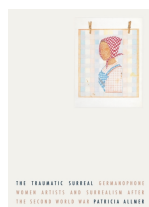

Le surréel traumatique : femmes artistes germanophones et surréalisme après la Seconde Guerre mondiale

The Traumatic Surreal. Germanophone Women Artists and Surrealism after the Second World War

Andrea Gremels



Patricia Allmer, *The Traumatic Surreal. Germanophone Women Artists and Surrealism after the Second World War*, Manchester, Manchester University Press, 2022, 261 p., EAN 9781526149794.



Pour citer cet article

Andrea Gremels, « Le surréel traumatique : femmes artistes germanophones et surréalisme après la Seconde Guerre mondiale », Acta fabula, vol. 27, n° 2, Lignes de dialogue, Février 2026, URL : <https://www.fabula.org/revue/document20733.php>, article mis en ligne le 04 Février 2026, consulté le 28 Février 2026, DOI : 10.58282/acta.20733

Andrea Gremels, « Le surréel traumatique : femmes artistes germanophones et surréalisme après la Seconde Guerre mondiale »

Résumé - Cette recension du livre *The Traumatic Surreal* examine la contribution extraordinaire de Patricia Allmer à l'étude du surréalisme, relative à son approche aux cultures de la mémoire et son interdisciplinarité qui comprend l'analyse de la littérature, la peinture, le cinéma et la musique. Allmer aborde l'impact du traumatisme historique de la Seconde Guerre mondiale sur le travail individuel d'artistes germanophones telles que Meret Oppenheim, Birgit Jürgenssen, Olga Neuwirth et Unica Zürn. La recension souligne également l'approche théorique d'Allmer, ce qui situe les voix du « surréel traumatique » de ces artistes féminines dans le contexte de la culture mémorielle en Autriche, souvent controversée et passée sous silence.

Mots-clés - Autriche, cultures germanophones, femmes artistes, Seconde Guerre mondiale, surréalisme, traumatisme

Andrea Gremels, « The Traumatic Surreal. Germanophone Women Artists and Surrealism after the Second World War »

Summary - This review of the monograph *The Traumatic Surreal* considers Patricia Allymer's outstanding contribution to the study of surrealism, focusing on memory cultures and adopting an interdisciplinary approach that encompasses the analysis of literature, painting, film and music. Allmer discusses the impact of the historical trauma of World War II on the individual work of Germanophone women artists such as Meret Oppenheim, Birgit Jürgenssen, Olga Neuwirth, and Unica Zürn. The review also highlights Allmer's theoretical approach, with which she situates these artists' voices of the 'traumatic surreal' within the context of Austria's controversial and silenced memory culture.

Keywords - Austria, Germanic cultures, Second World War, surrealism, trauma, women artists

Le surréel traumatique : femmes artistes germanophones et surréalisme après la Seconde Guerre mondiale

The Traumatic Surreal. Germanophone Women Artists and Surrealism after the Second World War

Andrea Gremels

Après *Angels of Anarchy: Women Artists and Surrealism* (2009) et *Lee Miller: Photography, Surrealism, and Beyond* (2016), Patricia Allmer a présenté en 2022 un autre livre novateur, qui offre de nouvelles perspectives sur la situation et la généalogie des femmes dans l'histoire du surréalisme¹. Sa nouvelle monographie, portant sur les femmes artistes germanophones, ne se limite pas à aborder la période, trop peu étudiée, de l'après-guerre — moment qui a souvent été considéré comme celui de la fin, voire de l'échec, du surréalisme ; c'est également la première étude qui interroge le rapport entre l'art surréaliste et la théorie du trauma. À travers ces trois angles d'attaque — les femmes artistes, la période postérieure à 1945, et le trauma —, le livre d'Allmer offre une contribution significative à l'étude du surréalisme, dans son approche interdisciplinaire. Sans doute aura-t-il un impact certain sur le débat public quant à la formation de la mémoire collective dans les cultures germanophones, encore imprégnées des séquelles du nazisme comme d'une présence troublante, en Autriche en particulier.

