ironie des textes de Remedios Varo sur sa condition d'artiste montre une distance subtile envers les propres croyances, elle témoigne d'un travail artistique qui ne cherche pas à appartenir à une école et d'une pensée qui se rapproche néanmoins à la conception de la « nouvelle objectivité », théorisée par Franz Roh, et qui en fin de comptes rejoigne également Pierre Mabille dans sa pensée spéculaire autour du merveilleux et Wolfgang Paalen lorsqu'il propose un « Aperçu pour une morale objective ». C'est ainsi que dans sa lettre à un peintre non identifié Remedios Varo assimile la peinture à une sorte de « perversion » :

En cuanto a la actividad maniática llamada Pintura…, ¿que puedo deciros? Ambos fuimos atacados de este mal, si queréis recordarlo. No sé si habreis persistido en esta rara forma de perversion, yo sí hélas!, y cada vez me siento más avergonzada de tamaña frivolidad.[875]

Chez Leonora Carrington la pratique de l'art était une sorte de magie, antidote contre l'ignorance humaine :

L'ignorance est aussi une protection. L'homme pareil à un morceau de viande plus ou moins morte n'a rien à craindre. L'homme « sensible » en souffre, parfois sans savoir pourquoi, parfois il en meurt. Cherchons alors la possibilité d'avoir les organes subtils qui nous permettront d'épandre une magie

[874] *Ibid, Cartas, sueños y otros textos*, p. 83

[875] « Quant à l'activité maniaque appelée Peinture… Que puis-je vous dire ? Tous les deux avons été affectés par ce mal, si vous voulez bien vous souvenir. Je ne sais pas si vous avez persisté dans cette étrange forme de perversion, moi oui, hélas ! et chaque fois je me sens de plus en plus honteuse de cette grande frivolité » [traduction personnelle] *Cartas, sueños y textos,* p 73

> bénéfique ou de la recevoir, tout en cultivant les protections contre les multiples venins du monde invisible.[876]

La préface de l'*Anthologie des contes, mythes et légendes populaires de l'Amérique* de Benjamin Péret, manifeste du merveilleux poétique, montre l'influence majeure de Pierre Mabille sur sa conception du surréalisme. En effet, sa structure reprend les thèmes de l'anthologie de Pierre Mabille, *le Miroir du merveilleux*, et propose un panorama des mythes précolombiens d'un point de vue « poétique » qui se veut tout de même objectif :

> Si la science est née d'une interprétation magique de l'univers, elle ressemble fort en tout cas à ces enfants de la horde primitive qui, selon Freud, assassinèrent leur père.[877]

Sa réflexion n'est pas sans évoquer les frontières entre le surréalisme et le réalisme magique : si le réalisme magique, héritier du surréalisme, est né d'une interprétation magique de l'univers, la tendance du réalisme magique en Amérique latine manifeste également le besoin de s'affranchir du surréalisme.

Les artistes surréalistes exilés au Mexique proposent une conception détachée de l'art, l'usage du syncrétisme et un usage hybride de la langue, faisant preuve d'une transcendance des thèmes nationaux due à l'exil, car « L'exil est une mort : la disparition d'un certain être-au-monde (une langue, une culture, un ethos) et l'adoption d'un nouveau ».[878]

Ainsi, la grande différence entre le surréalisme et le réalisme magique au niveau idéologique est que le réalisme magique s'appuie sur le régionalisme tandis que le surréalisme est antinationaliste et internationaliste.

---

[876] *Ibid*, p. 128.

[877] Benjamin PERET (dir.), *Anthologie des mythes, légendes et contes populaires d'Amérique*, *op. cit.*, p. 13.

[878] Alexis NOUSS, *La condition de l'exilé*, *op. cit.*, p. 99.

II. Un patrimoine déraciné

A) Des productions sans horizon d'attente

Avec Lévi-Strauss et le Dr S. nous parlons des patries (j'en ai plusieurs et je sens que je m'arrache à toutes) et du but du voyage. Nous allons « quelque part dans l'autre hémisphère ». L.S. dit doucement : « Nulle part. » Il n'espère pas revenir. Où revenir ? Pourquoi revenir ? Rien ne l'attache plus nulle part. J'ai envie de lui citer un vers que j'ai écrit : « La terre toute entière est la tombe des hommes… » - mais ce ne serait pas lui répondre. Nous disons que l'Atlantique est pour notre civilisation ce qu'était la Méditerranée pour le monde antique, une mère intérieure, et qu'il ne faudrait pas parler d'Europe mais de l'Euramérique et de l'Eurasie, notions qui nous dépassent encore parce que les hommes ont trop vécu enracinés dans leurs terres natales. Le temps des immenses déracinements est venu comme autrefois lors des migrations de peuples.

Victor Serge[879]

Les artistes de notre corpus n'ont pas été consacrés par les institutions littéraires ou artistiques de leur temps. Leurs productions sont dispersées et par conséquent, il est difficile d'établir les contours de l'ensemble de ces œuvres pour en avoir une bonne perception. Á l'exception de Luis Buñuel qui jouit assez tôt d'une reconnaissance internationale du fait de sa force poétique et du media cinématographique, la réception de ces artistes fut et reste inégale que ce soit en France, dans leur pays d'origine ou dans leur pays d'accueil.

La place de ces auteurs reste discrète en France. L'exil de ces artistes reste-il un sujet délicat à traiter ? Dans son livre *La condition de l'exilé* Alexis Nouss montre que l'exil possède un vaste champ littéraire à explorer. Victor Hugo en fait partie. Gabriel García Marquez aussi. Pourtant l'exil de ces surréalistes au Mexique reste un sujet quelque peu tabou ou réservé à quelques initiés.

La réception peut s'avérer difficile pour une personne qui ne parle qu'une langue et nécessite une traduction. Le changement de langue implique une question de réception et de sociocritique. Si l'exil procure à l'artiste une distance propice à la création, il crée également une distance envers le public.

[879] Victor SERGE et Jean-Guy RENS, *Carnets, 1936-1947*, *op. cit.*, p. 75-76.

Le surréalisme au Mexique s'enracine progressivement dans l'imaginaire culturel du pays ; mais ces œuvres sont encore à explorer et à valoriser. Le réalisme magique s'est fondé sur une inspiration surréaliste qui s'est transposée à la culture latino-américaine.

Les Mexicains se sont intéressés progressivement à l'œuvre de Leonora Carrington et de Remedios Varo, mais n'ont pas encore valorisé l'œuvre des autres artistes qui leur étaient proches. Benjamin Péret, Alice Rahon, César Moro, Wolfgang Paalen et José Horna, y sont encore trop peu connus. Leurs œuvres sont des productions métisses et restent exotiques à certains égards pour le Mexique même. De plus, nombre d'œuvres ne sont pas encore datées, comme dans le cas des écrits de Remedios Varo.

Nous avons évoqué au début de ces travaux le caractère exilique des œuvres postérieures à l'année 1963. La question se pose différemment avec l'installation définitive au Mexique de Luis Buñuel, d'Alice Rahon, de Kati Horna et de Leonora Carrington : la disparition prématurée de César Moro en 1958, celle de Benjamin Péret et le suicide de Wolfgang Paalen en 1959, ainsi que le décès de Remedios Varo et de José Horna en 1963 posent la question de savoir comment les survivants de cette communauté ont continué à s'intégrer à la scène artistique du pays.

Le capital symbolique d'un surréalisme exilé se construit avec difficulté. Le travail des amis, collectionneurs et galeristes a permis de faire connaître ces artistes déracinés au milieu artistique et universitaire mexicain. Si l'on regarde la liste des expositions et hommages rendus, nous ne trouvons que très peu de grandes institutions culturelles, à part quelques structures patrimoniales qui ont fait le pari de valoriser ces productions, comme le Museo de Arte Moderno de Mexico qui a récupéré l'œuvre de Remedios Varo comme patrimoine national et qui organise en moyenne une exposition par an consacrée à cette artiste :

> *En una decisión tardía, pero justa, México reconoció la obra de Varo como patrimonio nacional. Se trataba de una decisión inusitada, dado que la artista era considerada extranjera. Y es en este adjetivo, extranjero, tanto del espacio que habita como del que lo apartaron algún día, donde el*

exiliado nos regala una mirada diferente sobre nuestra propia casa, sobre el soporte de nuestro espacio.[880]

C'est ainsi que Remedios Varo connait aujourd'hui un succès important au Mexique, en grande partie grâce au travail de diffusion culturelle du Museo de Arte Moderno. L'œuvre picturale de Remedios Varo reste peu connue en Europe, ses écrits le sont encore moins ; il n'existe en français que quelques extraits traduits dans des ouvrages critiques.[881] Remedios Varo est peu connue en Espagne, son pays d'origine. C'est peu de temps avant sa mort que des expositions individuelles commencèrent à la faire connaître et ce fut seulement en 1990 que sa nièce Beatrice Varo publia de manière posthume un recueil de ses textes.[882] Le corpus littéraire de Remedios Varo se compose de lettres, rêves, un traité pseudo-scientifique *De Homo rodans*, une esquisse pour une pièce de théâtre – écrite en collaboration avec Leonora Carrington – et quelques recettes surréalistes ; ils révèlent l'intimité à la fois ludique et angoissée de cette artiste espagnole. Les textes de Remedios Varo, publiés en espagnol à titre posthume, présentent l'intérêt majeur d'offrir quelques pistes sur son imaginaire pictural, ainsi que de beaux exemples d'écriture automatique. Ses écrits offrent des clés sur l'œuvre et la personnalité de cette femme qui a voulu rester anonyme jusqu'à la fin de sa vie.[883]

L'entrée tardive dans le groupe surréaliste[884] de Leonora Carrington et Remedios Varo, Wolfgang Paalen et Alice Rahon et surtout leur exil au Mexique provoquèrent un premier écart avec le mouvement. Leur œuvre connaît toujours aussi peu de diffusion en Europe aujourd'hui.

---

880 Andrea LUQUIN CALVO, *Remedios Varo*, *op. cit.*, p. 24.

881 Notamment dans CHADWICK, Whitney CHADWICK, *Women artists and the Surrealist Movement*, *op. cit.*, et Georgiana Mary Morton COLVILE, *Scandaleusement d'elles: trente-quatre femmes surréalistes*, Paris, J.-M. Place, 1999.

882 Remedios VARO et Isabel CASTELLS, *Remedios Varo : cartas, sueños y otros textos.*, *op. cit.*

883 On peut consulter des traductions En français, de quelques poèmes dans le n° 4, décembre 1986, de *Pleine Marge, ainsi qu'*une étude critique de sa peinture dans le n° 46, décembre 2007, Catherine Garcia, « Remedios Varo : hybridations et métamorphoses ». ASSOCIATION DES AMIS DE PLEINE MARGE, *Pleine marge.*, *op. cit.*

884 Remedios Varo rencontre Benjamin Péret en 1936 ; Leonora Carrington et Max Ernst commencent leur relation passionnelle en 1937

Le cas de Leonora Carrington est complexe, son trilinguisme n'a pas abouti à l'édition des œuvres complètes en anglais, français ou espagnol.[885] La réception demeure donc limitée. Il faudrait envisager une édition trilingue de son œuvre littéraire. Prenons l'exemple de *Down Below*. Selon Marina Werner, Leonora Carrington aurait écrit une première version de ce récit à New York entre 1941 et 1942. Le manuscrit aurait été perdu entre New York et Mexico. Sur les conseils de Pierre Mabille, elle en écrivit une autre version, en août 1943. Cette version a ensuite été traduite en français par Jeanne Megnen. De cette version, Victor Llona fit une traduction en anglais pour la revue *VVV*, publiée dans le numéro de février 1944. Une version en espagnol traduit de cette revue et corrigée par l'auteur, fut publiée en 1992 chez Siruela, sous le titre *Memorias de abajo*. Il existe une autre version en espagnol, traduite par César Moro, qui a recouru aux versions anglaise et française qui auraient servi de base à la publication du texte dans *Las Moradas*.[886]

Au Mexique, ce sont surtout les œuvres de Luis Buñuel, de Remedios Varo et de Leonora Carrington qui connaissent un certain succès – bien qu'il reste encore des lacunes dans la conservation et l'édition de leurs œuvres. En revanche, les œuvres de Benjamin Péret et de César Moro y sont presque inconnues. Le travail de Kati Horna et Alice Rahon a été revalorisé ponctuellement grâce à des expositions et à quelques travaux universitaires. Le fait que Kati et José Horna n'appartinrent pas *officiellemen*t au groupe surréaliste empêche leur inclusion dans les études sur le surréalisme. Comme César Moro, ils furent victimes d'un « moule préfabriquée de la pensée », incapable de les rattacher à un mouvement, une tradition ou une nation :

> *No se puede dejar de pensar que Moro fue víctima del molde prefabricado del pensamiento común y del peso de arcaísmos intelectuales como el nacionalismo literario, la relación umbilical con una lengua materna, la ley de las influencias, la noción misma de obra poética o plástica –todos*

[885] Il est aussi curieux de remarquer que jusqu'à présent on n'a pas fait de catalogue raisonné de l'œuvre picturale de cette artiste anglaise.

[886] *Las Moradas*, nº 5 et 6 juillet et octobre 1948, Pérou.

instrumentos desgraciadamente necesarios para el éxito y el reconocimiento público.[887]

Benjamin Péret rentra définitivement en France ; pourtant son œuvre y demeure méconnue ; à part la réédition du pamphlet *Le Déshonneur des poètes* et de *Le Grand Jeu*, ses livres ont été imprimés dans de belles éditions, souvent confidentielles[888] et peu vulgarisées. Le tomes I de ses œuvres complètes sont aujourd'hui épuisés. Benjamin Péret reste assez peu connu au Mexique, bien qu'il se soit intéressé à des questions d'esthétique et poétique précolombienne.

L'œuvre d'Alice Rahon n'a pas suscité une grande attention en France, les trois plaquettes de poèmes publiées par elle restent confidentielles.[889] Au Mexique eut lieu une rétrospective en 2009. Kati Horna est relativement connue au Mexique, une première rétrospective a été récemment organisée. C'est encore l'œuvre de José Horna qui demeure presque étrangère non seulement du public mexicain, mais aussi du public et des chercheurs internationaux. Wolfgang Paalen demeure relativement peu connu au Mexique, mais quelques chercheurs ont commencé à s'intéresser sur son œuvre ; une exposition s'est tenue récemment (juin – octobre 2018) sur ses rapports au surréalisme au Museo Carrillo Gil de Mexico sous le titre *El gran malentendido. Wolfgang Paalen en México y el surrealismo disidente de la revista DYN*. Le musée Franz Mayer de Mexico possède une belle collection de ses tableaux et une partie de son fonds d'archives privé.

Les productions de l'exil s'inscrivent difficilement dans la tradition littéraire et artistique puisque chaque tradition artistique se trouve intimement liée au peuple et au groupe auxquels elle appartient ; l'exilé, exclu de son groupe, appartient au *non-lieu*. Dans une lettre à Emilio Adolfo Westphalen, César Moro lui demande s'il peut trouver des lecteurs pour sa plaquette *Lettre d'amour* :

---

[887] Daniel Lefort, Introduction à César MORO, *Obra poética completa*, *op. cit.*, p. xxx.

[888] C'est l'association des Amis de Benjamin Péret qui s'est occupée de l'édition des œuvres complètes.

[889] Alice PAALEN, *A même la terre*, Paris, Éd. surréalistes, 1936, URL complète en biblio. ; Alice PAALEN et Joan MIRO, *Sablier couché*, Paris, Éditions Sagesse, 1938, nº . 1/, URL complète en biblio. *Sablier couché*, collection "Sagesse", Librairie Tschann, 1936 et *Noir animal*, éditions Dolores La Rue, Mexico, 1941. Aussi, dans le n° 4 de la revue *Pleine Marge*, déc. 1986, on présente quelques-uns de ses poèmes (dont un inédit) et peintures. ASSOCIATION DES AMIS DE PLEINE MARGE, *Pleine marge.*, *op. cit.*

¿Crees tú que se podrían vender algunos ejemplares de mi libro en Lima?

Nadie ha escrito nada sobre ese famoso libro. Al autor desde luego le importa un comino. Aunque siempre se desee encontrar un eco y nada como la poesía para suscitar un eco.[890]

Il exprime ici l'*exiliance* de son œuvre et son désir de trouver « un écho » à sa poésie. En raison de leurs itinéraires, les œuvres de ces exilés se retrouvent, elles aussi déracinées, sans discours symbolique applicable à une nation et ne sont pas toujours détenues par les institutions culturelles qui devraient ou pourraient assurer leur diffusion.

En France, ils appartiennent à la « masse de petits auteurs obscurs ».[891] L'existence des survivants du surréalisme a permis de garder la mémoire de leurs camarades exilés ; cependant, elle se trouve parfois masquée par le succès de poètes de résistance, l'existentialisme et des engagements politiques qui ont attaqué les positions politiques du surréalisme. C'est le cas de Benjamin Péret qui demeure marginal même aux yeux de la postérité. Si certains chercheurs ont valorisé leur capacité créative, ces artistes exilés restent au second plan sur la scène intellectuelle française. Très peu de musées en France conservent des œuvres de ces exilés. Mise à part la thèse *L'aventure mexicaine du surréalisme* d'Evelyne Sanchez Laroche, de 1987[892] aucune autre thèse consacrée au surréalisme au Mexique n'a été soutenue en France. La présence de ces artistes sur le sol français a été éclipsée par leur exil.

Au-delà de l'exil, l'hétérogénéité de la condition de diffusion de ces œuvres prouve combien certains aspects ont été négligés. Ces exilés ne jouissent pas encore d'une reconnaissance posthume en France, alors que ce sont des poètes et des artistes qui dialoguent avec la France, au-delà de leur lien avec les surréalistes :

---

[890] Lettre de César Moro a Emilio Adolfo Westphalen, Mexico, le 29 août 1944. GRI, EAW papers, box 12.

[891] Avant-propos, Pierre BOURDIEU, *Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*, Paris, éd. du Seuil, DL, 1992, p. 11.

[892] Evelyne SANCHEZ LAROCHE, *L'aventure mexicaine du surréalisme (1936 -1948)*, *op. cit.*

> L'exilé passe d'un ciel à l'autre, d'une langue à l'autre, et retient l mémoire des uns et des autres en les faisant dialoguer. Il ne traverse pas les frontières, il est « l'être-frontière qui n'a pas de frontière », selon l'expression de Georg Simmel pour définir l'humain.[893]

Si « l'apport du surréalisme à l'abstraction américaine reste encore difficile à mesurer »,[894] cela n'est pas moins le cas pour l'apport du surréalisme à l'art mexicain et latino-américain de la seconde moitié du XX[e] siècle.

> On ne saura attribuer à la seule présence d'une importante colonie surréaliste à New York durant la Seconde Guerre mondiale, l'émergence de l'expressionisme abstrait mais il est certain que celle-ci a profondément transformé la scène américaine.[895]

Il existe de nombreux points de convergence entre la communauté surréaliste en exil à New York et la communauté plus discrète du surréalisme au Mexique. En valorisant la période d'exil de ces artistes, nous souhaitons donner une continuité aux travaux de Martica Sawin et de l'équipe qui a rendu possible l'exposition *Les surréalistes en exil*, proposée par le musée Reina Sofia à Madrid et le musée d'art moderne et contemporain de Strasbourg. Contrairement aux surréalistes exilés aux États-Unis qui se sont retrouvés dans un pays qui ne figurait pas sur la *carte surréaliste du monde* de 1929,[896] les exilés au Mexique ont eu la possibilité de se plonger dans les mythes d'une culture qui avait déjà une place forte dans l'imaginaire surréaliste.

Des limites théoriques et mais surtout purement géographiques ont empêché ces artistes de continuer à adhérer complètement au surréalisme ; leur imaginaire s'est peu à peu libéré des mots d'ordre et des manifestes pour laisser libre cours à l'expression de leur monde intérieur. Le paradoxe de quitter sa patrie pour un exilé est de quitter tout à la fois sa zone de conflit et sa zone de confort.

---

[893] Alexis NOUSS, *La condition de l'exilé*, *op. cit.*, p. 11.

[894] Paul-Hervé Parsy, CENTRO DE ARTE REINA SOFIA et MUSEE D'ART MODERNE ET CONTEMPORAIN, *Les surréalistes en exil et les débuts de l'Ecole de New York*, *op. cit.*, p. 11.

[895] *Ibid.*, p. 10.

[896] « Le monde au temps des surréalistes », in Variétés, 1929, *op. cit.*

L'étude parallèle de ces œuvres montre leur dialogue et offre tout un champ de possibilités et de correspondances. Parmi les questions soulevées dans le champ littéraire se pose la question de Pierre Bayard : *Et si ces œuvres « changeaient d'auteur ? »*[897] Si on les attribuait à un autre artiste, cela permettrait de mesurer à quel point celles-ci auraient eu une autre visibilité, du moins en France. Ces œuvres déracinées sont passées sous silence. Le caractère intransigeant de Benjamin Péret lui a valu un silence éditorial, qui commence heureusement à diminuer avec la parution toute récente de diverses publications qui mettent en valeur ses travaux poétiques et anthropologiques ainsi que sa personnalité intransigeante. Si les œuvres de Benjamin Péret avaient été publiées sous le nom d'André Breton, elles seraient bien mieux connues du public. Benjamin Péret fit partie des surréalistes de la première heure, pourtant son œuvre demeure quelque peu marginale, son œuvre continue à vivre grâce aux efforts de l'Association des amis de Benjamin Péret qui non seulement a publié ses Œuvres complètes, mais qui édite également les *Cahiers Benjamin Péret* dont les six numéros parus jusqu'aujourd'hui offrent quelques inédits.

Et si l'on suit encore un peu le raisonnement de Pierre Bayard, qui propose que « tout nom d'auteur est une fiction »,[898] un auteur imaginaire, « l'homme, le créateur et l'image construite que nous nous faisons aujourd'hui de lui et de l'autre »,[899] nous avons à faire à l'imaginaire décousu de leurs multiples pseudonymes : Benjamin Péret publiait sous le pseudonyme Péralta pour échapper à la censure. Wolfgang Paalen écrivait sous plusieurs pseudonymes dans sa revue *Dyn*, pour exprimer plusieurs points de vue, notamment ses désaccords avec le surréalisme. Remedios Varo signait différemment ses tableaux, selon les périodes ; elle s'amusait également à signer ses écrits avec des pseudonymes, Hälikcio von Fuhrängschmidt et Algecifaro el Ben el Abed font partie de ses auteurs imaginaires, le premier aurait écrit *De Homo Rodans* et le deuxième *Recettes et conseils pour chasser les rêves inopportuns, l'insomnie et les déserts de sables mouvants sous le lit*. Le nom Hälikcio semble un hommage à l'héroïne

[897] Pierre BAYARD, *Et si les oeuvres changeaient d'auteur ?*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2010, p. 27.
[898] *Ibid.*
[899] *Ibid.*, p. 38-39.

de Lewis Carroll et son voyage *Au pays des Merveilles*. Le fait d'utiliser des pseudonymes est évoqué dans *Le cornet acoustique*, lorsque la narratrice décrit les lettres que Carmella, *alter ego* de Remedios Varo, aime écrire :

> Carmella envoie, dans le monde entier, à des gens qu'elle n'a jamais rencontrés, des lettres qu'elle signe de toute sorte de noms romantiques, mais jamais, bien sûr, de son patronyme véritable.[900]

La description de cette activité suggère qu'elle n'attendait pas de réponse du destinataire, sans horizon d'attente son imagination s'envole. La narratrice du *Cornet acoustique* continue : « Nul n'y répond jamais. Les gens n'ont jamais le temps de faire quoi que ce soit d'intéressant. »[901] Les romans à clé de Leonora Carrington, les pièces de théâtre et les récits biographiques sont des lieux où chacun se réinvente sous les traits d'une identité polyphonique, construite à partir de différentes références culturelles. Que d'éléments à mettre en relation littéraire et picturale : il y a là tout un domaine à explorer dans le champ artistique et esthétique. Comme le suggère José Pierre dans son essai sur *Le surréalisme et le Mexique* :

> je suis persuadé pour ma part que le Mexique n'a pas fini de découvrir le Surréalisme, beau comme la rencontre d'un aigle et d'un serpent sur le nopal de Tenochtitlan ![902]

De la même manière que le Mexique n'a pas fini de découvrir ses ruines, ses temples perdus des anciennes civilisations dans la jungle, le Mexique n'a pas fini non plus de découvrir tous ses fruits de l'exil, enfants des migrations du XX^e^ siècle. Il est grand temps de les récolter.

Malgré leur amour pour le passé précolombien du territoire, ni César Moro, ni Benjamin Péret, ni Wolfgang Paalen ne réussirent à s'implanter dans le panorama artistique et intellectuel mexicain de leur vivant. S'ils influencèrent quelques privilégiés de leur cercle proche, certains aspects de leur œuvre restent

---

[900] Leonora CARRINGTON et Jacqueline Préface CHENIEUX-GENDRON, *Le cornet acoustique*, *op. cit.*, p. 30.
[901] *Ibid.*
[902] José PIERRE, *Le surréalisme et le Mexique*, *op. cit.*, p. 14.

encore aujourd'hui méconnus du public mexicain. En France, ils n'ont pas joui d'un intermédiaire aussi persévérant et remarquable qu'Octavio Paz.

Les intellectuels exilés découvrirent rapidement que l'imaginaire surréaliste formé autour du Mexique allait se confronter à un art élitiste et nationaliste qui se développait dans le Mexique postrévolutionnaire. Le « surréalisme mexicain » était *per se* impossible. Paradoxalement, Frida Kahlo est devenue l'exemple par excellence du surréalisme au Mexique, malgré son rejet et sa critique des surréalistes. Son œuvre syncrétique propose une correspondance entre les mythes aztèques, le communisme et ses émotions. Au travers de son syncrétisme nous pouvons la rapprocher beaucoup plus du surréalisme que du réalisme magique, bien que son esthétique *naïve* converse heureusement avec celle de Henri Rousseau. L'influence d'André Breton sur cette artiste, effigie de la souffrance, n'est pas moindre mais n'est pas comparable à l'influence permanente de Diego Rivera sur son œuvre et sa vie. La préface de Carlos Fuentes à son journal intime expose les mécanismes de son syncrétisme :

> Frida Kahlo establece una relación entre los símbolos del comunismo y los símbolos aztecas y hace hincapié en su postura política y su compromiso social. Ya había manifestado su simpatía hacia el comunismo desde que era joven: en 1927 ingreso en las juventudes comunistas mexicanas a la edad de veinte años, y durante toda su vida apoyo las causas del partido. Declaraba haber leído numerosas obras relacionadas con el tema, por lo que tenía claros los conceptos del materialismo dialectico. No obstante, a mediados de los cuarenta, su interés por el comunismo trascendió los aspectos de la consciencia social para adquirir rasgos epistemológicos, casi religiosos, constituyendo esta ideología el "pilar" de su fe. La herencia milenaria de la cultura mexicana le procuraba consuelo. Al incorporar el elemento comunista a su nueva visión de las cosas, la artista creo un ideal incorruptible, puesto que ni los aspectos las sanguinarios y clasistas de los aztecas, ni las prácticas autoritarias de Stalin la apartaban de sus convicciones. La artista purifico ambas fuentes de inspiración,

> idealizándolas por la fuerza que le infundían, especialmente durante los últimos años de su vida.[903]

Les conflits entre stalinistes et trotskistes ont eu également un impact sur la réception de l'œuvre de ces artistes. Pour les artistes qui restèrent au Mexique, il fallait reconstruire une nouvelle identité dans leur pays d'accueil, sans préciser leur appartenance au surréalisme ; ces productions n'ont pas eu de valeur symbolique culturelle immédiatement. Toutefois, le caractère rare de ces œuvres leur conférait progressivement une valeur de contre-culture qui ne cesse de s'amplifier.

Si éclipse intellectuelle il y eut, ce ne fut pas dans la production mais dans la perception de ces œuvres issues de l'exil. Approcher l'œuvre et la biographie de ces auteurs exilés n'est pas toujours simple non seulement en raison de la dispersion de leurs archives, mais aussi des politiques culturelles patrimoniales qui ne privilégient généralement pas des artistes nés sur d'autres territoires nationaux. Ces œuvres orphelines n'ont pas été non plus réclamées par leur pays d'origine. Elles existent dans une sorte de vide historique. Pourtant, au-delà des nationalités, les œuvres des exilés appartiennent au patrimoine de l'humanité.

[903] Frida KAHLO et Carlos FUENTES, *El diario de Frida Kahlo*, *op. cit.*, p. 29.

B) Mises en page de l'*exiliance*[904]

Quel songe de père assassiné l'a fait ricocher d'île en rocher oublié par une terre exilée dans la nuit qu'elle hypnotise

Benjamin Péret, Air Mexicain

Un poème est beau non seulement dans sa sonorité mais aussi dans sa matérialité : les formes que les mots et les blancs évoquent dans le livre qui le contient constituent son espace et la façon dont l'imagination du lecteur peut s'y investir. En effet, le livre est un espace où se produit la rencontre entre l'imagination du poète et celle du lecteur. De plus, le livre en tant que support, insère le poème dans telle ou telle bibliothèque. Mais il y a des livres et des poèmes égarés, exilés du champ littéraire. Si le livre est un espace de création offrant des nombreuses possibilités aux auteurs, cet espace est contraint par la situation sociale et historique de leur temps.

Benjamin Péret écrivit son long poème *Air Mexicain* après son retour en France. Ce texte qui déborde de la richesse sémantique des mythes précolombiens fut illustré par quatre lithographies du peintre mexicain Rufino Tamayo. Benjamin Péret écrivit *Air Mexicain* à Paris en septembre 1949, quelques mois après son retour d'exil. Cet exil mexicain qui dura de décembre 1941 à février 1948 explique en grande partie le peu de notoriété que le poète rencontra à son retour en France. Dans ce contexte, *Air Mexicain* fut confronté à des difficultés éditoriales. La Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet garde une bonne partie des archives du poète, incomplètes en raison de ses déplacements ; avant son exil au Mexique, Benjamin Péret avait participé à la guerre espagnole contre le fascisme et séjourné à deux reprises au Brésil, ce qui ne contribue pas à son ancrage mémoriel dans un pays et à sa popularité.

Mais les archives conservées à la BLJD comprennent entre autres le manuscrit d'*Air Mexicain* et un exemplaire original de cette œuvre.[905] Il ne s'agit

[904] Nous avons présenté une partie de ce travail dans le séminaire Livress, lors de la séance « poésie et typographie » du 3/11/16 sous le titre *Air Mexicain de Benjamin Péret et Rufino Tamayo : mises en page de l'exiliance*.

[905] *Air Mexicain*, TZR 743, manuscrit autographe de 1950, 7 feuillets.

pas cependant d'un exemplaire de tête, l'exemplaire n° 1 de ce tirage est conservé au musée Rufino Tamayo, à Mexico. La BLJD détient également une bonne partie de sa correspondance, ce qui permet de retracer la genèse éditoriale du poème, comme nous l'avons vu, ainsi que les difficultés que Benjamin Péret doit affronter pour sa publication. C'est ainsi que nous apprenons, dans une lettre du 21 mai 1951 à André Breton, que Benjamin Péret avait d'abord envoyé son manuscrit aux Cahiers de la Nouvelle Revue Française ; néanmoins, le poème fut refusé. Benjamin Péret joignit à sa lettre à André Breton, le billet de Jean Paulhan dans lequel ce dernier lui annonce le refus de le publier :

> Nos amis n'ont pas été d'avis de retenir *Air Mexicain* pour les « cahiers ». J'en suis ennuyé. Il me faut avouer pourtant que votre poème me laisse un peu embarrassé, un peu déçu. (il me semble, j'ai peut-être tort, un peu trop intelligent, intellectuel).
>
> - […] mais diablement curieux, et saisissant.[906]

Le message ambigu de Jean Paulhan signale la situation d'exclusion dans laquelle Péret se trouvait depuis la diffusion de son texte le *Déshonneur des poètes* en 1945 ; comme le signale le critique Gérard Durozoi :

> […] l'occultation de Péret à cause du *Déshonneur des poètes* répète la situation culturelle précise qui existait en France dans les années d'après-guerre. Cela renvoie donc, plus exactement, au rôle alors tenu par des « intellectuels communistes » auréolés du prestige conféré par la participation du Parti communiste à la Résistance.[907]

Ce fut depuis le Mexique que Benjamin Péret écrivit ce pamphlet qui lui valut le rejet d'un certain nombre de cercles littéraires en 1945. *Le déshonneur des poètes* dénonce la poésie de circonstance, notamment celle du recueil *L'honneur des poètes* de 1943, réédité en 1945. Benjamin Péret y met en garde contre cette publication, éloge patriotique de la résistance, auquel participent Paul Éluard,

[906] Paris 21 mai 1951, BRT C 1401 1-4, BLJD.

[907] « Péret et le surréalisme », Gérard Durozoi, in Jean-Michel GOUTIER et Benjamin PERET, *Benjamin Péret*, *op. cit.*, p. 35.

Louis Aragon, Jean Tardieu, et Robert Desnos, entre autres. Autour de ce sujet, Éric Losfeld, éditeur d'*Air Mexicain*, écrit dans ses mémoires « C'est l'intransigeance de Péret qui a nui à sa notoriété. »[908] Et il ajoute :

> Au lendemain de la Libération, au moment où tous les poètereaux étaient métamorphosés en résistants, au moment où faisaient prime L'Anthologie des poètes casqués et *L'Honneur des poètes*, Péret lança un pamphlet pour affirmer qu'on ne peut être poète si l'on est aux pieds d'un parti politique, fût-il « révolutionnaire », et qu'on n'est pas fatalement résistant (quel que soit l'oppresseur) pour avoir écrit des poèmes « engagés » (ni l'inverse d'ailleurs).[909]

Air Mexicain ne sera donc publié qu'en 1952 par la librairie Arcanes, non sans difficultés, grâce à Éric Losfeld. Dans la correspondance de Benjamin Péret à André Breton de cette année, Benjamin Péret signale au moins à quatre occasions que la publication du poème fut repoussée. Ce retard se produit probablement à cause du peu de moyens de cette maison d'édition qui avait ouvert ses portes en 1951. La librairie Arcanes était dirigée par Éric Losfeld (1922-1979), jeune éditeur franco-belge qui venait de commencer son activité en 1951. Il avait nommé sa maison d'édition Arcanes « en hommage à Breton, à *Arcane 17*, comme un écho de ce titre et de ce livre empreints d'une mystérieuse beauté. »[910] Éric Losfeld avait créé Arcanes avec l'idée de publier les « petits romantiques », mais pendant les années 50, il fréquenta le groupe surréaliste ; c'est ainsi qu'il consacre une des collections de sa maison d'édition à des œuvres des surréalistes ou d'inspiration surréaliste. Il édite par exemple, *Vie et mort de Satan le feu* d'Antonin Artaud en 1953. Eric Losfeld a été notamment le premier éditeur de Ionesco en 1953, avant que Gallimard n'achète les droits. Il a également réédité dans ses collections des œuvres d'Alfred Jarry.

---

[908] Éric LOSFELD, *Endetté comme une mule ou la Passion d'éditer*, Paris, P. Belfond, 1979, p. 48.
[909] *Ibid.*, p. 49.
[910] *Ibid.*, p. 50.

Cette maison d'édition aura une courte vie. Endetté, Eric Losfeld vendit Arcanes en 1954.[911] Après Arcanes, il créa la maison d'édition « le Terrain Vague », avec laquelle il réalise également l'édition de revues surréalistes comme *Néon* et *Médium*, des revues qui montraient un souci esthétique en ce qui concerne l'image et la typographie. En effet, malgré sa courte existence (1953-1955) et le peu de moyens, la revue *Médium* avait été illustrée par des artistes comme Hantaï, Wolfgang Paalen, Svanberg et Wifredo Lam.

