

## “L’esprit surréaliste est un furet”. Entretien avec Marie-Paule Berranger

“The surrealist spirit is a ferret.” Interview with Marie-Paule Berranger

**Antoine Poisson et Andrea Martínez-Chauvin**



*L'Araignée pendue à un cil : 33 femmes surréalistes*, éd. Marie-Paule Berranger, Paris : Gallimard, 2024, 525 p., EAN 9782073022479.

### Pour citer cet article

Antoine Poisson et Andrea Martínez-Chauvin, « “L’esprit surréaliste est un furet”. Entretien avec Marie-Paule Berranger », Acta fabula, vol. 27, n° 2, Lignes de dialogue, Février 2026, URL : <https://www.fabula.org/revue/document20723.php>, article mis en ligne le 04 Février 2026, consulté le 19 Mai 2026, DOI : 10.58282/acta.20723

---

Antoine Poisson et Andrea Martínez-Chauvin, « "L'esprit surréaliste est un furet". Entretien avec Marie-Paule Berranger »

Résumé - La critique du surréalisme, en s'internationalisant, a permis de prendre conscience de la représentation presque exclusivement masculine du mouvement et fustigé la misogynie d'un groupe d'avant-garde qui n'aurait laissé aux femmes que le rôle de compagnes supports de fantasmes ou au mieux d'inspiratrices, de Muses. L'anthologie modifie et nuance cette image faussée du mouvement surréaliste en montrant leur présence au fil du temps croissante dans les groupes surréalistes successifs. Elle tente de donner un aperçu du nombre important de femmes qui ont écrit, participé aux activités collectives, expositions et revues surréalistes en insistant sur la diversité et la richesse de leur création poétique. En explicitant les critères de sélection, cet entretien montre comment les grands thèmes surréalistes, l'humour noir et les pratiques ludiques réunissent des textes d'une grande diversité générique. Sans réduire leur écriture à un surréalisme « féminin », la situation des femmes dans la société du XXe siècle crée pour elles une situation éditoriale spécifique au sein du mouvement, car elles ne disposent pas de relais éditoriaux majeurs – un oubli que cette anthologie entend réparer, en entendant réévaluer plusieurs images figées du surréalisme. En effet : chez toutes persistent la révolte, la conscience aiguë d'avoir à déjouer les pièges de l'identification et de l'assignation, la conviction que le surréalisme peut accueillir ce désir alors transgressif.

Mots-clés - affranchissement, anthologie, humour., invisibilisation éditoriale, mythes féminins, poésie

Antoine Poisson et Andrea Martínez-Chauvin, « "The surrealist spirit is a ferret." Interview with Marie-Paule Berranger »

Summary - Criticism of surrealism, as it became more international, raised awareness of the movement's almost exclusively male representation and condemned the misogyny of an avant-garde group that left women with the role of companions supporting fantasies or, at best, muses. The anthology modifies and nuances this distorted image of the surrealist movement by showing their growing presence over time in successive surrealist groups. It attempts to provide an overview of the significant number of women who wrote, participated in collective activities, exhibitions, and surrealist journals, emphasizing the diversity and richness of their poetic creation. By explaining the selection criteria, this interview shows how the major surrealist themes, black humor, and playful practices bring together texts of great generic diversity. Without reducing their writing to "feminine" surrealism, the situation of women in 20th-century society created a specific editorial situation for them within the movement, as they did not have access to major publishing outlets—an oversight that this anthology aims to remedy by reevaluating several fixed images of surrealism. Indeed, all of them share a persistent rebelliousness, an acute awareness of the need to avoid the traps of identification and assignment, and the conviction that surrealism can accommodate this desire, which was transgressive at the time.

Keywords - anthology, editorial invisibility, emancipation, female myths, humor., poetry

## “L’esprit surréaliste est un furet”. Entretien avec Marie-Paule Berranger

“The surrealist spirit is a ferret.” Interview with Marie-Paule Berranger

**Antoine Poisson et Andrea Martínez-Chauvin**

---

En dix questions l’entretien qui suit permet de cerner les circonstances qui ont conduit à la publication de l’anthologie des écrits poétiques des femmes surréalistes dans la collection Poésie/Gallimard, des contraintes liées au genre même de l’anthologie, et des libertés avec les définitions génériques qu’impliquait la *poésie surréaliste*. L’architecte maniant les fils de l’anthologie, Marie-Paule Berranger, professeure émérite de l’université Sorbonne nouvelle, est invitée à expliciter ses critères de choix, notamment quant à la qualification comme « surréalistes » de certaines de ces poètes, à situer cette édition en collection de poche dans le mouvement actuel de patrimonialisation des écrits de femmes et à analyser la diversité de l’image des femmes qu’elles ont construite dans leur œuvre, indissociable de leur vie, selon le principe fondateur du surréalisme. Cet entretien a été mené par Antoine Poisson et Andrea Martínez-Chauvin.

✱

*L’Araignée pendue à un cil*, anthologie de trente-trois femmes surréalistes qui doit son titre à un beau poème de Joyce Mansour (par hasard objectif à la page 333) paraît à la suite des commémorations du centenaire du surréalisme. L’année 2024 a vu de nombreux coups de chapeau, autant éditoriaux, critiques que muséographiques. Comment cette anthologie s’insère-t-elle dans cette perspective d’actualisation (et non pas de panthéonisation) de la part féminine du surréalisme ? Comment le projet a-t-il pris forme ?

Cette anthologie naît de la rencontre entre certains de mes sujets de recherche et de séminaire depuis 2010 et un projet d’éditeur, celui de Jean-Pierre Siméon, qui dirige la collection Poésie Gallimard. Alice Nez, son assistante, s’y est ardemment impliquée. Travaillant sur le surréalisme depuis ma maîtrise en 1976 et ma thèse en 1984, j’avais eu le temps de m’étonner de l’absence des femmes dans le mouvement

surréaliste, puis de découvrir avec la revue *Pleine Marge* qu’elles ont bien été présentes, actives, créatrices d’œuvres importantes, mais invisibilisées. Pourquoi ? L’explication dominante, dans la littérature féministe américaine, accusait la misogynie des fondateurs. Sans nier que ceux-ci soient bien ancrés dans les mentalités de leur temps, je trouvais cette condamnation en bloc un peu courte et certains arguments me semblaient reposer sur l’absence de consultation des archives ou le malentendu critique. Quand la critique admettait la présence de femmes dans le surréalisme, c’était en les qualifiant de Muses, un terme qu’on ne trouve pas employé par les hommes du mouvement et dont il était fait un usage péjoratif. On commentait davantage leurs portraits que leurs poèmes, leur vie amoureuse, les nus de Man Ray que leurs textes. Mais lorsque je les inscrivais dans mes programmes de séminaire, avant 2019, je me heurtais à l’absence d’éditions scientifiques et d’éditions de poche accessibles aux étudiants : Claude Cahun<sup>1</sup>, Joyce Mansour<sup>2</sup>, Suzanne Allen<sup>3</sup> ont été publiées dans des éditions complètes ou presque, mais peu accessibles financièrement, certains des livres de Marianne Van Hirtum, de Gisèle Prassinos étaient disponibles — mais dans des éditions trop coûteuses pour les étudiants et/ou des plaquettes à faible tirage. La plupart de leurs recueils ne se trouvaient plus qu’en édition originale. Elles demeurent ainsi en France largement exclues des circuits de légitimation. Or, contrairement à ce qu’on a dit autrefois, ce sont souvent les surréalistes qui ont été à l’origine des seules publications qu’elles aient connues de leur vivant, grâce à GLM, Henri Parisot, Eric Losfeld, Pauvert, et ils n’ont pas été relayés par des éditeurs moins confidentiels. Annie Le Brun est une exception éclatante avec de nombreux essais en poche et un volume de poèmes en collection « Blanche » de Gallimard, puis en « Poésie/Gallimard » sorti à la veille de sa mort<sup>4</sup>. *L’Infini dans un contour* qui réunit poésie, textes critiques et réflexifs en collection « Bouquins », date de 2023. Depuis 2015, la situation a commencé à changer, en partie grâce aux expositions de femmes surréalistes et à l’exemple anglo-saxon, mais aussi parce que l’intérêt pour la littérature des femmes ignorées par l’histoire laissait entrevoir aux grands éditeurs de nouvelles potentialités commerciales.