The Traumatic Surreal témoigne de l'habileté avec laquelle Allmer décèle des liens inattendus et intrigants, et ouvre de nouvelles voies dans la recherche sur le surréalisme, en allant à rebours des canons établis et des périodisations conventionnelles. Son étude est divisée en cinq chapitres consacrés à des femmes artistes germanophones dans l'histoire de ce qu'Allmer appelle « le surréel traumatique » : chacun des quatre premiers chapitres porte sur une seule artiste — Meret Oppenheim (1913-1985), Unica Zürn (1916-1970), Birgit Jürgenssen (1949-2003), et Bady Minck (née en 1962) —, tandis que le chapitre 5 explore la généalogie artistique qui relie Leonora Carrington (1917-2011), la compositrice Olga

¹ Cette recension est parue initialement en anglais dans : *Women's Art Journal*, no 44/1, 2023, p. 59-62. Andrea Gremels remercie les éditrices Aliza Edelmann et Alison Poe pour leur généreux soutien dans le processus de révision et de publication de cette recension ainsi qu'Andrea Martínez-Chauvin et Antoine Poisson pour la traduction au français.

Neuwirth (née en 1968), et l'autrice Elfriede Jelinek (née en 1946). Leurs œuvres, analysées par Allmer, sont issues d'une large variété de médias, incluant non seulement les arts visuels mais aussi l'opéra, le film, la poésie, et plusieurs genres de prose.

L'introduction du livre contextualise le travail de femmes artistes dans l'histoire d'après-guerre des pays germanophones, et les situe dans l'histoire de l'art surréaliste et dans d'autres mouvements parallèles, tels que *Magischer Realismus* et *Neue Sachlichkeit*. Allmer prend comme point de départ la performance surréaliste réalisée par la danseuse juive allemande Valeska Gert (1892-1978) à Paris, en novembre 1926, qui fut à l'origine de la rixe entre les partisans de deux hommes revendiquant le terme « surréalisme », Yvan Goll et André Breton. Allmer se réfère à la performance de Gert comme un exemple de l'influence qu'eurent les femmes artistes germanophones sur le surréalisme, notamment sur la polémique concernant la « propriété » de ce mot (p. 1), un débat aux connotations nationalistes.

Dans le premier chapitre, « Les hantologies de Meret Oppenheim », l'originalité dans l'approche d'Allmer consiste à lever le voile sur la pratique de l'artiste suisse Oppenheim, dans les années 1937-1954, une période dite improductive en raison de tensions psychologiques, si l'on s'en tient au récit qu'en font la critique ainsi que l'artiste elle-même. Allmer revient sur l'œuvre d'avant-guerre *Dann leben wir eben später*, à l'encre et à la gouache (*Bon, tant pis, on vivra plus tard*, 1933), où une sombre forme spectrale porte dans ses bras une version blanche d'elle-même. Elle démontre ce faisant que les thèmes de cette œuvre de jeunesse, les hantises traumatiques et la temporalité distordue, sont étroitement liées à la série d'œuvres *Gespens* (*Fantôme*), des années cinquante, ainsi qu'à son objet de 1962, *Gespens mit Leintuch* (*Spectre au linceul*), une figure pâle, en forme de masque, qui pousse sur une tige à partir d'un tissu drapé. Allmer évoque, parmi d'autres œuvres produites pendant la crise décrite par Oppenheim elle-même, le collage *Das Paradies ist unter der Erde* (*Le paradis est sous terre*, 1940), où un arbre se déploie à l'intérieur d'un puits, dans un paysage où haut et le bas sont inversés, ainsi que la peinture *Das Tragisch-Komische* (*Tragi-comique*, 1944), où des membres d'animaux fusionnent avec des matériaux mécaniques pour rendre perceptible une sauvagerie troublante. *Das Paradies* est dédié au fils de Max Ernst, Hans Ulrich, qui fit les démarches pour obtenir la libération de son père, interné par le régime de Vichy. Les cimes des arbres, tournées vers le bas, y créent un sens de déracinement, d'emprisonnement, et de mort (p. 38). Pour Allmer, ce tableau est prémonitoire du poème de 1963 de Paul Celan, « In der Luft » (*Dans les airs*) et de ses images de racines déracinées, qui sont emportées par le vent. En ce qui concerne la sombre peinture de paysage de 1943, *Krieg und Frieden* (*Guerre et paix*), Allmer établit un lien pictural avec le tableau