Air Mexicain est un ouvrage composé à la main et imprimé sur les presses de MM. Arrault et Cie, Maitres Imprimeurs à Tours et par M. Desjobert, Imprimeur à Paris, pour les lithographies de Rufino Tamayo. Le tirage fut limité à 274 exemplaires. Cette période était particulièrement difficile pour Péret qui se trouvait dans une situation très précaire et avec une santé fragile. De plus, la publication d'*Air mexicain* se situe dans une période de transition politique et sociale, c'est-à-dire, après la libération. Selon Éric Losfeld, à cette époque : « il fallait encore se conformer à des décrets du gouvernement de Vichy […] »[912] Mais il avoue « […] comme personnage central de mon univers, il y a eu Benjamin Péret. »[913] et dit plus loin :

> […] j'avais été l'un des premiers à prendre connaissance de son poème *Air mexicain*, et je l'ai publié, non sans mal, mais j'étais « inconditionnel » de sa poésie.[914]

En effet, *Air Mexicain* c'est le premier livre de Benjamin Péret que publie Éric Losfeld, mais la liste des œuvres de Benjamin Péret dont il s'occupa est longue. À partir de la publication d'*Air Mexicain*, il devient son éditeur privilégié : il édite *Mort aux vaches et au champ d'honneur* en 1953, *Les Couilles enragées*, sous le pseudonyme Satyremont, avec 7 illustrations d'Yves Tanguy en 1954, *Le Gigot, sa vie et son Œuvre* avec une pointe sèche de Toyen en 1957 et *La brebis galante* en 1959. Éric Losfeld continuera d'éditer Péret de manière posthume :- *Mort aux vaches et au champ d'honneur* en 1967, le pamphlet *Les*

[911] Il fait don des ses archives, manuscrits et autres documents liés à Arcanes à son avocat, Jean-Emile Bomsel, *Ibid.*, p. 69-70.
[912] *Ibid.*, p. 26.
[913] *Ibid.*, p. 45.
[914] *Ibid.*, p. 46.

syndicats contre la révolution de Benjamin Péret et Munis, en 1968, *Les Couilles enragées* en 1970. Une année après, il réédite *Les Rouilles encagées* ; interdit par le Ministre de l'intérieur en mars 1971, le livre fut déclaré « interdit aux mineurs, d'exposition et d'affichage et de publicité », d'où la censure du titre. Cette censure a été revue en décembre 1975 et remplacée par l'avertissement « interdit aux mineurs de moins de 18 ans. » Il a également réédité *La Mort par la feuille en* 1978. C'est aussi grâce à Éric Losfeld, et à la collaboration de l'Association des amis de Benjamin Péret, que les trois premiers tomes de ses *Œuvres complètes* furent publiés de manière posthume. Les quatre derniers tomes furent ensuite édités par José Corti. Aujourd'hui le premier tome des œuvres complètes de Benjamin Péret est épuisé. Les deux premiers tomes sont désormais disponibles dans la bibliothèque numérique du centre d'études sur le surréalisme, l'APRES, mais bien évidemment sans ses illustrations et avec une typographie austère.

Dans les poèmes publiés du vivant de Benjamin Péret se manifeste le souci d'une esthétique de la page. Ce souci n'a malheureusement pas été maintenu pour la composition des *Œuvres Complètes* : sans doute dans une intention de cohérence (et peut-être pour des questions budgétaires) a été préférée une mise en page sobre.

Dès ses premières publications Benjamin Péret fait preuve d'une sensibilité à la typographie et jouit des illustrations de ses amis artistes. La composition des ouvrages est une de ses préoccupations majeures malgré le peu de ressources avec lesquelles il peut compter.

Au Mexique, Benjamin Péret eut à plusieurs reprises des soucis de santé ; de plus il souffrait d'un état dépressif. Il rentra en France en 1948, mais il continua à porter les traces de son exil mexicain dans sa création : « L'exilé a perdu sa place [dans le monde] et ne sait pas si –et quand- il en retrouvera une autre. »[915] En effet, Benjamin Péret eut du mal à trouver sa place non seulement en exil mais aussi de retour dans son pays d'origine. Sa condition relève de ce qu'Alexis Nouss appelle l'*exiliance*.[916]

[915] Alexis NOUSS, *La condition de l'exilé*, *op. cit.*, p. 6.
[916] *Ibid.*, p. 1.

Benjamin Péret se retrouve dans une situation où il n'est plus en exil, mais il expérimente à son retour l'*exiliance*, ne retrouvant pas sa place dans les cercles littéraires et stigmatisé par son texte *Le Déshonneur des poètes*. Sa situation d'*exiliance* est intérieure, mais elle définit également son positionnement dans le champ littéraire.

C'est ainsi que le beau livre *Air Mexicain* n'a jamais trouvé de véritable place dans l'histoire du livre illustré. Ce livre est déplacé de son origine et de sa source d'inspiration, n'a pas de place déterminée dans l'histoire littéraire française ni mexicaine. Ce grand poème sur le Mexique fut écrit en France et en français. Benjamin Péret, poète marginal, exilé au Mexique, n'avait pas d'horizon d'attente pour un tel texte ni dans son pays d'origine ni dans son pays d'exil. Le mouvement surréaliste ayant vu ses membres se disperser pendant la deuxième guerre, le groupe se retrouve dans une situation de fragilité : à l'exception d'Éric Losfeld, les éditeurs s'intéressèrent de moins en moins à la publication des œuvres de Benjamin Péret. Il eut une place mouvante et incertaine, il publia surtout des articles en revues. Le destin éditorial de Benjamin Péret est singulier dans la mesure où son exil mexicain fut marqué par l'isolement intellectuel en France comme au Mexique. Dans une lettre à André Breton du 28 avril 1944, il avoue :

> Il n'y a pas moyen d'établir un contact valable avec des mexicains. J'ai essayé à diverses reprises c'est comme s'ils appartenaient à une autre planète, on ne se comprend vraiment pas.[917]

La matérialité du livre se trouve contrainte par son contexte, sa mise en page et le choix des œuvres de Tamayo, tout cela montre un entre-deux du champ littéraire. *Air Mexicain* est un objet de l'exil et qui signifie l'exil. Sa matière a été importée du Mexique. Nous avons vu que depuis son arrivée au Mexique Benjamin Péret se donne la tâche d'élaborer son *Anthologie de contes, mythes et légendes de l'Amérique précolombienne*. Cet ouvrage connaît également des difficultés d'édition, ce qui eut pour conséquence que Benjamin Péret travaillera sur celui-ci jusqu'à sa mort et ne sera publié qu'à titre posthume.

[917] 28/04/44 BRT C 1378, BLJD.

Air Mexicain est un sujet déplacé : extrait de son lieu d'origine, il constitue le cas rare d'une connaissance approfondie de l'histoire mythologique du pays. Néanmoins, Benjamin Péret n'y fait pas l'éloge du Mexique. Avec la distance de l'exilé, il offre un portrait d'images convulsives du pays. Ce n'est pas une image instantanée, mais un portrait animé de l'histoire intérieure du Mexique :

> Comme tout portrait, le portrait de l'exilé ne doit pas être un instantané, la fixation d'un mouvement, d'une identité singulière mais doit refléter la vérité d'un individu, mêlée à celle du groupe humain auquel il appartient – et, à ce titre, exprimer ses variations et son devenir.[918]

Le poème *Air Mexicain* reflète l'*exiliance* de Benjamin Péret à plusieurs niveaux. L'exil est une expérience où le voyage sans retour recommence sans cesse ;[919] mais il faut savoir que le peuple mexicain trouve aussi ses fondements dans le mythe d'un peuple exilé par les dieux. La cosmogonie de la culture aztèque possède un lieu mythologique, équivalent au paradis, Aztlan, lieu utopique auquel aspirèrent les guerriers, et mythe fondateur de la construction de Tenochtitlan, ville mythique localisée au cœur de Mexico. Dans *Air Mexicain*, Benjamin Péret fait voyager son lecteur dans l'histoire mexicaine depuis la nuit des temps jusqu'au temps des réformes vécues par l'auteur pendant son exil.

Nous avons peu de renseignements sur la façon dont Péret et Losfeld ont choisi la composition de la mise en page. Mais nous savons qu'en général, Benjamin Péret portait un intérêt particulier à la matérialité de ses écrits. L'ouvrage fut imprimé chez la société Arrault et compagnie, créée en 1881 par Ernest Arrault. Elle éditait le journal *La Petite France* qui devint, en 1890, *la Dépêche du Centre*. Sous l'impulsion de Charles Gay, qui succéda à Ernest Arrault en 1925, *La Dépêche du Centre* devint un grand quotidien régional couvrant l'Indre-et-Loire, le Cher, le Loir-et-Cher, les Deux-Sèvres et, en partie, la Sarthe, la Vienne et le Maine-et-Loire. Parallèlement, l'imprimerie travailla avec de grands éditeurs parisiens et développa une activité d'imprimeur d'art. En 1949, la société Arrault fut condamnée pour collaboration et ses biens dévolus à la

[918] Alexis NOUSS, *La condition de l'exilé*, *op. cit.*, p. 8.
[919] « L'exil comme expérience où le voyage sans retour toujours recommencé » Alexis Nouss, p 12

Société nationale des entreprises de presse (SNEP) ; le contentieux se poursuivit longtemps. L'imprimerie continua son activité jusqu'en 1954.[920] L'ouvrage fut « composé à la main et imprimé sur les presses de MM. Arrault et Cie, Maîtres Imprimeurs à Tours et par M. Desjobert, Imprimeur à Paris pour les lithographies de Rufino Tamayo.

> Edmond Desjobert, formé à l'atelier d'Engelmann, s'établit comme imprimeur lithographe en 1923, à Paris au 59 rue du Moulin-Vert. Il dirigera cet atelier jusqu'à sa mort en 1953. L'atelier fut transféré rue d'Alésia en 1933 puis au 10, Villa Coeur-de-Vey en 1938. Picasso y a imprimé certaines de ses lithographies, comme André Lhote et Maillol. Les premières lithographies en couleur de Marie Laurencin y furent réalisées. Formé à l'atelier de son père dès son enfance, Jacques Desjobert prend sa succession en 1953.[921]

Les commentaires de Richard Spitieri et de Jean Michel Goutier ont rendu compte de la richesse littéraire du texte. Ces deux analyses peuvent être complétées d'observations sur les aspects matériels qui offrent d'autres éclairages. Comme le signale Dominique Rabourdin, Benjamin Péret

> n'était pas collectionneur et n'avait pas la possibilité d'être « bibliophile ». Il n'en avait pas le goût mais, comme tous les surréalistes, il savait parfaitement ce qu'était un beau livre, aimait les livres et ne supportait pas les éditeurs qui avaient massacré les siens. Il accordait un soin minutieux à ceux qu'il avait dû, à faute d'autre solution, se résoudre à réaliser à ses frais […][922]

Dans ses correspondances, il se plaignait sans ambages des travaux réalisés par ses imprimeurs :

---

[920] L'entreprise de presse fut réattribuée dès 1944 à la Nouvelle république du Centre Ouest de Jean Meunier, qui succéda à Libé-Nord, journal clandestin résistant. [source : sourcesprotectionsociale.audiens.org/document/archives-departementales-indre-et-loire-37-94/]

[921] Entrée « Atelier Desjobert » sur le site du centre de la gravure et de l'image imprimée [Belgique] http://www.centredelagravure.be/fr/contributors/15200-atelier-desjobert

[922] Dominique Rabourdin, introduction à Benjamin PERET et Jean-Claude SILBERMANN, *La légende des minutes: envois*, Villeurbanne, URDLA, 2015, 2015, p. 12.

> Mais vraiment je n'ai jamais vu de ma vie de livre aussi mal imprimé. C'est une véritable dégoûtation… Enfin pour en finir disons que c'est une pure cochonnerie que ce livre. Ce n'était pas la peine de mettre aussi longtemps pour faire un livre aussi sale.[923]

Des nombreux témoignages montrent comment Benjamin Péret se débrouillait pour éditer ses livres et il eut la possibilité de se faire illustrer par de très grands peintres modernes : Hans Arp, Max Ernst, Man Ray, Yves Tanguy, Joan Miró, Pablo Picasso, Victor Brauner, Rufino Tamayo, et Toyen. Ce furent des éditions confidentielles pour lesquelles « Les imprimeurs et les diffuseurs finissaient par être payés, parfois au prix d'invraisemblables acrobaties financières, souvent avec l'argent des souscriptions recueillies auprès des collectionneurs et des amis pour les exemplaires de luxe enrichis de dessins, de manuscrits et de gravures originales. »[924] Comme le signale encore Dominique Rabourdin,

> Ses livres, à commencer par *Le Passager du transatlantique* et *Au 125 du boulevard Saint Germain*, sont parmi les plus originaux de leur temps. Malgré le peu de moyens dont il disposait, ils témoignent d'une exigence extrême à tous les niveaux de conception et de fabrication, papier, format, illustration, typographie. Sujets dont il parlait volontiers. Sa compétence ne venait pas de l'enseignement prodigué par l'École nationale professionnelle Livet, à Nantes, qui ne prévoyait aucune formation à l'imprimerie, mais de son métier de journaliste, puis de correcteur, habitué à travailler au marbre, ce qui lui avait permis d'apprendre « sur le tas ». Péret était parfaitement capable, sans demander à en être crédité, de faire une mise en page, et donnait volontiers un coup de main

[923] Lettre à l'éditeur de son livre *Et les seins mouraient…*, frontispice par Miró, Marseille, 1929, les Cahiers du Sud, collection « Nouvelles », 422 exemplaires (10 Madagascar, 12 vélin, 400 alfa). Cité dans Jean-Michel Goutier, p 8Jean-Michel GOUTIER et Benjamin PERET, *Benjamin Péret*, *op. cit.*, p. 8.

[924] Benjamin PERET et Jean-Claude SILBERMANN, *La légende des minutes*, *op. cit.*, p. 12‑13.

> pour les tracts du groupe, et aux amies et amis pour l'édition de leurs poèmes et des catalogues de leurs expositions.[925]

Le choix de Rufino Tamayo comme illustrateur pour *Air Mexicain* n'est pas anodin. Les traces des origines de cette collaboration remontent au voyage de Rufino Tamayo à Paris en 1951. Péret avait écrit sur lui lors de l'exposition d'art mexicain :

> De tous les peintres modernes qui figurent dans cette exposition, le plus mexicain en profondeur est certainement Rufino Tamayo, à qui une salle est, à juste titre, consacrée. Seul avec Carlos Merida –dont on regrette qu'il ne soit représenté que par une seule petite toile, fort peu significative par surcroît–, il s'est abstenu de reprendre les sujets des artistes du siècle passé et de les traiter plus ou moins à leur manière pour donner une vision exaltante et strictement personnelle de sa terre natale. Cet indien zapotèque sait comme nul autre faire chanter le mariachi ou hurler le chien des rues par le seul jeu de la couleur où éclatent comme des fruits mûrs la joie et la souffrance de ce peuple tendu comme un arc. La grande différence entre Tamayo et les autres artistes mexicains consiste en ce que le premier n'adapte pas l'art populaire de son pays à la plastique moderne, pas plus qu'il n'en plaque les éléments dans ses tableaux, mais qu'il y puise son inspiration, le transpose et le recrée. Tamayo nous ramène à sa source même, le fait vivre sous nos yeux, nous le fait sentir et presque toucher. Tandis que d'autres décrivent la vie mexicaine d'une manière presque didactique, Tamayo seul en donne une vision lyrique.
>
> À la chronique locale de ses confrères, il oppose un corrido qui embrasse toute la vie du pays.[926]

Ce peintre mexicain connaît également les stigmates de l'*exiliance* dans son parcours. D'origine zapotèque (ethnie du sud-ouest mexicain), Rufino

[925] *Ibid.*, p. 13-14.

[926] *L'exposition d'art mexicain « un éternel été traversé d'éclairs »,* paru dans Arts, 16 novembre 1951. Benjamin PERET, Jean-Louis BEDOUIN et Maurice HENRY, *Œuvres complètes 6*, *op. cit.*, p. 323-324.

Tamayo n'est ainsi ni tout à fait « mexicain » ni tout à fait « indigène » : ayant migré de son lieu d'origine après la mort de sa mère, il va vivre chez sa tante à Mexico. Son art se trouve à la croisée de l'art figuratif et de l'art abstrait. Au moment où il commence à étudier la peinture, l'école mexicaine de peinture, le muralisme, est en vogue ; mais il reste en marge des mouvements artistiques prédominants au Mexique qui sont très nationalistes, voir staliniste. Il propose une représentation abstraite des sujets précolombiens et développe très tôt une iconographie personnelle. Comme Benjamin Péret, Tamayo était le défenseur d'un art sans contenu politique, ce qui lui valut à plusieurs reprises la destitution de ses postes à l'école des Beaux-arts de Mexico, où tous deux se sont probablement rencontrés pour la première fois - Benjamin Péret y donnait des cours de français.

Tamayo est aujourd'hui considéré comme un des peintres les plus importants de la seconde moitié du XX^{e} siècle au Mexique. Il s'inspire de l'imaginaire précolombien et de ses origines zapotèques. Il occupait également un poste au département de dessin ethnographique au musée National d'archéologie de Mexico, ce qui lui donna une connaissance approfondie de l'iconographie des anciennes civilisations. En 1949, il voyagea en Europe où son œuvre fut exposée. La même année il s'installe temporairement à Paris. Il expose en 1950 à la Biennale de Venise ; et en 1951, à l'*Exposition d'art mexicain à Paris*. Il devint proche de Roberto Matta et Wifredo Lam. Pour son travail d'illustrateur, Rufino Tamayo s'approprie le jeu surréaliste entre l'image poétique et l'image visuelle au-delà de la simple illustration. Son œuvre relève clairement d'une influence de Pablo Picasso bien que son travail technique se joue davantage au niveau chromatique.

En tant qu'illustrateur Rufino Tamayo réalisa tout d'abord *Air Mexicain*, de Benjamin Péret, en 1952 ; *Aztlán, canciones mexicanas,* de Man' ha Garreau-Dombasle la même année ; *El Apocalipsis de San Juan*, en 1959 ; il collabora à deux reprises avec le futur prix Nobel de Littérature Miguel Angel Asturias, pour *Amanecer en el delta del Paraná*, de 1972, y *Los signos existen,* de 1974 ; en plus de quelques articles de la Declaration Universelle des droits humains, édités en

Espagne en 1984, en hommage à Bartolomé de las Casas.[927] Il réalise la fresque « Prométhée amenant le feu aux hommes » au Palais de l'UNESCO en 1958. Pour la technique d'impression, il invente la Mixografia avec Luis Remba dans les années soixante-dix, procédé de gravure qui intègre la couleur et la texture au papier.

Dans *Air Mexicain*, il y a une relation entre l'espace, les images et la poésie. La mise en page n'est pas conventionnelle. Les éléments typographiques font sens par rapport au manuscrit. Le poème est agencé d'une manière différente du manuscrit où il n'y a pas de division en strophes, les versets sont très longs, évoquant une esthétique mallarméenne. La mise en page donne une structure au livre, car il n'y a quasiment pas de ponctuation dans la syntaxe de phrases. Les alinéas et les majuscules rythment les longues tirades de ce poème. L'usage d'alinéas sortants donne une impression de liste d'associations. Cet alinéa fonctionne comme une sorte de ligne de fuite pour ses images, tableaux de scènes mexicaines. Par cette disposition, les phrases perdent parfois leur organisation hiérarchique. Le texte est donc discrètement spatialisé. Les vides et les pleins, les blancs et les caractères font sens, ainsi que le support. Dans l'édition illustrée par Tamayo, deux signes encadrent les versets de Benjamin Péret, ce sont des sortes de logogrammes – système logosyllabique dans lequel un dessin peut signifier un mot ou une syllabe ou encore une combinaison des deux. Il s'agit d'un colibri et d'un profil humain. Dans la cosmogonie aztèque, le colibri est associé à Huitzilipochtli, ce qui veut dire colibri du sud ou colibri gaucher ; il est aussi associé au soleil. Pour ce qui est de son interprétation symbolique, elle est multiple. Il existe un jeu de mots phonétique dans les représentations du dieu Itzmna associé au colibri, le seigneur suprême du panthéon maya : le verbe « tz'un » qui veut dire commencer en maya et le nom « Tz'unun », ainsi que pour celle de Yax Balam, dieu de la chasse. Dans la cosmogonie maya, les colibris symbolisent l'incarnation des âmes des guerriers.[928] Dans la première édition, les blancs typographiques annoncent un événement : « Quand l'aile chatoyante de

[927] Article du quotidien mexicain *la Jornada*, 7 mai 2002, autour de l'exposition *Tamayo ilustrador*.
[928] Voir Erik Velásquez García, « *Códice de Dresde »,* Parte 1, *Arqueología Mexicana*, núm. 67.

l'aube… » Or, ceux-ci n'ont pas été entièrement conservés dans la mise en page des *Œuvres Complètes*. Ces blancs, symbolisent peut-être le changement d'un cycle du calendrier aztèque. La création de l'homme est décrite comme quelque chose de sombre : « Les hommes jaillissent de l'ombre comprimée à l'ouest du rayon vert une graine à la main comme un fantôme aux yeux », image évoquée dans une des lithographies : il s'agit d'une éclipse et trois oiseaux rappellent ceux du dernier tableau de Vincent Van Gogh. Les couleurs de la nuit dominent. Les lithographies n'ont pas de place fixe dans le récit, ce sont des feuilles détachées du livre.

Ce poème se compose de longues tirades séparées par des relatives, surtout des relatives en « que ». Sans signes de ponctuation, c'est une succession de subordonnées mais la mise en page fait que le texte semble plus aéré. Les paragraphes d'*Air mexicain* possèdent une particularité : dans un cas sur deux, les phrases sont polyvalentes, on peut les permuter de place. La distribution du poème manuscrit n'est pas la même que sur la feuille imprimée. Les italiques sont utilisées comme des digressions ou des discours au deuxième degré. Cette typographie fait sens, la suite infinie de subordonnées crée l'attente du lecteur et une ramification des phrases le perd, comme par exemple dans la description de quelqu'un par une énumération de détails : « ses pores », « sa face », « son cri », « sa peau », « son geste ». La première action du « personnage » décrit est ensuite énoncée en cascade, sans ponctuation :

lorsqu'il parle

Il écoute

il chante

il respire

Les identités des personnages qui défilent dans ce poème sont brouillées. Il n'y a pas de points d'interrogation ni d'exclamation, ce qui peut fausser le sens. Ce poème crée l'effet d'un mouvement, d'un air. Péret s'est intéressé à la fonction poétique de la typographie, moins consciemment que d'autres, mais les moyens dont il disposait ne lui permettaient pas de faire un usage spectaculaire de la mise

en page. Malgré les conditions précaires de la publication de cet ouvrage, Benjamin Péret réussit à marquer son originalité au travers de la typographie.

L'*exiliance* se voit dans le rapport entre l'image et le texte, exprimé parfois par la métaphore. Ainsi, il dit « Le feu vêtu de deuil » pour évoquer les pierres volcaniques si présentes dans le paysage mexicain, l'une des images choisies par Rufino Tamayo pour les lithographies. Les dessins au dos du texte sont parole faite signe, des pictogrammes mayas. Les poèmes ne sont pas simplement des mots, mais des paroles qui s'expriment sur un rythme saccadé, de battements qui rythment le poème. L'histoire du Mexique se dessine par les images éclatantes de ses métaphores, des images mouvantes qui se métamorphosent, et se transposent, par l'expression d'émotions qui surgissent des événements, dans les rêves et les silences. Le poème est ici une configuration graphique et sensuelle, par ses lignes et ses formes, ses volumes, ses textures et ses couleurs.

Ayant étudié les mythes des mayas et des aztèques pendant son exil, Benjamin Péret demeure influencé par cette richesse culturelle dans son œuvre postérieure au séjour mexicain. Dans *Air mexicain*, poème épique portant sur ce pays, écrit de retour en France, il exploite l'histoire symbolique du Mexique. L'affrontement des mondes s'y manifeste par la représentation d'une double perspective : intérieure et extérieure, alternant dans un parcours surréaliste qui explore les paysages historiques du pays où l'objet et le sujet se confondent par un jeu d'énonciation et de métamorphose. Le « je » du narrateur apparaît tardivement dans le poème. Il s'agit d'un sujet qui se transforme :

> Le premier jour je serai ton fils à naître dans quatre ans
> le second l'ombre pâle du maïs sortant de la grenouille
> comme l'eau d'une source
> le troisième le songe de duvet verdoyant que je t'ai envoyé
> cette nuit
> et le quatrième mon cœur décoloré ne battra plus que pour
> toi
> Tu me prendras quatre fois dans tes bras de sol qui soupire
> après l'orage
> À la première je te donnerai l'aube prenant son bain

à la seconde le cri du printemps vainqueur au jeu de pelote
à la troisième le piment de mes lèvres jamais éteintes
te dira que je reste ta victoire au combat et ton prisonnier
qui la chantera jusqu'à la mort
la quatrième j'aurai ton rire d'oiseau qui fuit la flèche
mais à la cinquième j'abandonnerai l'œuf éclos l'an passé
des têtes sourdes comme des champignons larmoyants
et m'envolerai chez l'aigle qui tombe en avalanche
Tu ne pèseras pas plus qu'un brouillard sans queue ni tête
et rampant pour effacer les honneurs qui me sont dus
N'insiste pas comme l'ouragan qui rebondit de val en pic
tu n'auras plus que mon souffle pour t'endormir sur les
vagues furieuses de la terre
comme une algue agonisante avec son corail captif
si bien qu'à l'œil s'entr'ouvrant il ne restera plus que la
coquille de ton corps[929]

Le narrateur et les sujets sont fluctuants et se confondent parfois. Un des éléments intéressants de ce jeu d'énonciation consiste en l'apparition soudaine du pronom « je », pour la première fois, vers la fin du texte, alors qu'au début l'usage de la troisième personne instaure une distance narrative.

Le poème est une synthèse poétique de son séjour au Mexique.[930] Si, comme le signale Alexis Nouss, « pour l'exilé, le retour au pays natal est marqué d'impossible. Les témoignages s'accordent à dire qu'il est rarement effectif »,[931] le retour de Benjamin Péret ne fut pas effectif en ce qui concerne l'édition de son œuvre. S'il avait « l'amour de la belle typographie », ce goût était « devenu rare en raison de l'accroissement du coût de toutes choses. »[932] Les difficultés matérielles propres à l'impression et à l'édition provoquèrent une situation d'*exiliance* en lien aux problèmes de publication des œuvres de Benjamin Péret en France et au Mexique, provoquant chez lui la « Double amertume du revenant,

[929] Benjamin PERET et Rufino TAMAYO, *Air mexicain*, *op. cit.*
[930] COMISIÓN NACIONAL DEL QUINTO CENTENARIO DEL DESCUBRIMIENTO DE AMÉRICA et FUNDACIÓN MAPFRE, *El Surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo*, *op. cit.*, p. 93.
[931] Alexis NOUSS, *La condition de l'exilé*, *op. cit.*, p. 136.
[932] Benjamin PERET et Jean-Claude SILBERMANN, *La légende des minutes*, *op. cit.*, p. 51.

née d'un double savoir : il sait qu'il ne sera pas reconnu et il sait qu'il a connu l'inconnaissable ».[933]

[933] Alexis NOUSS, *La condition de l'exilé*, *op. cit.*, p. 97.

III. Historiographie du mouvement : vers une patrimonialisation

A) Les lieux d'archives

El exiliado es el ausente de la historia, de su historia, en donde sus habitantes no lo reconocen. No olvidemos que hasta Ulises necesitó que Penélope lo reconociera para ser Ulises: solo así pudo ocupar el lugar, la casa, que un día había dejado atrás.

Andrea Luquin Calvo[934]

Grâce aux archives conservées dans les institutions publiques et privées, nous pouvons éclairer les liens entre ces artistes. Nous avons pu consulter des archives dans le centre de documentation du *Museo de Arte Moderno*, à Mexico, qui détient l'œuvre de Remedios Varo, ainsi que des archives muséales de Leonora Carrington, d'Alice Rahon et de Wolfgang Paalen. Les documents de cette collection sont en cours de catalogage, mais témoignent de l'intérêt croissant pour ces artistes au Mexique depuis la fondation du musée. Le Museo de Arte Moderno de Mexico possède une importante collection d'œuvres qui vont de 1920 à nos jours. Cette institution conserve l'une de plus grandes collections d'œuvres d'art modernes du XX^{e} siècle. La collection permanente se constitue d'œuvres de 773 artistes, c'est-à-dire d'un patrimoine de 2 668 œuvres, parmi lesquelles se nous trouvons Leonora Carrington, Alice Rahon et Remedios Varo, à côté des artistes mexicains comme Frida Kahlo, Diego Rivera, Rufino Tamayo, et María Izquierdo. Cette institution détient également l'œuvre photographique de Manuel Álvarez Bravo et un ensemble photographique avec des œuvres D'Edward Weston, Tina Modotti et Henri Cartier Bresson. Inauguré en 1964 par le Président du Mexique de l'époque, Adolfo López Mateos, cette institution s'inscrit dans un programme de modernisation culturelle de la République, grâce auquel ont pu aussi être inaugurés des musées tels que le Museo Nacional de Antropología – dont l'architecture remarquable est ornée d'une fresque de Leonora Carrington, *El mundo mágico de los mayas,* 1974 – ; le Museo de Historia Natural et le Museo de la Ciudad. La première exposition du Museo de Arte Moderno a été consacrée

[934] Andrea LUQUIN CALVO, *Remedios Varo*, *op. cit.*, p. 23.

à Rufino Tamayo, qui montre le renouveau des canons esthétiques nationaux de l'époque.

Le Museo de Arte Moderno de Mexico conserve des archives importantes, comme par exemple celles de María Izquierdo –une première exposition lui a été consacrée en 2013, donnant une autre perspective à la visite d'Antonin Artaud au Mexique.

Les archives personnelles de Wolfgang Paalen se trouvent dispersées sur deux continents, principalement en deux sites : le *Museo Franz Mayer* à Mexico et la *Succession Wolfgang Paalen* et Eva Sulzer à Berlin, tenue par Andreas Neufert. Une partie des photographies d'Eva Sulzer a été acquise par le Getty Research Institute. Cette institution conserve, à Los Angeles, les archives de César Moro ainsi que celles du poète Emilio Adolfo Westphalen.

La Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet à Paris conserve les archives de Benjamin Péret et le fonds André Breton, qui contiennent une partie de la correspondance entre ces deux poètes avec Leonora Carrington, Wolfgang Paalen, Alice Rahon et Pierre Mabille, et d'autres artistes importants de cette période.

Les archives de Kati Horna se trouvent au Mexique, où Norah Horna conserve les archives de ses parents Kati et José Horna ; elles ne sont pas publiques. Quelques archives de presse se trouvent à la Biblioteca de las Artes. Les Archivos Municipales de Salamanca possèdent une collection de photographies de guerre de Kati Horna. Les archives photographiques de Kati Horna et José Horna sont conservées par leur famille à Mexico.

Les archives personnelles du mécène et collectionneur d'art Edward James, composées de correspondances et de documents sur l'avant-garde se trouvent à la *West Dean Foundation* à Chichester, en Angleterre.

Créée récemment à Mexico, la *Fundación Leonora Carrington* conserve également une partie des archives personnelles de l'artiste et vient de mettre en œuvre avec le gouvernement une politique culturelle en vue de la constitution des archives électroniques.

Également dispersée en France et à l'étranger, la documentation sur ces artistes (revues, articles, catalogues, archives de presse, archives d'expositions)

n'est pas toujours disponible en bibliothèque et se trouve principalement dans des institutions spécialisées, telles que : la Bibliothèque Kandinsky au Centre Pompidou pour la documentation sur le surréalisme et les courants artistiques modernes (revues, catalogues et archives de presse) ; la *Biblioteca de las Artes* à Mexico pour les archives de presse de l'époque ; *Les Archivos Municipales* de Barcelona pour des archives de presse de la guerre civile. La bibliothèque du MNAC (Musée national d'art catalan de Barcelone) pour ce qui concerne l'étude des courants artistiques du vingtième siècle en Catalogne et Espagne. *La Casa Francia* à Mexico détient des archives de presse de la vie de la communauté française au Mexique depuis la création de l'IFAL. Et l'ICAA (*International Center for the Arts of the Americas*), consultable en ligne, détient des archives sur les mouvements artistiques en Amérique Latine, notamment ceux liés au surréalisme. Ces institutions sont confrontées à la question de la conservation des archives, de malheureux exemples mettent en garde contre l'oubli ou la négligence des archives, comme dans le cas de l'IFAL :

> Malheureusement la plus grande partie des archives de l'IFAL a disparu au cours de rangements successifs de nettoyages un peu rapides, ceci particulièrement pour les époques les plus anciennes.[935]

En littérature, en cinéma et en peinture, l'IFAL fut un lieu d'échange entre la France et le Mexique, malheureusement les archives de cette institution se sont perdues au fil des années. Quelques témoignages, dont celui de Carlos Fuentes, rendent compte de sa mission culturelle :

> J'avais fait la connaissance de ma femme Lucie à l'Institut Français d'Amérique Latine, cette oasis urbaine de la rue du Río Nazas où toute ma génération était allée apprendre le cinéma, la littérature et surtout la civilisation que nous pensions avoir chacun, à titre personnel, l'écrasante

[935] INSTITUT FRANÇAIS D'AMERIQUE LATINE, *IFAL 1945-1985*, *op. cit.*, p. 25.

> responsabilité de préserver pendant ces années où la France fut réduite au silence.[936]

Pour aller au-delà de l'exil, la question reste ouverte : quelles sont les possibles stratégies de conservation et de diffusion de ces œuvres en France et à l'étranger ? Car la patrimonialisation réactualise leur droit de retour, comme le signale Alexis Nouss dans *La condition de l'exilé*[937], c'est-à-dire « le droit d'accueil dans notre mémoire[938] ».

Si comme le signale Pierre Bourdieu, « la seule accumulation légitime, pour l'auteur comme pour le critique, pour le marchand de tableaux comme pour l'éditeur ou le directeur de théâtre, consiste à se faire un nom, un nom connu et reconnu »[939] la postérité de ces artistes consisterait à faire connaître et reconnaître leurs multiples aspects, identités et lieux de passage, témoignages de ces vies fragmentées.

[936] Carlos Fuentes, *Une certaine parenté*, cité dans INSTITUT FRANÇAIS D'AMERIQUE LATINE, *IFAL 1945-1985*, *op. cit.* p. 13.
[937] Alexis NOUSS, *La condition de l'exilé*, *op. cit.*, p. 102.
[938] *Ibid.*, p. 11.
[939] Pierre BOURDIEU, *Les règles de l'art*, *op. cit.*, p. 211.

B) Hommages et créations muséales

Premiers Hommages

En plus d'envois, légendes et lettres, ils s'écrivaient des hommages les uns aux autres. Des critiques « sympathiques »[940] empreintes d'admiration et compréhension de l'autre et son art. André Breton, le premier, écrivit sur la plupart de ces artistes exilés au Mexique. Il réalisa notamment trois textes pour Wolfgang Paalen : *Wolfgang Paalen,*[941] *Wolfgang Paalen. Non plus au diamant le chapeau…*,[942] et *Wolfgang Paalen. Un homme à la jonction des grands chemins*.[943] Ces textes accompagnent des beaux catalogues, qui par leur charge poétique et leur soin éditorial deviennent des œuvres d'art. Pour ce qui est du texte *Non plus au diamant le chapeau… de1938,* Wolfgang Paalen remercie André Breton pour ce que la lecture de ce texte lui procure :

> Quelle joie vertigineuse ce matin la lettre de Cuba. Je n'osais pas l'ouvrir tout de suite, pendant un long moment elle restait le fléau entre les plateaux de tout espoir et de toute crainte de cet instant de ma vie.
>
> Depuis, j'ai lu et relu ce message radieux que tu appelles préface[944], il a changé la couleur de ce jour et je suis encore trop ému pour trouver quelques misérables mots qui puissent ressembler à ce merci que je voudrais te dire du fond de mon cœur, je reste trop confondu devant la miraculeuse beauté de ces lignes tellement au delà de tout ce que je pouvais espérer, trop confondu devant ton incomparable générosité d'avoir ainsi éclairé, pierre philosophale en forme de soleil,

[940] Dans un envoi d'Alice Rahon à César Moro pour son livre A même la terre, Alice Rahon décrit César Moro comme un « éminent critique très sympathique », Cesar Moro papers, Series VII, printed matter, GRI.

[941] André BRETON, *Œuvres complètes. IV, Écrits sur l'art et autres textes*, Paris, Gallimard, 2008, p. 1049.

[942] *Ibid.*, p. 512.

[943] *Ibid.*, p. 515.

[944] Voir *Wolfgang Paalen, non plus le diamant au chapeau…,* 1938, dans *Ibid.*, p. 512-515.

> toute la contrée de mes désirs et angoisses ; d'un éclat qui dépasse de si loin mon « paysage ».[945]

Pour sa part André Breton avoue être « ravi » par la présentation du catalogue :

> J'ai reçu hier soir ton catalogue qui est purement magnifique et qui me paraît, au point de vue de la présentation, une merveille de mise au point. Puissent mes quelques pages de préface ne pas se montrer, dans ces conditions, trop insuffisantes. En vérité, je suis ravi de cette plaquette (plus que de bien d'autres choses que j'ai publiées) : le fumage de couverture sur papier cristal m'enchante, les clichés intérieurs sont parfaits.[946]

Ces textes témoignent non seulement de la grande admiration qui existait entre les deux mais aussi leur dialogue artistique. Dans ses lettres André Breton ne cache pas son admiration pour les toiles de Wolfgang Paalen, malgré le désaccord qui les séparera en 1942 pendant presque dix ans, leur affinité se manifeste à nouveau lors de leurs retrouvailles à Paris, en 1950 et ce sera l'occasion pour André Breton d'écrire à nouveau sur lui « Un homme à la jonction de grands chemins ».