J’ai commencé véritablement le travail sur l’anthologie à la réouverture de la BNF, après le confinement. Car si le terrain était bien préparé pour les femmes peintres par les catalogues des expositions de Londres et New York<sup>5</sup>, de Paris (Toyen<sup>6</sup>), puis celle du Musée Montmartre en 2023<sup>7</sup>, il l’était bien moins pour les poètes, et encore

---

<sup>1</sup> Claude Cahun, *Écrits*, éd. François Leperlier, Paris : J.-M. Place, 2002.

<sup>2</sup> Joyce Mansour, *Œuvres complètes : prose & poésie*, Paris : Michel de Maule, 2014.

<sup>3</sup> Suzanne Allen, *Traité de l’entre*, éd. Patrick Quillier et Élisabeth Huault, Paris : Éd. des Écrivains, 2004.

<sup>4</sup> Annie Le Brun, *Ombre pour ombre*, Paris : Gallimard, 2024.

<sup>5</sup> *Dreamers Awake*, du 28 juin au 17 septembre 2017, à White Cube Bermondsey, Londres, Royaume-Uni ; *Le Regard féminin : les femmes surréalistes dans les Amériques et en Europe*, Heather James Fine Art, New York, du 8 mai au 31 juillet 2019.

moins pour les essayistes puisqu’il était admis que ces femmes surréalistes ne s’intéressaient pas à la théorie ni à la pensée. La dernière exposition de Beaubourg sur le surréalisme elle-même reflète cette différence de statut entre la réception des arts plastiques et celle de la poésie<sup>8</sup>. Il fallait donc consulter en bibliothèque les éditions originales de nombreux recueils jamais réédités, retrouver les textes dispersés dans les revues surréalistes, passer par des éditions bilingues parues à l’étranger, par les correspondances, pour que le choix ne se limite pas aux textes déjà connus grâce aux anthologies préexistantes. Je ne me suis pas interdit de choisir un texte figurant déjà dans *La Femme surréaliste*<sup>9</sup>, dans *Surrealist Women*<sup>10</sup>, dans *Scandaleusement d’elles*<sup>11</sup>, mais il fallait que ce fût un texte qui contribuait à donner une idée de l’étendue de la gamme d’une autrice et/ou constituait un sommet de son œuvre.

Le temps nécessaire à la réalisation a placé cette anthologie au cœur de ce moment où l’on réédite les œuvres éparses des plus connues ou des plus saisissantes d’entre elles, par exemple Leonora Carrington, en trois volumes<sup>12</sup>, les *Écrits complets* de Laure<sup>13</sup>, certains textes de Marianne van Hirtum<sup>14</sup>. Certaines écrivaines oubliées avaient précédé, comme Suzanne Césaire<sup>15</sup>. Prenons garde à ce que cet acte de réparation ne soit pas opéré pour solde de tout compte. Actuellement, certaines éditions numériques, par la totale absence d’acte éditorial, nivellent les poèmes dans une succession pénible et une mise en page des vers uniformisée sans respect du dispositif initial ; d’autres négligent la note informative qui permettrait *a minima* de situer les textes et les recueils, et d’exposer le principe de choix quand il existe des variantes. Il n’est pas sûr que le texte ainsi dépouillé, passée la phase opportuniste de valorisation des écrivaines minorées, accède à un lectorat presque exclusivement féminin et qui perdure au-delà de l’adhésion militante. Il reste à ces écrivaines bien des étapes à franchir. On est loin de la « panthéonisation », qui ne

---

<sup>6</sup> Toyen, *l’écart absolu*, Musée d’art moderne de Paris, Paris : Beaux-arts éditions, 2022 (publié à l’occasion de l’exposition éponyme au Musée d’art moderne de Paris, 25 mars-24 juillet 2022).

<sup>7</sup> *Surréalisme au féminin ?*, Alix Agret et Dominique Païni (dir.), Paris : In Fine/Musée de Montmartre, 2023 (publié à l’occasion de l’exposition éponyme, Paris, Musée de Montmartre-Jardins Renoir, 31 mars-10 septembre 2023).

<sup>8</sup> *Surréalisme : transformer le monde ; Surréalisme : changer la vie*, Katia Sowels, Didier Ottinger et Marie Sarré (dir.), Paris : Éditions du Centre Pompidou, 2024 (publié à l’occasion de l’exposition *Surréalisme*, au Centre Pompidou, 4 septembre 2024-13 janvier 2025).

<sup>9</sup> Roger Borderie (dir.), *La Femme surréaliste*, Nyons : Obliques, 1977.

<sup>10</sup> Penelope Rosemont (dir.), *Surrealist Women: an international anthology*, Austin : University of Texas Press, 1998.

<sup>11</sup> Georgiana Colville, *Scandaleusement d’elles : trente-quatre femmes surréalistes*, Paris : J.-M. Place, 1999.

<sup>12</sup> Leonora Carrington, *Contes*, Lyon : Fage éditions, 2020 ; *id.*, *Récits*, Lyon : Fage éditions, 2022 ; *id.*, *Théâtre*, Lyon : Fage éditions, 2022.

<sup>13</sup> Laure, *Écrits complets*, éd. Marianne Berissi et Anne Roche, Meurcourt : Éditions les Cahiers, 2019.

<sup>14</sup> Marianne Van Hirtum, *La Vie fulgurante*, Boitsfort : L’arbre de Diane, 2021 ; *id.*, *Contes sublimes*, Moret-Loing-Orvanne : L’OR aux 13 îles, 2024.

<sup>15</sup> Suzanne Césaire, *Le Grand camouflage : écrits de dissidence, 1941-1945*, éd. Daniel Maximin, Paris : Seuil, 2009.

leur apparaîtrait d’ailleurs sans doute pas comme un accomplissement, et même de l’actualisation. Le feu éditorial doit être plus nourri pour que s’éveille l’intérêt et que le lectorat s’étende au-delà des « spécialistes » et des militantes. La plupart de ces femmes poètes ajoutent à l’audace d’avoir été anticonformistes le défi de n’avoir pas « géré » leur écriture en « homme de lettres », de n’avoir pas fait *métier* d’écriture — soit que cette opportunité leur ait été moins souvent offerte (on voit peu de journalistes, de critiques et d’universitaires femmes dans les années vingt et pas beaucoup encore avant les années cinquante), soit qu’elles récusent le labeur de « la main à plume » et le « comptoir de l’épicerie ». D’autres poètes surréalistes, des hommes, l’ont aussi tenté, qui ont fait l’épreuve de la marginalisation et de l’oubli, comme Philippe Soupault, dont on peine aujourd’hui à trouver certains textes.