Frieden und Krieg (1937) de Walter Kurt Wiemken, un membre du réseau d'avant-garde suisse Gruppe 33 (Groupe 33). Les liens entre Oppenheim, Wiemken, le Gruppe 33, et l'Allianz, un autre groupe d'artistes avant-gardistes en Suisse, viennent défaire d'autant plus l'image d'une artiste qui aurait été inactive pendant la guerre, soutient Allmer.

Le deuxième chapitre, « Les photographies d'Unica Zürn », apporte sur le travail de l'écrivaine allemande une vision nouvelle, qui va au-delà de l'habituelle interprétation biographique et pathologisante, qui y voit seulement le signe de la maladie mentale qui la mena à l'internement en hôpital psychiatrique, et en dernier ressort, au suicide. Allmer replace l'expérience traumatisante et l'écriture de Zürn dans un plus vaste ensemble, en insistant sur le rôle joué par son père dans le génocide colonialiste allemand en Namibie, et sur le second mariage de sa mère Hélène avec un officier de haut rang du Troisième Reich, Heinrich Doehle. En outre, alors que la plupart des universitaires évoquent la relation intime de Zürn avec Hans Bellmer, surréaliste basé à Paris, comme une source d'influence, Allmer fait remonter plus loin l'esthétique de Zürn, jusqu'à son implication d'après-guerre avec le groupe berlinois proche du surréalisme, connu pour son cabaret de 1949 *Die Badewanne* (*La baignoire*).

En mettant l'accent sur « Les abjections de Birgit Jürgenssen », le chapitre 3 offre un prolongement de l'histoire féministe du surréalisme dans le paysage culturel autrichien d'après-guerre dans les années 1970. Allmer s'intéresse à la manière dont l'artiste viennoise Jürgenssen sape avec vigueur l'image traditionnelle de la femme au foyer autrichienne, *Hausfrau* (*La femme au foyer*, voir annexe), en caractérisant les représentations par Jürgenssen de femmes claustrophobes et animalisées, dans des espaces confinés, ainsi que sa série fétichisée *Schuhwerk* (*Chaussure*), comme des « images rémanentes » de l'Holocauste, au sens de James Young — c'est-à-dire comme des produits de la mémoire culturelle de l'Holocauste créés par des artistes nés après la fin de la guerre². Parmi les quelque cinquante illustrations d'excellente qualité que contient le livre, on trouve deux versions des dessins de Jürgenssen de 1974, *Hausfrau*. L'un, représentant un buste féminin, rendu presque sans traits par des motifs à carreaux, illustre la couverture du livre, tandis que l'autre montre une femme à tête de tigre, chaussée de pantoufles, enfermée dans une cage (Figure 1). La *Hausfrau* bestiale de Jürgenssen peut être considérée comme une image clé du « surréel traumatique », parmi les œuvres des femmes artistes germanophones. Son rejet de la femme au foyer, symbole majeur de l'idéologie répressive du nazisme, exprime avec acuité les sentiments d'aliénation, de confinement et de contrainte physique, ainsi que l'envie d'échapper qui pèsent sur la « génération de la

² Le chapitre consacré à Birgit Jürgenssen s'inspire largement de l'ouvrage de James E. Young, *At Memory's Edge: After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*, New Haven, CT : Yale University Press, 2000.

postmémorial », comme Marianne Hirsch (2012) a baptisé les héritiers du traumatisme collectif de la Seconde Guerre mondiale, et de l'Holocauste.