André Breton, écrivit un texte d'introduction à la nouvelle *La Débutante* de Leonora Carrington pour son *Anthologie de l'humour noir* qui témoigne également de sa profonde admiration pour l'artiste anglaise :

> Au retour d'un de ces voyages dont on a peu de chances de revenir et qu'elle a relaté dans *En bas* avec une précision bouleversante, Leonora Carrington a gardé la nostalgie des rivages qu'elle a abordés et n'a pas désespéré de les atteindre à nouveau, cette fois sans coup férir et comme munie d'un permis de circuler à volonté dans les deux sens. En témoigneraient assez les admirables toiles qu'elle a peintes depuis 1940, sans doute les plus chargées de « merveilleux » moderne, toutes pénétrées de lumière occulte et qui

[945] Wolfgang Paalen à André Breton, Paris, le 29 avril 1938, BRT C 2228, BLJD
[946] André Breton à Wolfgang Paalen, Mexico, le 20 juillet 1938, WPES.

> renseigneront aussi bien sur son optique physique (le devoir de l'œil droit et 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 raisons »).[947]

André Breton cite dans ce texte quelques phrases d'*En Bas*, en démontrant une connaissance profonde de ce récit de sa descente vers les méandres de la folie. Ce texte d'André Breton entre en connexion avec celui que César Moro écrivit pour la publication d'*En bas,* notamment en ce qui concerne la capacité de Leonora Carrington à traverser les frontières de la raison :

> *Lady Carrington » - como la llamamos sus amigos – nos hace hoy, en español, la revelación de su dolorosa y vital experiencia. Leonora viaja con entera libertad a través de dos mundos separados por todas las interdicciones y los anatemas: el mundo de la razón y cuan lleno de atracción, de la locura.*[948]

Depuis leur rencontre André Breton avait déjà repéré le potentiel merveilleux de la production artistique et manifesta régulièrement dans ses lettres le désir de voir ses toiles et recevoir ses textes. La « Mariée du vent », surnom attribué à Leonora Carrington par Max Ernst ayant contribué à faire d'elle la femme surréaliste par excellence, s'est cristallisé dans la préface que le peintre écrivit en 1938 pour son recueil de nouvelles *La maison de la Peur*. Benjamin Péret écrivit également un article à son sujet « Le jeu de Leonora Carrington », paru dans *Arts*[949], pour célébrer l'exposition de Leonora Carrington à la Galerie Pierre, à Paris, lors de sa première visite en Europe depuis son exil. Il s'agit d'un article qui évoque également les traits attribués à la peintre dans le texte de César Moro. Benjamin Péret l'appelle « sorcière », César Moro « enchanteresse ».

Dans son *Anthologie de l'humour noir*, André Breton inclut également Benjamin Péret, qui lui retourne la pareille dans son *Anthologie de l'amour sublime*. Étant l'un de ses plus chers amis, André Breton écrivit à plusieurs

---

[947] pp. 1162-1163.

[948] Lima, noviembre 1948, *Las Moradas*, n. 4-5

[949]Benjamin Péret, « Le jeu de Leonora Carrington », Arts, 10 juillet 1952, Benjamin PERET et ASSOCIATION DES AMIS DE BENJAMIN PERET, *Œuvres complètes I*, *op. cit.*, p. 333.

reprises sur Benjamin Péret. André Breton et Octavio Paz rendirent hommage à Remedios Varo lors de sa mort.[950] Pierre Mabille est également le sujet de l'un de ses textes, le médecin des surréalistes incarne pour lui l'image d'une étoile : « dont les branches seraient orientées dans toutes les directions », image qui suggère l'influence tentaculaire de la conception du merveilleux de Pierre Mabille sur les surréalistes.[951]

Benjamin Péret et André Breton se sont préoccupés de la diffusion de ces artistes à travers l'écriture de textes critiques. Mais Benjamin Péret ayant lui-même peu d'influence, ses textes critiques demeurent peu connus. Il publiait de temps en temps dans *Arts* et écrivit largement sur ses amis peintres comme Rufino Tamayo, sur qui André Breton écrit également un texte.[952] Dans son article sur l'exposition d'art Mexicain de 1952, il se plaint du choix des artistes et ne reconnait que la présence de Rufino Tamayo parmi les exposants.

Vers la fin de sa vie, Benjamin Péret travailla à l'anthologie *La poesia surrealista francese*,[953] pour laquelle il avait demandé à plusieurs de ses correspondants de lui donner quelques informations biographiques. Il ne put pas inclure la réponse surréaliste que Leonora Carrington lui envoie par courrier,[954] probablement en raison des décalages de la poste, mais dans l'édition originale de cette anthologie, il y intègre tout de même l'un de ses tableaux.

Octavio Paz écrivit sur Benjamin Péret, Remedios Varo, Leonora Carrington et Luis Buñuel. *Buñuel el doble arco de la belleza* est un livre de petit tirage qui contient une compilation de textes sur Buñuel, ainsi que quelques lettres qui retracent le parcours de *Los Olvidados*.

Benjamin Péret avait également contribué à faire connaitre le peintre Gunther Gerzso, il parle de lui dans plusieurs lettres à André Breton ; Gunther Gerzso finira par apparaître dans *VVV*. Edouard Jaguer affirme ainsi que

---

950 André BRETON, *Œuvres complètes. IV, Écrits sur l'art et autres textes*, *op. cit.*, p. 1125.

951 Benjamin Péret, « Pierre Mabille encore et toujours » *le surréalisme-même*, nº 3, automne 1957, Benjamin PERET et ASSOCIATION DES AMIS DE BENJAMIN PERET, *Œuvres complètes 1*, *op. cit.*, p. 59.

952 André BRETON, *Œuvres complètes. IV, Écrits sur l'art et autres textes*, *op. cit.*, p. 628.

953 Benjamin PÉRET, *La Poesia surrealista Francese*, *op. cit.*

954 Leonora Carrington à Benjamin Péret, Mexico, décembre 1958. Fonds Benjamin Péret, Ms 34644, BLJD.

l'évolution du peintre aurait été influencé par ces artistes exilés.[955] Wolfgang Paalen lui consacre également un très beau texte sur sa peinture qui accompagne le catalogue de son exposition à l'exposition individuelle de Gunther Gerzso à la Galeria de Arte Mexicano en mai 1950. Il y compare la peinture de Gunther Gerzso à l'œuvre de Kafka. Ces hommages résonnent étrangement avec la poétique de ce cercle d'exilés :

> *Gerzso ha escogido el camino difícil. El camino cuya meta ha de ser redescubierta a cada vuelta, donde la ciudad prometida puede convertirse en espejismo y el espejismo en una trampa. Pero, cuando el viajero no sabe ya si es preferible quemar o seguir llevando su lastre de imágenes, entonces vendrá alguien y le dirá:* ecce pintor.[956]

Les voyages et les mirages sont des sujets chers à ces artistes, comme nous pouvons le voir dans le texte de César Moro à Wolfgang Paalen

> *Abrir o cerrar los ojos. Abrir y cerrar los ojos ¿Debe el cuadro mirarnos y ser el verdadero espectador? El cuadro es más y más remanso, o el mar y su agitación, o la tormenta estelar, o un espejo turbio, claro o alucinante. Una forma de conocimiento del universo y de nosotros mismos dentro del universo.*

Une poétique de l'exil découle de ces textes hommages et donne à voir leur convergence poétique au-delà des affects. L'éthopée devient le prétexte poétique de ces textes empreints d'images vivantes de leurs personnalités. Ainsi, Octavio Paz écrit sur les « Apparitions et disparitions de Remedios Varo », il évoque le merveilleux de la vie et de l'œuvre de cette artiste, il compose un poème en évoquant l'étrangeté de l'univers de Remedios Varo :

> *Pintura especulativa, pintura espejeante: no el mundo al revés, el revés del mundo/El arte de la levitación: pérdida*

---

955 « *El surrealismo a la sombra del Teide* », Edouard Jaguer dans COMISIÓN NACIONAL DEL QUINTO CENTENARIO DEL DESCUBRIMIENTO DE AMÉRICA et FUNDACIÓN MAPFRE, *El Surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo*, *op. cit.*

956 Feuille de salle pour l'exposition individuelle de Gunther Gerzso à la Galeria de Arte Mexicano, mai 1950, archives de presse de la Biblioteca de las Artes. p.66.

de la gravedad, pérdida de la seriedad Remedios ríe, pero su risa resuena en otro mundo[957]

Témoignages récents

Le livre de Lourdes Andrade *Para la desorientación general, trece ensayos sobre México y el surrealismo* est une compilation de plusieurs écrits de l'auteure sur les surréalistes exilés au Mexique ainsi que sur la relation entre le mouvement brétonien et le Mexique. Lourdes Andrade était historienne de l'art, elle fut la compagne du poète Jean Schuster pendant les années 1992 – 1995 et connut plusieurs personnalités du liées au surréalisme en France, comme José Pierre, ce qui l'amène à connaître le courant de l'intérieur. Ce livre rend hommage à ces artistes qui se sont réfugiés au Mexique, dont elle fit la connaissance personnellement pour la plupart. Ce livre est une initiation intéressante à ce mouvement qui reste méconnu au Mexique.

Amé el surrealismo desde dentro. Jean me transmitió sus recuerdos de Breton, de Benjamín Péret y me enseñó a vivir algunos aspectos vigentes del surrealismo: la defensa del amor-pasión, de la rebeldía, de la ternura y del humor.[958]

Chaque essai de l'ouvrage est consacré à un des artistes : Leonora Carrington, à qui elle connut personnellement, à Remedios Varo, à Benjamin Péret. Elle retrace aussi l'aventure de Edward James dans ce pays et son amitié avec Leonora Carrington. Elle fait également un parallèle intéressant entre l'œuvre Antonin Artaud et celle de Leonora Carrington, leur expérience de la folie les rapproche en tant que victimes de la dysfonction du monde. Son livre *Legendas de la novia del viento* (2012) est un hommage poétique à Leonora Carrington, exploration et application de la *pensée métisse*, à travers de laquelle elle observe sa relation latente avec Leonora Carrington et les fresques anciennes

[957] Octavio PAZ, *Corriente alterna*, Mexico.

[958] Entretien à Lourdes Andrade, paru dans le journal mexicain la *Jornada*, 1996. La carrière de Lourdes Andrade s'est arrêté brutalement lors de sa mort dans un accident le 24 octobre 2002.

du couvent d'Acolman, le couvent dont par ailleurs Serge Gruzinski fera la description pour évoquer les échanges picturaux entre l'art baroque européen et l'art des peintres indigènes du Nouveau Mexique.

La globalisation et l'accélération produites par les nouvelles technologies créent progressivement une condition d'exil généralisé.[959] Un sentiment qui se traduit dans l'art et la littérature de notre temps. Ainsi, Carlos Fuentes dira dans son livre *Terra Nostra* que nous sommes tous des étrangers dans un monde sans centre, ce qui résonne avec le raisonnement de Julia Kristeva : « L'étrange est en moi, donc nous sommes tous des étrangers ».[960]

Hommages institutionnels

Plusieurs institutions patrimoniales ont organisé des hommages pour la plupart individuelles sur ces artistes. Quelques créations muséales ont rassemblé une partie de ces artistes sous des thématiques précises. L'exposition *Surrealismo entre viejo y nuevo mundo* était la première tentative de présenter l'œuvre des artistes surréalistes exilés, en mettant l'accent sur le surréalisme sur le continent américain. L'exposition de Martica Sawin *Surrealistes en exil et l'école de New York* rapproche également ces artistes historiquement reliés par l'exil.

Le MAM organise régulièrement des expositions sur Remedios Varo, en donnant accès à quelques-unes de ses archives et parfois à sa bibliothèque. En effet, en 2002, il a reçu en don 38 peintures et dessins de Remedios Varo de la part de Walter Gruen et Anna Alexandra Varsoviano en mémoire de leur fille Isabel Gruen Varsoviano. Walter Gruen possédait un nombre important de tableaux, écrits et objets de Remedios Varo ; il fut également héritier d'Eva Sulzer et put ainsi augmenter sa collection de tableaux de Remedios Varo ayant appartenu à la collectionneuse. L'exposition *Remedios Varo, Apuntes y anécdotas de una colección* qui a eu lieu du 8 septembre 2016 au 12 février 2017, au MAM était consacrée au fonds Isabel Gruen Varsoviano et offrait une lecture différente

[959] Alexis NOUSS, *La condition de l'exilé*, *op. cit.*, p. 134.
[960] Julia Kristeva, *op. cit.* p. 284

des œuvres de Remedios Varo en associant divers documents archivistiques et des témoignages de ses proches. Organisée en trois parties, l'exposition s'appuyait sur la notion d'« *intrahistoire* » de Miguel de Unamuno qui propose une lecture de l'anecdotique en plus des évènements historiques.

En 2008, l'historienne de l'art Teresa Arcq a réalisé une grande rétrospective de l'œuvre de Remedios Varo, *Cinco llaves* : elle y proposait un parcours en cinq clés : clé architectonique, clé littéraire, clé surréaliste, clé onirique et clé mystique. S'il n'y avait pas de clé exilique, cette exposition célèbrait tout de même la donation en 2007 de la collection de Walter Gruen et Anna Alexandra Varsoviano au Museo de Arte Moderno, une collection constituée après la mort de Remedios Varo en 1963. Leur collection comporte 39 pièces cataloguées dans l'ouvrage et des pièces venant des archives personnelles de Remedios Varo et de sa bibliothèque. Walter Gruen, dernier compagnon de Remedios Varo, s'est consacré à la préservation et diffusion de l'œuvre de l'artiste. En effet, il avait réuni la documentation nécessaire et les travaux de plusieurs chercheurs sur Remedios Varo dans le but d'éditer un catalogue raisonné, c'est la seule artiste de notre corpus à avoir un catalogue raisonné de ses œuvres.

D'autres expositions continuent à explorer les clés données pas Teresa Arcq dans *Cinco llaves*. En 2008, l'exposition *Remedios Varo arquitecturas del delirio*, présente l'architecture des tableaux de Remedios Varo selon six axes différents : domaine mystique, espace théâtral, monde onirique, métamorphoses de la nature et du corps, dimensions d'autres temps et machines. En septembre 2009 *Remedios Varo y la literatura* fut organisée par l'écrivain Alberto Blanco, ses livres ont été accompagnés de quelques tableaux et manuscrits.

Le MAM a réalisé la première grande rétrospective sur Alice Rahon également avec la collaboration de la commissaire Tere Arcq en 2009. Organisée en quatre modules, l'exposition montrait les liens d'Alice Rahon avec le surréalisme, l'art et la magie et sa sensibilité esthétique. La dernière thématique de l'exposition portait le nom *El círculo de los afectos* : cette partie montrait des œuvres dédiées à ses amis et donnait une prémisse des dialogues artistiques avec

les personnalités de son époque. Cette rétrospective a été accompagnée d'un magnifique catalogue de tirage limité à 2 000 exemplaires, épuisé aujourd'hui.

Organisée en 2010 par la Palant House Gallery et le Sainsbury Center for Visual Arts, l'exposition *Surreal Friends* offre une vision d'ensemble sur trois de nos artistes, à savoir Leonora Carrington, Alice Rahon et Kati Horna. Emphatisant sur l'importance de l'amitié de ces trois femmes, les commissaires de cette exposition donnent à voir pour la première fois le contexte qui unit ce cercle d'artistes.

En 2011 l'exposition *Remedios Varo y sus contemporáneas, Leonora Carrington, Kati Horna, María Izquierdo, Frida Kahlo, Jacqueline Lamba, Alice Rahon et Bridget Tichenor,* dans cette même institution présentait les affinités entre quelques-unes de leurs œuvres, notamment par rapport à leur inspiration surréaliste. Le regroupement de ces artistes permettait de faire valoir leur travail en tant que femmes mais non pas en tant qu'exilées. L'idée de rassembler les femmes surréalistes a été poursuive dans l'exposition *In Wonderland The surrealists adventures of Women Artists in Mexico and the United States*, organisée par le LACMA et le MAM en 2012.

L'exposition *Farewell to surrealism : the Dyn circle in Mexico,* organisée au GRI en 2012 donnait à voir pour la première fois l'importance de Wolfgang Paalen pour ce cercle d'exilés, notamment à travers des archives.

En 2012 le Museo Nacional de Arte de Mexico réalise l'une des plus grandes rétrospectives sur le surréalisme au Mexique : *Surrealismo, vasos comunicantes* avec l'appui de l'Instituto Nacional de Bellas Artes et présente le Mexique comme un « axe surréaliste ». Cette exposition présentait quelques objets de José Horna, notamment les sculptures *Libra* et *Tauro*, qui présentent des fortes similitudes avec les objets d'Alice Rahon et Leonora Carrington.

Le Museo de Arte Moderne a organisé des expositions autour d'autres personnalités exilées ; en 2015, il a accueilli une exposition sur Gisèle Freund, photographe d'origine allemande exilée en France et qui fit plusieurs séjours au Mexique.

C'est seulement de 2015 qu'une grande institution anglaise, le Tate Liverpool, a rendu un hommage posthume à Leonora Carrington, née dans les terres du Lancashire. Un peu avant, en 2013, l'Irlande a reconnu dans le symbolisme de Leonora Carrington une expression picturale des mythes fondateurs du pays et lui a consacré une rétrospective majeure au Musée d'art Moderne de Dublin.

Deux hommages à Kati et José Horna ont été organisées : *El sentido de las cosas* qui en 2003 montra l'œuvre du couple ; depuis leur rencontre ils ne cessèrent de créer ensemble dans leur cadre intime. Leur collection étant privée, il est rare de la voir exposée. L'œuvre photographique de Kati Horna commence à se faire connaître au Mexique et en France depuis la grande rétrospective organisée par le Museo Amparo de Puebla et le Jeu de paume de Paris du 3 juin au 21 septembre 2014. Approcher l'œuvre de cette artiste dans sa globalité équivaut à retracer une histoire du XX^{e} siècle, marquée par les migrations. Environ 150 photographies et plusieurs revues d'époque ont été présentées dans un parcours biographique qui suit de près les évènements politiques de l'Europe du XXème siècle. En effet, Horna a vécu la chute de l'Empire Austro-Hongrois et fui le régime antisémite de Miklós Horthy. À Berlin elle côtoie le cercle de Brecht mais fui à nouveau en 1933 à cause de la montée du nazisme ; puis elle arrive à Paris lorsque le surréalisme est en plein effervescence, enrichissant ainsi son œuvre avec des procédés tels que le collage ou la superposition d'images.

Plus tard au Mexique son regard déraciné se plonge dans d'autres profondeurs de la psyché humaine : il ose alors regarder dans les yeux des internés d'un hôpital psychiatrique. D'ailleurs, cette série, *La Castañeda* (fig.2), fait écho au récit *En Bas* de son amie Leonora Carrington –exilée elle aussi au Mexique ; écrit en 1943, il s'agit d'un témoignage surréaliste de sa descente dans la folie lors de sa fuite de l'Europe[961]. Victimes du drame nazi Kati Horna, Remedios Varo et Leonora Carrington ont été dénommées *les amies surréalistes* lors de l'exposition à la Pallant House Gallery qui a montré l'intense activité artistique qui se menait au Mexique autour des trois femmes. Dans son pays d'adoption, Horna se

[961] Leonora Carrington, *En bas*, E. Losfeld, Paris, 1973, 67p [Écrit au Mexique en 1943 et réédité en 2013 par L'Arachnoïde].

retrouve dans le noyau d'un groupe surréaliste avec lequel elle développe son travail, de telle manière que son histoire ne se raconte pas sans celle de ses alliés. Kati Horna était en effet le noyau d'une comète surréaliste qui transitait dans le ciel mexicain. L'histoire de toute une constellation d'artistes exilés pourrait être montrée à partir de ses séries photographiques et faire l'objet d'une exposition à part entière de par sa polysémie et ses liens avec les œuvres de ses amis artistes.

En 2017 le centenaire de Leonora Carrington a été célébré au Mexique et en Angleterre, à la Biblioteca de México et à la Edinhill University, mais non pas en France. L'exposition *Cuentos Mágicos*, sur Leonora Carrington en cours au MAM et au Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey est la plus grande rétrospective consacrée à l'artiste jamais réalisée. Elle retrace les multiples parcours de l'artiste et présente des œuvres inédites, jamais exposées, comme des masques crées pour les décors de pièces de théâtre et des marionnettes.

Une exposition impossible

« L'exilé passe d'un ciel à l'autre, d'une langue à l'autre, et retient la mémoire des uns et des autres en les faisant dialoguer.[962] » *La danza de los espectros*, exposition inaugurée en avril 2013, a fait dialoguer l'œuvre de ces artistes. Elle a représenté un intérêt majeur pour notre recherche car elle a réuni le travail de cinq artistes de notre corpus : Leonora Carrington, Alice Rahon, Remedios Varo, José Horna et Wolfgang Paalen autour de la problématique des traditions occultes. Le parcours de l'exposition était divisé en trois parties : scénographie et paysages psychiques, bestiaire onirique et l'étrange quotidien. Elle a été faite en partenariat avec le Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey. Sous un angle historiographique, les différents travaux muséaux et les recherches effectués nous donnent une idée de que ce qui reste à faire pour réaliser ou consolider la patrimonialisation de ces œuvres métisses, dans le but de les accueillir pleinement dans une mémoire collective.

[962] Alexis NOUSS, *La condition de l'exilé*, *op. cit.*, p. 11.

Les œuvres picturales de ces artistes exilés expirent parfois un air anachronique. Celles de Remedios Varo et Leonora Carrington sont figuratives, voire narratives. L'inspiration littéraire est une constante de leur création picturale. Les rapports intertextuels qui se trouvent dans leurs toiles témoignent de leurs lectures et leurs amitiés ; cependant elles ne font pas que traduire en peinture les idées lues, elles les transforment ou bien y expriment leurs réflexions et rêves, transformant la toile en un palimpseste de leur pensée, de leur propre lecture du monde. La figuration chez Remedios Varo et Leonora Carrington entretient un rapport ambigu avec la mimesis ; la figuration est au service de l'impossible. C'est pourquoi la peinture de Remedios Varo peut rappeler l'art de l'enluminure ou encore l'art byzantin, les personnages sont souvent de face, les tonalités dorées et ocres. Les formats réduits de plusieurs tableaux de Remedios Varo rappellent les icônes. L'image devient support de méditation, mais la symbolique n'est pas liée au temps de prière comme dans les icônes, c'est le temps de la révélation qui est dépeint chez Remedios Varo. L'écriture de Leonora Carrington révèle l'influence de son activité picturale, l'image est chronologiquement et hiérarchiquement première. Les scènes sont des tableaux, accrochant le lecteur par l'intrigue ; on sait peu des histoires des personnages, de leurs contextes. Ces tableaux prennent une certaine autonomie grâce à l'étrangeté de l'anecdote. Pour sa part, Wolfgang Paalen utilise des coups de pinceau expressionnistes non pas dans un sens figuratif mais *pré-figuratif*, avec sa théorie de toutes les possibilités. En utilisant un vocabulaire et des concepts scientifiques, il offre les premières approches d'une peinture nouvelle selon les paradigmes de la science de son temps. Les vignettes de Wolfgang Paalen pour sa revue reprennent des motifs précolombiens. Alice Rahon, pour sa part, s'inspira des couleurs et textures de ses nombreux voyages : la Corse, l'Espagne, particulièrement Altamira, la côte Ouest de l'Amérique du Nord, le Mexique et les États-Unis. Les totems et les pratiques des artistes autochtones de la Côte-Ouest lui inspirèrent des nouvelles techniques picturales. Une de ces pratiques était de gratter les palettes de Wolfgang Paalen pour obtenir une poudre de peinture sèche qu'elle utilisait à la façon des Navajos, en dessinaient des personnages avec du sable pigmenté. Avant son premier départ du Pérou en 1925, César Moro avait écrit quelques poèmes en espagnol et fait

quelques dessins. Il était parti dans le but de faire de la peinture et de la danse en France ; les difficultés économiques liées au métier de danseur l'empêchèrent d'accéder dans ce milieu. Cependant, il écrivit de la poésie, de la critique d'art et littéraire, son œuvre picturale est également abondante. Nombreux sont les dessins dans ses cahiers. En effet, le surréalisme encourageait l'expression dans toutes les techniques et disciplines. Les échanges quotidiens dans ce cercle d'exilés européens permettent un dialogue artistique et intellectuel.

Nous pouvons à présent imaginer d'exposer l'œuvre de ces artistes dans sa globalité ; une exposition qui comprendrait les parcours géographiques de ces artistes exilés, tout en montrant leurs échanges et les œuvres qui se trouvent en lien direct et indirect. Exposer les tableaux des uns et des autres, à côté des collages, cadavres exquis et poèmes-images qu'ils ont fait en collaboration, les sculptures et l'ensemble *De Homo rodans*, créé par Remedios Varo. Les séries photographiques de Kati Horna offrent un regard inquiétant et merveilleux sur la réalité. Sa série de 1963, *Los dulces de la ciudad*, Kati Horna évoque le « Souvenir de Mexique » d'André Breton, les crânes en sucre de la tradition gastronomique de la fête des morts. Ses photographies comportent une certaine ironie. *Una noche en el sanatorio de muñecas* (1962), porte les traces d'une étrange combinaison d'adhésions et de rejets : l'ironie est peut-être l'une des figures de style le plus représentatives de l'exil puisqu'elle marque une distance entre l'observateur et l'objet. Kati Horna réalisait des mises en scène pour photographier ses amis. Leonora Carrington fut le modèle de la série *Oda a la necrofilia* de 1962, parue dans la revue *S.nob*, revue éphémère à laquelle collaborèrent Leonora Carrington, Kati Horna et Remedios Varo. Sans attachement à un mouvement en particulier, l'humour dans S.nob fut décrit par José Pierre comme « nihiliste, d'ailleurs plus dadaïste que surréaliste ! »[963] :

> S.nob, hebdomadaire, démontrera que la frivolité aussi est un chemin vers la vérité. Partant du principe que la mode et les « comics » on la même valeur signifiante que la peinture métaphysique ou la poésie ésotérique, que Max Ernst et Yves Saint-Laurent marchent par des sentiers parallèles, que le

[963] Traduction de José PIERRE, *Le surréalisme et le Mexique*, *op. cit.*, p. 12.

> comte (dit marquis par certains) de « Sade de Saint-François d'Assisse » sont des extrêmes qui se touchent, que les computers électroniques et les techniques divinatoires rélèvent, en dernière analyse, la même vérité, S.nob, hébdomadaires, abstraction faite de toute attitude superficiellement profonde[964]

Exposer les revues de l'époque, dont celles des archives de César Moro et Wolfgang Paalen permettrait d'explorer leur relation aux arts premiers et populaires, en incluant les photographies d'Eva Sulzer du voyage sur la côte Nord-Ouest de Wolfgang Paalen, les esquisses faites par Alice Rahon, accompagnées par les ses textes inédits et de sa revue *Dyn*, mis en dialogue avec les textes sur les arts populaires et précolombiens de Benjamin Péret. Les dessins préparatoires de Leonora Carrington pour sa fresque *El mundo mágico de los mayas* et sa relation artistique et intellectuelle avec Laurette Séjourné. Les photographies d'Eva Sulzer, Kati Horna et Chiki Weisz témoigneraient de leurs créations et réunions. Dans une telle exposition les archives que nous avons étudiées témoigneraient de leurs relations quotidiennes et des idées à l'origine de leurs processus de création. L'intégration de leur dimension internationale, voire mondialisée au plan de l'histoire littéraire, artistique, historique et théorique permettrait d'offrir une perspective historiographique et patrimonialisante au niveau mondial.

L'exposition de l'œuvre de ces artistes exilés en tant qu'ensemble dans des institutions muséales permettrait de changer notre regard sur les immigrés et leur apport dans l'évolution de l'art et la culture.

[964] *Ibid.*, p. 19.

C) Vers un patrimoine mobile

Nous qui n'avons ni église ni patrie…

César Moro[965]

La création d'une bibliothèque virtuelle de l'exil serait l'objectif fondamental de la patrimonialisation de ces œuvres orphelines, fruits de l'exil, et qui pourront devenir désormais accessibles.

Plusieurs institutions sont susceptibles de s'intéresser au dépôt des archives de ces artistes, comme l'IMEC, le Centre Pompidou, la Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, le Getty Research Institute, la Biblioteca de las Artes ou encore la Biblioteca de México. La dispersion des documents rend impossible la constitution d'une collection physique. La solution pour réunir cet ensemble serait donc de produire des archives électroniques : cela consisterait à élaborer un dépôt légal du web associé aux différentes institutions qui conservent ces fonds dans le but de créer une bibliothèque électronique, portail accessible aux chercheurs sur les postes des institutions qui conservent les archives, en lien avec l'art moderne ou avec l'exil.

Le Fonds Brauner, catalogué par la Bibliothèque Kandinsky, montre la richesse poétique des archives de l'artiste, elles permettent de récréer son univers de création. Un portail électronique de l'exil permettrait le catalogage d'œuvres et manuscrits, d'établir leur authenticité, leur provenance et les liens avec d'autres œuvres de l'exil surréaliste. Il comporterait des liens web vers les expositions passées et à venir, ainsi que vers les sites des institutions partenaires. À l'exemple du site de l'Atelier Breton, il comporterait des images et des facsimilés, selon un budget de numérisation qui pourrait inclure des projets d'encodage. L'encodage des textes de la revue *Dyn* permettrait, par exemple, de réaliser une recherche sur la traduction et la polyglossie.

Le site Atelier André Breton contient également une base de données très riche qui comprend correspondances et œuvres d'art numérisées des exilés, ayant

[965] Poème inédit de César Moro, Box 1, folder 6, GRI, cité dans Dawn ADES, Rita EDER et Graciela editor of compilation SPERANZA, *Surrealism in Latin America*, *op. cit.*, p. 16.

appartenu au poète. Les archives de Luis Buñuel se trouvent dans la *Filmoteca Española à la Residencia de Estudiantes*, à Madrid, celles-ci ont été numérisées, une partie est consultable en ligne sur la plateforme *Archivo Virtual Edad de Plata*, comptant 2315 documents. Ces deux bases de données pourraient être référencées sur un portail de l'exil.

Le référencement interne et externe permettrait de mettre en jeu la capacité narrative du travail d'archiviste. Les œuvres de ces artistes dialoguent constamment et racontent plusieurs histoires qui se recoupent et se rejoignent.

Ce lieu de patrimoine mobile donnerait accès aux langues hybrides et à leurs traductions, il devrait y avoir des versions française, anglaise et espagnole pour faciliter la consultation. Le but étant de faire un lien entre les diverses institutions muséales et lieux d'archives, il serait possible de rendre visibles certains aspects négligés des œuvres des exilés. Ainsi, le Portail des arts de la marionnette pourrait par exemple s'intéresser à inclure dans sa base de données les marionnettes créées par Leonora Carrington et José Horna.

Sans catalogue raisonné des œuvres de Wolfgang Paalen, Leonora Carrington, Alice Rahon et Kati et José Horna il n'a pas été possible de travailler sur l'ensemble de l'œuvre picturale. Réunir et classer la totalité de ces tableaux devient une nécessité de façon à reconstituer la cohérence de cet univers pictural et sa relation avec les textes. En revanche, si les tableaux de Remedios Varo ont été réunis en un catalogue raisonné, l'ensemble de textes publiés dans *Cartas, sueños y otros textos*, souffre d'un recensement incomplet en ce qui concerne la datation et en dit peu sur la genèse de ces textes et leur rapport avec l'œuvre picturale. Il serait nécessaire d'approfondir un travail direct sur les manuscrits pour établir leur genèse et préciser leur date. Une des difficultés pour établir le classement des œuvres et documents inventoriés est que ceux-ci ne sont pas toujours datés. Or, l'étude des archives et des comparaisons au plan génétique permet de les situer et de les inscrire dans une continuité significative.

L'étude de leurs manuscrits éclairera leur processus de création, notamment en ce qui concerne leurs croyances en l'art magique, comme l'a bien montré l'exposition *La danza de los espectros* à laquelle pourraient s'ajouter les

séries photographiques de Kati Horna et quelques ambiances cinématographiques de Luis Buñuel.

En tant que groupe d'immigrés, le lien avec leur pays a été brisé, sans qu'une identité régionale leur ait été attachée, leurs pays d'origine les ont effacés ou oubliés. Mais le lien avec le pays qui les accueille est également complexe : ils ne se sont pas intégrés aux mouvements qui ont traversé le pays mais ils ont créé une contre-culture au Mexique. Les statistiques des consultations de ces archives permettraient également de recenser leur réception à l'heure de l'ère numérique.

*

L'ensemble des documents retrouvés pendant notre travail de recherche constitue un patrimoine littéraire et artistique déraciné et éclaté, mais de premier ordre. Les conditions de réception à l'heure de leur production ont été précaires. L'isolement de ce groupe d'artistes et les voyages dispersèrent l'ensemble de leurs échanges et de leurs créations. La période de l'exil ne peut pas se définir comme une tranche fixe pour l'ensemble de nos auteurs et artistes car chacun obéit à son individualité et connaît une expérience propre, mais la conservation dans une telle base de données en Humanités Digitales facilitera l'élaboration d'un classement des œuvres :

- leurs premières œuvres, avant leur rencontre avec le surréalisme, issues de leurs premières recherches artistiques individuelles ou d'un autre courant artistique ; produites non seulement dans leurs pays d'origine, mais aussi à l'étranger comme dans le cas de Kati et José Horna (Hongrie et Espagne), de Remedios Varo (Espagne), Leonora Carrington (Angleterre) ou encore de César Moro (Pérou).

- leur œuvre parisienne, issue du contact direct ou indirect avec le surréalisme ; dont nous pouvons toutefois supposer qu'une partie au moins a été perdue pendant les conflits européens. C'est le cas des œuvres de Leonora Carrington et de celles de Max Ernst ; ou encore de certains tableaux de Remedios Varo.

- l'œuvre réalisée en exil où leurs dialogues seraient intégrés directement dans les pages consacrées à leurs archives.

- l'œuvre postérieure à l'exil ; qui permettra d'établir à partir de quand il ne serait plus pertinent de parler d'exil. Nous avons d'une part les cas de Benjamin Péret et de César Moro qui sont retournés dans leur pays d'origine ; et, d'autre part, l'œuvre tardive des artistes qui se sont installés définitivement au Mexique et y ont vécu jusqu'à leur mort. Leur intégration à la scène culture artistique de leur pays d'origine et celle dans leur pays d'accueil pourraient être confrontées aux archives de presse en ligne et institutionnelles.

En 1948 Benjamin Péret et César Moro quittèrent le Mexique : le premier rentra à Paris aidé par ses amis surréalistes qui organisèrent une vente-exposition à la Galerie Maeght comportant entre autres des œuvres de Jean Arp, Hans Bellmer, Marcel Duchamp et Max Ernst. Quant à César Moro, il retourna à Lima, auprès de sa famille et mourut en 1958. Wolfgang Paalen se suicida le 24 septembre 1959. Hormis un séjour de dix mois au Brésil en 1955, Benjamin Péret résida en France jusqu'à sa mort, le 18 septembre 1959. Leonora Carrington, Kati Horna, Remedios Varo et José Horna continuèrent de se fréquenter et de collaborer jusqu'en 1963, année de la mort prématurée des deux derniers – ils avaient 55 et 51 ans respectivement.

Dans ce portail électronique, il serait également possible de donner à voir leurs déplacements et l'évolution des œuvres de Leonora Carrington, Kati Horna, Luis Buñuel et d'Alice Rahon postérieures à 1963 ; si ces œuvres se trouvent toujours en lien avec leur exil elles sont issues d'une géographie plus personnelle[966] et témoignent d'une certaine stabilité au niveau économique et d'intégration culturelle.

Leurs livres auraient également leur place par la reconstitution de leurs bibliothèques. A la manière de Jorge Luis Borges, nous pouvons envisager une bibliothèque imaginaire, dans laquelle se trouveraient les livres possédés et écrits par notre groupe d'exilés. Cette bibliothèque retracerait tout d'abord le parcours éditorial des œuvres rares. Elle pourrait être également donner à voir l'intertextualité de ces œuvres. En effet, les livres semblent particulièrement importants dans la vie de ces artistes. Pour Remedios Varo, les livres sont

[966] Citation de Leonora Carrington « *one must develop a personal geography* », recueillie lors de l'exposition rétrospective de l'artiste à la Tate Gallery, Liverpool, 2015.

fréquemment un sujet de représentation. Le personnage de l'un de ses tableaux qu'elle appréciait particulièrement, *El Vagabundo,* porte dans son costume de voyage trois livres. Le petit texte qu'elle envoya à son frère pour expliquer ce tableau évoque sa condition d'exilée :

> *Este cuadro es a mi juicio uno de los mejores que he pintado. Es un modelo de traje de vagabundo, pero se trata de un vagabundo no liberado, es un traje muy práctico y cómodo, como locomoción tiene tracción delantera, si levanta el bastón, se detiene ; el traje se puede cerrar herméticamente por la noche, tiene una puertecilla que se puede cerrar con llave, algunas partes del traje son de madera, pero como digo, el hombre no está liberado : en un lado del traje hay un recoveco que equivale a la sala, ahí hay un retrato colgado y tres libros, en el pecho lleva una maceta donde cultiva una rosa, planta más fina y delicada que las que encuentra por esos bosques, pero necesita el retrato, la rosa (añoranza de un jardincito de una casa) y su gato : no es verdaderamente libre.*[967]

Le tableau *El Vagabundo* de Remedios Varo exprime un désir de libération qui n'est pas accompli car le personnage n'est pas libre de toutes ses attaches. Les livres étaient sans doute l'un des refuges privilégiés de ces artistes.