Vous donnez deux critères de sélection : d’abord un noyau de femmes actives, proches du groupe français, ayant participé à ses aventures collectives ; dans un deuxième temps, des femmes ayant eu des liens avec le groupe français. Ont dû être écartées des poètes surréalistes qui auraient nécessité une traduction, ou dont les traces sont trop lacunaires (notamment les peintres), enfin celles qui n’ont effectué qu’un bref passage dans le groupe français. Je pense en particulier aux surréalistes des premiers temps du mouvement, comme Beznos, Gauthier, Denise Lévy. La vie du groupe apparaît en tout cas en filigrane, par les notes biographiques, les réponses aux enquêtes, comme celles de Toyen. D’autres critères ont-ils présidé à ces sélections ? Un des axes des textes de l’anthologie semble être l’appartenance au surréalisme, qu’il soit revendiqué ou non, avec des personnages limitrophes (Suzanne Lilar, Lise Deharme), ou qui ont refusé le surréalisme (Gisèle Prassinou, Frida Kahlo). Au fond, nombre de ces textes sont-ils surréalistes, ou sont-ils le reflet d’un parcours de vie qui épouse le surréalisme, dans son centre ou sa périphérie ? Était-ce aussi une manière de nuancer, comme le souligne votre introduction, le constat dur et parfois injuste des critiques féministes des années soixante-dix ?

J’ai voulu éviter en effet tout dogmatisme... mais pas toute rigueur. J’ai donc défini des critères qui se conjuguent le plus souvent selon des dosages différents chez les autrices mais n’ont pas besoin d’être tous présents simultanément. Il fallait aussi tenir compte des critères d’appartenance au groupe et de la définition même de la notion de « groupe » (mouvement, égrégore, constellation...) au fil de l’histoire du mouvement. J’ai dû écarter des poètes considérables, comme Mina Loy, Emmy Bridgwater, Olga Orozco, Lee Miller, Mary Low qui étaient dans ma première liste, pour des raisons d’accès aux textes, de traduction : c’eût été un autre livre, avec plus de noms et moins de textes représentatifs de la trajectoire de chacune, ou alors limité aux « grands » noms, ceux que l’on connaît déjà. Une telle anthologie ratifierait seulement les palmarès qui ont cours, sur des critères esthétiques flous.

Les femmes poètes du surréalisme anglais ou américain n’ont pas souffert du même déficit éditorial d’une part et, d’autre part, je souhaitais faire connaître quelques figures en train de s’effacer, comme Marcelle Ferry, qui a eu une vraie présence mais une œuvre ténue, Suzanne Allen, Irène Hamoir, Alice Rahon dont les textes sont très injustement ignorés du grand public. Par ailleurs, me semble définitionnelle de l’avant-garde, et de celle-ci tout particulièrement, l’idée que l’intervention surréaliste peut se manifester autrement que par l’œuvre écrite ou peinte : dans l’amour et dans la vie. Pour constituer un livre, c’était un point limite, évidemment, mais j’ai voulu que ce type de trajectoire soit présent parce qu’il distingue le surréalisme de toute « école ». Renée Gauthier, Fanny Beznos, ont ainsi figuré sur ma première liste ; la première apparaît comme une passante circonstancielle dans *La Révolution surréaliste*, puis s’éloigne ; en revanche j’ai eu plus de mal à renoncer à Fanny Beznos parce que son apparition au marché aux Puces avec un livre de Rimbaud dans *Nadja*, son amour de la poésie et son ardeur militante, vécue jusqu’à sa disparition en déportation, la plaçaient sur une ligne authentiquement surréaliste — mais j’avais trop peu de traces et un long poème en capitales de mots d’ordre révolutionnaires ne suffisait pas à la représenter. La « communauté d’esprit » plus ou moins durable avec le Surréalisme est essentielle. Mais il faut tenir compte des modes d’implication différents en fonction du contexte historique et bien sûr des aires culturelles. J’ai donc retenu celles qui avaient écrit en français, participé aux activités du groupe, publié dans les revues et aux éditions surréalistes ou au moins eu des contacts réels avec le groupe de Breton et les micro-groupes satellites constitués sur affinités, après-guerre. Et même parmi celles-ci des noms ont été sacrifiés dans la « short list », comme celui de Nicole Espagnol, injustice qu’il faudra réparer<sup>16</sup>.

Aux rencontres et à l’action collective attestées, s’ajoutent des critères de contenu comme la valorisation de l’imaginaire, la quête de l’invisible latent, l’humour noir : ils dessinent un second cercle plus large lié au surréalisme par la confiance accordée aux puissances de l’inconscient, du rêve, de l’eros, de la poésie et en tout premier lieu l’attachement à la liberté dans tous les domaines de la vie humaine. Si certains thèmes ou modalités d’inspiration relèvent du surréalisme, ils ne sont pas critères suffisants : on peut pasticher le merveilleux surréaliste, mimer l’automatisme, cultiver le bizarre en serre. J’ai voulu éviter de lisser le surréalisme pour en présenter une version esthétique flatteuse. Ceci conduit à ne pas prendre pour référence une photographie figée du surréalisme prise à partir des définitions du *Manifeste* de 1924 ou des *Entretiens* de Breton en 1952, mais à considérer le mouvement en devenir et pluriel : ce qui a assuré sa longévité est dans sa capacité à redéfinir ses objectifs et ses moyens à mesure qu’apparaissent de nouveaux poncifs

---

<sup>16</sup> Nicole Espagnol, *Little Magie*, Paris : Bordas, 1983 ; *id.*, *Suis-je bête*, Montréal : L’Oie de Cravan, 2002 ; *id.*, *Il était une dame*, Montréal : L’Oie de Cravan, 2015.

intellectuels et de nouvelles entraves à la liberté de penser et d’imaginer, qu’elles soient politiques, morales ou sociales.

Breton, dans ses entretiens des années cinquante, répond à ceux qui voudraient lui voir rappeler les principes fondateurs et distinguer entre ce qui est désormais vivant et ce qui est mort que le surréalisme n’existe qu’en se transformant, que le respect d’une « vulgate » ou la répétition de procédés est le meilleur moyen de le trahir. C’est dans le lien spécifique à chaque poète, homme ou femme, entre rythme, signifiants et aventure de vivre que s’ouvre un accès propre au surréalisme. Risquons une tautologie : qu’est-ce que le surréalisme sinon cet espace où peuvent se rencontrer Joyce Mansour, Valentine Penrose, Annie Le Brun et Nelly Kaplan ? Dans cette diversité, des fusées éclairantes filent et s’envoient des signaux des unes aux autres. C’est le jeu de piste qu’offre en prime l’anthologie.

Comme vous le signalez dans votre introduction, un des premiers éléments frappants de l’anthologie est la récurrence de thématiques poétiques : l’humour noir, la parodie des formes mineures de poésie (la comptine, notamment), le peu d’intérêt pour le souci formel et surtout la cruauté, s’exprimant autant dans l’érotisme que dans le rapport avec le corps, volontiers déchiqueté ou brisé, composent une cohérence impressionnante. Vous liez cette spécificité d’une voix surréaliste au féminin aux injonctions sociales ; c’est dans le surréalisme que Joyce Mansour, Gisèle Prassinos, Nora Mitrani, Nelly Kaplan trouvent la réponse à leurs propres peurs, ou les expriment crûment jusqu’au désespoir dans le cas d’Unica Zürn. Pensez-vous qu’il y a là une spécificité esthétique de ce corpus, à savoir l’expression féroce du démembrement érotique ? Ou serait-ce plutôt un revers de la médaille des poèmes consacrés à la femme mythologisée et idéalisée ?