Dans le quatrième chapitre, « Les imaginaires touristiques de Bady Minck », Allmer analyse comment une autre artiste a livré un combat critique contre des figures et des sites nationaux emblématiques de l'Autriche, révélant l'omniprésence du discours et de l'idéologie national-socialiste pour façonner la perception publique de l'histoire et des paysages du pays. Le chapitre s'intéresse principalement au film de « Science-Docufiction » de l'artiste autrichienne Minck, de 2003, *Im Anfang war der Blick* (*Au commencement était la vue*), son « voyage dans l'imaginaire touristique de l'Autriche » (p. 169) troublant et perturbant, centré sur la Montagne Erzberg et sur la ville de Salzburg ; ces destinations représentent, pour Minck, la mémoire passée sous silence du nazisme en Autriche.

Le dernier chapitre, « Olga Neuwirth/Elfriede Jelinek : temporalité et trauma », aborde l'opéra *Bärlamms Fest* (*La fête de l'Agneau Baa*), composé en 2003 par la compositrice autrichienne Neuwirth, dont le livret a été écrit par la romancière et dramaturge autrichienne Jelinek, lauréate du prix Nobel. L'opéra est basé sur la pièce *The Baa-Lamb's Holiday*, écrite en anglais en 1940 par l'artiste britannique et mexicaine Leonora Carrington, mais jamais publiée dans sa langue originale. Presque comme un phénomène transgénérationnel, le traumatisme subi par Carrington lorsqu'éclata la Seconde Guerre mondiale a hanté Neuwirth à la fin du vingtième siècle, en même temps que les mouvements politiques de droite gagnaient du terrain en Autriche.

Bon nombre de références pertinentes à la théorie du traumatisme, dans l'étude d'Allmer, ne sont pas mentionnées dans l'introduction, mais elles sont intégrées dans les analyses approfondies de chaque chapitre. Ainsi, l'autrice crée un dialogue étroit entre les contributions marquantes de Hirsch, d'Aleida Assmann, et de Cathy Caruth, à cette branche de la théorie, et la pratique des femmes artistes surréalistes germanophones de l'après-guerre. Allmer convoque aussi des concepts philosophiques, tels que la « hantologie » de Jacques Derrida, qui caractérise certains aspects du passé restés prégnants dans le présent comme autant de traces fantomatiques, inaccessibles par le langage, ainsi que la « mémoire multidirectionnelle » de Michael Rothberg, qui postule que des moments et des lieux s'affrontent et se font concurrence dans les souvenirs du passé. L'un des points forts de ce dialogue productif avec la théorie est de voir comment Allmer relie *Im Anfang war der Blick* de Minck aux *lieux de mémoire* de Pierre Nora, ces lieux, objets ou concepts qui ont bien une signification historique pour une communauté, particulièrement dans un contexte national, ainsi qu'à la « mémoire palimpseste » de Max Silverman, dont le fonctionnement traverse, condense et entremêle l'espace et le temps. Allmer démontre comment le film de Minck crée des « sites sonores »

de mémoire, dans une vision palimpsestique et fragmentée de l'« histoire refoulée » de l'Autriche. Le collage de Minck, qui superpose plusieurs images, et son usage d'une myriade de « voix monologiques sans source » (p. 190), de sons fortuits, de morceaux de musique pour accompagner le paysage sonore, produit un niveau élevé de discordances et dissonances, évoquant les symptômes d'aliénation et de communication troublée, dans une situation traumatique.