Si l'errance fait partie de l'expérience exilique, elle exige un « regard déshabitué »[968] et la capacité à larguer les amarres. L'exil peut ainsi apparaître derrière les représentations de voyages et déplacements. Le voyage est un sujet récurrent dans les récits, les séries photographiques et les tableaux de ces artistes exilés, les représentations de voyages, de migrations et de métamorphoses sont fréquentes. Chez Remedios Varo les titres interagissent avec les images de ses

---

[967] « Ce tableau est à mes yeux un des meilleurs que j'ai peints. C'est un modèle de costume pour vagabond, mais il s'agit d'un vagabond non libéré, c'est un costume très pratique et confortable, comme moyen de locomotion il a une traction avant, s'il lève sa canne, il s'arrête ; le costume peut se fermer de manière hermétique pendant la nuit, il a une petite porte qui peut être fermée à clef, certaines parties du costume sont en bois, mais comme je dis, l'homme n'est pas libéré : d'un côté du costume il y a un repli qui équivaut au salon, il y pend un portrait et trois livres, sur la poitrine il porte un pot où il cultive une rose, plante beaucoup plus fine et délicate que celles qu'il peut trouver dans ces bois, mais il a besoin du portrait, de la rose (nostalgie d'un petit jardin d'une maison) et de son chat : il n'est pas véritablement libre. » Ricardo OVALLE, *Remedios Varo*, *op. cit.*, p. 115.

[968] Nicole LAPIERRE, *Pensons ailleurs*, *op. cit.*, p. 30.

tableaux, ils peuvent intégrer un mouvement au tableau comme dans *Rompiendo el círculo vicioso*, *Centro del Universo*, *Naturaleza muerta resuscitando*.

La fuite est un élément important dans la biographie de Remedios Varo s'était volontairement enfuie de son milieu familial. Son premier mariage avec Gerardo Lizarraga, qui étudiait également à l'Academia de San Fernando, lui permit de se libérer de l'autorité parentale, conservatrice en ce qui concernait l'éducation des femmes dans l'Espagne de cette époque. Le peintre catalan Gerardo Lizarraga et Remedios Varo séjournèrent à Paris un an avant de s'installer à Barcelone, où cette dernière rencontra Benjamin Péret venu rejoindre le front républicain. Durant la défaite de la république, Remedios Varo et Benjamin Péret partirent ensemble à Paris en 1937 ; elle ne revint jamais en Espagne. Dans un entretien, la galeriste Géo Dupin –sœur d'Alice Rahon– raconta l'avoir hébergée pendant quelques semaines, après sa libération.[969] D'après les témoignages, Remedios Varo parlera peu de sa fuite. Les métaphores des voyages et déplacements expriment son expérience douloureuse.

Le thème du voyage traverse l'œuvre de Remedios Varo : les différents moyens de locomotion des personnages de ses toiles sont les métaphores d'un mouvement intérieur et extérieur à la fois. Ces instruments sont la plupart du temps intégrés au corps des personnages : des vêtements, des véhicules animés par les corps ou les éléments, des personnages liés à des mécanismes complexes au lieu des membres, des cheveux ou de la barbe. Ces images montrent l'exploration du subconscient par le biais de l'art.

*

> […] nous sommes tous en train de devenir étrangers dans un univers plus que jamais élargi, plus que jamais hétéroclite sous son apparente unité scientifique et médiatique.[970]

Dans une lettre à César Moro, Eva Sulzer évoque sa forte amitié avec tous les surréalistes exilés, elle était arrivée au Mexique avec Wolfgang Paalen et Alice

[969] Entretien téléphonique de Janet Kaplan à Géo Dupin, Paris, mai 1985, Janet A. KAPLAN et Remedios VARO, *Viajes inesperados*, *op. cit.*, p. 71.

[970] Julia KRISTEVA, *Étrangers à nous-mêmes*, *op. cit.*, p. 152.

Rahon, ils avaient voyagé ensemble aux États-Unis et étaient arrivés au Mexique pour fuir la guerre en 1939. Dans cette lettre Eva Sulzer parle des exilés comme des « promeneurs au bord de l'abîme » :

> Je crois que nous tous nous sommes des promeneurs au bord de l'abîme, et il nous guette, et nous le guettons ; et quelquefois des profondeurs pareilles nous donnent le vertige, mais d'autres fois nous pouvons les contempler d'un œil froid et placide. En ayant accepté le jeu, il faut tâcher d'aller aussi loin que possible. L'instant de condamnation n'est en effet pour moi que l'unique peur de devoir recommencer les choses laissées trop tôt inachevées. -

« L'œil froid et placide » dont elle parle est peut-être celui qui contemple la réalité depuis l'exil. Ces « promeneurs au bord de l'abîme » trahissent les sentiments ambivalents provoqués par l'exil. Une double perspective :

> Peut-on être étranger et heureux ? L'étranger suscite une idée neuve du bonheur. Entre fugue et origine : une limite fragile, une homéostasie provisoire. Posé, présent, parfois certain, ce bonheur se sait pourtant en transit, comme le feu qui ne brille que parce qu'il consume. Le bonheur étrange de l'étranger est de maintenir cette éternité en fuite ou ce transitoire perpétuel.[971]

Photographe et violoniste suisse (1902-1990), Eva Sulzer était mécène et collectionneuse d'art. En 1966, elle produit un Film de Jomi García Ascot sur Remedios Varo. Ses photographies figurent dans la revue *Dyn* où elle publie également deux textes. Une série de ses photographies, *Petroglyphs*[972] a été présentée lors de l'exposition *In Wonderland The surrealists adventures of Women Artists in Mexico and the United States*, en 2012. Ses archives se trouvent dispersées entre Berlin, Los Angeles et le Mexique. Ce qui nous empêche d'avoir une visibilité sur l'ampleur de son œuvre photographique. Ses archives se trouvent partagés entre le *Getty Research Institute* et les archives Paalen tenues par

[971] Julia KRISTEVA, *Étrangers à nous-mêmes*, *op. cit.* p. 13.
[972] Les tirages originales se trouvent au GRI.

Andreas Neufert à Berlin. Les documents au Getty sont pour la plupart des photographies de l'Alaska et quelques livres. Les archives chez Andreas Neufert restent à cataloguer. Eva Sulzer avait une forte amitié avec tous les surréalistes exilés, elle est arrivée au Mexique au même temps qu'Alice et Wolfgang Paalen, ils avaient voyagé ensemble sur la côte Nord-Ouest des États-Unis et arrivent au Mexique en 1939. Au Getty se trouve aussi un livre qui lui appartenait : *La trajectoire du rêve*, l'anthologie d'André Breton qui lui est d'ailleurs dédicacée. Eva Sulzer possédait également le manuscrit de *Papillon noir* d'André Breton. Le manuscrit se trouve dans les archives Wolfgang Paalen, dédicacé à Eva Sulzer. Ce texte est indirectement évoqué dans son texte rêve de papillons. Eva Sulzer avait une collection d'art. Elle possédait un exemplaire de *l'Immaculée conception* de Breton au GRI.

Dans le texte « *Did Henri Rousseau ever get to Mexico ?* », publié dans le n° 2 de la revue *Dyn*, Eva Sulzer tente d'appliquer la méthode de Wolfgang Paalen pour une « morale objective », en analysant d'un point de vue scientifique l'affirmation de Guillaume Apollinaire sur le voyage d'Henri Rousseau au Mexique. Eva Sulzer en argumentant qu'il n'y a pas assez de preuves du séjour du peintre ; à l'époque le voyage au Mexique de Henri Rousseau était une idée reçue. Le texte commence par une plainte sur les Français qui ne voyagent que grâce à l'armée ou à la marine. Elle s'exprime en exilée et livre le point de vue de quelqu'un qui connaît le Mexique et l'art, elle était collectionneuse. Elle compare deux tableaux de l'expédition française lors de l'exécution de l'Empereur Maximilian, l'un de Manet et l'autre de J.P. Laurens qui contiennent tous deux des éléments de référence à la culture mexicaine, comme les couleurs locales et les costumes. Selon Eva Sulzer, si le voyage de Henri Rousseau avait eu lieu, il l'aurait noté dans sa note biographique de 1885. En s'appuyant sur les premières études sérieuses sur le peintre lors de sa première rétrospective à New York, Eva Sulzer essaie de dissiper cette idée reçue du Mexique. Elle fait l'apologie d'une critique d'art qui se servirait d'une méthode de recherche suivant le modèle de la science. Ainsi, la flore qui apparaît dans les tableaux de Henri Rousseau, étudiée par un botaniste de l'université de Chicago, est une flore imaginée qui ne se trouve sur aucun continent. Pour démentir le mythe d'un Mexique exubérant, Eva

Sulzer avance l'idée que si Henri Rousseau y était venu, il aurait peint un cactus, plante prédominante dans les étendues désertiques du pays. L'argument scientifique qu'elle explore est en accord avec la pensée de Wolfgang Paalen qui se tournait de plus en plus vers la science objective.

En effet, Léon Trostki se passionne pour la famille des cactacées dont il compose une collection dans son jardin de Coyoacán ; quelques photographies d'Alexander Buchman le montrent en train de collecter des cactus peu de temps avant sa mort.[973] On trouve des mentions de cactus dans les textes de Leonora Carrington, Benjamin Péret, César Moro et dans les photographies d'Eva Sulzer. Marion Letherby, la protagoniste de *La porte de pierre* possède un « cactus nommé Maguey ».[974] Benjamin Péret se voyait « moisir au milieu de cactus » au Mexique. Dans l'une de ses chroniques, Victor Serge soulève l'existence particulière de cactus dans le paysage mexicain :

> Allé à Cuautla, auto. Unité du monde, je reconnais partout des paysages d'un autre continent. Le Popo me fera penser au Kazbec, la lumière légèrement rousse sur la plaine aux pieds des montagnes aux vallées de Géorgie. Quand nous partons, il y a des moments où la route est pareille à celle d'Orly, vers la foret de Fontainebleu. Mais de hauts cactus droits surgissent, dont les paysans se font des haies. D'autres étalent en divers sens leurs grosses feuilles ovales, hérissées, d'un vert pur. Il y a les explosions des magueys, bouquets d'herbe géante. Pourquoi me semblent-ils si beaux ? C'est qu'ils révèlent harmonieusement, victorieusement, l'énergie végétale ; puissants, mais non démesurés, à l'échelle humaine, et en quelque sorte intelligibles puisqu'ils sont comme une herbe prodigieuse – tandis que les cactées sont déroutantes, étranges.[975]

Léon Trotski entretient une passion pour les cactus au Mexique. L'une des espèces qu'il chérissait le plus était *Marginatocereus marginatus*, dont il

[973] Au sujet de la passion de cactus de Léon Trotski, voir la revue *Cactus Aventures Internacional*, nº 90, avril 2011.

[974] « Maguey » est l'un des noms communs de l'Agave, plante succulente servant à produire des boissons au Mexique.

[975] Victor SERGE et Jean-Guy RENS, *Carnets, 1936-1947*, *op. cit.*, p. 139.

possédait quelques individus dans son jardin de Coyoacán. Les photographies d'Alexander Buchman le montrent avec des Opuntias, des Agaves et des Mammillarias. La flore particulière du pays se trouve en lien avec leur imaginaire. Wolfgang Paalen fait mention de cactus dans une de ses lettres à André Breton, il s'exclame : « quel joli professorat d'aigles et de cactus »[976] en parlant d'une carte postale qu'il lui aurait envoyée de Tampico.[977] Si le surréalisme au Mexique a rendu son esprit comme ces plantes qui périssent lorsqu'elles donnent leur fruit,[978] ses fruits livrent leurs graines qui germent sous la terre, en donnant vie à une contre-culture qui aujourd'hui porte ses fruits.

Le patrimoine déraciné de Léon Trotski, Benjamin Péret, Wolfgang Paalen, Alice Rahon, Eva Sulzer, César Moro, Leonora Carrington, Remedios Varo, Luis Buñuel, Kati et José Horna prit ses racines dans la contre-culture. Il s'est inséré dans une alternative aux canons culturels de l'époque et répond aux questions soulevées par la globalisation, qui ne faisait que commencer. Derrière le culte rendu à ces auteurs se trouvent des figures comme Fernando Savater, Alejandro Jodorowsky ou Roberto Bolaño, des auteurs qui renouvelèrent la littérature contemporaine latino-américaine.

La création d'une bibliothèque ou d'un portail électronique de l'exil des surréalistes au Mexique permettrait également de répondre en détail aux questions archivistiques soulevées par la conservation : de quelle manière ces artistes ont gardé ou non leurs archives personnelles ? avaient-ils une volonté particulière ? un dessein précis ? sont-ils sélectifs ? quels sont les archives perdues ? quelle est leur stratégie de mémoire ? Ces archives permettront également d'illustrer et défendre le passage d'un patrimoine déraciné à un patrimoine en mobilité permanente.

[976] Wolfgang Paalen à André Breton, Paris, le 13 juin 1938, BRT C 2229, BLJD.

[977] Carte non retrouvée.

[978] Nous reprenons la phrase de Juan Larrea que nous avons citée plus haut, *Cuadernos americanos*, p. 219.

Conclusion

Dans le plus bref délai possible, il convient que Paris puisse prendre connaissance de ce qui s'est écrit ou peint pendant l'exil des français en Amérique et inversement, il est extrêmement important que les œuvres qui ont paru durant ces quatre dernières années et qui malheureusement sont pour la plupart révélées en Amérique.

Pierre Mabille, 1945.[979]

Notre travail a été centré sur deux questions : que se passe-t-il lorsque le surréalisme est déplacé ? et de quelle manière les surréalistes exilés au Mexique se « décalent-ils » du mouvement, non seulement dans l'espace, mais aussi dans leurs idées ? Nous avons tenté de répondre par l'étude des œuvres et des archives de quelques artistes exilés au Mexique. Les archives et documents de cette période révèlent la recherche d'une esthétique qui se définit d'un côté par son inspiration puisée originellement au cœur du surréalisme, et de l'autre, par rapport à l'expérience de l'exil.

Les imprimés, manuscrits et œuvres plastiques que nous avons examinés et étudiés montrent l'influence directe du groupe surréaliste parisien : techniques surréalistes, sujets d'intérêt et une certaine nostalgie imprègnent ces œuvres d'art. Ces « documents humains » témoignent également d'une évolution de leur pensée à partir de l'exil et se singularisent profondément dans l'expression de leur traumatisme profond. Dans une perspective globale, les modalités d'échange et d'interaction de ces artistes influencèrent fortement leur pensée, comme en témoignent leurs correspondances et les traces de leurs activités partagées.

Les œuvres picturales de Leonora Carrington et de Remedios Varo font partie de mon imaginaire depuis toujours, appartenant au paysage artistique mexicain. Leur absence dans le panorama de l'art moderne en France m'a sauté aux yeux lors d'une visite à une exposition majeure sur l'œuvre de Remedios Varo au Museo de Arte Moderno de Mexico. Je connaissais déjà l'œuvre picturale, j'y ai découvert ses écrits et son inspiration littéraire puisée dans le surréalisme.

[979] « Message personnel », Pierre MABILLE, *Messages de l'étranger*, *op. cit.*, p. 236.

L'aspect littéraire nous a conduite à l'étude des liens intertextuels de l'œuvre de Remedios Varo, sujet de notre premier mémoire de Master. Après la rédaction d'un mémoire de Master 2 sur les *Limites et frontières du surréalisme dans les œuvres de Leonora Carrington et Remedios Varo*, nous avons découvert l'existence de tout un cercle d'exilés au Mexique, ayant un lien important avec le surréalisme. Il nous a donc semblé pertinent de rendre visibles ces liens et d'étudier leur dialogue artistique. Remedios Varo s'était exilée au Mexique avec Benjamin Péret, bras droit du chef de file du surréalisme. Wolfgang Paalen et Alice Rahon avaient été très proches d'André Breton à Paris, avant la guerre. Leonora Carrington était liée par un amour passionnel à l'un de plus grands peintres surréalistes, Max Ernst. À Paris, César Moro s'était nourri de surréalisme et de révolte entre 1925 et 1933. Á l'heure de son exil au Mexique, *Un chien andalou* et *L'âge d'or* de Luis Buñuel étaient déjà considérées comme de grands « classiques » par les surréalistes. Kati Horna avait été très influencée par Berthold Brecht et pratiqua une forme de surréalisme en photographie ; avec l'un des disciples de Marx Ernst, elle s'essaie à des photorécits qui se placent dans une esthétique surréaliste de la mise en scène, puis, à des juxtapositions et collages d'images. José Horna avait fait ses études à l'Academia de San Fernando à Madrid, où Remedios Varo et Salvador Dali se sont formés. Les Horna se sont retrouvés au milieu de ce groupe d'intellectuels ; leur maison et celle de Remedios Varo et Benjamin Péret sont devenues les principaux centres d'activités de ce cercle d'exilés. Leurs liens avaient été peu étudiés, il fallait absolument reconstituer cette période et établir le corpus des œuvres inédites et publiées.

À la recherche d'une approche de l'exil nous avons trouvé les travaux d'Alexis Nouss et de Julia Kristeva sur l'exil et la condition d'étranger qui nous ont encouragée dans la poursuite d'un travail de reconstitution de la mémoire de ces artistes.

*

Le but premier de notre recherche était de composer un corpus d'œuvres de ces artistes en lien avec l'exil et le surréalisme. Les œuvres publiées de ces artistes, ainsi que leurs études et critiques restent peu accessibles et sont parfois introuvables en France.

Avant de trouver des œuvres inédites, il fallait localiser des éditions rares et faire une synthèse de la documentation autour de ces artistes en trois langues. C'est en espagnol, au Mexique, que l'on trouve le plus d'études de ces œuvres pour ce qui est de Remedios Varo. Le cas de Leonora Carrington est un peu différent : c'est au Mexique que son œuvre picturale est plus connue. En revanche, la diffusion de son œuvre littéraire est fluctuante : c'est en français que l'on a édité la presque totalité de son œuvre, mais dans des éditions limitées, aujourd'hui épuisées. Aux États-Unis et en Angleterre, l'intérêt des chercheurs pour son œuvre ne cesse d'augmenter, sans qu'il soit encore possible de consulter facilement toute son œuvre. Les différentes traductions de ses textes en français présentent des changements dans l'édition et des coupures qu'il est intéressant d'analyser. C'est le cas d'une version écourtée en espagnol de la nouvelle *Quand ils passaient* de 1938 et de l'incipit de la *Porte de pierre* que nous avons étudié. Au Mexique, l'œuvre de Benjamin Péret est encore moins connue qu'en France où l'Association des Amis de Benjamin Péret et quelques amoureux de sa poésie font des efforts pour maintenir vive la mémoire du poète. L'œuvre d'Alice Rahon est presque inconnue en France, sa terre natale. Il serait impératif d'y organiser une exposition pour faire connaître sa poésie et donner à voir ses belles toiles et objets, ainsi que ses archives privées qui comportent notamment des lettres d'André Breton et de Pablo Picasso.

En vue de reconstituer le corpus et la vie artistique de ce groupe de créateurs, nous avons consulté plusieurs fonds d'archives institutionnelles ou privées et France et à l'étranger. Dans les lieux d'archives, nous avons trouvé nombre d'inédits, des archives personnelles et surtout des correspondances qui éclairent les relations de ces artistes et leur influence mutuelle.

La conservation et le classement des archives privées, souvent non datées, font partie des difficultés rencontrées pendant notre recherche. Nous avons réussi à dater quelques œuvres et quelques lettres. L'inégalité de leur réception en France et à l'étranger nous a interpellées dès les premières étapes de notre recherche de documentation pour la reconstitution d'une chronologie. En France, il y a peu de documentation sur ces artistes dans les bibliothèques publiques. Ce sont surtout les bibliothèques patrimoniales qui possèdent des ressources documentaires sur

ces artistes. Au Mexique, nous avons consulté des archives de presse à la Biblioteca de las Artes et au Museo de Arte Moderno. Cette documentation a été précieuse pour la reconstitution de leur réception au Mexique.

Avant de commencer l'étude de ces œuvres, il fallait établir une période d'étude et son contexte. Ils ne sont pas arrivés en même temps au Mexique, ce qui a posé le problème de la délimitation de la période. Avec la visite d'André Breton apparurent des perspectives d'activités artistiques dans ce pays. La guerre déclencha l'exil. La sympathie à l'égard de la République espagnole de Luis Buñuel, Benjamin Péret, Remedios Varo, César Moro, Chiki Weisz, Estéban Francés, Juan Larrea, Kati et José Horna est un facteur déterminant dans leur histoire personnelle. À la guerre d'Espagne, il faut ajouter la deuxième guerre mondiale ; nous avons souhaité analyser également quelques années d'après-guerre qui montrent que l'*exiliance* ne disparaît pas complétement avec le retour au pays natal, ni avec l'installation définitive dans le pays d'accueil. Si la date de l'exil est différente pour chacun de ces artistes, leurs productions maintiennent un dialogue sur l'exil et sur des idées communes, surtout entre les années 1938 et 1963.

Nous n'avons pas pu consulter toutes les archives sur tous les sites où se trouveraient des œuvres ou des documents ayant appartenu à ces artistes. Les archives privées d'Edward James, de Luis Buñuel, celles de Kati et José Horna, Juan Larrea, et même celles d'Octavio Paz restent à explorer pour continuer à nourrir le corpus d'inédits que nous avons constitué et présenté dans les annexes.

**

Nous avons étudié des documents iconographiques et littéraires de l'exil au Mexique de ces artistes en plus de leurs archives personnelles. Grâce à la reconstitution de leur parcours et à la consultation de leurs archives dispersées, il nous est dorénavant possible d'en percevoir l'ensemble et la réception de leurs productions artistiques.

Dans la deuxième partie de ce travail, nous avons tenté de reconstituer leurs activités communes à la recherche de représentations littéraires et visuelles du « déplacement », en tant qu'élément esthétique propre à ces artistes exilés. Les

transferts culturels ou esthétiques dégagés à travers l'étude de leurs activités collectives, leurs correspondances et l'étude des représentations et réinterprétations des sujets chers à ces artistes, que nous proposons pour quelques-unes de ces œuvres, mettent en évidence une poétique en rapport avec le mouvement surréaliste et la nostalgie de celui-ci provoquée par l'exil.

Dans la dernière partie, nous proposons une vue d'ensemble des documents retrouvés. Ce patrimoine littéraire et artistique déraciné possède des caractéristiques propres qui déterminent ses conditions de réception, notamment une langue hybride qui restreint les possibilités du lecteur monolingue et leur diffusion. Les horizons d'attente, limités par des questions de langue, politiques et matérielles, conditionnent la perception de ces artistes exilés. Malgré les conditions de réception précaires, ces artistes influent individuellement nombre d'écrivains du continent américain et, à une moindre échelle, européen, en suscitant une sorte de contre-culture véhiculée par quelques figures remarquables de la littérature hispanophone, parmi lesquelles Octavio Paz et Carlos Fuentes. Les différents travaux muséaux et scientifiques que nous avons pu recenser permettent d'envisager quelques perspectives muséales et scientifiques pour contribuer à la patrimonialisation de ces œuvres déracinées et à la visibilité de leur œuvre en tant qu'ensemble.

***

Depuis ses débuts, le surréalisme cherche un « dépaysement social », un déplacement. La mise en place des archives électroniques de ces artistes exilés changerait le sort de leurs œuvres, réservées aujourd'hui dans leur ensemble surtout à un petit nombre de chercheurs. La cartographie précise des déplacements des œuvres et des archives, le recensement de toutes les traductions, la comparaison des différentes versions publiées de leurs textes dans différentes éditions permettent de voir le lien de ces œuvres par rapport aux archives, aux scripteurs et à d'autres œuvres.

Nous avons essayé de reconstituer le contexte historique et de confronter leurs itinéraires à la réception des œuvres, autant dans leurs pays d'origine que dans leurs pays d'exil. Ce contexte montre leur singularité, leur manière de vivre,

de percevoir et d'exprimer l'expérience exilique à travers l'art. Le surréalisme ne se trouve pas uniquement dans son lieu d'origine, il devient donc nécessaire de le *penser ailleurs* dans l'analyse de la construction d'un imaginaire culturellement *déplacé*. Nous avons confirmé que l'expérience de l'exil comprend une double perspective culturelle ; l'intériorisation de la condition de l'exil produit des œuvres d'art déplacées. Si pour l'historien Enzo Traverso, le privilège de l'exil consiste en « une sorte de compensation intellectuelle »,[980] nous pouvons conclure que la création artistique est un privilège dont l'exilé est souvent privé.

Le surréalisme s'est déplacé avec la deuxième guerre mondiale. Les événements historiques ont conduit ces artistes et poètes vers Paris et puis hors d'Europe. S'ils se sont exilés au Mexique et non ailleurs, c'est parce qu'ils n'avaient pas le choix du fait de leur sympathie républicaine, leurs origines ou encore, leur association par les nazis à « l'art dégénéré ». Ils s'intègrent avec plus ou moins de difficulté à la vie artistique et culturelle du pays d'accueil.

Leur éloignement géographique et affectif d'avec le surréalisme s'exprime dans ces œuvres comme un déchirement. Leur éloignement intellectuel s'exprime comme affirmation d'une identité propre. Mais leurs idées se rejoignent malgré les ruptures et confrontations, que ce soit à l'intérieur du groupe autour d'André Breton ou bien au sein du cercle d'exilés au Mexique, du côté de Wolfgang Paalen. Entre la venue d'André Breton et leur arrivée, le Mexique devient un *non-lieu*, où les difficultés matérielles n'aident guère. Leur expression se trouve particulièrement affectée par l'exil.

S'il n'est pas vraiment possible de parler à leur propos d'un mouvement ou d'un groupe, il est tout de même possible d'esquisser quelques-uns de principes esthétiques qui peuvent les caractériser et témoigner des liens qui se sont créés entre eux au-delà de l'*espace-temps*. La perspective de l'exil éclaire la migration d'une esthétique et son évolution. Le caractère hybride des œuvres des artistes exilés fait preuve d'une *pensée métisse*[981] qui désoriente le regard.

---

[980] Enzo TRAVERSO, *L'histoire comme champ de bataille*, *op. cit.*, p. 227.
[981] Serge Gruzinski, *La pensée métisse*, Paris, France, Fayard, 1999, 345 p.

Chronologie (1899 – 2001)

1899

Naissance de Victor Maurice Paul **Benjamin Péret** le 4 juillet à Rezé, près de Nantes, France.

1900

Naissance de **Luis Buñuel** à Calanda, en Espagne, le 22 février.

1903

Naissance d'Alfredo Quíspez Asín (**César Moro**) à Lima, Pérou, le 19 août.

1904

Naissance d'Alice Marie Yvonne Philippot (**Alice Rahon**) le 8 juillet à Chencey-Bouillon, dans le Doubs, France.

1905

Naissance de **Wolfgang Robert Paalen** le 22 juillet à Vienne, Autriche.

1907

Grave accident d'Alice Rahon : elle se fracture la hanche droite.

1908

Naissance de María de los **Remedios Varo** Uranga le 16 décembre à Angles dans la province de Gerona, Espagne.

1912

Naissance de Katalin Deutsch Blau (**Kati Horna**) le 19 mai à Szilasbalhás, un village près de Budapest, en Hongrie.

Naissance de **José Horna** à Jaén, Espagne.

1914

Début de la Grande Guerre.

Benjamin Péret est affecté à un régiment de cuirassiers. Il est mobilisé à Salonique puis rapatrié et affecté en Lorraine jusqu'à la fin de la guerre.

1916

Débuts du dadaïsme à Berlin.

En France, Alice Rahon souffre d'un deuxième accident dans lequel elle se fracture la jambe gauche, elle boitera le reste de sa vie.

1917

Naissance de **Leonora Carrington** le 6 avril à Lancashire, Angleterre. Remedios Varo et sa famille s'installent à Madrid.

Également à Madrid, Luis Buñuel rentre à la *Residencia de Estudiantes*.

1918

Défaite de l'Empire Austro-Hongrois.

Première publication de Benjamin Péret : le poème « Crépuscule » apparaît dans le numéro de novembre de *La Tramontane*, revue de l'Association des Jeunes.

1919

En avril, la Hongrie devient une **République Soviétique**, mais est vaincue par les troupes roumaines anticommunistes trois mois plus tard.

1920

L'amiral Miklòs Horthy devient régent de Hongrie jusqu'en 1945. Son régime est **antisémite et anticommuniste**. Ce qui pousse un nombre d'intellectuels à s'exiler.

Rencontre d'André Breton, Louis Aragon, Paul Éluard et Philippe Soupault. Ils participent au premier vendredi de *Littérature*.

Wolfgang Paalen commence à étudier la peinture avec Leo von Koenig à Vienne.

1921

Benjamin Péret publie *Le passager du transatlantique,* édité par lui-même et diffusé par *Au Sans Pareil* en un tirage à 50 exemplaires et illustré de quatre dessins de Jean Arp. Il participe aux activités Dada.

Toujours à la *Residencia de Estudiantes*, Luis Buñuel se lie d'amitié avec Federico García Lorca et Salvador Dali.

1922

Luis Buñuel publie ses premiers textes « *Una traición incalificable* » et « *Instrumentación* » respectivement dans les revues *Ultra* et *Horizonte*. Il collabore au théâtre de marionnettes de Federico García Lorca et Juan Chabás.

Au Mexique, début du mouvement muraliste : le gouvernement soutient la création de fresques monumentales dans les bâtiments publiques, églises, écoles et bibliothèques.

1923

Parution de *Au 125 boulevard Saint-Germain* de Benjamin Péret, édité par lui-même et diffusé par *Littérature*. Tirage de 181 exemplaires avec une pointe-sèche de Max Ernst et trois dessins de l'auteur.

Luis Buñuel publie le texte « *Suburbios* » *dans la revue Horizonte et* « *Tragedias inadvertidas como temas de un teatro novísimo* » et « *Por qué no uso reloj* » dans la revue *Alfar*.

Au Pérou, Alfredo Quíspez Asín décide de changer de nom et de s'appeler César Moro. Non seulement il demande à tous ses proches de prendre en compte ce changement, il fait également toutes les démarches administratives pour l'officialiser.

1924

Parution du *Premier manifeste du surréalisme*.

Remedios Varo entre à l'Academia de San Fernando, institution où le sculpteur José Horna fait également ses études. Salvador Dali avait été expulsé du même établissement deux ans auparavant.

Premier numéro de *La Révolution surréaliste* sous la direction de Pierre Naville et Benjamin Péret. Ce dernier publie *Immortelle maladie*, édité par l'auteur et diffusé par *Littérature*, le tirage est de 201 exemplaires avec un frontispice de Man Ray.

Luis Buñuel finit sa licence d'Histoire à la faculté de Philosophie et Lettres de Madrid. Salvador Dali peint son portrait.

1925

Publication du premier numéro de *La Révolution surréaliste* en janvier à Paris.

Au Pérou, César Moro publie pour la première fois trois poèmes dans le quotidien d'opposition *El Norte* de Trujillo : *Coctail Amargo*, *Anadipsia* et *El corazón luminoso*. L'été, il quitte Lima pour Paris, afin de tenter une carrière de danseur.

Parution de *125 proverbes mis au goût du jour* de Benjamin Péret et Paul Éluard, édité par les auteurs et distribué par *La Révolution surréaliste*, à Paris.

Il était une boulangère de Benjamin Péret paraît aux éditions du Sagittaire, chez Simon Kra, collection les Cahiers nouveaux, à Paris. Tirage à 800 exemplaires ornés d'un fragment autographe du manuscrit de Benjamin Péret.

Benjamin Péret adhère au PCF.

Participation de Wolfgang Paalen à l'exposition de la sécession berlinoise, il séjourne à Paris, puis à Munich où il suit les cours de peinture de Hans Hofmann.

Luis Buñuel s'installe à Paris où il habitera jusqu'en 1929.

1926

Luis Buñuel s'inscrit à l'académie de cinéma d'Alex Allain et Camille Bardoux. Il s'occupe de la direction artistique de *El retablo de Maese Pedro*, de Manuel de Falla, représentée à Amsterdam. Il travaille également avec Jean Epstein à la réalisation de *Mauprat*.

1927

Parution de *Dormir, dormir dans les pierres* de Benjamin Péret illustré de dessins d'Yves Tanguy aux éditions surréalistes, tirage de 205 exemplaires : 10 japon, 20 hollande, 175 vergé, et cinq chine hors-commerce.

Luis Buñuel écrit son texte *Polismos*. Il collabore en tant que critique de cinéma aux revues *La Gaceta Literaria de Madrid* et *Cahiers d´Art*. Il retourne à Madrid, où il est invité à diriger un cycle de cinéma d'avant-garde à la Residencia de Estudiantes. Il commence l'écriture du scénario de *El mundo por diez céntimos*, renommé plus tard *Caprichos*, inspiré de Ramón Gómez de la Serna. Il écrit en collaboration avec José Bello, *Hamlet*, pièce de théâtre surréaliste présentée au Café Select de Montparnasse.

1928

Mariage de Benjamin Péret avec la cantatrice brésilienne Elsie Houston. Il publie *Le Grand jeu* aux éditions Gallimard, tirage à 174 exemplaires avec une photographie de l'auteur par Man Ray. Cette même année, il adhère aux thèses de l'Opposition de gauche, dirigée par Léon Trotski.

Wolfgang Paalen s'installe à Paris où il côtoie le groupe Abstraction-Création qui comptait avec Hans Arp, Auguste Gerbin, et Fernand Léger parmi ses membres.

Luis Buñuel finit le scénario de *Caprichos* avec la collaboration de Ramón Gómez de la Serna. Il assiste au *Primer Congreso Nacional de Cinematografía* de Madrid. Il dirige le numéro spécial « Cinema 1928 » de *La Gaceta*, dans lequel il publie plusieurs articles.

César Moro commence à fréquenter le groupe surréaliste auprès duquel il a été introduit par la chanteuse Alina de Silva.

1929

…Et les seins mouraient… de Benjamin Péret est publié dans les *Cahiers du Sud*, collection « Nouvelles ». Tirage à 422 exemplaires. Parution de *1929*, calendrier à caractère pornographique publié clandestinement[982]. Le premier semestre est fait par Benjamin Péret et le deuxième par Aragon, avec des photographies de Man Ray. Sans mention de lieu ni d'éditeur, le livre a probablement été publié à Bruxelles par P.G. Van Hecke ou par la revue *Variétés*. Ce petit ouvrage a été réédité par les éditions Allia en 2011. Péret part avec Elsie Houston au Brésil où il participe aux activités avant-gardistes du groupe Anthropophage. Il écrit également dans la presse brésilienne.

Luis Buñuel écrit avec Dalì le scénario d'*Un chien andalou*.

1930

Kati Horna arrive à Berlin, où plusieurs artistes hongrois se retrouvent ; elle rencontre le groupe de Bertold Brecht.

Remedios Varo et le peintre espagnol Gerardo Lizarraga se marient, ce qui permet à Remedios Varo de s'émanciper de l'emprise familiale. Le couple habite un an à Paris et puis à Barcelone.

De novembre 1930 à janvier 1931, Benjamin Péret publie un reportage sur les cérémonies rituelles de la Makumba et du Candomblé dans une série de treize articles qui paraissent dans le *Diario da Note*.

Luis Buñuel écrit *La edad de oro*, film financé par les Vicomtes de Noailles. Il voyage à Hollywood, invité par la Metro-Goldwyn-Mayer. La première du film a lieu le 28 novembre en son absence au Studio 28. La préfecture de Paris interdit le film et les copies sont confisquées. Buñuel apprend les nouvelles depuis Los Angeles.

1931

Le 21 janvier, Benjamin Péret adhère à la Ligue communiste d'opposition du Brésil (Opposition de gauche). Le 31 août, naissance de son fils Geyser à Rio de Janeiro. Benjamin Péret est incarcéré, puis expulsé du territoire brésilien en tant qu'« agitateur communiste » le 10 décembre. Il quitte le Brésil le 30 décembre sans Elsie Houston et son fils, qui le rejoindront plus tard.

Rencontre de Wolfgang Paalen et Alice Rahon en Corse.

---

[982] Voir la bibliographie commentée de Dominique Rabourdin dans Benjamin PERET et Jean-Claude SILBERMANN, *La légende des minutes*, *op. cit.*, p. 179. Les détails éditoriaux des œuvres publiées du vivant de Benjamin Péret ayant été collectés dans cet ouvrage ont été indispensables pour l'élaboration de cette chronologie et de notre bibliographie.

Luis Buñuel rentre en Espagne peu de temps avant la proclamation de la Deuxième République. Il vit entre Madrid et Paris.

Exposition coloniale internationale inaugurée à Paris le 6 mai ; organisée par la Belgique, le Danemark, les États-Unis, l'Italie, les Pays-Bas et le Portugal, elle réunit plus de 8 millions de visiteurs.

1932

Création du groupe catalan ADLAN (*Amics de l'Art Nou*) à Barcelone, le 23 octobre. C'était une petite organisation artistique fondée la première année de la république. Son objectif était de promouvoir les arts avant-gardistes.