La femme mythologisée, idéalisée est produite par quelques-uns des surréalistes mâles en réaction contre la minoration des femmes, leur exploitation comme mère, épouse, dans le cadre des fonctionnements familiaux, sociaux. Ils observent que l’aliénation des femmes n’a pas diminué avec l’affaiblissement de la religion, qu’ils jugent en partie responsable de leur asservissement. Tous les hommes du mouvement n’y sont pas sensibles au même degré. Quand cette idéalisation leur apparaît comme telle, les femmes du mouvement ne s’en offusquent pas de la même façon. Je ne dis pas que cela n’existe pas — cela existe, ô combien —, mais que la généralisation est abusive et que ce n’est pas une caractéristique exclusive, définitionnelle du surréalisme. Certaines créatrices surréalistes peuvent jouir de cette idéalisation, s’en servir pour renverser les relations de domination, comme Dorothea Tanning ou Leonora Carrington, d’autres la dénoncer comme un piège, comme Claude Cahun ou Nelly Kaplan. Frida Kahlo s’en prend vigoureusement au surréalisme mais il semble, à bien lire, qu’elle en veuille surtout à Breton, pour des raisons personnelles ; Dorothea Tanning note que les surréalistes ne se comportent

pas avec elles différemment des hommes de leur temps, mais cela ne la trouble pas car elle pense que les femmes ne doivent pas tenir leur statut des hommes. Elles sont peu nombreuses à s’estimer victimes de leur statut de femme dans le groupe. Il me semble que c’est le cas pour Gisèle Prassinos, introduite à 14 ans dans le groupe par son frère, Mario, un graveur qui illustre déjà les recueils de ses amis surréalistes. Érigée en figure du génie de l’enfance conjuguant Alice et Rimbaud, elle sidère Breton, Eluard, Péret... par son abandon au flux de la poésie automatique. Mais son œuvre poétique abondante et méconnue montre qu’elle traverse des phases d’exaltation, puis de prise de conscience, de révolte, de rupture, parfois de regret de l’époque où la poésie « coulait de source ».

Les mots dont nous nous servons faussent souvent le débat : ils ont d’autres connotations — ainsi la qualification de victime paraît souvent infamante à ces femmes qui ne se résignent pas : plusieurs semblent poussées par réaction à une posture « virile » surjouée, au renversement ironique ou à une agressivité prédatrice. Se présenter en « femme fragile » n’est que très rarement une option à leurs yeux. L’hypothèse a été faite aux États-Unis et en France (Jacqueline Chénieux-Gendron) qu’elles adoptaient une attitude inspirée par la « mimicry », l’identification au masculin et au rôle de domination. Mais Dora Maar, Nush Eluard, Valentine Hugo n’ont pas les mêmes réponses que Joyce Mansour, Lise Deharme, Leonor Fini ou Bona. La plupart d’entre elles refusent cette distribution des rôles — domination, prédation, agressivité, égoïsme, rôle actif masculins versus soumission, passivité, douceur, abnégation, renoncement, empathie, altruisme féminins —, mais celles qui le font refusent d’en avoir honte.

Les images de démembrement, les fantasmes de viol (perpétré ou subi), de décapitation, d’exécution publique me semblent moins procéder d’une identification à des « thèmes » collectifs dans une surenchère visant à se faire accepter, ou dans une volonté surréaliste de « choquer », que d’une action vitale, en réponse aux agressions de leur petite enfance (Bona, Unica Zürn...), à la pression familiale (Laure, Leonora Carrington), à celle de l’histoire (Toyen) ou de la société de consommation (Annie Le Brun). Ces mêmes thèmes cruels dans les œuvres des hommes du mouvement, que l’on songe à Péret, à Brauner, à Bellmer, à Max Ernst ou à André Pieyre de Mandiargues ne sont pas davantage des provocations gratuites ou opportunistes : ils règlent des conflits psychiques liés à la situation familiale, pour certains à l’expérience des pensionnats religieux, à l’expérience de la guerre dans leur adolescence, à la montée du nazisme dans leur pays, à l’exil. Ce qui amène le surréalisme à des représentations violentes, jusque dans le merveilleux, est à chercher dans les conditions de vie à une époque donnée, et à certains traumas individuels ou collectifs à exorciser ou sublimer pour survivre. Il se trouve

que le surréalisme est dans leur temps le mouvement qui accueille la Révolte, les dissidents, les artistes exilés ou en rupture de ban, et en fait un moteur de création.

L’anthologie, en elle-même, fait montre d’une grande hétérogénéité de productions : poèmes, bien sûr, mais aussi correspondance, journaux intimes, nouvelles, récits autobiographiques, rêves, voisinent gravures, manifestes picturaux... Quel a été le choix qui a présidé à cette multiplicité ? Désir d’exemplarité, en montrant la multiplicité des productions du surréalisme au féminin ? Désir de patrimonialisation, en incluant, par là, des textes célèbres ou non de femmes qui se sont majoritairement exprimées dans la peinture (notamment Toyen, Frida Kahlo et Jacqueline Lamba) ? Ou pensez-vous qu’il y ait une spécificité du surréalisme au féminin dans l’hétérogénéité et l’écriture de l’intime ? Je pense en particulier aux nombreuses lettres de l’anthologie, comme celle de Claude Cahun à Desnos, de Leonor Fini à Mandiargues, Simone Kahn à Denise Lévy, où s’exprime une forme de tendresse, d’amitié et d’érotisme peu associée usuellement au surréalisme.

Je ne parlerai pas d’un « surréalisme au féminin » même avec un point d’interrogation — il n’y a pas des « versions » du surréalisme, mais il y a des surréalismes à partir de l’internationalisation qui commence dans les années trente, selon les cultures, les luttes et contextes historiques, selon les époques : ce n’est pas la même chose d’entrer dans le surréalisme en 1925, en 1938 et en 1952. Presque toutes refusent les images associées à la féminité et ne se reconnaissent pas dans les rôles préparés pour les femmes, on y reviendra. Par contre, au-delà des caractéristiques communes aux surréalistes, hommes et femmes, qui sont à chercher du côté du choc, de la force de scandale et de jubilation, de la présence de la liberté et de l’amour, de la pensée analogique, entre autres, on peut déceler chez elles la fréquence plus grande de certains sujets, de certains thèmes.