Cette approche « palimpsestique » de *The Traumatic Surreal* est inhérente au livre lui-même ; au-delà de l'utilisation minutieuse de la théorie, la méthode d'Allmer consiste à étudier son objet en variant les approches intertextuelles, interpicturales, et en multipliant les affiliations et relations transmédiales. Les lecteurs peuvent suivre le raisonnement de l'autrice, au fur et à mesure qu'elle établit des liens : par exemple, entre *Im Anfang war der Blick* (*Au commencement était la vue*) et *Masse und Macht* (*Masse et pouvoir*, 1960) d'Elias Canetti, une analyse du comportement de masse inspirée par l'expérience de première main faite par Canetti en juillet 1927 lors des émeutes de Vienne, et les écrits du poète autrichien Friederike Mayröcker (1924-2021), qui présentent, comme le film de Minck, une esthétique surréaliste du collage. Plus évident, l'intertexte du verset biblique (Jean 1:1), « Im Anfang war das Wort » (« Au commencement était le Verbe »), pourrait sous-tendre la discussion sur la désorientation du « regard » du spectateur par Minck. Le remplacement du « Verbe » par « le regard » (*der Blick*) dans le titre du film, peut être considéré comme une stratégie artistique qui sape l'autorité de *das Wort*.

Allmer parvient à tisser une histoire captivante de l'esthétique surréaliste du trauma, en s'appuyant sur différents médias et périodes historiques, et révèle, par là, de secrètes alliances, des concomitances ignorées jusqu'ici entre les femmes du surréalisme ; cette capacité à révéler des généalogies artistiques surréalistes apparaît avec éclat au cinquième chapitre. L'opéra de Neuwirth, *Bählamms Fest*, décrit par le compositeur comme « Eine Musik der Verwirrung » (« une musique de confusion », p. 197-98)³, et par Allmer comme menaçant de « sombrer... dans le bruit animal ou mécanique » [« collapse... into animalistic or mechanical noise »] (p. 203), correspond à la mise en scène de Carrington dans *Baa-Lamb's Holiday* d'un festin brutal de rituels de massacre familial. Dans le contexte du trauma, ces explosions de violence peuvent être considérées comme un symptôme du « cauchemar... tacite » (p. 217) de la violence historique, inscrite dans le microcosme intime de la famille.

Le scénario d'Oppenheim *Kaspar Hauser oder Die Goldene Freiheit* (*Kaspar Hauser ou La Liberté dorée*, créé en 1942-43, remanié en 1970) est à l'origine d'un autre exemple intrigant de l'approche intermédiaire du livre. Allmer soutient que l'artiste suisse et juive née à Berlin s'identifiait à son protagoniste, Kaspar Hauser, un jeune

³ Olga Neuwirth, *Bählamms Fest : Ein venezianisches Arbeitsjournal, 1997-1999*, Vienne : Droschl, 2003, p. 258.

homme de l'Allemagne du XIX^e siècle, dont les origines mystérieuses — il aurait grandi dans l'isolement d'une cave sans lumière — et la mort tout aussi mystérieuse, d'un coup de poignard, l'ont élevé à un statut quasiment mythique. Allmer interprète le scénario comme s'il plaçait Oppenheim, de manière ambiguë, « vers un alignement esthétique avec les traditions culturelles germaniques... et vers un alignement autobiographique avec la scène du mythe, comme une performance surréaliste mettant en scène le soi en devenir » [« towards aesthetic alignment with Germanic cultural traditions (...) and towards autobiographical alignment with the scene of myth as a surreal performance of the self in the process of becoming »] (p. 66). Hauser commence le scénario avec un masque doré, mais il le retire dans l'espoir d'obtenir la liberté (*die Freiheit*) ; il endure cependant plusieurs scènes de confinement et de violence, jusqu'à ce qu'il soit victime d'un tir fatal. À sa mort, il retrouve son masque doré. Selon Allmer, les transformations cycliques de Hauser — notamment sa transformation en statue puis en être humain de nouveau —, et sa relation avec le masque créent la vision surréaliste d'une « évasion dorée, fantasmée » (p. 62). Allmer trouve des résonances particulières entre le scénario et le tableau de 1942, par Oppenheim, *Einige der ungezählten Gesichter der Schönheit* (*Quelques-uns des innombrables visages de la beauté* ; Fig. 2), qui évoque l'exil errant de Hauser, à travers l'usage de motifs folkloriques allemands, qui remplacent la tête d'une femme assise. À travers les différents médias, le rapprochement d'Oppenheim avec le mythe Kaspar Hauser peut être compris comme le reflet de ses propres errances traumatisantes et de son « profond isolement » [« deep isolation »] (p. 70) pendant la Seconde Guerre mondiale. En même temps, ce rapprochement traduit l'espoir d'échapper aux fantômes du trauma, et d'aller vers une forme d'appartenance à la culture germanique et à son histoire culturelle, même si le processus est douloureux.