Divorce de Remedios Varo et Gerardo Lizarraga.

Wolfgang Paalen et Alice Rahon rencontrent Pablo Picasso, Roland et Valentine Penrose à l'Atelier 17.

Diffusion du tract surréaliste *Misère de la poésie*.

Luis Buñuel, Yves Tanguy, Max Ernst et Alberto Giacometti assistent à la première réunion de l'AEAR. Luis Buñuel est exclu du groupe surréaliste.

1933

Le Parti National Socialiste prend le pouvoir en Allemagne et entreprend une campagne contre les écrivains juifs et marxistes commençant par l'autodafé des livres en mai.

Kati Horna fuit Berlin et retourne brièvement à Budapest, où elle prend des cours de photographie avec Józseph Pécsi. Un portrait de Robert Capa par Kati Horna et un portrait de Kati Horna par Capa au Studio de Péczi témoignent de cette période d'apprentissage. La même année, elle part pour Paris où elle réalise des photos du marché aux puces qui donnent un aperçu de l'ambiance parisienne, notamment des promenades aux puces et des cafés.

En octobre, Benjamin Péret se sépare d'Elsie Houston, elle rentre au Brésil avec leur fils Geyser.

Voyage de Wolfgang Paalen et Alice Rahon à la Grotte d'Altamira en Espagne.

En juin, diffusion du tract surréaliste *La mobilisation contre la guerre n'est pas la paix*, Si César Moro n'a pas pu le signer à cause de sa condition d'étranger, il aurait cependant ajouté le *postscriptum* qui dénonce de la situation au Pérou, en particulier[983] :

> *La abominable sentencia que acaba de ser lanzada contra los marinos de los cruceros peruanos Almirante Grau y Coronel*

[983] Chronologie établie par André Coyné dans César MORO, *Obra poética completa*, *op. cit.*, p. 700.

Bolognesi, que se rebelaron el 8 de mayo pasado para protestar contra la mala alimentación y los excesos en la disciplina.[984]

Le poème « Renommée de l'amour » de César Moro est publié dans le numéro 5 du *surréalisme au service de la révolution* :

L'amour dédicace à l'amour
Les jours sans pluie
Et comme il convient les beaux jours
Pour l'amour et ses préférences
Au renom du plus vieil amour
À la pluie du mot amour
Au seul amour sans regret sans bonheur sans retour
À l'avenir des fous
Aux fossoyeurs aux gais compagnons du bagne
Au poignant au brûlant souvenir du tatouage
À ma chère mort
À ceux qui doutent encore
Aux trésors des aveugles
Aux larmes
À l'eau au vent au feu à l'amour
À l'espoir de celui qui brise son amour
Au tourment de feu et de glace
Aux premiers événements qui signaleront la révolte et le sang[985]

Luis Buñuel publie « Une girafe » dans le numéro 6 de la revue *Le Surréalisme au Service de la Révolution*. Il réalise *Las Hurdes*, adaptation d'un livre de Maurice Legendre. Il retourne à Lima en décembre.

1934

En avril, publication de *Violette Nozières*, dans les éditions Nicolas Flamel, Bruxelles, avec des textes d'André Breton, René Char, Paul Éluard, Maurice Henry, E.L.T. Mesens, César Moro, Benjamin Péret, Guy Rosey et illustré par Salvador Dalì, Yves Tanguy, Max Ernst, Victor Brauner, René Magritte, Marcel Jean, Hans Arp et Alberto Giacometti.

Parution de *De derrière les fagots* de Péret, publié par les éditions surréalistes en un tirage à 599 exemplaires, illustré d'une eau-forte de Picasso, « La mort de Marat ».

Kati Horna réalise sa série photographique sur *Les cafés de Paris*.

[984] « L'abominable sentence qui vient d'être lançée contre les marins des paquebots péruviens l'Amiral Grau et le Colonel Bolognesi, qui se sont révoltés le dernier 8 mai pour protester contre la malnutrition et les excès de discipline. » Introduction de Daniel Lefort, *Ibid.*, p. xxxvii.

[985] *Le surréalisme au service de la revolution*, n.5, p 38. Texte consultable sur le site de Mélusine: [http://melusine-surrealisme.fr/site/Surr_au_service_dela_Rev/Surr_Service_Rev5.htm], consulté le 10 août 2017.

Présentation à la cour d'Angleterre de Leonora Carrington, événement qui, quelques années plus tard, inspire son récit *La Débutante*.

Mariage de Wolfgang Paalen et Alice Rahon le 27 mars à Paris.

Mariage de Luis Buñuel et Jeanne Rucar à Paris. Buñuel travaille à Madrid en tant que directeur de doublage pour Warner Brothers. Naissance de son premier fils, Juan Luis.

1935

Benjamin Péret et André Breton se rendent à Santa Cruz de Tenerife (Canaries), où ils organisent une *Exposition internationale du surréalisme* et donnent plusieurs conférences.

Rencontre d'Alice Rahon et Wolfgang Paalen avec Éluard et Ernst. Wolfgang Paalen adhère au surréalisme, il collabore aux revues *Médium*, *Minotaure*, *Cahiers d'Art* et *Entretiens*. En décembre Alice Rahon est invitée à rejoindre officiellement le groupe surréaliste[986].

Exposition de dessins de Remedios Varo à Madrid (*Composición*).

Kati Horna et Wolfgang Burger, disciple de Max Ernst, collaborent pour la réalisation de séries photographiques d'œufs et de légumes qui parodient le climat politique de l'époque, elles sont publiées dans le journal *Die Volks-Illustrierte* entre 1935 et 1937.

À Lima, César Moro organise la « Première exposition surréaliste latino-américaine » avec E. A. Westphalen. Pour le catalogue de celle-ci, il écrira quelques textes dont un « avis » qui accuse le poète chilien Vicente Huidobro de plagiat d'un texte de Luis Buñuel, « La girafe ». En 1938, Huidobro en collaboration avec d'autres poètes chiliens, crée le groupe d'inspiration surréaliste Mandragore.

1936

Victoire du front populaire. Début de la Guerre Civile en Espagne.

Le gouvernement du Mexique soutient l'Espagne républicaine. Le pays envoie des armes et des aliments. Il accueille environ 500 enfants des républicains condamnés à l'exil par l'échec de la révolution.

Frida Kahlo et Diego Rivera soutiennent la République : ils ramassent et envoient des fonds dans le but d'envoyer des renforts du Mexique.

Voyage d'Antonin Artaud au Mexique.

---

[986] Livret du film documentaire Dominique FERRANDOU, Julien FERRANDOU, Teresa ARCQ, Leila JARBOUAI et Andreas NEUFERT, *Alice Rahon: l'abeille noire* [Image], TFV : Les Studios Win Win, 2012.

Constitution d'un groupe de plasticiens et écrivains à Catalogne, inspirés par le surréalisme : les *logicofobistes*. Ils organisent une seule exposition à la galerie Catalonia de Barcelone. Remedios Varo y participe avec trois œuvres : *Lecciones de costura, Accidentalidad de la mujer-voilencia* et *La pierna liberadora de las amebas gigantes*.

Remedios Varo peint *L'agent double*, tableau inspiré des idées surréalistes.

Benjamin Péret publie *Je ne mange pas de ce pain-là* avec une eau-forte de Max Ernst aux éditions surréalistes. Tirage à 249 exemplaires.

Publication de la plaquette *Trois cerises et une sardine* de Benjamin Péret avec un dessin d'Yves Tanguy par les éditions G.L.M, collections « repères ». Tirage limité à 70 exemplaires.

Publication à Londres d'un recueil de vingt poèmes de Benjamin Péret : *A Bunch of Carrots*, avec la reproduction de « La Mort de Marat » de Picasso, il s'agit de poèmes sélectionnés et traduits par David Gascoyne et Humphrey Jennings (tirage inconnu). Une deuxième édition de ce recueil paraît la même année sous le titre *Remove your Hat* avec une note de Paul Éluard ; les deux ouvrages sont édités par Roger Roughton Contemporary Poetry and Prose Editions.

En juin, Benjamin Péret adhère au POI (Parti Ouvrier internationaliste). Début août, il gagne l'Espagne. Il se rend sur le front et assure des émissions en langue portugaise à la radio du POUM. À Barcelone il rencontre Remedios Varo qui devient sa compagne. En novembre, le POUM se voit menacé par la police politique de Staline en Espagne : ses militants et dirigeants sont pourchassés et arrêtés. Benjamin Péret doit se réfugier chez Remedios Varo[987]. *Je Sublime*, de Benjamin Péret, paraît aux éditions surréalistes avec quatre frottages de Max Ernst. Tirage à 241 exemplaires.

Leonora Carrington suit des cours de peinture à l'Académie d'Amédée Ozenfant, à Londres.

Exposition internationale du surréalisme à Londres, à la galerie New Burlington.

Alice Rahon publie *À même la terre* aux éditions Surréalistes, illustré d'une eau-forte d'Yves Tanguy. Elle est citée dans le Supplément du *Dictionnaire abrégé du surréalisme*. Paul Éluard la surnomme « l'abeille noire »[988].

---

[987] Voir ASSOCIATION DES AMIS DE BENJAMIN PERET (dir.), *Trois cerises et une sardine*, *op. cit.* N. 6, avril 1999.

[988] Supplément au *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, André BRETON, *Œuvres complètes. II*, *op. cit.*, p. 869.

Voyage d'Alice Rahon et Valentine Penrose en Inde. Alice Rahon écrit le poème *Muttra*, inspiré des couleurs indiennes.

Luis Buñuel produit *¿Quién me quiere a mí?* et *¡Centinela alerta!* Il collabore au gouvernement républicain. Il est nommé coordinateur de propagande pour les services d'information à l'ambassade espagnole de Paris.

1937

Léon Trotski est accueilli au Mexique par le président Lazaro Cardenas en janvier. Avec sa femme, Natalia Sedova, ils sont hébergés dans la maison bleue à Mexico jusqu'à début 1939 par Frida Kahlo et Diego Rivera.

Chargée de documenter la guerre civile, Kati Horna se rend en Espagne avec la commission du comité extérieur de propagande de la Confédération Nationale du Travail (CNT). Ses photographies de cette période offrent des images des coulisses de la guerre et sont publiées dans des revues républicaines comme l'*Umbral*, *Tierra y Libertad*, *Tiempos Nuevos* et *Manos Libres*.

Remedios Varo et Benjamin Péret s'installent à Paris. Remedios participe à l'*exposition internationale du surréalisme* à Tokyo avec son tableau *Le désir* (1935), qui est également reproduit dans le numéro 10 de la revue *Minotaure* en 1938.

Rencontre de Max Ernst et Leonora Carrington à Londres. Max Ernst retourne à Paris accompagné de Leonora Carrington et peu de temps après ils s'installent à Saint-Martin-d'Ardèche. Ils habitent une maison qu'ils décorent avec des sculptures en relief.

Pendant un séjour en Tchécoslovaquie, Wolfgang Paalen invente sa technique du fumage, qui consiste à passer la fumée d'une bougie sur la toile et à repeindre les lignes avec de l'huile, inspiré par un texte du philosophe romantique allemand Georg Christophe Litchenberg (1742 -1794).

Alice Rahon travaille comme dessinatrice chez Elsa Schiaparelli et ouvre sa propre boutique où elle vend les chapeaux qu'elle dessine et confectionne. En portant un chapeau congolais, elle est photographiée par Man Ray pour l'exposition *La Mode au Congo* de la galerie de Charles Ratton.

Luis Buñuel réalise et produit le film de propagande *España leal en armas*. Le gouvernement républicain le charge de la programmation cinématographique du pavillon espagnol de l'Exposition Internationale de Paris. Il écrit le script pour le film *La Duquesa de Alba y Goya*.

Salvador Dali peint un nouveau portrait de Buñuel intitulé *El sueño*.

1938

Publication du tract surréaliste : *Ni de votre guerre, ni de votre paix*.

Début d'une immigration conséquente d'intellectuels et scientifiques espagnols au Mexique. Construction de La Casa de España à Mexico par un groupe d'amis du président Cárdenas qui assure la continuité de leurs tâches culturelles et artistiques.

André Breton et Jacqueline Lamba arrivent au Mexique le 17 avril. Ils séjournent chez Diego Rivera et Frida Kahlo. Avec Léon Trotsky, André Breton rédige le *Manifeste pour un art révolutionnaire indépendant*, signé le 25 juillet. Le récit de son voyage, « Souvenir du Mexique », apparaît accompagné de photographies de Manuel Alvarez Bravo, dans la revue *Minotaure* no. 12-13, du 12 mai 1939 (p. 31 – 49).

César Moro écrit son poème inédit *Abajo el trabajo*. Au Pérou, il entretient ses activités littéraires, notamment à travers la publication de revues avec le poète Emilio Adolfo Westphalen, mais l'activisme antifasciste qu'ils y mènent les met en danger dans le régime répressif du Pérou de l'époque. Invité par le peintre Agustín Lazo, César Moro gagne le Mexique. Il y retrouve André Breton. Au Mexique Moro collabore à la revue *Letras de México*. Il s'occupe également d'un supplément pour le numéro 3 de la revue *Poesía* de Neftalí Beltran : « *La poesía surrealista, doce traducciones y una breve noticia* ».

Agustín Lazo publie un tract sur les activités surréalistes : *Breve inventario de actividades surrealistas*.

Publication à Paris de la plaquette *La Maison de la Peur* de Leonora Carrington publié par Henri Parisot avec des illustrations de Max Ernst, tirage à 120 exemplaires. Elle écrit *La dame ovale*, publiée en 1939 par les Editions G.L.M. incluant sept collages de Max Ernst et les nouvelles suivantes : *La dame ovale*, l*a débutante, l'ordre royal, l'amoureux et l'oncle Sam Carrington*. Première édition de 535 exemplaires. Elle écrit également *Histoire du Pétit Francis* à Saint-Martin-d'Ardèche.

Plusieurs œuvres de Remedios Varo sont reproduites dans *Trajectoire du rêve* et *Visage du monde*. Elle collabore aussi avec quelques vignettes dans le *Dictionnaire Abrégé du surréalisme*. Remedios et Leonora Carrington participent à l'*Exposition internationale du surréalisme* qui se tient à la galerie des Beaux-Arts de Paris et puis à la galerie Robert à Amsterdam (*Títeres végétales* y *Las almas de los montes*). Wolfgang Paalen y expose *Le génie de l'espèce*, et autres objets comme le *Nuage articulé*, une chaise-hydre, un mannequin entouré de chauves-souris et une échelle en hommage à Lichtenberg.

En Espagne, Kati rencontre José Horna, inscrit dans la division de l'Ebre couvrant la retraite des civils vers la France. En octobre il est arrêté et enfermé dans un camp de concentration. Kati réussit à le faire libérer. Ils s'enfuient à Paris où ils travaillent pour l'agence Litetia-Press. Ils réalisent ensemble plusieurs affiches, dont *l'Enfance* et *Cartel de France*.

Alice Rahon publie *Sablier couché*, aux éditions Sagesse, illustré d'une gravure de Joan Miró.

Publication de *Au paradis des fantômes* de Benjamin Péret, avec une pointe-sèche de Joan Miró, édité par Henri Parisot, collection « Un divertissement ». Tirage de 115 exemplaires.

Luis Buñuel quitte la France avec l'aide de Charles Noailles et Rafael Sánchez Venture. Il s'installe avec sa famille à Los Angeles.

1939

Déclaration de la guerre.

Vers la mi-année 1939 il y avait 278,500 réfugiés espagnols sur le territoire français.

Assassinat de Léon Trotski le 20 août à Mexico. Du fait de sa relation amoureuse avec lui, Frida Kahlo fut arrêtée pendant deux jours et interrogée par la police. Parti à San Francisco, Diego Rivera ne se présente pas devant la police et échappe à son témoignage. Il ne rentre pas au Mexique avant février 1941.

Kati et José Horna embarquent à bord du paquebot De Grasse au port du Havre. Ils arrivent à New York où ils prennent un autre bateau qui les amène au port de Veracruz et s'installent à Mexico, dans le quartier Roma, en octobre. Elle publie le conte visuel *Así se va otro año*, réintitulé plus tard *Lo que se va al cesto* dans la revue mexicaine *Todo*.

Rencontre de Frida Kahlo avec Benjamin Péret, Pablo Picasso, Wolfgang Paalen et Alice Rahon, lors de l'exposition *Mexique* à la galerie Renou et Colle, à Paris. La première invite la seconde à lui rendre visite au Mexique. Wolfgang Paalen, Alice Rahon et Eva Sulzer s'embarquent pour New York dans le but de fuir les menaces nazies et voyagent en Alaska, au Canada et aux États-Unis. Ce voyage est évoqué dans « Paysages totémiques », article de la revue *Dyn*, numéro 1, 1942. Ils arrivent au Mexique le 7 septembre.

Max Ernst est interné dans le camp de concentration de Largentière, Leonora Carrington réussit à le faire libérer en 1940.

Péret collabore aux deux numéros de *Clé*, organe de la F.I.A.R.I. (Fédération internationale de l'art révolutionnaire indépendant). En juin, il rédige le tract : *A bas les lettres de cachet ! A bas la terreur grise*.

Depuis le Pérou, Emilio Adolfo Westphalen collabore avec César Moro pour la revue *El uso de la palabra*, publiée à Lima. Un seul numéro de cette revue sera publié.

1940

Exposition internationale du surréalisme à la Galeria de Arte Mexicano, de Mexico, organisée par Wolfgang Paalen et César Moro. Ils écrivent des textes pour accompagner le catalogue de l'exposition. Paalen y expose les huiles *La balance* et *Combat de princes saturniens* (1937), le dessin *Viejo océano* et *Le génie de l'espèce*. Alice Rahon expose trois aquarelles datant de 1939 : *La reina sin ojos, Du jours au lendemain*, et *Rendez-vous des rivières*. Remedios y expose *Recuerdo de la Walkiria*. Parmi les artistes locaux invités se trouve le photographe Manuel Alvarez Bravo, ainsi que Roberto Montenegro, Agustín Lazo et Xavier Villarrutia. On y présente aussi des objets précolombiens de la collection de Diego Rivera et de Wolfgang Paalen. Des œuvres de Marcel Duchamp, Salvador Dali et René Magritte, entre autres, étaient également exposées.

Paris est occupé par les troupes d'Hitler.

Mobilisé en février, Benjamin Péret est affecté « en qualité d'ancien combattant[989] » à Nantes puis, en mai, à Paris. Il est arrêté le 25 mai et incarcéré à la prison de Rennes pour « atteinte à la sûreté de l'Etat ». Dans le *Déshonneur des poètes,* il évoque cette incarcération à la prison de Rennes où il reste du 30 mai 1949 au 21 juin par les ordres de l'autorité allemande.[990] Remedios Varo est aussi incarcérée : certains affirment qu'elle aurait caché un déserteur de l'armée française[991], d'autres soutiennent que le simple fait d'être la compagne de Péret lui a valu la prison. Mais dans une lettre à Elsie Houston, du 13 août 1939, Péret dit qu'ils ont « accueilli à la maison deux Espagnols réfugiés. »[992] et que « les staliniens font toutes sortes de difficultés pour Remedios »[993]. Elle ne parlera que très peu de cette expérience. Péret écrit :

---

[989] *Trajectoire politique d'un révolutionnaire poète*, Guy Prévan, dans Jean-Michel GOUTIER et Benjamin PERET, *Benjamin Péret*, *op. cit.*, p. 94.

[990] Note à la lettre de Benjamin Péret à Sherry Mangan du 8 juillet 1940 dans Benjamin PERET et ASSOCIATION DES AMIS DE BENJAMIN PERET, *Œuvres complètes 1*, *op. cit.*, Tome 7, p 357.

[991] Ricardo OVALLE, *Remedios Varo*, *op. cit.*, p. 30.

[992] Benjamin PERET et ASSOCIATION DES AMIS DE BENJAMIN PERET, *Œuvres complètes 1*, *op. cit.* p. 349.

[993] *Ibid.*

> La fée appelle immédiatement l'image de ma compagne dont je n'avais alors aucune nouvelle et dont le sort m'angoissait encore plus que le mien. Je la savais menacée à la fois d'internement dans un camp de concentration de Franco. Je ne pouvais pas oublier l'expression de détresse terrifiée que je lui avais vue huit ou dix jours plutôt, à Paris, sur le quai de la gare Montparnasse alors qu'enchaîné et entouré d'une imposante escorte de gendarmes, je montais dans le train de Rennes.[994]

Attentat dirigé par le peintre David Alvaro Siqueiros contre Trotski en mai. Dans un entretien en 1947, Siqueiros déclare :

> Je n'ai jamais décliné et je ne déclinerai jamais la responsabilité qui m'incombe dans cette affaire, tout en affirmant que j'ai agi en franc-tireur. Je dois constater que je tiens ma participation (à l'attentat de Coyoacan) pour un des plus grands honneurs de ma vie.[995]

Séjour de six mois de Robert Capa au Mexique. Il photographie les élections présidentielles desquelles Manuel Avila Camacho sort gagnant, mais ne prend pas de photo de Trostky, assassiné le 21 août à Mexico. Wolfgang Paalen s'éloigne du couple Rivera - Kahlo après cet incident.

Publication de *Le Miroir du Merveilleux* de Pierre Mabille aux Éditions de Minuit, Le Sagittaire, à Paris.

Vers la fin de l'année, Pierre Mabille arrive à Haïti en compagnie de sa future femme, Jeanne Magnen.

1941

Remedios Varo, Benjamin Péret et d'autres artistes et intellectuels se réfugient à la Villa Air-Bel à Marseille, réunis autour de Varian Fry. Benjamin Péret et Remedios Varo y arrivent début mars. En octobre, ils quittent Marseille. Le photographe d'origine juive, Chiki Weizs –futur mari de Leonora Carrington-, se trouvait dans le même transatlantique que Péret et Varo. Chiki Weizs avait réussi à traverser la frontière française avec la « valise mexicaine », contenant des centaines de négatifs de la guerre civile prises par Robert Capa, Gerda Taro et David Seymour, alias Chim. Ils arrivent à Veracruz en décembre et s'installent peu après à Mexico, à la rue Gabino Barreda. Parmi les artistes qui habitent dans ce même quartier à cette époque, il y avait Gunther Gerzso, Octavio Paz, et Eva Sulzer, violoniste et photographe originaire de Winterhur,

---

[994] Benjamin PERET (dir.), *Anthologie des mythes, légendes et contes populaires d'Amérique*, *op. cit.*, p. 18.

[995] Entretien paru dans le quotidien *Excelsior*, le 23 avril 1947,cité par Serge, Victor SERGE et Richard GREEMAN, *Vie et mort de Léon Trotsky*, Paris, La Découverte, 2003, p. 314.

en Suisse, mécène de plusieurs artistes au Mexique, en particulier de Remedios Varo.

Remedios Varo et Esteban Francés collaborent avec Chagall pour les costumes du ballet *Aleko*, représenté au Palacio de Bellas Artes de Mexico.

Max Ernst est arrêté une deuxième fois, cette fois-ci au camp de Milles. Leonora, restée seule à Saint-Martin d'Ardèche, est victime d'une dépression nerveuse. Des amis la retrouvent et la conduisirent en Espagne mais peu après avoir traversé la frontière, elle souffre une crise nerveuse et est internée dans une clinique pour malades mentaux à Santander. Quand elle en sort, elle traverse l'Espagne pour se rendre au Portugal. À Lisbonne, elle rencontre Renato Leduc, diplomate mexicain qui l'aide à quitter l'Europe, peu après ils embarquent pour les États-Unis sur l'Exeter. Le couple séjourne quelques mois à New York, où vivaient aussi bon nombre d'autres émigrés surréalistes comme André Breton, Max Ernst, Duchamp, etc.

Au Mexique Alice Rahon publie *Noir Animal* aux éditions Dolores La Rue, avec un portrait d'Alice Rahon par Wolfgang Paalen.

Luis Buñuel travaille comme conseiller et chef de montage du bureau de propagande de l'Amérique Latine au Musée d'Art Moderne de New York (MOMA).

Victor Serge arrive à Mexico le 5 septembre 1941, avec son fils Vlady.

Gordon Onslow-Ford visite le Mexique en compagnie de Roberto Matta.

1942

Première publication de la revue *Dyn* en avril, sous la direction de Wolfgang Paalen et Edward Renouf, à laquelle collaborent Alfonos Caso, Anaïs Nin, César Moro, Robert Motherwell, Alice Rahon, Manuel Alvarez Bravo, Henry Miller, Jackson Pollok et Eva Sulzer, entre autres. Dans le premier numéro, Alice Rahon publie son tableau-poème *Le sourire de la mort* créé en 1939. Wolfgang Paalen y écrit son article polémique « *Farewell au surréalisme* » en rompant avec le surréalisme de Breton.

Victor Serge, Marceau Pivert et Julian Gorkin organisent une exposition-vente à Mexico dans le but de recueillir des fonds pour Victor Brauner, resté en France sans ressources.[996]

Dernier Malheur, dernière chance, de Benjamin Péret est publié aux éditions Quetzal avec des illustrations de Jorge Caceres.

[996] Victor SERGE et Jean-Guy RENS, *Carnets, 1936-1947*, *op. cit.*, p. 739.

Kati Horna publie dans la revue *Estampa* le photomontage « *Noche Buena en Europa* ».

Laurette Séjourné rejoint Victor Serge à Mexico. Leonora Carrington mentionne Victor Serge et Laurette Séjourné dans ses correspondances.

Leonora Carrington arrive à Mexico avec Renato Leduc, après un séjour à New York, le 10 décembre[997].

1943

Tremblements de terre au Mexique dus à la naissance du volcan Paricutín, le 20 février.

Péret rédige une préface pour *Cahier d'un retour au pays natal* d'Aimé Césaire qui paraît dans la revue *Tropiques* (n.6 -7, février).

Suicide d'Elsie Houston à New York.

La parole est à Péret est publié à New York par les éditions surréalistes, aux frais d'André Breton. Il contient une photographie de l'auteur avec Remedios Varo par Ylla. Le tirage à 600 exemplaires présente 14 exemplaires de tête avec un polyèdre en couleurs de Matta.

Activisme politique de Benjamin Péret au Mexique avec Nathalie Trotsky et Grandizio Munis. Il écrit plusieurs articles dans la revue *Contra la Corriente*.

Séjour de Pierre Mabille et Jeanne Mégnen à Mexico entre juin et octobre. Chez Benjamin Péret et Remedios Varo, Leonora Carrington rencontre Pierre Mabille et sa femme, Jeanne Mégnen, eux-mêmes exilés à Port au Prince. Leonora leur raconte l'expérience douloureuse qu'elle vient de vivre et sa descente dans la folie ; le récit sera publié pour la première fois dans la revue *VVV* – éditée à New York par Breton et David Hare – sous le titre *Down Below*. Benjamin Péret collabore également à cette revue avec le texte : *The thaw* dans le premier numéro, paru en juin 1944.

Remedios Varo s'intéresse aux doctrines de Gurdjieff sans entrer dans le cercle qui s'était formé à Mexico ; pourtant, elle convainc Eva Sulzer de le faire.

Alice Rahon peint sa série *Cristaux d'espace*, composée selon la technique de l'automatisme, publiée dans le numéro 6 de la revue *Dyn*.

Luis Buñuel doit démissionner de son poste au MOMA après le scandale de la publication de l'autobiographie de Salvador Dali.

Leonora Carrington écrit *Open, stone door*, roman à clé.

[997] Voir lettre de Benjamin Péret à André Breton Mexico, 11 décembre 1942, BRT C 1366, BLJD, C AB/BP, p. 155-156

1944

Sous le titre *Down Below,* Victor Llona traduit *En Bas* de Leonora Carrington, paru dans le n° 4 de *VVV* (février).

Kati Horna collabore à la revue *Nosotros* avec les séries *Lucha contra las tinieblas*, *Loquibambia* (Hopital psychiatrique La Castañeda), *Asilo para viejos* et *Títeres en la penitenciaria*. Publication de ses photographies sur le carnaval de Huejotzingo dans la revue *Travel* (n.3) de New York, dans le cadre du reportage *The Empress who Married a Bandit*.

Rencontre de Leonora Carrington et Edward James, qui deviendra le plus important collectionneur de ses œuvres.

Première exposition individuelle d'Alice Rahon, à la Galeria de Arte Mexicano, un compte-rendu paraît dans le dernier numéro de *Dyn*. Elle illustre le *Château de Grissou* de César Moro.

Luis Buñuel continue à travailler en tant que directeur de doublage pour Warner Brothers, cette fois-ci à Los Angeles.

1945

« Paris est libéré en août 1945, l'Allemagne capitule en mai 1945. Le Mexique se vide peu à peu de ses exilés, qui regagnèrent l'Europe libérée. »[998]

Parution de *Le déshonneur des poètes* de Péret, écrit à Mexico et publié à Paris, aux éditions Poésie et Révolution, édité par Alain Gheerbrant en un tirage à 1020 exemplaires (20 vélin pur fil et 1000 bouffant).

Reportage de Kati Horna sur la bibliothèque d'Alfonso Reyes dans la revue *Nosotros*.

En février, exposition individuelle de Wolfgang Paalen à la Galería de Arte Mexicano.En avril il expose à Art of this Century, la galerie de Peggy Guggenheim à New York. Il vend sa revue *Dyn* aux éditions Wittenborn, une anthologie de ses essais y sera publiée sous le nom de *Form and Sense*, comme le premier numéro de la collection Problems on Contemporary Art, dirigée par Robert Motherwell.

Expositions individuelles d'Alice Rahon à New York à Art of this century Gallery, Caresse Crosby Gallery, et dans le Pasadena Museum of California Art.

Luis Buñuel écrit le script pour *Hallucinations about a Dead Hand*. En collaboration avec Rubia Barci il écrit également *The Bride with the Dazzled Eyes*.

---

[998] Victor SERGE et Jean-Guy RENS, *Carnets, 1936-1947*, *op. cit.*, p. xxviii.

1946

Publication de *Dernier Malheur, dernière chance*, de Benjamin Péret à Paris, collection « L'Âge d'Or » dirigée par Henri Parisot, tirage à 825 exemplaires.

Publication de *Main forte* par les éditions de la revue *Fontaine*, collection « L'Âge d'Or », dirigée par Henri Parisot. Tirage à 955 exemplaires, avec des illustrations de Victor Brauner.

Benjamin Péret épouse Remedios Varo, le 10 mai 1946, à Cholula, Puebla.

Mariage de Leonora Carrington avec Chiki Weisz chez les Horna.

Benjamin Péret Péret publie son *Manifeste des exégètes* exposant ses griefs à l'égard de la politique menée par les responsables de la IVème Internationale.

Publication en français d'*En Bas* aux éditions de la revue *Fontaine*.

Alice Rahon écrit le *Ballet d'Orion*, spectacle à partir de cinq figures qui représentent les constellations, avec des marionnettes. Elle expose à New York à la Karl Nierendorf Gallery et à la Galeria de Arte Mexicano.

Nationalisation mexicaine d'Alice Rahon.

Luis Buñuel s'installe au Mexique. Il réalise le film *Gran Casino*.

Wolfgang Paalen écrit sa pièce de théâtre the *Beam of the Balance*, celle-ci ne sera jamais joué et demeure inédite.

1947

Alice Rahon et Wolfgang Paalen divorcent. Elle se marie avec le cinéaste canadien Edward Fitzgerald qui fera plus tard la scénographie pour *Los Olvidados* et d'autres films de Luis Buñuel. Ils réalisent le court-métrage *Le magicien*, introuvable aujourd'hui.

Le texte *Feu Central* de Benjamin Péret paraît chez K éditeur, collection « le Quadrangle », édité par Alain Gheerbrant. Tirage à 1030 exemplaires avec quatre gouaches d'Yves Tanguy : « 30 pur fil de rénage, 750 vélin et quelques hors-commerce[999].

Publication de « Notes sur l'art précolombien » de Benjamin Péret dans *Horizon* (8), juin p. 364 - 380, le manuscrit se trouve à la BLJD à Paris.

Juan Larrea et Luis Buñuel envisagent de réaliser le film *Ilegible, hijo de flauta* adaptation d'un livre de Juan Larrea.

Victor Serge meurt dans un taxi le 17 novembre, à Mexico.

[999] Benjamin PERET et Jean-Claude SILBERMANN, *La légende des minutes*, *op. cit.*, p. 184.

1948

Séparé de Remedios, Benjamin Péret, rentre en France. Il collabore aux revues *Néon*, *Medium* (feuille) et *Medium* (revue) *Combat*, *Arts* et *L'Âge du cinéma* ainsi qu'à *l'Almanach surréaliste du demi-siècle*. Il écrit le commentaire du film l'*Invention du monde*, moyen-métrage réalisé par Jean Louis Bédouin et Michel Zimbacca. Il rompt avec la IVème Internationale.

Remedios Varo part au Venezuela où elle revoit sa mère et son frère aîné, Rodrigo qui est en charge d'une unité de santé de la région. Remedios réalise des dessins de moustiques pour une campagne d'antipaludisme. Elle tente plusieurs fois de rentrer au Mexique et connaît des difficultés financières.

Exposition de Leonora Carrington à la galerie Pierre Matisse, à New York.

Exposition individuelle d'Alice Rahon à la Willard Gallery, New York.

César Moro retourne au Pérou en avril.

1949

Remedios Varo rentre au Mexique et continue à gagner sa vie en faisant des travaux alimentaires, notamment du dessin publicitaire. Au Venezuela, et puis de nouveaux au Mexique, elle réalise des affiches publicitaires pour Bayer en collaboration avec José Horna.

Naissance de la fille des Horna, prénommée Norah, en honneur à Leonora Carrington.

Naturalisation mexicaine de Luis Buñuel. Il réalise le film *El gran calavera*.

1950

Benjamin Péret publie « Les sacrifices humains dans l'ancien Mexique » dans le numéro 2 de la revue *Neuf* du 25 décembre 1950 :

> À l'arrivée de Cortés ; les tributs aztèques, terrorisées par les cataclysmes annoncés par les prophètes, affaiblies et divisées par des siècles de luttes intestines, ne purent opposer à l'envahisseur qu'une résistance dérisoire, eu égard à la densité de la population (la seule ville de Tenochtitlan comptait alors plus de deux cents mille habitants), et le christianisme s'imposa, détruisant toute la culture aztèque. Les divinités anciennes ne reçurent plus leur tribut traditionnel de cœurs sanglants, mais les Indiens continuèrent d'être sacrifiés, désormais sur les bûchers offerts par l'inquisition au nouveau dieu qui par la voix de ses prêtres, continuait d'affirmer que la fin justifie les moyens[1000].

Exposition de Leonora Carrington à la Galería Clardecor, Mexico.

[1000] *Œuvres complètes*, tome 6, p. 185.

Wolfgang Paalen séjourne en Californie, où il publie la revue *Dynaton*.

Luis Buñuel réalise les films *Los Olvidados* et *Susana*.

1951

Wolfgang Paalen expose à la Galerie Pierre, à Paris.

Wolfgang Paalen publie son article *Metaplastique* dans la revue *Dynaton* pour le musée d'art de San Francisco.

Expositions individuelles d'Alice Rahon à la Willard Gallery, New York et à la Galeria de Arte Mexicano. Elle peint son *Autoportrait en clown*.

Luis Buñuel se charge de la production de *Don Quintín el amargao* et *La hija de Juan Simón* pour la maison Filmófono.

Luis Buñuel réalise *La hija del engaño*, *Una mujer sin amor* et *Subida al cielo*.

Son film *Los olvidados* reçoit le prix de la meilleure réalisation à Cannes.

1952

Parution d'*Air Mexicain*, de Péret, illustré de quatre lithographies de Rufino Tamayo, à la Librairie Arcanes. Tirage à 274 exemplaires édité par Eric Losfeld. En France, Benjamin Péret mène une existence matérielle difficile, sa santé devient de plus en plus précaire.

Remedios Varo et Walter Gruen, réfugié politique autrichien, vivent ensemble, il lui permet de se consacrer entièrement à la peinture.

Exposition de Leonora Carrington à la Galerie Pierre, Paris.

Exposition de Wolfgang Paalen à la Galerie Pierre, Paris ; Breton écrit l'introduction du catalogue.

Luis Buñuel réalise *El bruto*, ainsi que *Robinson Crusoe*, son premier film en couleur et en anglais. Il réalise également *Él* et écrit le script *El cadillac* en collaboration avec Hugo Butler.

Le 5 décembre, ouverture de la galerie « À l'étoile scellée » à Paris, animée par André Breton et Géo Dupin[1001] :

> Selon André Breton, qui veillera au choix des œuvres présentées, le moment serait venu d'opposer, tant au risque de régression « réaliste » dans l'art qu'au danger de dissolution dans un « abstrait » d'authenticité de moins en moins vérifiable, une digue assez large pour s'étendre de Balthus à Paalen en

[1001] Chronologie d'Étienne Alain-Hubert, André BRETON, *Œuvres complètes. III*, *op. cit.*, p. XLV.

passant par Max Ernst, Brauner, Toyen, Trouille, Picabia, Man Ray, Giacometti, Miro, Arp, Fernandez.[1002]

1953

Alice Rahon expose au San Francisco Art Institute.