Il s’agissait bien évidemment de ne pas réduire le surréalisme à un style, un contresens très commun aujourd’hui, ni l’art et l’écriture des femmes à une expression solipsiste, tournée vers l’intériorité, et la fine sensibilité osmotique. La diversité générique est pour une part consubstantielle au surréalisme qui refuse d’identifier la poésie au poème, et entend la saisir dans toutes ses manifestations. Le surréalisme n’est pas dans les « bizarreries » d’expression ni ne vise les satisfactions esthétiques — il peut aussi les rencontrer ponctuellement, bien sûr, mais à condition de les subordonner à la dimension expérimentale, au désir de transformation. C’est pourquoi il fallait éviter la fétichisation du résultat, montrer d’autres formes d’expression artistique, d’engagement dans l’expérience surréaliste — par le jeu, le rêve, les états de conscience modifiés, etc. J’ai aussi voulu respecter certaines proportions génériques, mais certains types de textes ont été imposés par le fait que ces femmes arrivent peu à peu dans un surréalisme qui a parfois déjà

une longue histoire derrière lui, faite de rebonds. Il faut en effet bien tenir compte du fait qu’elles ne sont pas toutes de la même génération et que leur entrée en surréalisme s’échelonne entre 1925 et 1960. Pour donner une idée de ces différences de génération, sur la liste des 33 autrices de cette anthologie : 20 sont nées avant la guerre de 1914, depuis Valentine Hugo née en 1887 jusqu’à Meret Oppenheim née en 1913. Parmi celles-ci, six avant 1900 : Valentine Hugo, Kay Sage, Simone Kahn-Breton, Valentin Penrose, Claude Cahun, Greta Knutson (1899) ; 10 avant 1910 : Marcelle Ferry, Irène Hamoir, Toyen, Suzanne Lilar, Lise Deharme, Frida Kahlo, Dora Maar, Alice Rahon, Leonor Fini, Remedios Varo. Jacqueline Lamba, Dorothea Tanning, Meret Oppenheim naissent entre 1910 et 1913. Trois d’entre elles, Suzanne Césaire, Unica Zürn, Leonora Carrington viennent au monde pendant la guerre de 14-18. Les dix autres sont nées entre 1920 et 1942 : Gisèle Prassinos, Suzanne Allen, Nora Mitrani, Laurence Iché en 1921, Marianne Van Hirtum est née en 1925, Bona en 1926, Joyce Mansour en 1928, Nelly Kaplan en 1931, Giovanna en 1934, Annie Le Brun en 1942. On ne s’étonnera pas de la diversité des choix, ou des formes d’engagement. Ainsi la participation aux expériences des sommeils hypnotiques n’apparaît pas, l’automatisme est quantitativement moins représenté que chez les hommes qui le pratiquent au début des années vingt. Par contre, le récit de rêve est très présent mais, selon les époques, prend des libertés avec les précautions méthodologiques et les protocoles de narration de Breton. Seule Meret Oppenheim s’efforce à une rigueur expérimentale dans les modes de restitution. Le principe même de l’anthologie rendait moins facile le prélèvement d’extraits de roman mais il est vérifiable que le conte est très présent chez les femmes surréalistes (Carrington, Bona, Deharme, Penrose, Knutson, Prassinos.). Là encore, il faut éviter de tirer des conclusions hâtives : le conte figure dès le début, chez Breton, plus souvent encore chez Péret, Limbour ou André Pieyre de Mandiargues, donc n’a rien d’exclusivement féminin. Les femmes cependant le déploient dans toutes ses variantes et registres — sans oublier le merveilleux. Le fantastique, le récit onirique, l’apologue philosophique, la fable, le conte cruel se déclinent jusqu’aux abords du mythe. Contrairement à ce qu’on a dit, les hommes du mouvement n’ont pas le monopole du texte théorique, de l’élaboration réflexive ou socio-politique — c’est pourquoi il me paraissait nécessaire de faire lire Suzanne Lilar, Nora Mitrani, Suzanne Allen, Suzanne Césaire et bien sûr Annie Le Brun.

La question de la position des femmes est d’ailleurs un autre axe essentiel du mouvement : les contributions oscillent entre critique du patriarcat et de la domination masculine (Nelly Kaplan), ou des injonctions imposées aux femmes (Nora Mitrani, Bona, Mandiargues), et refus d’une assignation à un rôle ou à un refus de l’amour au bénéfice de la liberté sexuelle comme dernier avatar du capitalisme (Annie Le Brun). Les notices biographiques ne négligent pas non plus le sort de femmes qui ont souffert de rencontres destructrices (Dora Maar, Valentine

Hugo). De nombreux textes revendiquent une part virile pour les femmes, et une part féminine pour les hommes, tandis que Claude Cahun échappe aux catégories usuelles. Pensez-vous pour finir que la question doit être envisagée de manière dialectique ? Sans « ajouter au triste échantillonnage du mystère féminin » (p. 279) et en « abolissant la section entre les sexes », peut-on penser une complémentarité qui s’enrichit par l’amour ?

Alors que dans les poèmes et contes poétiques le paysage est érotisé, que les humains, les animaux et les végétaux participent les uns des autres (Greta Knutson, Leonora Carrington), que les modèles biologiques métaphorisent la relation au monde et à l’autre, l’androgynie primordial reste à reconstituer, pour plusieurs de ces femmes comme pour Breton. Quant au dépassement des dichotomies par l’amour — je ne suis pas sûre qu’il puisse toujours être qualifié de « dialectique » —, il est toujours au cœur de toute création surréaliste, qu’elle célèbre le triomphe d’eros ou « le désir demeuré désir ». C’est un principe moteur de l’écriture comme de l’image, le modèle symbolique de toute conjonction. Comme dans le récit d’Aristophane, l’androgynie peut être composé de deux moitiés féminines, de deux moitiés masculines, ou d’une moitié-femme et une moitié-homme. Ce sont les images figées des rôles spécifiques de la femme et de l’homme, des qualités, défauts, capacités assignés à chacun au nom d’une nature profonde (on ne parle pas encore d’essentialisation) qui attirent en réponse la révolte, le défi, le renversement caustique ou la feinte adhésion ironique. Comme le montre le conte de Leonora Carrington « La débutante », on peut rêver de changer de visage, d’échanger les rôles sociaux, car l’image et les contraintes associées au genre sont surdéterminées par les classes sociales, et il est difficile d’échapper à l’époque aux déterminations biologiques, génétiques, génériques et sociétales. Dans ses contes, la haine de la hyène et son besoin vital de liberté reprennent finalement le dessus, les petites filles réussissent leur métamorphose animale et regagnent l’espace de la sauvagerie (« Jemmima et le loup », « Le septième cheval »). Carrington, Deharme, Knutson, Prassinis vont de la contestation des stéréotypes de genre à la fusion des espèces opérées dans leurs contes par l’analogie, l’ingestion, la métamorphose, la transmutation. Il me semble qu’elles vont ainsi plus loin que ne l’imagine Breton quand il préconise en 1944 dans *Arcane 17* que le « système féminin du monde » supplante le règne masculin qui depuis des siècles n’a abouti qu’au massacre et à la domination : « le temps serait venu de faire valoir les idées de la femme aux dépens de celles de l’homme, dont la faillite se consomme assez tumultueusement aujourd’hui<sup>17</sup> ». Une ouverture, certes, mais qui ne remet pas en cause les valeurs associées à chacun des genres ni surtout la bipartition. Il n’en reste pas moins que cette invitation à l’effacement des hommes qui ont suffisamment montré de quoi ils

---

<sup>17</sup> André Breton, *Arcane 17, enté d’Aujourd’hui 1944-1947, Œuvres complètes*, t. III, éd. Marguerite Bonnet, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 65.

sont capables est sinon unique, rarissime en 1944, et non suivie d’effet, comme on sait.