La culpabilité est un autre *leitmotiv* signifiant du traumatisme et de son expression artistique. Dans le cas des écrits de Zürn, tels que *Der Mann im Jasmin* (*L'Homme-Jasmin*, 1967), Allmer rejoint l'avis d'un traducteur de ces textes, selon lequel ils révèlent la « culpabilité projetée sur les atrocités commises par les Nazis »⁴ (p. 90) dans leurs images d'espaces détruits et de corps qui s'effondrent. Le récit inédit de Zürn, « Katrin » (1953), réchappé de l'oubli et analysé de façon convaincante par Allmer, met en avant la relation autobiographique entre la narratrice adolescente et sa mère. Lus dans le contexte de l'histoire familiale de l'autrice, et en particulier celui du second mariage entre sa mère et un officier SS, les sentiments qu'a la narratrice d'une séparation insurmontable, et l'effondrement du récit dans « le bégaiement ou le balbutiement d'une rupture linguistique » [« the stuttering or

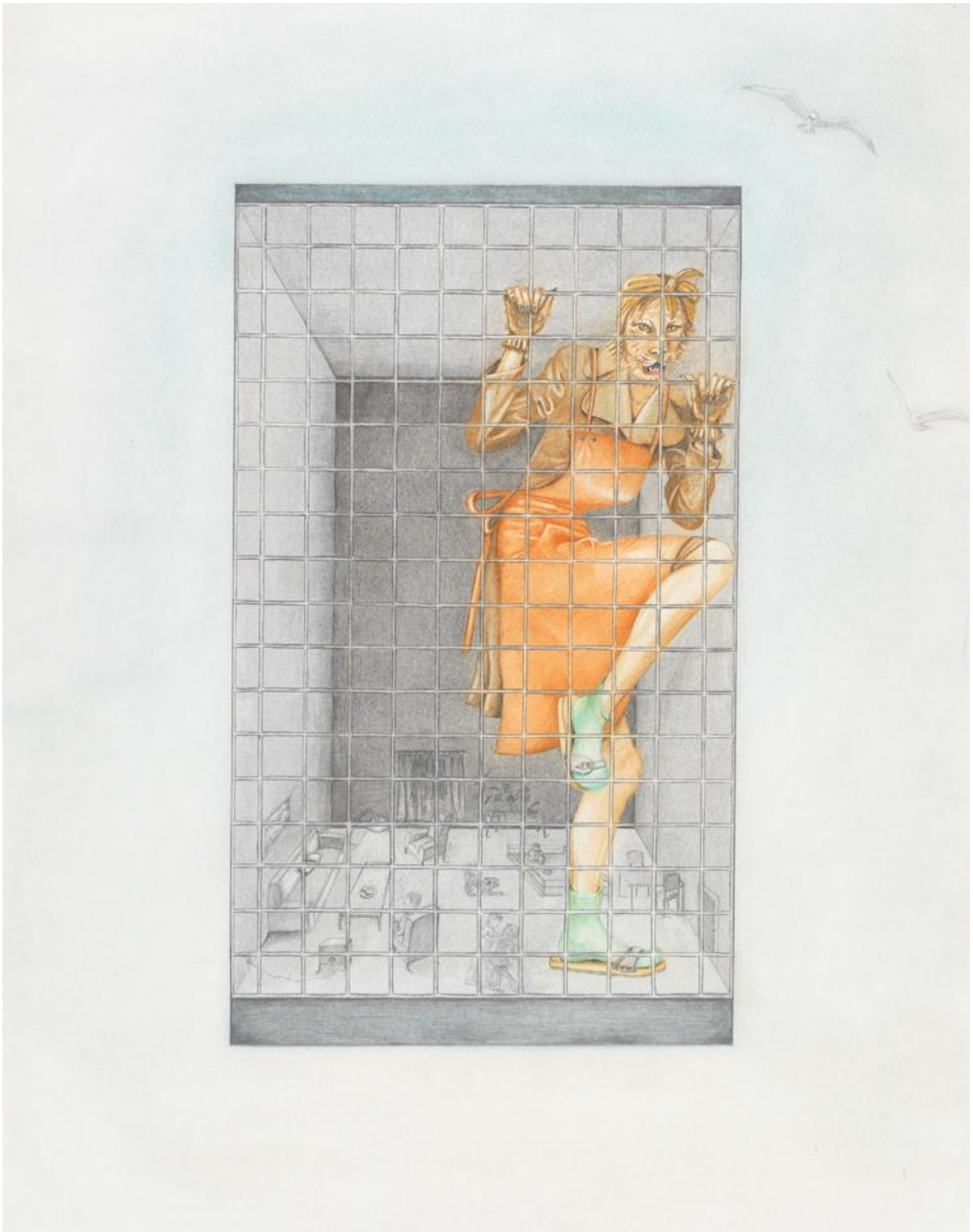
⁴ Christina Svendsen, introduction à *The Trumpets of Jericho*, par Unica Zürn, trad. Svendsen, Cambridge, MA : Wakefield Press, 2015, p. XII.