Publication de *Mort aux vaches et au champ d'honneur* de Benjamin Péret, avec un frontispice gravé de Max Ernst aux éditions Arcanes, collection « Humour noir ». Tirage à 1154 exemplaires.

Luis Buñuel réalise *Abismos de pasión* et *La ilusión viaja en tranvía*.

1954

Bref séjour en Espagne de Benjamin Péret pour le soutien de ses camarades Jaime Fernandez et Grandizio Munis, incarcérés pour activité révolutionnaire.

Wolfgang Paalen expose à la Galerie Galanis-Hentschel, à Paris.

Publication de *Les Rouilles encagées* de Benjamin Péret, sous le pseudonyme Satyremont, avec des illustrations non signées d'Yves Tanguy, édité par Eric Losfeld dans un tirage de 2103 exemplaires.

Luis Buñuel filme *El río y la muerte*. Il est membre du jury du Festival de Cannes.

César Moro publie un dernier livre de son vivant, *Trafalgar Square*, illustré par Remedios Varo.

1955

Publication du *Livre de Chilám Balám de Chumayel*, traduit de l'espagnol et préfacé par Benjamin Péret aux éditions Denoël (tirage non précisé). Il passe un long séjour au Brésil de juin 1955 à avril 1956. Il est arrêté en vertu du décret d'expulsion de 1931. Grâce à une vigoureuse campagne de presse et des intellectuelles de toute tendance, il est libéré au bout de deux jours.

Luis Buñuel réalise *Ensayo de un crimen*. Publication de l'article de « *Coments on the Making of Un chien andalou and L'âge d´or* » dans *Cinemages*. Il dirige, *Así es la aurora* en coproduction avec la France.

Exposition individuelle de Remedios Varo à la galerie Diana, à Mexico, le succès de cette exposition lui vaut de la notoriété dans les revues et journaux.

Exposition individuelle d'Alice Rahon à la Willard Gallery, New York et à la Cour d'Ingres, la galerie de sa sœur Géo Dupin à Paris. Exposition au salon de la Plástica Mexicana à Mexico.

[1002] André Breton, « Présentation pour l'ouverture de la Galerie ''À l'étoile scellée'' » *Ibid.*, p. 1080.

1956

César Moro meurt à Lima le 10 janvier. Wolfgang Paalen et Breton apprennent la nouvelle par les lettres d'André Coyné, son dernier compagnon.

Publication de l'*Anthologie de l'amour sublime* de Benjamin Péret aux éditions Albin Michel avec une lithographie en couleur de Joan Miró.

Exposition de Leonora Carrington à la Galería de Arte Mexicano. Elle a déjà écrit *The Hearing Trumpet*. Durant cette période elle fréquente des indiens du Chiapas et des groupes inspirés des enseignements de Gurdjieff.

Exposition de Wolfgang Paalen à la Galería de Arte Mexicano. Il se marie avec Isabel Marín, « le sphinx de la nuit » qu'il avait rencontrée lors de l'*Exposition Internationale du surréalisme*, au Mexique, en 1940.

Exposition individuelle d'Alice Rahon à la Galería el Eco, Mexico.

Luis Buñuel réalise *La muerte en este jardín*, de production franco-mexicaine. Après dix-neuf ans d'exil il rentre pour la première fois en Espagne. Une rétrospective de sa carrière est célébrée au National Film Theatre de Londres.

1957

Réalisation de la plaquette *Des cris étouffés* de Benjamin Péret, illustré par Toyen et publiée par Meret Openheim.

Le gigot, sa vie et son œuvre. Édition collective des principaux contes de Péret, publiée par la Librairie du Terrain Vague. Premier tirage à 56 exemplaires et second à 1050.

« L'art populaire au Brésil », article de Benjamin Péret est publié dans la revue *Marco Polo*, septembre 1957.

Exposition individuelle d'Alice Rahon sur le thème de son animal totem, le chat, à la Galería Antonio Souza, Mexico.

1958

Publication de *Histoire Naturelle* de Benjamin Péret avec une pointe-sèche de Toyen, Ussel. Tirage à 273 exemplaires dont l'édition de luxe, édité par Jehan Mayoux.

Benjamin Péret collabore à la revue *14 juillet* dirigée par Jean Schuster et Dyonis Mascolo qui tente, après le 13 mai, de regrouper la gauche intellectuelle contre le régime gaulliste. Il collabore à la revue *Bief, jonction surréaliste,* Paris, Le Terrain Vague, dirigée par Gérard Legrand.

Remedios Varo obtient le prix du premier Salon de la Plástica Femenina à Mexico.

Kati Horna enseigne la photographie à l'école de design de l'Université Iberoamericana de Mexico, fondée par Mathias Goeritz.

Exposition individuelle d'Alice Rahon à l'IFAL (Institut Français de l'Amérique Latine).

Dernière exposition de Wolfgang Paalen à la Galeria Antonio Souza de Mexico.

Luis Buñuel réalise et présente son film *Nazarín*, adaptation d'un roman de Benito Pérez Galdós.

1959

Exposition individuelle d'Alice Rahon à la Galería Antonio Souza, Mexico.

Publication de *La Brebis galante* de Benjamin Péret aux éditions Le Terrain vague. Première édition avec des illustrations de Max Ernst. Tirage non précisé.

Publication de *La poesia surrealista francese*, à Milan. Il s'agit d'une anthologie de poésie surréaliste établie et présentée par Benjamin Péret et éditée par Arturo Schwarz.[1003]

L'état de santé de Benjamin Péret s'aggrave depuis plusieurs années. Il est hospitalisé d'urgence au printemps à la suite d'une crise d'artérite, puis opéré de nouveau au début de l'été. Il meurt à l'hôpital Boucicaut d'une thrombose de l'aorte, le 18 septembre 1959, à l'âge de soixante ans. Ses obsèques ont lieu le 24 septembre au cimetière des Batignolles.

Suicide de Wolfgang Paalen le 24 septembre, près de Taxco, dans l'état de Guerrero au Mexique.

Luis Buñuel dirige *Los ambiciosos*, production franco-mexicaine. Son film *Nazarín* reçoit le prix spécial du jury au Festival de Cannes.

1960

Parution posthume de l'*Anthologie des mythes, légendes et contes populaires d'Amérique* de Benjamin Péret aux Editions Albin Michel, à laquelle il aura consacré dix-sept années de travail et de recherches. L'introduction est une version augmentée de *La parole est à Péret*, 1943.

Participation de Remedios Varo à la deuxième biennale interaméricaine du Mexique.

Leonora Carrington expose au National Museum of Modern Art à New York et au Palacio de Bellas Artes, Mexico.

Exposition posthume de Wolfgang Paalen à la librairie Loliée de Paris, organisée par Géo Dupin, la sœur d'Alice Rahon.

[1003] Benjamin PÉRET, *La Poesia surrealista Francese*, *op. cit.*

Alice Rahon réalise le tableau-poème, *Le pays de Paalen*.

Exposition individuelle d'Alice Rahon à la Galeria Antonio Souza, Mexico.

Luis Buñuel réalise *La joven*, son deuxième film en anglais. Il met en scène la pièce *Don Juan Tenorio* au théâtre Fábregas, à Mexico. Il retourne en Espagne pour préparer la production de son film *Viridiana*.

1961

Kati Horna réalise le reportage photographique des pièces mises en scène par Alejandro Jodorowsky, *La Sonate des spectres de Strindberg* et *Pénélope* de Leonora Carrington au théâtre Esfera à Mexico.

Kati Horna participe à l'exposition collective du mouvement crée par Mathias Goeritz, *los hartos* [ceux qui en ont marre] à la galerie Antonio Souza, Mexico.

Leonora Carrington participe à la *Neuvième Exposition Internationale du surréalisme* à New York dans la galerie D'Arcy.

Deuxième exposition individuelle d'Alice Rahon à la Galeria Antonio Souza, Mexico.

En Espagne, Luis Buñuel réalise *Viridiana*, qui obtient la palme d'Or du Festival de Cannes ainsi que le Grand Prix de l'Humour Noir à Paris.

1962

Deuxième et dernière exposition individuelle de Remedios Varo, à la galerie Juan Martin. Elle vend les seize tableaux exposés.

Kati Horna photographie la pièce *La ópera del orden* de Jodorowsky dont la scénographie était confiée à Vicente Rojo, Leonora Carrington, Manuel Felguérez, Lilia Carrillo et Alberto Gironella. La première de la pièce a lieu au Museo de Arte Moderno de Mexico.

Publication de la revue *S.nob* dirigée par Salvador Elizondo, à laquelle collabore Kati Horna dans la section « *Fetiches* » avec les photorécits *Oda a la necrofilia*, *Impropmtú con arpa*, *Paraísos artificiales*. Le numéro 3 de cette revue présente un article autobiographique d'Edward James avec une photo de l'auteur par Kati Horna.

Exposition individuelle d'Alice Rahon à la Galeria Antonio Souza, Mexico, à la Louisiana Gallery, Houston et à la Galerie Juliana Larsson, Beiruth.

Luis Buñuel filme et présente *El ángel exterminador*, il obtient le prix Fipresci à Cannes. Il travaille également à l'adaptation de *Johnny cogió su fusil*, de Dalton Trumbo.

1963

José Horna meurt le 4 août à Mexico.

Remedios Varo peint sa dernière toile, *Naturaleza muerta resusitando* et laisse le tableau *Música del Bosque* inachevé. Elle meurt le 8 octobre à l'âge de 54 ans.

Kati Horna collabore avec la *Revista de la Universidad de México*, elle illustre le texte *Los dulces de la Ciudad* de Pedro Durand Gill avec les photos *La Calavera*, *El sentido paradójico* et *Los dulces Mexicanos : un arte enamorado de su fin*. Elle publie également dans la revue mexicaine *Revista de Revistas* deux contes visuels : *Mujer y mascara* et *Una noche en el sanatorio de muñecas*.

Leonora Carrington réalise la fresque *El mundo magico de los mayas* pour le musée national d'Anthropologie de Mexico.

Luis Buñuel voyage en France pour filmer *Diario de una camarera*. Il joue le rôle de bourreau dans le film de Carlos Saura *Llanto por un bandido*.

1964

Exposition en hommage à Remedios Varo au Palacio de Bellas Artes de Mexico.

Luis Buñuel écrit le script pour *Cuatro misterios* de Gustavo Alatriste. Il joue le rôle d'un prêtre dans le film d'Alberto Isaac *En este pueblo no hay ladrones*, Leonora Carrington y apparait dans une scène**.** Il commence le tournage de son dernier film mexicain *Simón del desierto*, qui reste inachevé pour des raisons économiques.

1965

Expositions de Leonora Carrington à la Galería de Arte Méxicano et à l'Instituto Anglo-Mexicano à Mexico.

Luis Buñuel travaille sur les adaptations de *Le moine*, de Mathew Gregory Lewis, et de *Là-bas*, de Joris-Karl Huysmans, en collaboration avec Jean-Claude Carrière. Son film *Simón del desierto* reçoit le prix Lion d'argent du Festival de Cinéma de Venise.

1966

Leonora Carrington participe à l'*Exposition internationale du surréalisme* à Paris, à la Galerie de l'œil.

Luis Buñuel voyage en France pour le tournage de *Belle de Jour*, consacré avec le Lion d'or un an plus tard au Festival de cinéma de Venise.

1968

Massacre d'étudiants à Tlatelolco. Le climat politique au Mexique est à la repression. Leonora Carrington s'oppose aux mesures du gouvernement et s'exile quelque temps aux États-Unis.

Luis Buñuel réalise *La voie lactée*.

1969

Exposition de Leonora Carrington à Mexico dans la Galeria de Arte Mexicano.

Alice Rahon expose à la Galeria Pecanins, à Mexico. À la suite d'un nouvel accident, elle se blesse la colonne vertébrale.

Luis Buñuel tourne *Tristana*, adaptation du roman de Galdós.

1970

Leonora Carrington fréquente des groupes bouddhistes tibétains.

1971

Leonora Carrington participe à l'exposition « Au cœur du surréalisme » à la Baukunst Galerie, Cologne.

1972

Leonora Carrington fonde un groupe féministe à Mexico, pour lequel elle réalise l'affiche *Mujeres conciencia*.

Luis Buñuel tourne le film *Le charme discret de la bourgeoisie* qui obtient le prix Méliès ainsi qu'un Oscar à Hollywood pour le meilleur film étranger.

1973

Kati Horna devient directrice de l'atelier de photographie de l'Academia de San Carlos à Mexico.

1974

Publication du *Cornet Acoustique* de Leonora Carrington, traduit et publié par Henri Parisot, chez Flammarion. Première monographie portant sur la peinture de Leonora Carrington publiée chez Era ; écrite par Withney Chadwick, celle-ci est épuisée depuis plusieurs années.

Luis Buñuel réalise le *Fantôme de la liberté*.

1975

Exposition de Leonora Carrington à la Galerie Alexandre Iololas à New York.

Exposition de Alice Rahon à la Galeria de Arte Mexicano à Mexico.

1976

Exposition rétrospective à New York et Austin de Leonora Carrington.

Henri Parisot traduit et publie en français *Ouvre-toi porte de pierre* [*Open, stone door*] de Leonora Carrington chez Flammarion dans la collection l'Âge d'or.

1977

Leonora Carrington partage son temps entre Mexico et New York. Publication à New York de *Open, stone door* chez St. Martin's press avec des modifications pour sa publication anglophone.

Suspension de la censure en Espagne pour le film *Viridiana*. Luis Buñuel dirige son dernier film *Ese oscuro objeto del deseo*, qui obtient le prix de la Concha de Oro au Festival de San Sebastián. Il reçoit le prix national des Arts au Mexique.

1978

Publication en France du recueil de contes de Leonora Carrington sous le titre *La Débutante* chez Flammarion.

1979

Luis Buñuel prépare son dernier script : *Una ceremonia suntuosa*.

1980

Luis Buñuel voyage pour la dernière fois en Espagne où il reçoit l'hommage de l'Universidad Complutense ; ainsi que de la part des autorités de Madrid, de Teruel et de Zaragoza.

1981

Fin de la censure du film *L'âge d'or* en France, la première se célèbre à Paris, 50 ans après son interdiction.

1982

Publication des textes de Luis Buñuel, *Obra literaria* et de ses mémoires, *Mi último suspiro*, écrites avec la collaboration de Jean-Claude Carrière. Le Centre Pompidou lui rend hommage.

1983

Luis Buñuel meurt le 29 juillet à Mexico.

1985

Donation de 6750 négatifs, 3817 tirages contact, 108 diapositives et 496 épreuves originales au Cenidiap (Centre national de recherche sur les arts plastiques) qui constituent le fonds Horna, à Mexico.

1986

Première exposition rétrospective de l'œuvre d'Alice Rahon au Palacio de Bellas Artes de Mexico.

1987

En mai, Alice Rahon entre dans une maison de retraite, elle meurt en septembre.

1999

La photographe Eva Sulzer meurt. Sa collection de tableaux de Remedios Varo passe aux mains de Walter Gruen, le dernier compagnon du peintre.

2000

Kati Horna meurt le 19 octobre à Mexico. Elle lègue une partie de ses archives photographiques à Conaculta.

2009

Première présentation du *Ballet de Orion*, par le Laboratorio de la Máscara et Shaktala, le 16 avril au Museo de Arte Moderno. Dans cette même institution on célèbre la première grande rétrospective posthume d'Alice Rahon.

2011

Leonora Carrington meurt à Mexico.

Bibliographie

Corpus

Publications par auteur

Luis Buñuel

Buñuel Luis, *Obra literaria*, Zaragoza, Ed. de Heraldo de Aragón, 1982, 291 p.

Buñuel Luis et Carrière Jean-Claude, *Mon dernier soupir*, Paris, R. Laffont, 1982, 316; 16 p.

Buñuel Luis et López Villegas Manuel, *Escritos de Luis Buñuel*, 1. ed., Madrid, Editorial Páginas de Espuma, Fundidos en negro, n° 1, 2000, 288 p.

Buñuel Luis, Pérez Turrent Tomás et Colina José de la, *Conversations avec Luis Buñuel: il est dangereux de se pencher au-dedans*, Marie Delporte (trad.), Paris, Cahiers du cinéma, 1993, 253 p.

Leonora Carrington

Carrington Leonora, *La trompetilla acustica*, Renato Rodríguez (trad.), Primera edición., Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, Tezontle, 2017, 176 p.

Carrington Leonora, *En bas*, Le Vigan, L'Arachnoïde, 2013.

Carrington Leonora, *Leche del sueño*, 2013.

Carrington Leonora, *El séptimo caballo y otros cuentos*, Mexico, Siglo Veintiuno Editores, 2007.

Carrington Leonora, *Hearing Trumpet, the*, London, Penguin Classics, 2005.

Carrington Leonora, *The house of fear: notes from down below*, London, Virago, 1988, 216 p.

Carrington Leonora, *The seventh horse and other stories*, London, Virago, 1988, 207 p.

Carrington Leonora, *Pigeon vole: contes retrouvés*, Jacqueline Éditeur scientifique Chénieux-Gendron et Didier Vidal (trad.), Cognac, Le Temps qu'il fait, 1986, 148 p.

Carrington Leonora, *The hearing trumpet*, London, Virago, 1977, 158 p.

Carrington Leonora, *The Seventh Horse = Le Septième cheval*, Madeleine Brousté (trad.), Montpellier, Coprah, 1977.

Carrington Leonora, *La porte de pierre*, Henri Parisot (trad.), Paris, Flammarion, 1976, 210 p.

Carrington Leonora, *The Oval lady: six surreal stories*, Santa Barbara, Capra press, 1975, 52 p.

Carrington Leonora, *En bas*, Paris, E. Losfeld, 1973, 67 p.

Carrington Leonora, *En bas*, Paris, Fontaine (impr. de Grou-Radenez), 1945, 92 p.

Carrington Leonora, « Chihuahua 194 », consulté le 11 février 2017, URL : http://www.andrebreton.fr/work/56600100394500.

Carrington Leonora, « Le cheval Tartar », consulté le 11 février 2017, URL : http://www.andrebreton.fr/work/56600100475650.

Carrington Leonora, « Lettre », consulté le 11 février 2017, URL : http://www.andrebreton.fr/work/56600100571520.

Carrington Leonora, « Sans titre », consulté le 11 février 2017, URL : http://www.andrebreton.fr/work/56600100475650.

Carrington Leonora, Bartra Agustí Traduction et Ernst Max, *La Dama oval*, Mexico, Era, 1965, 68 p.

Carrington Leonora et Ernst Max (ill.), *La Dame ovale*, Paris, GLM, 1939.

Carrington Leonora, Cami et Witkiewicz Stanisław Ignacy, *En marge du théâtre surréaliste*, Paris, Gallimard, 1969, 127 p.

Carrington Leonora et Chénieux Jacqueline (préface), *La débutante : contes et pièces*, Yves Bonnefoy, Geneviève Parisot et Henri Parisot (trad.), Paris, Flammarion, 1978, 322 p.

Carrington Leonora et Chénieux-Gendron Jacqueline (préface), *Le cornet acoustique*, Henri Parisot (trad.), Paris, Garnier-Flammarion, 1983, 217 p.

Carrington Leonora et García Ponce Juan (dir.), *Leonora Carrington*, Mexico, Ediciones Era, 1974, 147 p.

Carrington Leonora et Pieyre de Mandiargues André (préface), *Le Cornet acoustique*, Henri Parisot (trad.), Paris, Flammarion, 1974, 245 p.

Carrington Leonora et Torres Oliver Francisco, *El séptimo caballo*, Madrid, Siruela, 1992, 261 p.

Carrington Leonora et Torres Oliver Francisco, *La casa del miedo; Memorias de abajo*, México, Siglo Veintiuno, 1992.

Carrington Leonora et Torres Olivier Francisco, *Memorias de abajo*, Madrid, Siruela, 2001.

Carrington Leonora et Warner Marina, *Down below*, New York, New York Review Books, 2017.

Carrington Leonora et Weisz Gabriel, *Leonora Carrington*, México, Impronta Editores, 2007.

Carrington Leonora et Weisz-Carrington Pablo, *The hearing trumpet*, Boston, Exact Change, 1996, xix+199 p.

Medina Andrés, Séjourné Laurette et Carrington Leonora, *El mundo mágico de los Mayas*, Mexico, Museo nacional de antropología, 1964, 53; 57 p.

Kati Horna

Alonso Espinosa Angeles, Diego Otero Estrella de, Chevrier Jean-François, Museo Amparo et Jeu de paume, *Kati Horna: [exposition, Puebla (Mexique), 7 décembre 2013-28 avril 2014 ; Paris, Jeu de Paume, 3 juin-21 septembre 2014*, John Tittensor, Pablo Frankel et Pilar Carril (trad.), Paris, Jeu de Paume, 2014, 319 p.

Horna Kati, *Fotografias de la guerra civil española (1937-1938)*, Salamanca, Ministerio de Cultura, 1992, 169 p.

Juan Larrea

Larrea Juan, *Del surrealismo a Machupicchu*, Mexico, Joaquím Mortiz, 1967, 223 p.

Larrea Juan, Buñuel Luis et Herrera Navarro Javier, *Ilegible, hijo de flauta: argumento cinematográfico original de Juan Larrea y Luis Buñuel, basado en un libro perdido de Juan Larrea : texto completo con correspondencia, adaptación fílmica y nuevas escenas inéditas*, Sevilla, Renacimiento, 2007, 379 p.

Larrea Juan et Morelli Gabriele, *Diario del nuevo mundo*, Madrid, Fundación Banco Santander, Cuadernos de obra fundamental, 2015, 183 p.

Pierre Mabille

Mabille Pierre, *Conscience lumineuse, conscience picturale*, Paris, J. Corti, 1989, 16 p.

Mabille Pierre, *Messages de l'étranger*, Paris, Plasma, 1981, 236 p.

Mabille Pierre, *Traversées de nuit*, Paris, Plasma, 1981, 213 p.

Mabille Pierre, *Égrégores ou la Vie des civilisations*, Paris, J. Flory, 1938, 189 p.

Mabille Pierre, *La construction de l'homme*, Paris, J. Flory, 1936, 236 p.

Mabille Pierre, Brauner Victor et Hérold Jacques, *Le merveilleux*, Paris, les Éditions des Quatre Vents, 1946, 95 p.

Mabille Pierre et Masson André, *Le miroir du merveilleux*, Paris, Éd. du Sagittaire, 1940, 353 p.

César Moro

Moro César, *Obra poética completa*, Poitiers, Centre de Recherches Latino-Américaines-Archivos, 2015, li+809 p.

Moro César, *Amor a muerte = Amour à mort*, Lima, Ríotigre, 2004, 53 p.

Moro César, *Couleur de bas-rêves tête de nègre*, Lima, Ríotigre, 2004, 34 p.

Moro César, *Prestigio del amor*, Lima, Pontificia Universidad Catolica del Peru, 2002, 532 p.

Moro César, *Vida de poeta: algunas cartas de Cesar Moro.*, Caracas, Fondo Editorial Pequeña Venecia, 2000.

Moro César, *Viaje hacia la noche*, Madrid, Huerga y Fierro, 1999, 143 p.

Moro César, *Amour à mort et autres poèmes*, Paris, la Différence, 1990, 127 p.

Moro César, *Couleur de bas-rêves tête de nègre*, Lisbonne, Altaforte, 1983.

Moro César, *La Tortuga ecuestre y otros textos*, Caracas, Monte Avila Editores, 1976, 194; 3 p.

Moro César, *The scandalous life of César Moro: in his own words*, New York, The Oleander Press, 1976, 24 p.

Moro César, *Versiones del surrealismo*, Barcelona, Tusquets, 1974, 168 p.

Moro César, *Los anteojos de azufre: prosas reunidas y presentadas por André Coyné*, Lima, Editorial San Marcos ¨, 1958.

Moro César, *Amour à mort*, Paris, Le Cheval marin, 1957, 65 p.

Moro César et Coyné André, *La tortuga ecuestre y otros poemas en Español*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 2002, 93 p.

Moro César et Coyné André, *La tortuga ecuestre y otros poemas: 1924-1949*, Lima, Ediciones Tigrondine, 1957, 86 p.

Moro César, Oquendo de Amat Carlos, Adán Martín, Westphalen Emilio Adolfo, Eielson Jorge Eduardo, Chiarse Leopoldo, Lauer Mirko et Oquendo Abelardo, *Vuelta a la otra margen*, Lima, Casa de la Cultura del Peru, 1970, 216 p.

Moro César, Ortega Julio, Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección General de Difusión Cultural et Departamento de Humanidades, *Renombre del amor*, México, UNAM, Dirección General de Difusión Cultural: Departamento de Humanidades., 1988.

Moro César et Varo Remedios (ill.), *Trafalgar square*, Lima, Ediciones Tigrondine, 1954, 41 p.

Moro César et Westphalen Emilio Adolfo (dir.), *El uso de la palabra. & Vicente Huidobro, o, El obispo embotellado*, Lima, Sur Libreria Anticuaria, 2003.

Moro César et Westphalen Emilio Adolfo, *Exposicion de las obras de Jaime Dvor, Cesar Moro, Waldo Parraguez, Gabriela Rivadeneira, Carlos Sotomayor, Maria Valencia*, Lima, C.I.P., 1935, 12 p.

Westphalen Emilio Adolfo et Moro César, *Nueva serie de escritos*, Lisboa, 1984.

Westphalen Emilio Adolfo et Moro César, *Abolición de la muerte*, Lima, ed. Peru actual, 1935, 27 p.

Wolfgang Paalen

Paalen Wolfgang (dir.), *Dyn*, Mexico, 1942 – 1944.

Paalen Wolfgang, *Problems of contemporary art. 1, Form and sense*, New York, Wittenborn and Company, 1945, 64 p.

Paalen Wolfgang et Kloyber Christian (dir.), *Wolfgang Paalen's DYN: the complete reprint.*, Wien : Springer Verlag, 2000.

Paalen Wolfgang et Sawin Martica (dir.), *Form and Sense*, New York, Arcade Publishing, 2013.

Paalen Wolfgang, Schrage Dieter, Museum Moderner Kunst et Museum des 20. Jahrhunderts, *Wolfgang Paalen, zwischen Surrealismus und Abstraktion*, Klagenfurt, Ritter, 1993, 287 p.

Gunther Gerzo: Galeria de arte mexicano del 8 al 31 de mayo de 1950, préface de Wolfgang Paalen, Mexico, Galeria de Arte Mexicano, 1950, 6 p.

Benjamin Péret

Péret Benjamin, *Œuvres complètes 1*, Paris, J. Corti, 1969.

Péret Benjamin, *Œuvres complètes 2*, Paris, É. Losfeld, DL 1971, 1971, 320 p.

Péret Benjamin, *Œuvres complètes 3*, Paris, É. Losfeld, 1979, 298 p.

Péret Benjamin, *Œuvres complètes 4*, Paris, J. Corti, 1987, 304 p.

Péret Benjamin, *Œuvres complètes 5*, Paris, J. Corti, 1989, 391 p.

Péret Benjamin, *Œuvres complètes 6*, Paris, J. Corti, 1992, 381 p.

Péret Benjamin, *Œuvres complètes 7*, Paris, J. Corti, 1995, 592; 2 p.

Roche Gérard (dir.), Breton André et Péret Benjamin, *Correspondance, 1920-1959*, Paris, Gallimard, 2017.

Péret Benjamin (dir.), *Anthologie des mythes, légendes et contes populaires d'Amérique*, Paris, Albin Michel, 1960, 409 p.

Péret Benjamin, *Les arts primitifs et populaires du Brésil:*, Saint-Loup-de-Naud (Seine-et-Marne), France, Éditions du Sandre, 2017, 213 p.

Péret Benjamin, *Les couilles enragées*, Paris, Éditions Prairial, 2015.

Péret Benjamin (dir.), *La Poesia surrealista Francese*, Roberto Sanesi (trad.), Milano, Schwarz, 1959, 453 p.

Péret Benjamin (dir.), *Anthologie de l'amour sublime*, Paris, A. Michel, 1956, 380 p.

Péret Benjamin, *Le déshonneur des poètes*, Mexico, Poésie et révolution, 1945, 30 p.

Péret Benjamin et Bédouin Jean-Louis Éditeur scientifique, *Benjamin Péret*, Paris, Seghers, 1972, 191 p.

Péret Benjamin, Bédouin Jean-Louis et Henry Maurice, *Œuvres complètes 6*, Paris, France, J. Corti, 1992, 381 p.

Péret Benjamin et Benayoun Robert, *Le grand jeu*, Paris, France, Gallimard, 1969, 214 p.

Péret Benjamin, Duwa Jérôme et Lourenço de Abreu Leonor, *Dans la zone torride du Brésil: visites aux Indiens*, Nolay, Ed. du chemin du fer, 2014, 97 p.

Peret Benjamin, Lara Magali et Andrade Lourdes, *Historia natural*, Mexico, Artes de México : Embajada de Francia en México, Oficina del Libro, Tiempo detenido, 2000.

Péret Benjamin, Parienty Laurent et Gayraud Joël, *Le déshonneur des poètes ; suivi de La parole est à Péret*, Paris, Éd. Mille et une nuits, 1996, 63 p.

Péret Benjamin et Silbermann Jean-Claude, *La légende des minutes: envois*, Villeurbanne, URDLA, 2015, 2015, 189 p.

Péret Benjamin et Tamayo Rufino, *Air mexicain*, Paris, Librarie Arcanes, 1952, 31 p.

Livre de Chilám Balám de Chumayel, Benjamin Péret (trad.), Paris, Editions Denoël, 1955, 230; 8 p.

Alice Rahon

Paalen Alice, *A même la terre*, Paris, Éd. surréalistes, 1936, consulté le 24 janvier 2017.

Paalen Alice et Miró Joan, *Sablier couché*, Paris, Éditions Sagesse, 1938, n°. 1/, consulté le 24 janvier 2017,

Paalen Alice et Paalen Wolfgang, *Noir animal*, Mexico, Éd. D. La Rue, 1941, iv+27 p.

Rahon Alice et Andrade Lourdes, *Salamandra = Salamandre*, México, El Tucán de Virginia, 1996.

Remedios Varo

Ovalle Ricardo, *Remedios Varo: catálogo razonado = catalogue raisonné*, Mexico, Ediciones Era, 2008, 429 p.

Mendoza Bolio edith, *« A veces escribo como si trazase un boceto »: los escritos de Remedios Varo*, Madrid, Iberoamericana, 2010, 327 p.

Varo Beatriz, *Remedios Varo: en el centro del microcosmos*, Mexico, 1990, 271; 32 p.

Varo Remedios et Castells Isabel, *Remedios Varo : cartas, sueños y otros textos*., Mexico, Era, Biblioteca Era, 1997.

Études

Sur le surréalisme

Aberth Susan L., *Leonora Carrington: surrealism, alchemy and art*, Aldershot, 160 p.

Acevedo-Muñoz Ernesto R., *Buñuel and Mexico: the crisis of national cinema*, Berkeley, University of California Press, 2003, 202 p.

Ades Dawn, Eder Rita et Speranza Graciela editor of compilation, *Surrealism in Latin America: vivísimo muerto*, Los Angeles, Getty Research Institute, Issues & debates, 2012.

Aelberts Alain-Valery et Auquier Jean-Jacques, *Poètes singuliers du surréalisme et autres lieux*, Paris, France, Union Générale d'Edition, 1971, 1971, 320 p.

Alonso Joseph, Chénieux-Gendron Jacqueline, Cisneros Antonio, Cisneros Luis Jaime, Coyné André, Garrido José A. Rodriguez, Lauer Mirko, Lefort Daniel, Rivas Pierre, Schneider Luis-Mario, Silva-Santisteban Ricardo, Sobrevilla David, Vigil Ricardo González et Westphalen Emilio Adolfo, *Avatares del surrealismo en el Perú y en América Latina*, Lima, Institut français d'études andines, 2014.

Amor Inés, *Una mujer en el arte mexicano: memorias de Inés Amor / Jorge Alberto Manrique, Teresa del Conde [editores].*, Mexico, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Cuadernos de historia del arte (Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Estéticas) ; 32, 1987, 271 p.

Andrade Lourdes, *Siete inmigrados del surrealismo*, Mexico, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2003, 172 p.

Andrade Lourdes, *Leyendas de la novia del viento : Leonora Carrington escritora.*, Mexico, Artes de México : CONACULTA, Coleccion Libros de la espiral, 2001.

Andrade Lourdes, *Alice Rahon : magia de la mirada.*, Mexico, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Direccion General de Publicaciones, Circulo de arte, 1998.

Andrade Lourdes, *Leonora Carrington : historia en dos tiempos.*, Mexico, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Direccion General de Publicaciones, Circulo de Arte, 1998.

Andrade Lourdes, *Arquitectura vegetal: la casa deshabitada y el fantasma del deseo*, Mexico, Artes de México : Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1997, 79 p.

Andrade Lourdes, *Para la desorientación general: trece ensayos sobre México y el surrealismo*, Mexico, Aldus, 1996, 189; 26 p.

Andrade Lourdes, *Remedios Varo : la metamorfosis.*, Mexico, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Direccion General de Publicaciones, Circulo de arte, 1996.

Arellano Ignacio, Farré Vidal Judith et Mendoza Bolio edith, *Una lectura en imagenes de El gran teatro del mundo de Calderón: los diseños de Remedios Varo*, Pamplona, GRISO--Universidad de Navarra, 2009, 119 p.

Artaud Antonin, *Messages révolutionnaires*, Paris, France, Gallimard, impr. 2007, 2007, 202 p.

Artaud Antonin, *Les Tarahumaras*, Décines, L'Arbalète, Marc Barbazat, 1963, 217 p.

Association des amis de Benjamin Péret (dir.), *Jean Clair ou la misère intellectuelle française*, Paris, Association des amis de Benjamin Péret, 2002, 46 p.

Association des amis de Benjamin Péret (dir.), *De la part de Péret*, Paris, Association des amis de Benjamin Péret, 32 p.

Béhar Henri (dir.), *Mélusine : Mexique, miroir magnétique*, Paris, L'Age d'homme, 1999, 399 p.

Béhar Henri, *Le théâtre Dada et surréaliste*, Paris, Gallimard, 1979, 444 p.

Béhar Henri et Py Françoise (dir.), *L'or du temps: André Breton, 50 ans après : colloque de Cerisy-la-Salle, 11-18 août 2016*, Lausanne, Suisse, l'Age d'homme, 2017, 381 p.

Belfils Pierre Yves et Menut Nicolas, *La revue Dyn: Conférence enregistrée au Salon de lecture Jacques Kerchache le 18 septembre 2010*, Paris, Musée du quai Branly, 2010, n° 2010.

Borderie Roger et Camus Michel (dir.), *La femme surréaliste*, Nyons, Roger Borderie, 1977, 352 p.

Bradu Fabienne, *Benjamin Péret y México*, Mexico, Editorial Aldus, 1998, xiv+256 p.

Brauner Victor, *Victor Brauner : écrits et correspondances 1938-1948 : les archives de Victor Brauner au Musée national d'art Moderne*, Paris, Centre Pompidou : Institut national d'histoire de l'art, 2005, 415 p.

Breton André, *Écrits sur l'art et autres textes*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade; 544, 2008.

Breton André, *Œuvres complètes. IV, Écrits sur l'art et autres textes*, Paris, Gallimard, 2008, lv+1527 p.

Breton André, *Œuvres complètes. III*, Paris, Gallimard, 1999, lxii+1492 p.

Breton André, *Œuvres complètes. II*, Paris, Gallimard, 1992, lxxxi+1857 p.

Breton André, *Œuvres complètes. I*, Paris, Gallimard, 1988, lxxii+1798 p.

Breton André, *Le surréalisme et la peinture*, Paris, France, Gallimard, 1965, 427 p.

Breton André, *Peinture surréaliste en Europe: exposition à Sarrebruck = Surrealistiche Malerei in Europa : Austellung in Saarbrücken*, Paris, 1952, 37 p.

Breton André (dir.), *Le Surréalisme en 1947/...*, Paris, Pierre à feu, A. Maeght, 1947, 44 p.

Breton André, *Exposition Wolfgang Paalen:*, Paris, sn, 1938, 9 p.

Breton André, Schuster Jean, García Peláez Sara et López Farjeat Xavier, *Art poétique*, Mexico, Los libros de Homero, 2007.

Chénieux-Gendron Jacqueline, *Du surréalisme et du plaisir*, Paris, J. Corti, 1987, 275; 8 p.

Chénieux-Gendron Jacqueline, *Inventer le réel : le surréalisme et le roman (1922-1950)*, Paris, Champion, 2014, 770 p.

Chénieux-Gendron Jacqueline, *Surréalismes: l'esprit et l'histoire*, Paris, H. Champion, 2014, 374 p.

Chénieux-Gendron Jacqueline, *Le surréalisme autour du monde: 1929-1947*, Paris, CNRS éd., 1994, iv+463 p.

Chénieux-Gendron Jacqueline, *Le surréalisme*, Paris, Presses universitaires de France, 1984, 267 p.

Chénieux-Gendron Jacqueline, *Le surréalisme et le roman (1922-1950)*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1983, 385 p.