Suivant les principes surréalistes, le mouvement préconise la liberté et l’amour. Si la question politique apparaît par certains éclats (notamment dans les textes de Claude Cahun), les textes mettent l’accent sur l’amour « éperdu », sur la folie vécue intimement, et sur le traitement des corps. L’émancipation politique passe-t-elle avant tout par la sphère de l’intime, ou est-ce un reflet de la qualité poétique de l’ouvrage ?

La question m’est posée — j’y répondrai de mon point de vue, qui ne prétend pas dire ce qu’il en est d’un point de vue surréaliste, hier, aujourd’hui et à jamais. Pour moi il est certainement illusoire de penser que l’amour, la « sphère » intime, puisse échapper aux déterminations socio-historiques. La façon dont chacun perçoit son aliénation et son affranchissement, vit sa relation à l’autre dans le couple n’est pas intemporelle, comme le montre le livre que Suzanne Lilar consacre à la question du couple en 1963. Le surréalisme, en tout cas, ne s’est jamais défini comme une série de thèmes : l’amour, la liberté, le rêve, l’imaginaire, le désir ne sont pas des ballons flottant dans l’éther. Dès *La Révolution surréaliste*, les prises de position anti-coloniales, les réponses de Crevel aux déclarations d’Henri Massis, dans *L’Esprit contre la raison* en 1927, puis l’engagement contre le nazisme, le stalinisme, la guerre d’Algérie montrent que le surréalisme ne se conçoit pas hors du monde. On le sait, l’engagement au Parti communiste de cinq de ses membres en 1927 produit des remous, des départs — et les surréalistes quittent assez vite le Parti. Mais ils n’ont cessé de penser leur communication et leur action sur le modèle politique ni de discuter de l’orientation idéologique du mouvement. De 1924 jusqu’aux derniers podcasts d’entretiens d’Annie Le Brun, jamais le surréalisme n’a pensé séparément ses modalités de transformation du monde et l’action politique. Il me semble que Suzanne Césaire, lorsqu’elle met l’accent sur l’amour, ne l’isole pas de la question politique et notamment de la relation entre les différentes strates de la population antillaise et le colonisateur. Et dans des registres bien différents, Nelly Kaplan et Nora Mitrani posent d’abord des questions idéologiques et sociétales. Les réflexions sur le couple de Suzanne Lilar, sa critique de Sartre ou de Beauvoir sont éminemment politiques. Et Joyce Mansour dans ses mises en scène des corps, de la décomposition, des difformités comme dans ses chroniques humoristiques ou grinçantes n’est pas à l’écart du politique — certains poèmes en témoignent comme celui qui distingue indécence et obscénité, ou « Entre le rêve et la révolte la raison vacille ». Je ne crois pas que les mots soient privés de force et d’impact, les siens continuent de choquer et de s’indigner de ce qui est indigne. Et lorsque Unica Zürn ou Bona décrivent leur délire hallucinatoire et leur internement, elles montrent clairement les rapports de force qui règlent le fonctionnement institutionnel, le

pouvoir masculin qui s’exerce là comme ailleurs sur les femmes, et ce qui se re-joue depuis l’enfance dans la « folie » des femmes ou leur prétendue « hystérie ».

« Les femmes n’ont pas seulement leur môme à dire » (p. 153). La question du langage semble un travail essentiel. Les jeux de mots de Nora Mitrani, le déplacement des sonorités dans Kay Sage, les jeux de Giovanna évoquent les expérimentations des aphorismes de Desnos, de Leiris et de Picabia que vous aviez étudiés dans *Dépaysement de l’aphorisme*. Mais globalement, la destruction du langage reste modérée, au bénéfice d’un *Vers libre international* ou d’une expression de la subjectivité plus directe, moins ludique. Comment expliquez-vous cette inflexion de ton, volontiers plus sombre ? Avez-vous senti, pour certains de ces textes *a fortiori*, un besoin de revenir à l’original, voire de retraduire, dans le cas des autrices écrivant en langue étrangère ? Ou peut-être réfutez-vous ce jugement ?

Il est impossible d’assimiler le surréalisme à une recette d’écriture, ce que disait avec humour le *Manifeste* dès 1924 par ces sous-titres « Secrets de l’art magique surréaliste : composition surréaliste écrite, ou premier et dernier jet », « Pour écrire de faux romans »... Les écritures de Breton, Aragon, Desnos, Soupault, Duprey ou Rodanski n’ont pas grand-chose à voir, ni dans la prosodie ni dans les figures de prédilection — même le vers dit « libre » est bien différent chez Desnos, Breton et Aragon. Mais dans l’ensemble du surréalisme, le rapport au langage est fondamental. Les différences que vous percevez justement ne séparent pas les pratiques d’écriture des femmes de celles des hommes, mais les poètes des artistes qui privilégient d’autres moyens d’expression ; certaines plasticiennes cependant sont de plain-pied avec la réfection ludique des clichés et locutions figées, ou avec les jeux de Rose Sélavy — les titres poétiques de Toyen en témoignent. Si j’ai intégré certaines réponses à des enquêtes, c’est aussi pour rappeler que les surréalistes à partir des années trente viennent souvent d’autres pays, d’autres cultures, avec une autre langue maternelle : comme pour Brauner, Bellmer, cela déplace leurs références, les élargit, relativise parfois ce qui a fondé et préparé la rupture poétique surréaliste entre 1917 et 1919 (Rimbaud/Lautréamont plutôt que Mallarmé). Ces femmes ont été nourries à des sources diverses (contes français, celtes, slaves, scandinaves...) qui étendent les croisements virtuels, ouvrent à d’autres univers mythiques et, autorisant des rapprochements au sens propre encore inouïs, permettent d’entendre des échos entre les mots, plus ou moins imperceptibles pour ceux qui sont immergés dans la langue française depuis l’enfance. Qu’on songe à ce que la poésie en français de Mansour doit aux langues qui se croisent autour d’elle dans son enfance égyptienne au sein d’une famille britannique. Cette expérience de l’écoute lyrique des langues me semble extrêmement féconde chez les plasticiennes, comme Toyen, ou Mimi Parent, ou chez celles qui comme Carrington déploient leur action à la fois dans l’écriture et la