stammering of linguistic break-up »] (p. 98) pourraient être liés à cette culpabilité historique⁵.

Ce qui est également fascinant dans *The Traumatic Surreal* est la manière dont Allmer explore les différentes strates du traumatisme, ainsi que ses sens à travers les langues, particulièrement en allemand et en anglais. Elle s'appuie largement sur la polysémie de termes allemands tels que *Erschütterung*, qui signifie « frisson », « dévastation », « commotion » ; ou que *Zuflucht*, qui contient à la fois les sens de l'asile et de la fuite ; et le terme freudien *Das Unheimliche*, l'inquiétante étrangeté, comme un antonyme de familiarité et expression de secret (*Heimlichkeit*). Les lectures que fait Allmer des œuvres visuelles, textuelles et auditives, des femmes artistes germanophones de l'après-guerre, contribuent ainsi à la traduction de pratiques artistiques et d'expressions du trauma à travers les langues, les décennies, et des surréalismes pluriels. Il faut, pour estimer la grande valeur de cet ouvrage, et la réussite de sa perspective transversale et transhistorique, rappeler qu'il a été en grande partie rédigé sur fond de pandémie du Covid-19 — une période de confinement, d'isolement et d'immobilité, traumatique elle aussi pour bon nombre de lecteurs et lectrices.

⁵ Il aurait été intéressant de croiser plus largement les écrits de Zürn des années 1950 et 1960 avec le récit autobiographique de Leonora Carrington, *Down Below*, publié en 1943, qui traite non seulement de l'expérience traumatisante de la psychose et de l'internement dans un hôpital psychiatrique, mais aussi du sentiment de culpabilité historique. Voir Leonora Carrington, *Down Below* [1943], éd. Marina Warner, New York : New York Review of Books Classics, 2017.

Annexe



Birgit Jürgenssen, *Hausfrau*, 1974. Crayon, crayon de couleur sur papier fait main, 62,5 x 43,5 cm. Collection SAMMLUNG VERBUND Birgit Jürgenssen, Estate Birgit Jürgenssen / Bildrecht Vienna, 2025 ; avec l'aimable autorisation de la galerie Hubert Winter.

PLAN

- [Annexe](#)

AUTEUR

Andrea Gremels

[Voir ses autres contributions](#)

Europa-Universität Viadrina / Goethe-Universität Frankfurt — a.gremels@em.uni-frankfurt.de