Chénieux-Gendron Jacqueline, Dumas Marie-Claire et Champs des activités surréalistes (dir.), *Jeu surréaliste et humour noir:*, Paris, Lachenal et Ritter, 1993, 329 p.

Chénieux-Gendron Jacqueline et Mathews Timothy (dir.), *Violence, théorie, surréalime*, Paris, Lachenal et Ritter, 1994, 220 p.

Cherem Silvia, *Trazos y revelaciones: entrevistas a diez artistas mexicanos : Gilberto Aceves Navarro, Leonora Carrington, José Luis Cuevas, Manuel Felguérez...*, Mexico, Fondo de Cultura Económica, 2004, 379 p.

Collani Tania, *Le merveilleux dans la prose surréaliste européenne*, Paris, Hermann, 2009, 512 p.

Conley Katharine et Taminiaux Pierre (dir.), *Surrealism and its others*, New Haven, Yale University, 2006, 146 p.

Cortès i Giner Eva et Universitat Rovira i Virgili (dir.), *Remedios Varo i Uranga: l'encontre dels seus dibuixos amb el surrealisme francès*, Tarragona, Arola : URV, 2013.

Coyné André, *César Moro*, Lima, 1956, 63 p.

Diego Otero Estrella de, *Remedios Varo*, Madrid, Fundación Mapfre, Instituto de Cultura, 2007, 125 p.

Domínguez Rohan Miguel, *El ojo envenenado: México y el surrealismo (1924-1938)*, César Moro (trad.), San Luis Potosí, El Colegio de San Luis, 2015, 142 p.

Ernst Max, *Max Ernst [Livre] / préface de Werner Spies*, 1975.

Gil Antonio J. et Rivera Magnolia, *Remedios Varo: el hilo invisible*, Mexico, Siglo XXI Editores : Universidad Autónoma de Nuevo León, 2015, 223 p.

González Madrid Mariá José et Rius Rosa (dir.), *Remedios Varo: caminos del conocimiento, la creación y el exilio :*, Madrid, Eutelequia, 2013, 225; 32 p.

Goutier Jean-Michel et Péret Benjamin, *Benjamin Péret*, Paris, H. Veyrier, 1982, 165 p.

Ingarao Giulia, *Leonora Carrington: un viaggio nel Novecento : dal sogno surrealista alla magia del Messico*, Milano, Mimesis, 2014, 157; 12 p.

Jaguer Édouard, *Remedios Varo*, Paris, Filipacchi, 1980, 72 p.

James Edward, *A surreal life: Edward James, 1907-1984*, London, Published by the Royal Pavilion, Libraries & Musuems, Brighton & Hove in association with Philip Wilson Pbrs., 1998, 159 p.

Kaplan Janet A. et Varo Remedios, *Viajes inesperados: el arte y la vida de Remedios Varo*, Mexico, Era, 2007, 272 p.

Kaplan Janet A. et Varo Remedios, *Unexpected journeys: the art and life of Remedios Varo*, New York, Abbeville Press, 1988, 286 p.

Killian Kevin, « Wolfgang Paalen: Gallery Wendi Norris », *Artforum International*, 2014, vol. 52, n° 9, p. 326.

Kopp Robert (dir.), *Album André Breton. Iconographie choisie et commentée*, Paris, Gallimard, 2008, 330 p.

Laure, *Cahiers Laure*, Meurcourt, Éditions les Cahiers, 2013.

Laville Rémy, *Pierre Mabille: un compagnon du surréalisme*, Clermont-Ferrand, Association des publications de la Faculté des lettres et sciences humaines, 1983, ix+185 p.

Laville Rémy, *Pierre Mabille: un compagnon du surréalisme*, Clermont-Ferrand, Université Blaise Pascal, 267 p.

Losfeld Éric, *Endetté comme une mule ou la Passion d'éditer*, Paris, P. Belfond, 1979, 223 p.

Martín Lozano Luis, *The magic of Remedios Varo:*, Elizabeth Goldson et Liliana Valenzuela (trad.), Washington, D.C., National Museum of Women in the Arts, 2000, 151 p.

Matta Roberto, *À propos de Péret: le surréalisme pris en otage par ses sectaires, même*, Paris, Association des amis de Benjamin Péret, 1987, 75 p.

Morales García Leonor, *Wolfgang Paalen: introductor del surrealismo en México*, México, Univ.Nacional autonoma de mexico, 1984, 142 p.

Morales Leonor, *Wolfgang Paalen: humo sobre tela*, Mexico, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1997.

Nadeau Maurice, *Histoire du surréalisme*, Paris, Ed. du Seuil, 1954, 365 p.

Naville Pierre, Péret Benjamin, Breton André et Sebbag Georges, *La Révolution surréaliste: collection complète*, Paris, Jean-Michel Place, 1991.

Neufert Andreas, *Auf Liebe und Tod: das Leben des Surrealisten Wolfgang Paalen*, Berlin, Parthas-Verl., 2015.

Neufert Andreas, *Wolfgang Paalen: im Inneren des Wals ; Monographie - Schriften - Oeuvrekatalog*, Wien, Springer, 1999, 366 p.

Neufert Andreas, Linsley Robert, Graham Rodney et University of Waterloo, *Abstraction and possibility space: a conversation between Andreas Neufert and Robert Linsley ; [postscript by Rodney Graham*, Vancouver, Old Mill Books, 2007.

Neuwirth Olga, Jelinek Elfriede, Carrington Leonora, Kalitzke Johannes et Klangforum Wien, *Bählamms fest: Musiktheater in 13 Bildern*, pays inconnu, Kairos, 2003.

Ottinger Didier, *Surréalisme et mythologie moderne: les voies du labyrinthe d'Ariane à Fantômas*, Paris, Gallimard, impr. 2002, 2002, 159 p.

Padilla Ignacio, *Amour à Moro: homenaje a César Moro*, Lima, Ediciones del signo lotófago, 2003, 286 p.

Paz Octavio, *Luis Buñuel: el doble arco de la belleza y de la rebeldía*, Barcelona, Galaxia Gutenberg : Círculo de lectores, 2000, 75 p.

Paz Octavio, *Itinerario*, México, Fondo de cultura económica, 1993, 274 p.

Paz Octavio, *La hija de Rappaccini*, Mexico, Era, 1990, 59 p.

Paz Octavio, *Los privilegios de la vista: arte de México*, México, Mexique, Fondo de cultura económica, 1987, 513 p.

Paz Octavio, *Préface à une retrospective Wolfgang Paalen: peintures, objets, dessins : du 25 novembre au 23 décembre 1960 : exposition organisée par Geo Dupin à la Librairie Loliée, Paris*, Paris, Librairie Loliée, 1960.

Paz Octavio, *Corriente alterna*, Mexico, viii+223 p.

Paz Octavio et Caillois Roger, *Remedios Varo*, Mexico, Ed. Era, 1972.

Pelizzon Lisa et Martin Alberto, *Kati Horna: constelaciones de sentido*, Barcelona, Sans Soleil ediciones, 2014, 303 p.

Penrose Valentine et Paalen Wolfgang, *Le Nouveau Candide: Complément du Titre*, Paris, GLM, 1936, 32 p.

Pierre José, *Violette Nozières: poèmes, dessins, correspondance, documents*, Paris, Terrain vague, 1991, 79 p.

Pierre José, *Le surréalisme et le Mexique*, Tours, CNRS, 1979, 39 p.

Pierre José, *Domaine de Paalen*, Paris, Éd. Galanis, 1970, 103; 21 p.

Pierre José, *Le surréalisme*, Lausanne, Éd. Rencontre, 1967, 207 p.

Pierre José et Paalen Wolfgang, *Wolfgang Paalen*, Paris, Filipacchi, 1980, 80 p.

Pla Brugat Dolores, *Els exiliats catalans: un estudio de la emigración republicana española en México*, Mexico, Instituto Nacional de Antropología e Historia : Orfeó català de Mèxic : Libros del Umbral, 1999, 393 p.

Polizzotti Mark, *Los olvidados*, London, BFI Publishing, 2006, 87 p.

Poniatowska Elena, *Leonora*, Mexico, Editorial Planeta Mexicana : Seix Barral, 2011, 510 p.

Poniatowska Elena et Carrington Leonora, *Lilus Kikus*, Mexico, Ed. Era, 1985, 62 p.

Quemener Gaëlle, *Les contes de Benjamin Péret : réinvention poétique d'un genre en contexte surréaliste*, Caen, Université de Caen Normandie, 564 p.

Regler Gustav, *Wolfgang Paalen*, New York, Nierendorf Editions, 1946, 69 p.

Remy Michel, *Au treizième coup de minuit: anthologie du surréalisme en Angleterre*, Paris, France, Ed. Dilecta, 2008, 307 p.

Richard-Dufourquet Muriel, *X poètes au féminin*, Saint-Gely-du-Fesc, l'Arachnoïde, 2005, 84 p.

Ricordeau Rémy Réalisateur / Metteur en scène / Directeur artistique, Prévan Guy et Joubert Alain, *Benjamin Péret, poète c'est-à-dire révolutionnaire: je ne mange pas de ce pain-là* [Image], Seven doc, 2015.

Rivera Magnolia et Varo Remedios, *Trampantojos: el círculo en la obra de Remedios Varo*, 1. ed., Mexico, Siglo Veintiuno, Artes, 2005, 222 p.

Roche Julotte, *Max et Leonora: récit d'investigation*, Cognac, le Temps qu'il fait, 2009, 173 p.

Rodríguez Prampolini Ida, *El surrealismo y el arte fantástico de México*, México, Mexique, Universidad Nacional Autónoma de México, 1969, 133 p.

Roh Franz, *Postexpressionnisme, réalisme magique: problèmes de la peinture européenne la plus récente*, 2013.

Romero Keith Delmari, *Galeria de arte mexicano : Historia y testimonios*, Mexico, Galeria de arte mexicano, 1985.

Sanchez Laroche Evelyne, *L'aventure mexicaine du surréalisme (1936 -1948)*, Paris, 1987.

Sawin Martica, *Surrealism in exile and the beginning of the New York School*, Cambridge Mass, xv+466 p.

Schneider Luis-Mario, *México y el surrealismo: 1925-1950*, México, Arte y Libros, 1978, 246 p.

Seda Laurietz et Quiroz Avila Rubén (dir.), *Travesías trifrontes: el teatro de vanguardia en el Perú*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Ediciones del Vicerrectorado Académco, 2008, 193 p.

Séjourné Laurette et Carrington Leonora, *Supervivencias de un mundo mágico: imágenes de cuatro pueblos mexicanos*, Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1953, 116 p.

Sileo Diego, Carrington Leonora et Schwarz Arturo, *Remedios Varo: la magia dello sguardo*, Milano, Selene Ed., 2007, 227 p.

Spies Werner, *« Il y aura une fois »: une anthologie du surréalisme*, Paris, Gallimard, 2003, vi+750 p.

Spiteri Richard, *Benjamin Péret: travail en chantier*, Paris, L'Harmattan, 2017.

Szyszlo Fernando de et Champs des activités surréalistes, *Nouveau monde, autres mondes: surréalisme & Amériques*, Paris, Lachenal & Ritter, 1995, 267 p.

Taminiaux Pierre, *Révolte et transcendance: surréalisme, situationnisme et arts contemporains*, Paris, France, l'Harmattan, 2018, 260; 12 p.

Taminiaux Pierre, *Du surréalisme à la photographie contemporaine: au croisement des arts et de la littérature*, Paris, Honoré Champion éditeur, 2016, 202 p.

Taminiaux Pierre, *Littératures modernistes et arts d'avant-garde*, Paris, H. Champion, 2013, 266 p.

Vera Yupanqui-Béguin Lydda et Castillo de Berchenko Adriana, *Le pari du discours lyrique à double voie du poète péruvien César Moro: Pérou 1903-1956*, Lille, Atelier national de reproduction des thèses, 2004.

Westphalen Maria Yolanda, *El fetiche de la carta y los polémicos tiempos modernos: el episolario de Cèsar Moro a Emilio Adolfo Westphalen (1939-1955)*, Toulouse, Université Toulouse-Jean Jaurès.

Westphalen Maria Yolanda et Suárez Modesta, *El fetiche de la carta y los polémicos tiempos modernos: el episolario de Cèsar Moro a Emilio Adolfo Westphalen (1939-1955)*, Toulouse, 2015, n° . 2/, 823 p.

Westphalen Yolanda, *César Moro: la poética del ritual y la escritura mítica de la modernidad*, Lima, Fondo Editorial, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2001, 145 p.

Westphalen Yolanda et Coloquio internacional César Moro y el surrealismo en America Latina (dir.), *César Moro y el surrealismo en América Latina: actas del coloquio internacional, 4, 5 y 6 de diciembre de 2003*, Lima, Fondo Editorial de la UNMSM : Centro Cultural de España, 2005, 407; 12 p.

Winter Amy, *Wolfgang Paalen: artist and theorist of the avant-garde*, Westport, Conn., Praeger, 2003, xxxii+285 p.

Zanetta María Alejandra, *La otra cara de la vanguardia: estudio comparativo de la obra artística de Maruja Mallo, Ángeles Santos y Remedios Varo*, New York, Edwin Mellen Press, 2006, 227; 40 p.

Sur la littérature

Albert Pierre, « La presse en France pendant la Seconde Guerre mondiale (1939-1944) », *Que sais-je ?*, 13 juillet 2010, 11e éd., n° 368, pp. 104-109.

Alexandre Didier (dir.), *L'anthologie d'écrivain comme histoire littéraire*, Bern, Peter Lang, 2011, vi+349 p.

Alexandre Didier, Frédéric Madeleine et Gleize Jean-Marie (dir.), *Le recueil poétique*, Billère, Vallongues, 2002, 231 p.

Baroche Christiane, *Parallèles: nouvelles*, Québec, L'Instant même, 1996, 380 p.

Barthes Roland, *Oeuvres complètes. Tome 3, 1968-1971*, Paris, Éditions du Seuil, 2002, 1074 p.

Bayard Pierre, *Et si les oeuvres changeaient d'auteur ?*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2010, 156 p.

Beltran Neftali, *Poesia.*, Mexico, Fondo de Cultura Economica, 1981.

Béguin Albert, *L'âme romantique et le rêve: essai sur le romantisme allemand et la poésie française*, Paris, J. Corti, 1963, 1939, xviii+416 p.

Bourdieu Pierre, *Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*, Paris, éd. du Seuil, DL, 1992, 480 p.

Butor Michel, *Les mots dans la peinture*, Genève, Suisse, Albert Skira éditeur, 1969, 181 p.

Byatt Antonia Susan Drabble (dir.), *The Oxford book of English short stories*, Oxford, xxx+439 p.

Calvino Italo, *Pourquoi lire les classiques*, Jean-Paul Manganaro et Danielle Dubroca (trad.), Paris, Éd. du Seuil, 1993, 245 p.

Calvino Italo, *Leçons américaines : aide-mémoire pour le prochain millénaire*, Yves Hersant (trad.), Paris, Gallimard, 1989, 197 p.

Cortázar Julio, *Cuentos inolvidables según Julio Cortázar*, Buenos Aires, Alfaguara, 2007, 323 p.

Díez de Revenga Francisco Javier, *Panorama crítico de la generación del 27*, Madrid, Editorial Castalia, 1987.

Domínguez Michael Christopher, *Octavio Paz: en su siglo*, Mexico, Aguilar, 2014, 2014, 651; 48 p.

Domínguez Michael, Christopher, *Octavio Paz dans son siècle: biographie*, Gersende Camenen (trad.), Paris, Gallimard, impr. 2014, 2014, 429 p.

Foucault Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, Collection Tel, n° 9, 2007, 688 p.

Graham Edouard et Coron Sabine, *Les écrivains de Jacques Doucet*, Paris, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet : Chancellerie des universités de Paris : Editions des cendres, impr. 2011, 2011, 404 p.

Gregori Eduardo et Herrero Senés Juan (dir.), *Avant-garde cultural practices in Spain (1914-1936): the challenge of modernity*, Leiden, vi+227 p.

Hourdin Gaëlle, *L'étincelle et la plume: une poétique de l'entre-deux dans l'oeuvre de César Moro*, Toulouse, Presses universitaires du Midi, 2016, 367 p.

Knight Lynn, *Infinite riches: classic stories by twentieth-century women writers*, Boston, Faber and Faber, 1993, xiii+274 p.

Kristeva Julia, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Gallimard, DL 1991, 1988, 293 p.

Mainer José-Carlos, *La Edad de Plata (1902-1939): ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid, Cátedra, 1983.

Suleiman Susan Rubin, *Risking who one is: encounters with contemporary art and literature*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1994, xiii+271 p.

Weisz Carrington Gabriel, *Rituales literarios*, Mexico, Fondo de Cultura Económica, 2013.

Weisz Carrington Gabriel, *Rostro de la bestia*, Mexico, 2012.

Weisz Carrington Gabriel, *Tinta del exotismo: literatura de la otredad*, 1. ed., Mexico, Fondo de Cultura Económica, Breviarios del Fondo de Cultura Económica, n° 560, 2007, 204 p.

Sur l'exil

Aubert Paul, *Conflictos y cicatrices: fronteras y migraciones en el mundo hispánico*, Madrid, Dykinson, 2014, 470 p.

Bosch Giral Pedro, *« Medulas que han gloriosamente ardido »: el papel de la mujer en el exilio español*, Mexico, Claves Latinoamericanas : Ateneo Español de México, 1994, 130 p.

Bradu Fabienne, *Bartolomeu Costa-Amic*, 1997.

Cabañas Bravo Miguel, « El artista del exilio español en 1939 en México. Estudio del tema desde 1975 », *Archivo Español de Arte*, 1998, vol. 71, n° 284, p. 361.

Costa-Amic Bartolome, *Leon trotsky y andreu nin dos asesinatos del stalinismo: Aclarando la historia*, San Pedro Cholula, Puebla, México, 1994.

Férriz Roure Teresa, *La edicion catalana en Mexico.*, Zapopan, Jal. : El Colegio de Jalisco, 1998, URL : http://pbidi.unam.mx:8080/login?url=http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=cat02025a&AN=lib.MX001000858738&lang=es&site=eds-live.

Fry Varian, Jacquier Charles et Hirschman Albert O., *« Livrer sur demande... »: quand les artistes, les dissidents et les juifs fuyaient les nazis : Marseille, 1940-1941*, Edith Ochs (trad.), Marseille, Agone, impr. 2008, 2008, xli+356; 16 p.

Gleizer Salzman Daniela, *El exilio incómodo: México y los refugiados judíos,1933-1945*, 1. ed., Mexico, Colegio de México : Universidad Autónoma Metropolitana, Cuajimalpa, 2011, 321 p.

Gruzinski Serge, *La pensée métisse*, Paris, Fayard, 1999, 1999, 345; 16 p.

Institut français d'Amérique latine, *IFAL 1945-1985: histoire de l'Institut Francais d'Amérique Latine*, México, IFAL, 1986, 236 p.

Lapierre Nicole, *Pensons ailleurs*, Paris, Gallimard, 2004, 370 p.

Lara Ríos Erika, *Kloyber, Christian (comp.). Exilio y cultura. El exilio cultural austriaco en México, México: Secretaría de Relaciones Exteriores, 2002, 232 p.*, 2003, URL : http://pbidi.unam.mx:8080/login?url=http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=cat02031a&AN=clase.CLA01000203283&lang=es&site=eds-live.

Lévi-Strauss Claude, *Tristes Tropiques*, Paris, Plon, Terre humaine, n° 3009, 2009, 504 p.

Liberman Shkolnikoff Lillian et Bosques Gilberto, *Visa pour le paradis =Visa al paraíso* [Image], Zaradoc distribution, 2015, 2010.

Low Mary, *Sans retour : Poèmes et collages*, Paris, Syllepse, 2000.

Low Mary, Breá Juan Ramón, Casoar Phil et Roche Gérard, *Carnets de la guerre d'Espagne*, Guy Flandre (trad.), Gex, Verticales, 1997, 286 p.

Luquin Calvo Andrea, *Remedios Varo: el espacio y el exilio*, San Vicente del Raspeig, Centro de Estudios sobre la Mujer, Universidad de Alicante, 2009, 440 p.

Nouss Alexis, *La condition de l'exilé: penser les migrations contemporaines*, Paris, France, Éd. de la Maison des sciences de l'homme, 2015, 175 p.

Ollé-Laprune Philippe, *Tras desterrados*, Mexico, Fondo de Cultura Económica : Casa Refugio Citlaltépetl : Comisión para los Festejos del Bicentenario de la Independencia y del Centenario de la Revolución en la Ciudad de México, 2010, 179 p.

Provence mémoire et monde ouvrier et Association des Amis du Musée virtuel de la Résistance en Provence-Alpes-Côte d'Azur, *Étrangers antifascistes à Marseille: 1940-1944 : hommage au consul du Mexique Gilberto Bosques :*, Marseille, Gaussen, 2014, 151 p.

Serge Victor, *Portrait de Staline*, Paris, B. Grasset, 1940, 188 p.

Serge Victor et Debray Régis, *Carnets*, Paradou, Actes sud, 1985, 180 p.

Serge Victor et Gorkin Julián, *Retrato de Stalin*, México, D.F., Ediciones Libres, 1940.

Serge Victor et Greeman Richard, *Retour à l'Ouest: chroniques, juin 1936-mai 1940*, Marseille, Agone, 2010, xxv+372 p.

Serge Victor et Greeman Richard, *Vie et mort de Léon Trotsky*, Paris, La Découverte, 2003, vii+320 p.

Serge Victor et Rens Jean-Guy, *Carnets, 1936-1947*, Marseille, Agone, 2012, xxi+836 p.

Sierra Teresa de et Bosques Gilberto, *Testimonios de décadas olvidadas: conversaciones con Gilberto Bosques Saldívar*, Mexico, Gobierno del Estado de Colima : Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1998, 214 p.

Suleiman Susan Rubin (dir.), *Exile and creativity: signposts, travelers, outsiders, backward glances*, Durham, 1998, vi+449 p.

Traverso Enzo, *L'histoire comme champ de bataille : interpréter les violences du XXe siècle*, Paris, la Découverte, 2010, 299 p.

Woldenberg José, « "El exilio incómodo. México y los refugiados judíos". Un libro de Daniela Gleizer », *Transterrados*, 14 septembre 2012, consulté le 12 janvier 2018, URL : https://transterrados.wordpress.com/2012/09/14/el-exilio-incomodo-mexico-y-los-refugiados-judios-un-libro-de-daniela-gleizer/.

Youssi Yasmine, Heuré Gilles, International center of photography et Musée d'art et d'histoire du judaïsme, *La valise mexicaine: Capa,Taro, Chim : trois photographes dans la guerre d'Espagne : [exposition, Paris, Musée d'art et d'histoire du judaïsme, 27 février-30 juin 2013*, Paris, Télérama, 2013, 66 p.

Ziff Trisha, Nyman Michael, Pastor Gerard et Rocha Claudio, *La maleta mexicana* [Image], Cameo Media, 2012.

Revues et articles de presse

Association des amis de Benjamin Péret (dir.), *Cahiers Benjamin Péret*, Lyon, Association des amis de Benjamin Péret, 2012.

Association des amis de Benjamin Péret (dir.), *Trois cerises et une sardine*, Lyon, Association des Amis de Benjamin Péret, 1995.

Association des amis de Pleine marge, *Pleine marge*., Paris, Le temps qu'il fait, 1985.

Berranger Marie-Paule, « L'Almanach du quart de siècle ou La Révolution surréaliste en 1925 », *in* Myriam Boucharenc et Claude Leroy (dir.), *L'année 1925 : L'esprit d'une époque*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, Littérature française, 2014, pp. 121-134, consulté le 24 mai 2017, URL : http://books.openedition.org/pupo/2431.

Bonnet Marguerite, Chénieux-Gendron Jacqueline et Pierre José, *Revues surréalistes françaises autour d'André Breton: 1948-1972*, New York, x+294 p.

Bryan-Wilson Julia, « Farewell to Surrealism: The Dyn Circle in Mexico », *Artforum international*, 2013, vol. 51, nº 9, p. 336.

Cherem Silvia, « Emerico Weisz, Fotógrafo, marido de Leonora Carrington, compañero de Robert Capa | Comunidad | Diario Judío México », *Diario Judío: Diario de la Vida Judía en México y el Mundo*, 18 juillet 2014, consulté le 16 mars 2017, URL : http://diariojudio.com/comunidad-judia-mexico/emerico-weisz-fotografo-marido-de-leonora-carrington-companero-de-robert-capa/20333/.

Costa-Amic Bartolome, *Análisis. Revista de hechos e ideas*, Mexico, 1942, nº . Bartolomé Costa Amic.

Degano Giulia, « Poder a La Imaginación: La Colaboración De Kati Horna Con La Revista S.nob », *POWER TO IMAGINATION: KATI HORNA'S COLLABORATION WITH S.NOB MAGAZINE*., juillet 2015, nº 8, pp. 66-76.

Elizondo Salvador, *S. Nob*, Mexico, 1962.

Espinasa Jose Maria, « S.nob: Memoria hemerografica », *Nexos: Sociedad, Ciencia, Literatura*, 2005, nº 327, p. 85.

Forster Merlin H, *Letras de México: 1937-1947*, Mexico, 1971.

Franco Bagnouls María de Lourdes, *Letras de México: gaceta literaria y artística, 1937-1947 : estudio e índice*, Mexico, Universidad Nacional Autónoma de México, 1981.

Geis Terri, « Great Impulses and New Paths: *VVV*, Surrealism, and the Black Atlantic », *Miranda. Revue pluridisciplinaire du monde anglophone / Multidisciplinary peer-reviewed journal on the English-speaking world*, 4 avril 2017, nº 14, doi:10.4000/miranda.9847.

Guigon Emmanuel, « Adlan (1932-1936) et le surréalisme en Catalogne », *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 1990, vol. 26, nº 3, pp. 53-80.

Hare David, Breton André et Ernst Max (dir.), *VVV: poetry, plastic arts, anthropology, sociology, psychology*, New York, s.n.], 1942.

Institut français d'Amérique latine (dir.), *Terres latines*, Mexico, IFAL, 1946.

Institut français d'Amérique latine, *Bulletin de l'I.F.A.L.*, Mexico, Institut français d'Amérique latine, 1945, nº . 22/.

Institut français d'Amérique latine, *La Revue de l'IFAL*, Mexico, Institut français d'Amérique latine, 1945.

Institut français d'Amérique latine, *Les Cahiers de l'I.F.A.L.*, Mexico, Institut français d'Amérique latine, 1945.

Leclercq Sophie, « Le colonialisme mis à nu », *Revue historique*, 12 septembre 2008, nº 646, pp. 315-336.

Tériade et Skira Albert (dir.), *Minotaure*, Paris, Skira, 1933.

Agone: philosophie, critique & littérature, Marseille, Agone, 1990.

México en el surrealismo: la transfusión creativa, Mexico, Artes de México, n°.64, Mexico, 2003, 80+18 p.

México en el surrealismo: los visitantes fugaces, Artes de México, n° 63, Mexico, 2003, 80+15 p.

« Umbral : semanario de la nueva era », *Umbral : semanario de la nueva era*, Barcelone, 1939-1937.

Archives électroniques

« Alice Rahon en el MAM », *La Jornada*, consulté le 13 mars 2017, URL : http://www.jornada.unam.mx/2009/06/01/cultura/a07a1cul.

« Lazo fue uno de los pintores nacionales más afines al arte europeo, dice curador », *La Jornada*, consulté le 18 janvier 2017, URL : http://www.jornada.unam.mx/2009/11/20/cultura/a05n1cul.

« Remedios Varo: apuntamientos y testimonios », *La Jornada*, consulté le 25 février 2017, URL : http://www.jornada.unam.mx/2013/10/06/cultura/a03a1cul.

« Se nutrió Leonora Carrington del mundo maya », consulté le 8 décembre 2016, URL : http://www.jornada.unam.mx/2013/07/22/cultura/a40n1cul.

« Los voluntarios judíos en la guerra civil española », *Enlace Judío*, 23 décembre 2017, consulté le 8 janvier 2018, URL : https://www.enlacejudio.com/2017/12/23/voluntarios-judios-guerra-civil-espanola/.

« La casa de Buñuel en México », consulté le 3 avril 2017, URL : https://lbunuel.blogspot.com/2016/10/la-casa-de-bunuel-en-mexico.html.

« La Casa Buñuel albergará la Federación Iberoamericana de Academias de las Ciencias y las Artes Cinematográficas », *IMCINE*, 17 mars 2017, consulté le 20 mars 2017, URL : http://www.imcine.gob.mx/la-casa-bunuel-albergara-la-federacion-iberoamericana-de-academias-de-las-ciencias-y-las-artes-cinematograficas.

« UN HOMME, UNE COLLECTION : L'ÂGE D'OR », *la porte ouverte*, 1 août 2016, consulté le 3 août 2017, URL : https://laporteouverte.me/2016/08/01/un-homme-une-collection-lage-dor/.

« Agustín Lazo: Entre el desdén y el reconocimiento », *Proceso*, 19 juillet 2016, consulté le 18 janvier 2017, URL : http://www.proceso.com.mx/447808/agustin-lazo-desden-reconocimiento.

Les Cahiers du Musée national d'art moderne: hors série : Dossier : André Breton Surréalisme et politique, Paris, Centre Pompidou, 2016, 127 p.

« *Abstract art in the era of global conceptualism* », 24 mars 2013, consulté le 20 mars 2017, URL : http://newabstraction.net/publications/.

« Olivia Speer : Le voyage initiatique des surréalistes au Mexique », *le magazine*, 20 octobre 2012, consulté le 30 janvier 2018, URL : http://lemagazine.jeudepaume.org/2012/10/olivia-speer-le-voyage-initiatique-des-surrealistes-au-mexique/.

Revista de revistas. (México, D.F.), Mexico, 1910. URL : http://pbidi.unam.mx:8080/login?url=http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=cat02028a&AN=ser.SER01000009635&lang=es&site=eds-live.

« Photos d'œuvres de Leonora Carrington », consulté le 11 février 2017, URL : http://www.andrebreton.fr/work/56600100437270.

Brothers and Sisters Have I None [Image], consulté le 11 février 2017, URL : http://www.andrebreton.fr/work/56600100980660.

Map of Down Below [Image], consulté le 11 février 2017, URL : http://www.andrebreton.fr/work/56600100584540.

Personnage au Ying et Yang [Image], consulté le 1 décembre 2016, URL : http://www.andrebreton.fr/work/56600100174970.

« Agone43_interieur:15x21 - ebook_2252.pdf », consulté le 24 février 2017, URL : http://agone.org/libre/ebook_2252.pdf.

Breton André, *Échelle barométrique de l'âge des peintres et des écrivains en 1920*, consulté le 12 février 2017, URL : http://www.andrebreton.fr/work/56600100916940.

« Dawn Ades: A « New Friendship between Art and Anthropology »: Surrealism in Mexico - YouTube », consulté le 27 avril 2017, URL : https://www.youtube.com/.

« El diario *El Norte de Trujillo* y la prensa española en la formación del APRA | Instituto Raúl Porras Barrenechea », consulté le 23 janvier 2017, URL : http://www.institutoraulporras.org/elnorte/.

« Fantastic Rediscovered: Rare Photographs from the Estate of Kati Horna | Sotheby's », consulté le 7 juin 2017, URL : http://www.sothebys.com/en/auctions/2017/fantastic-rediscovered-rare-photographs-estate-of-kati-horna-n09777.html#.

« ICAA Documents », consulté le 18 janvier 2017, URL : http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/752538/language/es-MX/Default.aspx.

« Ilegible, Hijo De Flauta: Guion Cinematorafico De Juan Larrea Y Luis Buñuel », consulté le 10 février 2017, URL : http://digitalcommons.unl.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1054&context=modlangspanish.

« José pierre à la santé de la salamandre », consulté le 18 février 2017, URL : https://startpage.com/do/metasearch.pl.

« La Mandrágora », consulté le 23 janvier 2017, URL : http://www2.udec.cl/~mariasmo/literatura/La%20Mandr%E1gora.htm.

« Leonora Carrington | Self-Portrait | The Met », *The Metropolitan Museum of Art, i.e. The Met Museum*, consulté le 6 mars 2017, URL : http://www.metmuseum.org/art/collection/search/492697.

« Leonora Carrington: mujer conciencia - Museo de Mujeres », consulté le 9 mars 2018, URL : http://museodemujeres.com/es/biblioteca/467-mujer-conciencia.

« Leonora Carrington: recordando a la hechicera irónica | Confabulario | Suplemento cultural », consulté le 4 avril 2017, URL : http://confabulario.eluniversal.com.mx/leonora-carrington-recordando-a-la-hechicera-ironica/.

« Letras de México. Gaceta literaria y artística », consulté le 24 janvier 2017, URL : http://www.elem.mx/institucion/datos/1872.

« Literatura catalana del exilio en México: Bartomeu Costa-Amic », consulté le 25 février 2017, URL : http://lletra.uoc.edu/exili/esp/noms/bcostaamic/.

« Lourdes Andrade Vilchis † », consulté le 13 mars 2017, URL : http://www.cenidiap.bellasartes.gob.mx/index.php/comunidad-but/121-inv05art.

« Marcel Duchamp et Mimi Parent, La Boite alerte, 1959-1960 », consulté le 4 avril 2017, URL : https://www.centrepompidou.fr/id/cz6nge/rL9Eaay/fr.

« New Friendship between Art and Anthropology (Getty Research Institute) », consulté le 22 février 2017, URL : http://www.getty.edu/research/exhibitions_events/events/art_anthropology.html.

« Pleine Marge », *IMEC*, consulté le 23 janvier 2017, URL : http://www.imec-archives.com/fonds/pleine-marge/.

« Publican un guión inédito de Luis Buñuel y Juan Larrea », consulté le 16 février 2017, URL : http://www.elcultural.com/noticias/letras/Publican-un-guion-inedito-de-Luis-Bunuel-y-Juan-Larrea/501133.

« Rabbi Loew's Well-Deserved Bath | Jewish Museum Berlin », consulté le 19 décembre 2016, URL : https://www.jmberlin.de/en/online-catalog-rabbi-loews-well-deserved-bath.

« Surrealismo compartido », consulté le 2 août 2017, URL : http://unabvirtual.edu.co/images/archivos/surrealismo_compartido.pdf.

Catalogues

Ades Dawn, *Leonora Carrington*, Dublin, Irish Museum of Modern Art, 2013, 176 p.

Arcq Teresa, Engel Peter, Moreno Villarreal Jaime et Ruy Sánchez Alberto, *Cinco llaves del mundo secreto de Remedios Varo*, Girona, Atalanta, 2015, 212 p.

Arcq Teresa *(*dir.*), Five keys to the secret world of Remedios Varo*, Mexico, Artes de Mexico, 2008, 215 p.

Billeter Erika et Musée cantonal des Beaux-arts (dir.), *La femme et le surréalisme*, Lausanne, Musée cantonal des beaux-arts, 1987, 545 p.

Buñuel Luis, Colina José de la et Pérez Turrent Tomás, *Luis Buñuel, prohibido asomarse al interior*, Mexico, Consejo nacional para la cultura y las artes, 1996, 332; 52 p.

Carrington Leonora et Mexican Museum, *Leonora Carrington--the Mexican years, 1943-1985.*, San Francisco; [Albuquerque, N.M., Mexican Museum; Distributed by the University of New Mexico Press, 1991.

Carrington Leonora, Schlieker Andrea et Serpentine gallery, *Leonora Carrington: paintings, drawings and sculptures 1940-1990*, London, Serpentine Gallery, 1991, 112 p.

Centro de arte Reina Sofía et Musée d'art moderne et contemporain, *Les surréalistes en exil et les débuts de l'Ecole de New York:, Musée d'art moderne et contemporain, Strasbourg, 12 mai 2000 - 27 août 2000*, Madrid, 2000, 457 p.

Chadwick Whitney, *Les Femmes dans le mouvement surréaliste*, Paris, Thames and Hudson, 2002, 2002, 256; xx p.

Chadwick Whitney, *Women artists and the Surrealist Movement*, Boston, Little, Brown and Company, 1985, 256; 197 p.

Chadwick Whitney et Courtivron Isabelle de (dir.), *Significant others: creativity and intimate partnership : with 76 illustrations*, New York, Thames and Hudson, 1993, 256 p.

Colvile Georgiana Mary Morton, *Scandaleusement d'elles: trente-quatre femmes surréalistes*, Paris, J.-M. Place, 1999, 318 p.

Comisión nacional del Quinto centenario del descubrimiento de América et Fundación Mapfre, *El Surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo: 6 marzo-22 abril 1990 : Sala de Exposiciones de la Fundación Cultural Mapfre Vida*, Madrid, Quinto Centenario, 1990, 346 p.

Delmari Romero Keith, Anne Husson; texte de Delmari Romero Keith, Annie Le Brun, Homero Aridjis... [et al.], *Leonora Carrington : la mariée du vent : exposition à Paris à la Maison de l'Amérique latine du 30 juin au 18 juillet 2008*, Paris, Gallimard - Maison de l'Amérique latine, 2008.

Fauchereau Serge, *Las Poetas surrealistas en México y Octavio Paz = Les poètes surréalistes au Mexique et Octavio Paz*, Mexico, Museo Francisco Cossío, 2008, 78 p.