peinture. Outre le rapport à l'étrangeté, les surréalistes se définissent par la relation qu'ils postulent entre poésie et action, entre action sur le langage et transformation effective des relations au monde et aux sociétés. Ce sont des prémices qu'on ne retrouve pas aussi fortement chez toutes ni chez tous les surréalistes, mais ils ont tous en commun une vision transformatrice de l'art qui peut conduire vers l'engagement dans la résistance (Laurence Iché), l'intervention polémique (Annie Le Brun), vers l'alchimie (Remedios Varo). Les modalités d'action ne relèvent pas d'un dogme formel ; parmi celles qui écoutent les suggestions de la langue pour court-circuiter ces associations stéréotypées qui rebâtissent sans cesse le monde sur ses anciens modèles, certaines vont jouer sur les mots et corriger les clichés dans une perspective ironique. Parfois, le jeu sur les mots vient comme un coup de poing ou un trait d'esprit au service d'une intention préalable (Nelly Kaplan, Giovanna), d'autres par les anagrammes ou le calembour, la substitution d'une syllabe ou d'une lettre font dérapier le langage familier vers d'autres bords plus inquiétants, laissent place au surgissement — du désir, de l'aveu ou de la révélation (Gisèle Prassinis, Dora Maar, Bona). Il me paraît normal que la poésie ludique qui explose chez Desnos, Leiris, Péret, chez Soupault ou dans la revue *Proverbe* d'Eluard, et conduit la poésie de Breton à l'époque de *Poisson soluble* et de *Clair de terre* ne se retrouve pas avec la même densité dans la poétique plus tardive : elle avait ses racines chez Jarry, chez Roussel et accompagnait un moment de rupture tant avec Mallarmé qu'avec le *mot librisme* futuriste. Il s'agissait de frayer un chemin en poésie à une autre conception de la langue (contemporaine de Frédéric Paulhan, Michel Bréal, puis Jakobson, Saussure, Freud). Le jeu de mots a un rôle précis à jouer à un moment donné dans les années vingt, comme la typographie dans la poésie visuelle avant la Première Guerre mondiale. Or, comme on a dit, les femmes de cette anthologie entrent progressivement en surréalisme, et pour la plupart après les années trente ; certaines viennent des États-Unis, d'autres de Yougoslavie, de Tchécoslovaquie, d'Angleterre, d'Espagne, d'Allemagne. Les références fondatrices (Rimbaud, Roussel, Jarry), le rapport au jeu verbal en poésie ne sauraient être les mêmes, ni ce qui en est attendu. Les combats se déplacent et avec eux les procédés ludiques : Joyce Mansour pratique le jeu de mots plus étroitement en relation avec le corps, ce n'est pas le même type de jeu de mots que celui qui devait ouvrir l'espace de la voyance ou démontrer l'antériorité féconde de la profération sur la pensée rationnelle.

Lorsque ces femmes écrivent dans une autre langue, j'ai eu recours aux traductions existantes, avec dans quelques cas très peu nombreux (lettres et textes automatiques), une re-translation personnelle vérifiée par des spécialistes de la langue concernée.

On remarque la présence lancinante des hommes surréalistes : amants, bien sûr (Mandiargues, Bellmer), ou vivant un amour non partagé (Desnos). Comme vous le

rappelez dans l’introduction, les femmes surréalistes n’ont pas vécu le groupe comme un lieu d’injonctions, mais un espace d’émancipation, où se pose enfin sérieusement la question de la femme et où s’élabore une éthique de la liberté et du refus des conventions. Surtout, Breton apparaît comme un fil d’Ariane : à côté des témoignages tantôt fascinés (Simone Kahn) ou ironiques (Nelly Kaplan), on croise des allusions à son œuvre. *Hasard objectif* (Nelly Kaplan), « lâchez tout » (Annie Le Brun), écriture automatique (Jacqueline Lamba) sont repris, remodelés, réutilisés, jusqu’aux « mots font l’amour » (p. 151). Ce rapport libre et rafraîchissant ne montre-t-il pas une réutilisation personnelle et affranchie des contenus du surréalisme ? Il est vrai que les modèles bretoniens (la Muse, la Voyante, la Femme-Enfant, la Sorcière) sont quasiment absents du livre.

On rencontre tout de même la femme-enfant chez Gisèle Prassinos, la petite fille chez Leonora Carrington, la jeune fille chez Dorothea Tanning et d’autres, bien plus ambivalente toutefois que la femme-enfant du mythe bretonien — c’est en petites filles érotisées voire perverses que certaines autrices se projettent, pour retourner la violence contre leurs agresseurs et contre une société patriarcale objectivement complice. Certaines se représentent comme telles, dans leurs récits de rêve, leurs fictions et autoportraits, figées dans les situations incestueuses de l’enfance, le viol et la violence familiale. Mais on l’a dit, le mythe de la femme-enfant est désavoué par celle qui l’a incarné dans le groupe : Gisèle Prassinos considère rétrospectivement avec une certaine amertume le rôle qu’elle a endossé, d’enfant prodige, nouveau Rimbaud au féminin. C’est aussi le cas de Valentine Hugo qui dans ses rêves écrits ou dessinés se montre entourée de griffes, comme un animal effrayé, fasciné par un regard magnétique. En revanche la Sorcière — souvent comme chez Breton celle de Michelet — a la sympathie de la plupart des femmes surréalistes. Leonor Fini avec jubilation renchérit sur les fantasmes « masculins » dans sa leçon de vol, tandis que Leonora Carrington convoque ancêtres crochues et jeunes filles rousses autour de mixtures, racines et chaudrons. La Muse semble bien trop marquée par le romantisme comme une figure inspirante, et par son nom comme une nymphe récréative : elles entendent s’émanciper des attendus sociaux, des contraintes familiales et créer librement, mais aussi voir leur œuvre publiée, exposée — et là il faut bien constater qu’elles ont besoin de médiateurs-hommes au moins jusqu’aux années soixante-dix, et qu’une fois disparus Breton, Henri Parisot, Losfeld et les revues surréalistes, les ouvrages des femmes surréalistes ont été peu et inégalement réédités et leurs nouvelles productions peu diffusées ; quant à la Voyante, elle appartient sans doute au petit matériel d’une autre époque, figure de transition entre le spiritisme fin de siècle et la Modernité néo-rimbaldienne. Si les auto-représentations des femmes dans les années trente montrent l’exigence de liberté et font le procès de la domination patriarcale, elles trahissent aussi une certaine souffrance, mettent en scène un conflit intériorisé, un

sentiment d’oppression. On sait que plusieurs d’entre elles, Unica Zürn, Bona, Leonora Carrington, Laure l’ont payé cher, de leur liberté, de crises conduisant à l’internement, voire de leur vie. Mais la pulsion suicidaire, les pathologies dépressives ou maniaco-dépressives, comme on disait alors, ont frappé aussi les hommes du mouvement, avec souvent des troubles consécutifs à la traversée de la guerre, mais aussi parfois liés aux configurations familiales, à l’éducation religieuse. Ils n’en parlent guère — ou de façon indirecte, à leur insu, dans leurs métaphores et figures récurrentes, l’automatisme ayant été une des premières issues de cette exploration et de cet aveu *empêché*. Les femmes du mouvement recourent parfois à la fictionnalisation mais sont plus explicites, convaincues que l’écriture, la mise en scène de la scène du trouble, le récit de l’hallucination, la dénonciation de l’injustice structurelle qui les menace depuis le mythe d’Ève (Claude Cahun, Nelly Kaplan) sont vitaux et légitimes.

Après la Seconde Guerre mondiale, Nora Mitrani, Suzanne Lilar, Nelly Kaplan, Joyce Mansour, Annie Lebrun se penchent explicitement sur la situation des femmes dans la société capitaliste, sur leur place dans la société, sur le poids des images publicitaires et débattent des thèses féministes — en surréalistes, c’est-à-dire en refusant qu’on parle en leur nom. Ces thèmes, ces combats, restent ceux du surréalisme, mais s’y ajoutent ceux de leur temps, par exemple du pouvoir médiatique, des nouvelles technologies et de la surveillance... quant aux « contenus » surréalistes, pour certains entièrement assimilés (le rêve a été « vendeur » sur tous les espaces publicitaires), ils sont partout dans les images qui nous entourent mais ne gardent de « charge » surréaliste qu’en lien avec les perspectives critiques et politiques d’aujourd’hui.

Vous soulignez dans votre introduction que les femmes surréalistes intègrent plus politiquement et charnellement la nature, restée à l’état poétique dans les métaphores de Breton, Aragon et Eluard. Lise Deharme écrit : « On parle beaucoup de la Nature, à présent, mais on s’efforce de la tuer, comme on tue les hommes » (p. 120). Pourriez-vous revenir sur les textes qui mettent en place cette « éco-poétique » avant l’heure ?

Ce n’était pas « avant l’heure », c’était avant le mot que nous avons forgé et doté des contenus, nuances, connotations, qui représentent les interrogations et tensions actuelles. Je ne parlerai évidemment pas du « sentiment de la nature », fût-il « aux Buttes-Chaumont » : c’est autre chose comme on sait qu’Aragon relie au romantisme et à la philosophie allemande. Mais la conscience aiguë du vivant, des abus de pouvoir et de langage que les humains s’autorisent sur les autres êtres vivants, si elle existe chez certains poètes depuis très longtemps aussi, s’aiguise dans le surréalisme. Je l’ai déjà étudié chez Arp, et je ne crois pas que cela reste à « l’état poétique » chez Breton. Il a développé une pratique de naturaliste, et sa soif

de connaissance des insectes, des animaux, des végétaux ne s’arrête pas au pittoresque comme en témoignent ses livres, collections, recherches ; il est vrai cependant que ses pratiques de glaneur nous semblent d’un autre temps. Le refus de l’anthropocentrisme explicite conduit la pratique de la poésie de Hans Arp, comme sa sculpture. Chez la plupart des femmes de l’anthologie (Carrington, Van Hirtum, Lamba, Deharme, Rahon, Mansour, Knutson dans « Le Figuier », Bona) je perçois un accès sensoriel à une sorte de continuité charnelle des espèces et des règnes, comme enveloppés dans une même peau fragile. Toute l’œuvre, peinte ou écrite, de Carrington se sert des moyens spécifiques à chacun de ces arts pour mettre en scène notre relation profonde aux animaux, aux plantes, à la terre et, par contraste, notre aveuglement. Seules les petites filles ont accès au champ des métamorphoses, à condition de ne pas se soumettre à l’autorité parentale, conjugale, institutionnelle. Pour tous les autres terriens, une initiation est nécessaire, dont les ancêtres, sorcières et oiseaux ont seuls le secret. Les animaux, les insectes et les oiseaux ont un statut plus important chez ces femmes surréalistes, ils jouent un rôle central dans leur mythologie créatrice et sont bien autre chose que des symboles : des actants à part entière. La valorisation de la Sorcière dont nous parlions est à relier à cette conscience de la continuité du vivant, à la pratique intensive de l’analogie et à la visée de transformation par d’autres moyens que ceux de la rationalité.

Au moment de conclure, deux questions, l’une engageante à titre personnel, l’autre à titre d’anthologiste : comment étendriez-vous, comme vous l’invitez à la fin de votre introduction, cette anthologie à l’aide de surréalistes contemporaines ? Et quel texte considérez-vous comme votre préféré, ou du moins celui qui a suscité en vous la plus grande « rencontre affective » ?

Ma plus grande surprise en préparant cette anthologie a sûrement été de découvrir dans les éditions Rougerie les recueils de Marianne Van Hirtum que je ne connaissais pas encore ; je pensais qu’elle était d’abord plasticienne — et là, j’ai eu ce choc affectif dont vous parlez devant l’ampleur méconnue et la fraîcheur de son œuvre poétique. Ce fut aussi le cas pour Lise Deharme dont je ne connaissais que *Le cœur de pic*<sup>18</sup> et la participation à *Farouche à quatre feuilles*<sup>19</sup> (Breton, Deharme, Gracq, Tardieu) ; de même pour Valentine Penrose : toutes deux ont écrit de très nombreux recueils et récits parmi lesquels de vraies pépites. J’aurais du mal à isoler un seul titre ! Mais ma réponse est biaisée par le fait que je connaissais déjà l’œuvre de Joyce Mansour, celles de Leonora Carrington et de Claude Cahun qui restent évidemment majeures et qui m’ont aussi procuré ce saisissement à la découverte.

---

<sup>18</sup> Lise Deharme, *Le Cœur de Pic*, trente-deux poèmes pour les enfants, illustrés de vingt photographies par Claude Cahun, Paris : Corti, 1937.

<sup>19</sup> André Breton, Lise Deharme, Julien Gracq, Jean Tardieu, *Farouche à quatre feuilles* [1954], Paris : Grasset, 2009.

La relecture du *Cornet acoustique*<sup>20</sup> (L. Carrington) et de *Brelin le Frou*<sup>21</sup> (G. Prassinos) a été aussi un grand moment de jubilation... jusqu’à ce qu’il faille en détacher des « extraits », une gageure dans le discours dérivant, dans l’amplification continue avec feux d’artifices de Carrington comme lorsqu’il faut couper le texte du dessin chez Prassinos — j’y ai d’ailleurs renoncé comme à une trahison majeure, et choisi parmi ses recueils de prose surréaliste et de poèmes.

Quant à la première partie de votre question, il m’est plus difficile d’y répondre car je ne sais pas qui sont aujourd’hui les créatrices « surréalistes » : devant des œuvres que j’aborde pour la première fois je ne me présente pas avec cette question d’appartenance — en tout cas aucun *groupe* ne me paraît aujourd’hui en avoir la clé, et si c’était le cas, encore faudrait-il qu’il évite l’exploitation simple de l’héritage thématique ! Or, le surréalisme me semble inséparable de l’action collective ou en réseau. Mais en cherchant parmi les noms déjà connus, je dirais que Sophie Calle a certainement prolongé un certain aspect du surréalisme qui consiste à provoquer le hasard, pour interroger l’habitude, mettre en évidence l’invisible dans le quotidien par toutes sortes de dispositifs expérimentaux — et ce caractère d’abord expérimental, qui prime sur les objectifs esthétiques et engage une réflexion sur les déterminations sociales de ce que nous considérons comme nos choix de vie, m’apparaît comme un processus initié par le surréalisme. Du côté de la poésie, celle de Sophie Loizeau me paraît prolonger sur d’autres terres celle de Joyce Mansour : crue, organique et sensible au mystère, elle aussi traite, entre le sexe et la mort, avec ses fantômes. Mais je me garderai bien de faire des pronostics sur le lieu improbable où peut se manifester dans les sociétés et les médias d’aujourd’hui (ou en dehors d’eux) « l’esprit » surréaliste, qui est un furet.

---

<sup>20</sup> Leonora Carrington, *Le Cornet acoustique*, trad. Henri Parisot, avec une préface d’André Pieyre de Mandiargues, Paris : Flammarion, 1974 ; reprise avec introduction, bibliographie, chronologie par Jacqueline Chénieux-Gendron, Paris : Garnier-Flammarion, 1983 ; éd. avec préfaces d’Annie Le Brun et Daria Schmitt, Paris : Gallimard, 2024.

<sup>21</sup> Gisèle Prassinos, *Brelin le Frou ou Le portrait de famille*, Paris : P. Belfond, 1975.

## PLAN

---

## AUTEURS

---

Antoine Poisson

[Voir ses autres contributions](#)

Université Sorbonne Nouvelle, THALIM — [antoine.poisson@sorbonne-nouvelle.fr](mailto:antoine.poisson@sorbonne-nouvelle.fr)

Andrea Martínez-Chauvin

[Voir ses autres contributions](#)

Université Sorbonne Nouvelle — [andrea.martinez\\_chauvin@sorbonne-universite.fr](mailto:andrea.martinez_chauvin@sorbonne-universite.fr)