Fort Llene Susan et Arcq Teresa (dir.), *In Wonderland: las aventuras surrealistas de mujeres artistas en México y Estados Unidos*, Madrid, Prestel, 2012, 254 p.

García de Carpi Lucía, Pierre José, Cortenova Giorgio, Sánchez Vidal Agustín et Centro de arte Reina Sofía, *El surrealismo en España: 18 octubre 1994-9 enero 1995, Museo nacional centro de arte Reina Sofía*, Madrid, Museo nacional de arte Reina Sofía, 1994, 519 p.

Glass Alan, Carrington Leonora, Giguère Roland et Claude Bernard gallery, *Alan Glass, 1971-1991: November 14-December 28, 1991*, New York, Claude Bernard Gallery, 1991.

Guigon Emmanuel et Museo provincial, *Remedios Varo: arte y literatura : Museo de Teruel, 25 de octubre - 24 de noviembre de 1991*, Teruel, Museo de Teruel, 1991, 176 p.

Halpern Nora, *Dynaton before & beyond: works by Lee Mullican, Gordon Onslow Ford and Wolfgang Paalen : exhibition / organized by Nora Halpern*., Malibu, Frederick RWeisman Museum of Art, Pepperdine University, 1992, 48 p.

Hammer Martha, *Mujeres muralistas del Museo Nacional de Antropología: Fanny Rabel, Regina Raull, Nadine Prado, Rina Lazo, María Antonieta Castilla, Leonora Carrington, Valetta Swann*, Mexico, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2011, 32 p.

Hernándes Marguarita et Ministerio de Educacion Cultura y Deporte, *Fotografias de Kati Horna en el archivo de la Guerra Civil Española*, Madrid, Ministerio de Educacion, Cultura y Deporte, Secretaria general de Information y Publicaciones, 2002.

Horna Kati, Horna José et Museo Nacional de Arte (Mexico) (dir.), *Los sentidos de las cosas: el mundo de Kati y José Horna*, 1. ed., Mexico, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2003, 71 p.

Kahlo Frida, *Frida Kahlo, acompañada de siete pintoras: Maria Izquierdo, Cordelia Urueta, Olga Costa, Remedios Varo, Alice Rahon, Leonora Carrington y Sofia Bassi : [exposición] Museo de Arte Moderno, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1967*., Mexico, El Instituto, 1967, 36 p.

Leddy Annette, Conwell Donna et Ades Dawn, *Farewell to surrealism: the Dyn circle in Mexico :*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2012, 71 p.

Leeds, *Leonora Carrington in the Viktor Wynd Museum*, consulté le 11 octobre 2017, URL : http://www.thelasttuesdaysociety.org/files/8014/7039/0317/Leonora_Carrington_Catalog_Leeds.pdf.

Musée Picasso et Les Abattoirs, *« Guernica »:*, Paris, France, Gallimard : Musée Picasso-Paris, 2018, 319 p.

Museu d'art contemporani, *Avantguardes a Catalunya, 1906-1939: Barcelona, La Pedrera, 16 juliol-30 setembre 1992*, Barcelona, Fundació Caixa de Catalunya : Olimpíada Cultural Barcelona '92, 1992, 709 p.

Museum of modern art et Instituto Cervantes, *Buñuel, 100 years: it's dangerous to look inside = Buñuel, 100 años : es peligroso asomarse al interior : {published on the occasion of the film retrospective Luis Bun¯uel, Museum of modern art, New York, from november 14, 2000 to january 6, 2001]*, New York, Etats-Unis d'Amérique, Instituto Cervantes : Museum of Modern Art, 2001, 339 p.

Nonaka Masayo, Ortega Gonzalo et Olmedo Guillermina, *La danza de los espectros / textos, Masayo Nonaka, Gonzalo Ortega ; traducción al inglés, Guillermina Olmedo*., Primera edición., Monterrey, MARCO, 2013.

Picasso Pablo et Le Fur Yves, *Picasso primitif*, Paris, Flammarion, 2017, 343 p.

Pijaudier Joëlle, Fauchereau Serge et Lille métropole musée d'art moderne, *Mexique-Europe: Allers-retours, 1910-1960 :*, Paris, France, Cercle d'art, 2004, 327 p.

Raay Stefan van, Moorhead Joanna, Arcq Teresa, Kusunoki Sharon-Michi et Rodriguez Rivera Antonio, *Surreal friends: Leonora Carrington, Remedios Varo and Kati Horna :*, Farnham, 144 p.

Rahon Alice, *Alice Rahon: una surrealista en México (1939-1987).*, Mexico, Museo de Arte Moderno, 2009, 205 p.

Rahon Alice et Museo del Palacio de Bellas Artes, *Alice Rahon, exposición antologica: Museo del Palacio de Bellas Artes, México, febrero-abril 1986.*, México, El Museo, 1986, 27 p.

Roche Gérard, *Benjamin Péret et les Amériques : Maison de l'Amérique latine, exposition du 18 septembre-6 novembre 2009*, Lyon, Association des amis de Benjamin Péret, 2010.

Useda Miranda Evelyn, *Surrealismo: vasos comunicantes :*, Mexico, Museo Nacional de Arte, 2012, 315 p.

Varo Remedios, Museo de arte moderno et Mexico . Instituto Nacional de Bellas Artes. Departamento de Artes Plásticas, *La obra de Remedios Varo: Museo Nacional de Arte Moderno, Palacio de Bellas Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Departamento de Artes Plásticas, 3 al 31 de agosto/1964*, Mexico, s. n., 1964, 36 p.

Libertad en bronce: Leonora Carrington, José Luis Cuevas, Manuel Felguérez, Gunther Gerzso, Roger von Gunten, Joy Laville, Brian Nissen, Irma Palacios, Vicente Rojo, Juan Soriano, Fernando de Szyszlo, Mexico, Impronta Editores, 1999, 395 p.

Autres ouvrages de référence

Aub Max, *Del amor*, Mexico, 1960, 52 p.

Bolaño Roberto, *Amuleto*, Barcelona, Anagrama, 2009, 154 p.

Bolaño Roberto, *Los detectives salvajes*, Barcelona, Ed. Anagrama, 1998, 609 p.

Calas Nicolas, *Foyers d'incendie*, Paris, Les Éditions Denoël, 1938.

Carpentier Alejo, *El reino de este mundo*, New York, Rayo : Planeta, 2009.

Carpentier Alejo, *Los pasos perdidos*, 1. ed. en "Biblioteca de autor"., Madrid, Alianza Editorial, El libro de bolsillo Biblioteca de autor, n° 194, 1999, 284 p.

Cortázar Julio, *Rayuela*, Madrid, Alfaguara, impr. 2013, 2013, 627 p.

Dalí Salvador et Chevalier Haakon, *The secret life of Salvador Dali*, New York, Dial Press, 1942.

Friedeberg Pedro et Cervantes José Miguel, *De vacaciones por la vida: memorias no autorizadas del pintor Pedro Friedeberg: relatadas a José Miguel Cervantes*, Mexico, CONACULTA : Trilce Ediciones ; Universidad Autónoma de Nuevo León, 2011, 431 p.

Fuentes Carlos, *Terra nostra*, 2015.

Gerzso Gunther et Aldrete-Haas José Antonio, *Gerzso en su espejo*, 1a ed., México, D.F, Planeta, 2003, 119 p.

Godoy Emma, *Sombras de magia: poesía y plástica*, Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1968, 166 p.

L'Honneur des poètes, Paris, France, impr. des Editions de Minuit, 1942, 8 p.

Huizinga Johan, *Homo ludens: essai sur la fonction sociale du jeu*, Cécile Seresia (trad.), Paris, Gallimard, 1951, 340 p.

Huizinga Johan, *Homo ludens: a study of the play-element in culture*, London, Routledge & K. Paul, 1949, 220 p.

Janín Carlos, *Diccionario del suicidio*, Pamplona, Laetoli, 2009.

Jodorowsky Alexandro, *El maestro y las magas*, Madrid, Ed. Siruela, 2005, 294 p.

Kahlo Frida et Fuentes Carlos, *El diario de Frida Kahlo: un íntimo autorretrato*, Madrid, Debate, 1995, 296 p.

Leduc Renato, *Poesía y prosa de Renato Leduc*., Mexico, Diana, 1985.

Lunel Augusto, *Los Puentes*, Mexico, 1955, 79 p.

Paalen Isabel Marín de, *Etno-artesanías y arte popular*, Editorial Hermes, 1976, 208 p.

Poniatowska Elena, Carrington Leonora et Weisz-Carrington Pablo, *Rondas de la niña mala*, Mexico, Ediciones Era, 2008, 73 p.

Rauschning Hermann et Girardet Raoul, *Hitler m'a dit*, Paris, Hachette littératures, 2009.

Valdés Zoé, *La cazadora de astros*, Espagne, Plaza Janés, 2007, 343; 1 p.

Westheim Paul, *Arte antiguo de México*, Mariana Frenk (trad.), México, Mexique, Fondo de Cultura Económica, 1950, 356 p.

Films

Ferrandou Dominique et Ferrandou Julien, *Leonora Carrington, ouvre-toi, porte de pierre* [Image], TFV, 2011.

Ferrandou Dominique, Ferrandou Julien, Arcq Teresa, Jarbouai Leila et Neufert Andreas, *Alice Rahon: l'abeille noire* [Image], TFV : Les Studios Win Win, 2012.

Getty Research Institute, *Vivísimo Muerto: Debates on Surrealism in Latin America (Andreas Neufert)* [Image], 2015, consulté le 1 décembre 2016, URL : https://www.youtube.com/watch?v=PYTwu9vs9fg.

Makhlouf Akl Tufic, *Remedios Varo* [Image], Seven Doc, 2013.

Makhlouf Akl Tufic, Jodorowsky Alexandro, Carrington Leonora, Felguérez Barra Manuel et Von Gunten Roger, *Alan Glass: à travers le cristal* [Image], Seven doc : les Studios win-win, 2010.

Marsash Producciones, *Territorio Leonora* [Image], 2017, consulté le 20 mars 2017, URL : https://www.youtube.com/watch?v=GmPIt184RLQ&ytbChannel=Marsash%20Producciones.

EHU Research Institutes, « *In Conversation About: Leonora Carrington* », 2015, consulté le 26 avril 2017, URL : https://www.youtube.com/watch?v=r8WzzLS6Hhg&ytbChannel=EHU%20Research%20Institutes .

Index

A

Alberti, Rafael, 37
Alighieri, Dante, 125, 289
Allain, Alex, 413
Álvarez Bravo, Manuel, 26, 73, 131, 142, 143, 144, 145, 147, 188, 192, 373, 420, 422, 424, 451
Amor, Inés, 51, 142, 146, 157, 226, 444
Andrade, Lourdes, 107, 108, 117, 325, 382, 455
Andrade, Mario de, 339
Anguita, Eduardo, 333
Apollinaire, Guillaume, 278, 329, 334, 398
Aragon, Louis, 23, 26, 37, 40, 41, 58, 66, 68, 107, 149, 333, 358, 411, 414
Arenas, Braulio, 334
Arintero, Juan G., 327
Arp, Hans, 55, 56, 143, 338, 364, 394, 411, 413, 416, 430
Artaud, Antonin, 73, 74, 88, 89, 116, 117, 118, 119, 186, 329, 358, 374, 382, 417, 444
Asturias, Miguel Angel, 228, 318, 340, 366

B

Bardoux, Camille, 413
Barr, Alfred, 29, 79, 200, 202, 224, 235, 310, 423
Barreda, Octavio G., 29, 79, 200, 202, 224, 235, 310, 423
Bédouin, Jean-Louis, 76, 96, 129, 130, 132, 229, 314, 321, 365, 428, 442
Bellmer, Hans, 20, 143, 394
Bello, José, 413
Beltrán, Neftali, 197
Bergamín, José, 203
Boas, Franz, 124
Bohr, Niels, 279
Bolaño, Roberto, 337, 400, 459
Borges, Jorge Luis, 340, 394
Bosques, Gilberto, 43, 50, 451, 452
Brauner, Victor, 9, 22, 47, 114, 143, 164, 209, 210, 232, 233, 234, 243, 285, 287, 312, 364, 391, 416, 424, 427, 430, 440, 445
Breá, Juan, 23, 451
Brecht, Bertold, 386, 405, 414
Breton, André, 6, 14, 20, 21, 22, 24, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 38, 41, 42, 47, 48, 49, 51, 54, 55, 56, 58, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 83, 84, 85, 86, 87, 91, 92, 100, 101, 103, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 116, 118, 121, 122, 124, 126, 131, 134, 135, 136, 137, 142, 143, 145, 146, 147, 148, 149, 151, 152, 153, 154, 161, 162, 163, 164, 168, 173, 175, 177, 182, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 205, 206, 208, 209, 210, 212, 214, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 239, 244, 245, 246, 247, 255, 256, 261, 278, 279, 282, 283, 284, 288, 290, 305, 310, 311, 313, 321, 323, 324, 325, 326, 329, 331, 333, 334, 335, 338, 339, 340, 341, 352, 354, 357, 358, 361, 374, 377, 378, 379, 380, 382, 389, 391, 398, 400, 405, 406, 407, 409, 411, 416, 417, 418, 420, 424, 425, 429, 430, 431, 442, 445, 446, 447, 453, 454, 455
Bruno, Giordano, 122
Buñuel, Luis, 9, 37, 38, 40, 41, 49, 50, 92, 93, 95, 96, 97, 98, 102, 103, 115, 120, 121, 155, 160, 210, 212, 213, 219, 271, 305, 306, 326, 327, 328, 329, 331, 334, 338, 340, 345, 346, 348, 380, 392, 393, 394, 400, 405, 407, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 419, 421, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 438, 440, 444, 447, 454, 455, 456, 457, 458, 467, 468
Burger, Wolfgang, 417

C

Cabrera, Lidya, 198, 228, 288
Caceres, Jorge, 199, 424
Calas, Nicolas, 193, 278, 459
Calder, Alexander, 107
Capa, Robert, 40, 46, 415, 423, 452, 453
Cárdenas, Lázaro, 34, 43, 44, 45, 48, 420
Carpentier, Alejo, 73, 111, 335, 336, 340, 459
Carrière, Jean-Claude, 38, 50, 97, 102, 115, 121, 155, 306, 331, 434, 436
Carrillo, Lilia, 349, 433
Carrington, Leonora, 5, 9, 22, 33, 35, 49, 51, 74, 78, 85, 86, 88, 98, 105, 110, 113, 114, 117, 121, 122, 154, 156, 157, 158, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 180, 181, 182, 183, 186, 188, 197, 201, 209, 210, 212, 214,218, 219, 220, 228, 230, 235, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 255, 256, 257, 258, 259, 261, 262, 263, 264, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 274, 278, 289, 294, 305, 306, 308, 309, 310, 311, 312, 321, 323, 325, 329, 336, 337, 339, 341, 342, 346, 347, 348, 353, 373, 374, 378, 379, 380, 382, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 392, 393, 394, 399, 400, 404, 405, 406, 411, 417, 418, 419, 420, 421, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 444, 446, 447, 448, 449, 453, 454, 455, 457, 458, 459, 460, 461, 467, 468
Carroll, Lewis, 35, 228, 353
Cervantes, Miguel de, 96, 338, 340, 458, 459
Césaire, Aimé, 188, 206, 425
Cézanne, 64
Chabás, Juan, 411

Chagall, Marc, 151, 424
Char, René, 416
Chevalier, Paul, 48, 50, 459
Chirico, Giorgio de, 91, 92, 143, 147, 203, 333
Church, Henri, 212
Cid, Teófilo, 334
Cortázar, Julio, 328, 339, 450, 459
Costa-Amic, Bartolomeu, 48, 59, 198, 451, 453, 455
Covarrubias, Miguel, 125
Coyné, André, 31, 61, 123, 127, 200, 215, 315, 316, 317, 415, 431, 441, 444, 446
Cravan, Arthur, 329
Crevel, René, 31, 333

D

Dalí, Salvador, 38, 50, 101, 143, 333, 459
Dancigers, Oscar, 50
Davis, Garry, 136
Desnos, Robert, 23, 73, 111, 335, 336, 358
Dirac, Paul, 279
Dominguez, Oscar, 38, 103, 197, 202, 224, 243, 244
Dubuffet, Jean, 21, 152
Duchamp, Marcel, 112, 113, 187, 329, 394, 422, 424, 455
Duits, Charles, 188, 229
Dupin, Géo, 229, 232, 244, 396, 429, 430, 432, 447
Dvor, Jayme, 149, 333, 441

E

Eddington, Arthur, 280
Einstein, Albert, 280, 282, 283, 290
Elizondo, Salvador, 433, 453
Éluard, Paul, 23, 26, 31, 55, 58, 66, 67, 68, 333, 357, 411, 412, 416, 417, 418
Epstein, Jena, 413
Ernst, Max, 20, 22, 35, 55, 102, 103, 105, 111, 143, 164, 186, 187, 256, 257, 308, 309, 338, 340, 347, 364, 379, 389, 393, 394, 405, 412, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 424, 430, 432, 439, 446, 453

F

Fabela, Isidro, 26
Falla, Manuel de, 413
Felguérez, Manuel, 433, 446, 459, 461
Felix, María, 94
Fernandez, Jaime, 40, 71, 94, 95, 201, 430
Fernandez, Justino, 40, 71, 94, 95, 201, 430
Francés, Esteban, 38, 39, 78, 103, 113, 143, 147, 161, 162, 165, 166, 168, 188, 224, 235, 407, 424
Franco, 29, 42, 78, 200, 423, 453
Freud, Sigmund, 258, 343
Fry, Varian, 21, 43, 57, 81, 423, 451
Fuentes, Carlos, 27, 28, 34, 54, 90, 213, 214, 328, 336, 338, 340, 341, 354, 355, 375, 376, 383, 408, 459, 460

G

García Lorca, Federico, 38, 411
García Marquez, Gabriel, 337, 339, 340, 345
Gastelum, Plutarco, 157
Gaulle, Charles de, 68, 172, 214
Gerbin, Auguste, 413
Gerzso, Gunther, 10, 79, 147, 188, 235, 264, 310, 329, 380, 381, 423, 459
Giacometti, Alberto, 415, 416, 430
Gide, André, 37
Giménez Caballero, Ernesto, 37
Gironella, Alberto, 48, 329, 433
Godet, Robert, 68
Goeritz, Mathias, 432, 433
Golti, Elisa, 228
Gómez Correa, Enrique, 334
Góngora, Luis de, 37
González, Juliana, 236, 237, 307, 444, 446
Gorkin, Julián, 10, 48, 49, 59, 60, 61, 199, 227, 424, 452
Gorostiza, Celestino, 29, 201
Granell, Eugenio, 23, 69
Graves, Robert, 40
Gruen, Walter, 33, 84, 114, 237, 383, 384, 429, 437
Guggenheim, Peggy, 22, 78, 156, 158, 426
Gurdjieff, Georges Ivanovich, 175, 425, 431

H

Hamann, Georg, 149
Hare, David, 164, 187, 425, 453
Hawley, Gessnep G., 280
Heijnoort, Jean van, 54
Heinen, Georges, 56, 57, 59
Henri Ford, Charles, 186, 189
Henry, Maurice, 96, 129, 130, 132, 365, 416
Hérold, Jacques, 233, 285, 287, 440
Hilbert, David, 279
Hinton, Howard, 280
Hitler, 48, 65, 198, 207, 422, 460
Hofmann, Hans, 413
Horna, José, 40, 46, 47, 93, 155, 157, 158, 305, 346, 348, 349, 374, 385, 387, 392, 394, 405, 410, 412, 421, 428, 433, 458, 467, 468
Horna, Kati, 9, 40, 45, 46, 47, 87, 98, 154, 156, 157, 158, 160, 219, 228, 235, 305, 346, 348, 349, 374, 385, 386, 389, 390, 392, 393, 394, 400, 405, 407, 410, 414, 415, 416, 417, 419, 421, 425, 426, 432, 433, 434, 435, 437, 440, 448, 453, 455, 458, 467, 468
Houston, Elsie, 56, 79, 83, 84, 231, 271, 413, 414, 415, 422, 425
Huerta, Efraín, 198
Hugnet, Georges, 54, 55, 58, 68, 136
Hugo, Victor, 345
Huidobro, Vicente, 333, 334, 417, 441
Huxley, Aldous, 200
Huysmans, Joris-Karl, 434

I

Indio Fernandez, Emilio, 94, 95
Isaac, Alberto, 434
Izquierdo, María, 73, 373, 374, 385, 458

J

James, Edward, 10, 156, 157, 175, 181, 186, 220, 374, 382, 407, 426, 433, 446
Jarry, Alfred, 358
Jean, Marcel, 38, 39, 55, 58, 103, 112, 113, 187, 329, 394, 416, 422, 455
Jodorowsky, Alejandro, 10, 339, 400, 433, 460, 461

K

Kafka, Franz, 74, 381
Kahlo, Frida, 24, 26, 27, 28, 33, 34, 54, 86, 90, 91, 92, 120, 142, 143, 160, 223, 227, 340, 341, 354, 355, 373, 385, 417, 419, 420, 421, 458, 460
Kandinsky, Vassily, 20, 143, 375, 391
Koenig, Leo von, 411

L

Lam, Wifredo, 48, 205, 340, 359, 366
Lamba, Jacqueline, 5, 12, 22, 40, 85, 88, 169, 178, 181, 183, 220, 237, 246, 251, 255, 262, 267, 270, 304, 309, 310, 324, 353, 385, 420, 438, 439, 444, 445, 446, 453
Larrea, Juan, 10, 93, 94, 120, 121, 165, 166, 194, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 219, 297, 326, 327, 328, 400, 407, 427, 440, 455, 456
Laugier, Henri, 26
Laurens, Jean Paul, 398
Lautréamont, 135, 333
Lazo, Agustín, 26, 29, 160, 215, 420, 422, 454, 458
Le Toumelin, Yahne, 80, 175, 245
Leduc, Renato, 36, 50, 85, 160, 168, 172, 201, 246, 310, 424, 425, 460
Legendre, Maurice, 416
Léger, Fernand, 413
Legrand, Gérard, 431
Leiris, Michel, 67, 220
Lévi-Strauss, Claude, 32, 130, 339, 345, 451
Levy, Julien, 158, 186
Lewis, Mathew Gregory, 35, 228, 353, 434
Lichtchenberg, Georg Christophe, 420
Lizárraga, Gerardo, 78, 151, 167, 168
Llona, Victor, 348, 426
Losfeld, Éric, 165, 358, 359, 361, 362, 386, 429, 430, 439, 442, 447

M

Mabille, Pierre, 6, 10, 14, 23, 32, 33, 34, 41, 48, 49, 56, 65, 66, 67, 70, 80, 86, 91, 106, 107, 108, 109, 110, 113, 119, 120, 136, 137, 147, 154, 161, 163, 164, 165, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 182, 185, 187, 190, 191, 194, 195, 198, 199, 200, 203, 204, 206, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 218, 219, 224, 226, 244, 245, 257, 258, 259, 276, 277, 278, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 309, 312, 313, 314, 326, 336, 341, 342, 343, 348, 374, 380, 404, 423, 425, 440, 447
MacDonald, Dwight, 80
Magnan, Sherry, 57, 227
Magritte, René, 42, 416, 422
Malaquais, Jean, 59, 60, 61, 199, 200
Manet, Édouard, 398
Marín, Isabel, 84, 104, 143, 152, 219, 235, 236, 275, 289, 293, 307, 347, 383, 431, 443, 460
Marx, 27, 28, 261, 405
Mascolo, Dyonis, 431
Masson, André, 22, 32, 290, 440
Matta, Roberto, 22, 107, 113, 114, 194, 199, 340, 366, 424, 425, 447
Mayoux, Jehan, 431
Mégnen, Jeanne, 167, 168
Mendez, Leopoldo, 95
Mendez, Rafo, 333
Michaux, Henri, 164, 212
Miller, Henry, 106, 107, 192, 424
Miró, Joan, 38, 91, 92, 349, 364, 421, 431, 443
Monnerot, Jules, 325
Montenegro, Roberto, 422
Montes, Eugenio, 37
Morice, Max, 175
Moro, César, 5, 9, 22, 25, 26, 28, 29, 30, 31, 32, 41, 42, 60, 61, 62, 74, 76, 87, 98, 101, 106, 110, 111, 114, 116, 122, 123, 126, 127, 128, 131, 135, 136, 142, 143, 144, 145, 149, 152, 153, 154, 158, 159, 160, 165, 166, 177, 184, 185, 190, 191, 197, 198, 200, 201, 202, 203, 212, 213, 214, 215, 218, 219, 220, 226, 229, 230, 236, 238, 239, 241, 242, 244, 247, 259, 260, 264, 271, 272, 305, 314, 315, 316, 317, 318, 321, 322, 329, 333, 334, 339, 341, 346, 348, 349, 350, 353, 374, 377, 379, 381, 388, 390, 391, 393, 394, 396, 399, 400, 405, 407, 410, 412, 413, 415, 416, 417, 420, 422, 424, 426, 428, 430, 431, 440, 441, 446, 447, 449, 450, 467, 468
Motherwell, Robert, 107, 192, 196, 424, 426
Munis, Grandizo, 10, 59, 71, 360, 425, 430

N

Nadeau, Maurice, 31, 55, 56, 58, 447
Naville, Pierre, 412, 447
Negrete, Jorge, 93
Neruda, Pablo, 227, 228, 334
Nerval, Gérard de, 149, 333
Nietzsche, 64, 207
Nin, Anaïs, 106, 192, 424
Noailles, Vicomtes de, 414, 421
Nuñez, José, 197

O

Obregón, Alvaro, 92
Onslow Ford, Gordon, 22, 49, 113, 143, 165, 166, 218, 226, 263, 458
Onslow Ford, Jacqueline, 169
Orozco, José Clemente, 25, 73, 98
Orwell, George, 40
Ozenfant, Amédée, 35, 308, 418

P

Paalen, Wolfgang, 1, 5, 9, 24, 33, 34, 35, 42, 47, 48, 49, 51, 62, 63, 64, 65, 74, 75, 76, 85, 86, 88, 89, 91, 98, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 119, 120, 124, 126, 134, 135, 142, 143, 144, 154, 156, 157, 158, 160, 165, 166, 173, 177, 185, 186, 188, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 197, 199, 200, 214, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 235, 244, 262, 263, 271, 273, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 288, 290, 291, 294, 297, 305, 311, 313, 314, 318, 320, 321, 325, 329, 336, 342, 346, 347, 349, 352, 353, 359, 373, 374, 377, 378, 381, 385, 387, 388, 390, 392, 394, 396, 397, 398, 400, 405, 409, 410, 411, 413, 414, 415, 417, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 426, 427, 429, 430, 431, 432, 433, 441, 443, 445, 446, 447, 448, 449, 460, 467, 468
Pacheco, José Emilio, 184
Parisot, Henri, 131, 164, 181, 182, 212, 220, 245, 255, 269, 309, 310, 420, 421, 427, 435, 436, 438, 439
Paulhan, Jean, 212, 357
Paz, Octavio, 43, 59, 60, 96, 97, 126, 198, 202, 203, 219, 235, 317, 325, 328, 329, 330, 336, 339, 354, 380, 381, 382, 407, 408, 423, 447, 450, 457
Péczi, 415
Pellicer, Carlos, 29, 201
Penrose, Valentine, 106, 219, 415, 419, 448
Péret, Benjamin, 5, 9, 21, 22, 27, 30, 32, 33, 35, 36, 40, 41, 42, 46, 47, 49, 51, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 62, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 86, 89, 91, 92, 95, 96, 98, 101, 102, 103, 105, 107, 108, 110, 112, 113, 121, 122, 124, 125,126, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 146, 147, 148, 155, 156, 158, 160, 161, 162, 163, 165, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 185, 186, 188, 189, 195, 197, 198, 199, 201, 202, 204, 205, 206, 212, 213, 214, 218, 219, 220, 224, 225, 227, 228, 229, 230, 231, 233, 235, 238, 239, 243, 244, 245, 248, 251, 252, 259, 271, 273, 278, 284, 285, 287, 291, 305, 306, 310, 314, 317, 318, 321, 323, 325, 326, 329, 332, 333, 341, 343, 346, 347, 348, 349, 350, 352, 353, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 374, 379, 380, 382, 390, 394, 396, 399, 400, 405, 406, 407, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 442, 445, 446, 447, 448, 449, 452, 459, 467, 468
Péret, Geyser, 231, 271, 414, 415
Pérez Galdós, Benito, 432, 435
Picabia, Francis, 333, 430
Picasso, Pablo, 6, 20, 22, 23, 36, 38, 42, 57, 68, 91, 92, 96, 118, 122, 123, 143, 147, 203, 204, 219, 232, 363, 364, 366, 406, 415, 416, 418, 421, 458
Pierre, José, 448, 453, 457
Pivert, Marceau, 48, 49, 59, 66, 199, 227, 424
Plank, Max, 280
Pollock, Jackson, 249
Poniatowska, Elena, 336, 448, 460
Posada, José Guadalupe, 59, 95, 202, 340
Prinzhorn, Hans, 21

R

Rahon, Alice, 26, 45, 160, 166, 203, 322, 349
Ramos, Samuel, 202
Ratton, Charles, 419
Rauschning, Hermann, 64, 65, 460
Ray, Man, 22, 55, 364, 412, 413, 414, 419, 430
Regler, Gustave, 48, 59, 63, 106, 448
Reyes, Alfonso, 43, 426
Rivera, Diego, 24, 25, 26, 27, 28, 33, 34, 73, 90, 91, 94, 98, 104, 118, 124, 142, 143, 144, 146, 156, 157, 160, 219, 220, 223, 227, 354, 373, 417, 419, 420, 421, 422, 423, 446, 448, 458
Rivet, Paul, 35, 59, 60, 67, 80, 214
Rodriguez, Ismael, 94, 156, 157, 160, 219, 220, 325, 444, 458
Roh, Franz, 335, 342, 448
Rojo, Vicente, 433, 459
Rosey, Guy, 416
Rucar, Jeanne, 417
Rühle, Alice, 63

S

Sartre, Jean Paul, 69, 195, 282
Savater, Fernando, 339, 400
Schuster, Jean, 382, 431, 445
Scutenaire, Louis, 42
Séjourné, Laurette, 390, 425, 439, 449
Seligmann, Arlette, 168, 169, 170, 171, 172, 173
Seligmann, Kurt, 10, 22, 32, 34, 47, 79, 80, 86, 161, 168, 169, 170, 171, 172, 174, 226, 278
Serge, Victor, 10, 22, 32, 48, 49, 58, 59, 60, 61, 65, 66, 79, 80, 147, 154, 167, 168, 169, 174, 198, 199, 200, 202, 210, 227, 273, 345, 399, 423, 424, 425, 426, 427
Seymour, David dit Chim, 40, 46, 423
Silva, Alina de, 143, 413, 444
Siqueiros, David Alfaro, 73, 98, 228, 423
Skira, Albert, 10, 33, 73, 75, 103, 147, 164, 184, 186, 256, 450, 453
Solana, Rafael, 198
Soriano, Juan, 145, 459
Sotomayor, Carlos, 149, 333, 441
Sotomayor, Julio, 333
Staline, 27, 48, 49, 228, 418, 452

Stephens, James, 181
Sulzer, Eva, 10, 33, 34, 63, 87, 124, 135, 143, 144, 156, 157, 160, 175, 191, 192, 218, 219, 221, 222, 223, 228, 229, 230, 235, 244, 321, 374, 383, 390, 396, 397, 398, 399, 400, 421, 423, 424, 425, 437, 446
Swift, Jonathan, 35

T

Tamayo, Rufino, 26, 80, 82, 340, 356, 357, 359, 361, 363, 364, 365, 366, 367, 369, 370, 373, 380, 429, 442
Tanguy, Yves, 22, 186, 224, 359, 364, 413, 415, 416, 418, 427, 430
Tardieu, Jean, 358
Taro, Gerda, 46, 423, 452
Tichenor, Bridget, 385
Toyen, 359, 364, 430, 431
Trotski, Léon, 24, 26, 27, 34, 48, 54, 55, 56, 62, 63, 71, 76, 198, 209, 227, 228, 256, 399, 400, 413, 416, 419, 420, 421, 423, 425, 452
Trotski, Natalia, 10, 71, 227, 419
Trumbo, Dalton, 433
Tzara, Tristan, 54, 55

V

Valdés, Zoe, 336, 460
Valencia, Maria, 43, 149, 333, 441
Van Gogh, Vincent, 74, 368
Varo, Remedios, 9, 22, 33, 36, 38, 39, 41, 42, 46, 51, 56, 57, 67, 78, 80, 84, 86, 87, 98, 102, 103, 104, 105, 108, 110, 114, 124, 143, 147, 150, 151, 152, 154, 156, 157, 158, 160, 161, 162, 165, 167, 168, 170, 171, 172, 173, 174, 176, 177, 182, 185, 188, 197, 210, 219,224, 228, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 241, 242, 243, 244, 245, 248, 251, 252, 255, 259, 264, 266, 267, 268, 270, 271, 272, 274, 275, 276, 278, 286, 289, 290, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 305, 306, 307, 308, 319, 320, 321, 329, 336, 337, 339, 341, 342, 346, 347, 348, 352, 373, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 400, 404, 405, 406, 407, 410, 411, 412, 414, 415, 417, 418, 419, 420, 422, 423, 424, 425, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 437, 441, 443, 444, 446, 447, 448, 449, 452, 454, 457, 458, 459, 461, 467, 468
Vasconcelos, José, 60, 92
Vichy, 21, 32, 42, 206, 214, 359
Villarrutia, Xavier, 29, 160, 202, 215, 422
Villaseñor, Daniel, 50, 143, 200
Vlady, 48, 424

W

Weisz, Chiki, 78, 228
Weisz, Gabriel, 305, 331, 339
Westheim, Paul, 125, 460
Westphalen, Emilio Adolfo, 10, 28, 29, 30, 61, 62, 101, 111, 126, 128, 144, 145, 185, 201, 214, 218, 219, 226, 230, 236, 244, 259, 260, 272, 315, 318, 333, 349, 350, 374, 417, 420, 422, 441, 444, 449
Wolf, Hermann, 168, 172
Wolf, Miriam, 168

Z

Zimbacca, Michel, 428

Résumé

Cette thèse explore et analyse l'œuvre littéraire et artistique de plusieurs artistes et écrivains qui ont eu un lien avec le mouvement surréaliste et se sont exilés au Mexique. Les œuvres de Remedios Varo, Leonora Carrington, Wolfgang Paalen, Alice Rahon, Kati Horna, José Horna, Benjamin Péret, César Moro et Luis Buñuel sont pour plusieurs méconnues ou peu accessibles au grand public. Leurs archives sont dispersées dans le monde et parfois ignorées. Nous avons entrepris de reconstituer une chronologie de cet épisode spécifique de leur vie, d'inventorier leurs œuvres, en particulier celles des années d'exil au Mexique (1938-1963), de montrer le dialogue esthétique qui s'est créé dans le moment exceptionnel de leur rencontre au Mexique, à la fois à partir de leur passé surréaliste et du cœur même de l'expérience exilique qu'ils partagent. Les préoccupations, les activités et les relations qui rapprochent ces artistes conduisent à s'interroger sur la possible définition d'un mouvement. Leurs interactions amicales et artistiques suggèrent, pour un temps au moins, la détermination de points communs esthétiques, littéraires et culturels. Le creuset créatif de leur exil commun est aussi un point de départ pour analyser la réception de ces œuvres et se demander s'il existe une poétique de l'exil spécifique à ces artistes qui ont vécu en proximité sur le sol mexicain. Pour traiter cette question, cette thèse analyse les représentations communes à ces artistes et observe le rôle déterminant qu'ils ont sur l'art et la littérature latino-américains de la seconde moitié du XX^{e} siècle.

Mots clés : Surréalisme / Exil / Transferts culturels / Mexique/ Poétique Patrimoine / Esthétique / Correspondances / Art et Littérature du XX^{e}

Abstract

This thesis intends to explore and analyse the literary and visual work of a number of exiled artists and writers who have a particular link with the surrealist movement, and fled to Mexico. Several elements of the work of Remedios Varo, Leonora Carrington, Wolfgang Paalen, Alice Rahon, Kati Horna, José Horna, Benjamin Péret, César Moro and Luis Buñuel are often unknown or rarely accessible to a large public. Their archives are scattered around the world and are often ignored. Our aim is to establish a chronological reconstitution of their lives, to inventory their work –particularly from 1938 to 1963, focusing on the exile phase – as well as to examine the aesthetic dialogue between them. The basis, activities and relationships that connect these artists come not only from their surrealist past but also from the exile they share; nevertheless, their interactions challenge their connection as a group. Their artworks communicate with each other and their exile is our starting point in order to analyse the reception of these works. Is there an inherent poetry of the exile in the work of these artists? We will answer this question by studying their common representations and by observing their strong influence in Latin American art and literature from the second half of the 20th century.

Keywords: Surrealism / Exile / Cultural transfers / Mexico / Poetics / Cultural Heritage / Painting / History of Art and Literature of the 20th Century