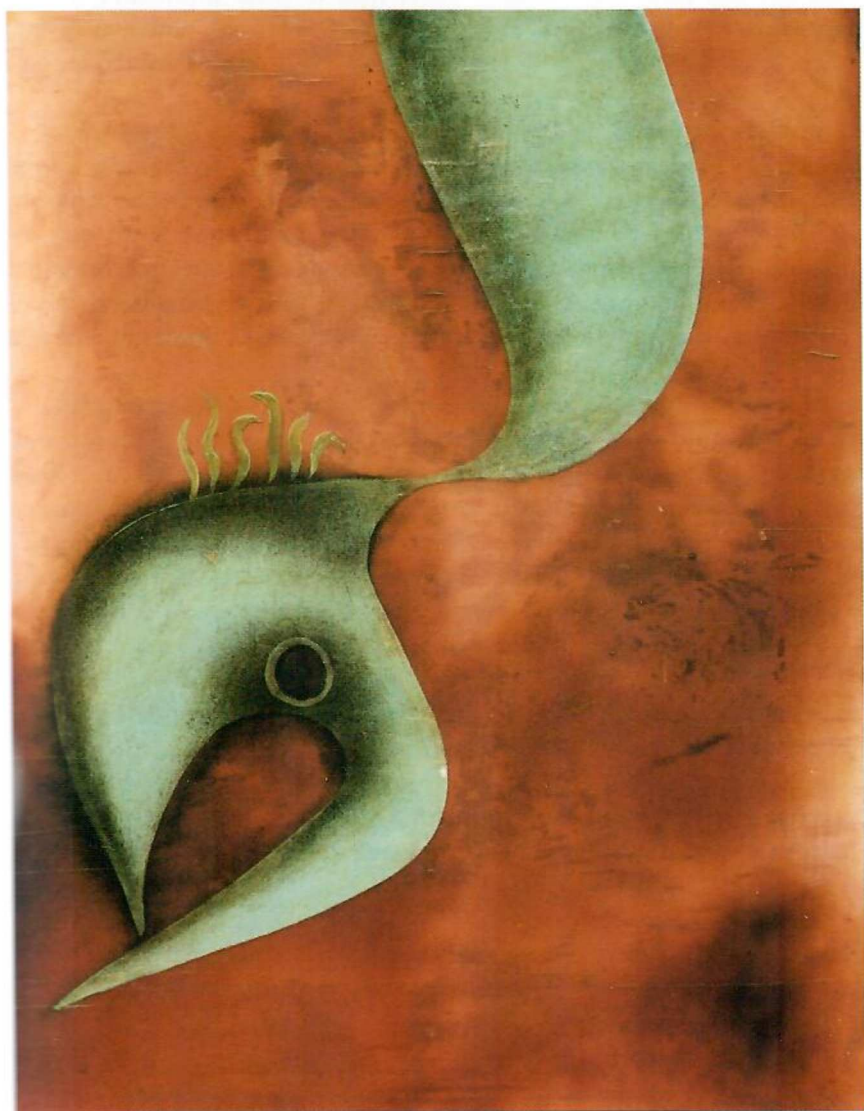


KURT SELIGMANN
textes, entretiens, peintures
présenté par Stephan E. Hauser
avec la participation de Marie-Simone Rollin



Kurt Seligmann, *La Chimère*, 1931, huile sur bois, 92 cm. × 73 cm.
Collection privée

La gerbe d'ailes¹

Quand par un froid matin d'hiver — nous sommes le 2 janvier 1962 — un homme sort du lit pour poser une bouilloire sur l'âtre de la cuisine, pour prendre le plus petit de ses deux fusils et voir si tout va bien sur l'escalier gelé de derrière sa maison, une vie va s'achever, qui aura eu connaissance d'une mystérieuse différence dans l'identique — ou faut-il dire de l'identique dans la différence? Il savait que celui qui tue n'est jamais le même que celui qui est tué, mais qu'ils ont besoin tous deux l'un de l'autre, comme deux frères inégaux.

Kurt Leopold Seligmann, né le 20 juillet 1900 à Bâle, a grandi dans la terreur merveilleuse pour la danse macabre, la mascarade, les cortèges de carnavaux historiques, la métamorphose annuelle de cette ville bourgeoise en un labyrinthe de scènes archaïques. Il ne lui avait pas échappé que les contradictions rituelles du donner à voir et du déguisement caractérisent aussi les arts plastiques. Ses images foisonnent de réminiscences carnalesques, fil d'Ariane traversant la diversité des thèmes et les variations de styles.

Une lecture attentive de ses textes montre que, vu l'importance fondamentale qu'il attribuait aux rapports complexes entre imagination et réalité, il ne pouvait sans doute qu'évoluer simultanément entre les conceptions de l'abstraction et du surréalisme qui se rabattent souvent l'une sur l'autre, de façon irrégulière. Malgré leurs points communs, c'est plutôt leurs incompatibilités mêmes qu'il prend à témoin du fait que ne sont pas près de s'épuiser ses propres secrets : ceux qu'il tente de capter en images.

Le symbolisme héraldique qui permet au surréalisme de gagner du terrain grâce à Seligmann, se prête à exprimer la violence du processus de création des images, expérience qui caractérise aussi les contes et mythes les plus connus. Viol magique (Seligmann) ou «rencontre bouleversante de deux corps attirés violemment l'un vers l'autre, comme on peut imaginer le cygne et Léda»².

Lorsque Breton dit en 1942 que Seligmann part explorer «les phénomènes phosphorescents de la nuit médiévale» pour en revenir avec «les

1. Nom poétique attribué à Seligmann par André Breton dans le supplément du *Dictionnaire abrégé du Surréalisme*, Paris, 1938, p. 76.

2. André Breton, «Des tendances plus récentes de la peinture surréaliste», *Minotaure*, 6ème année, 3ème série, n° 12-13, mai 1939, p. 17.

formes pures de la souffrance et de l'énergie humaine», qu'il pétrifie le temps ou l'immobilise en «limitant tous les lieux de l'action à une seule région occulte», il joue avec les penchants de l'artiste pour l'hermétisme³.

Seligmann a souligné l'importance du Second manifeste du surréalisme pour sa propre pensée et pour ses travaux; il a su interpréter d'une façon singulière le postulat mystérieux d'une occultation de l'art en tentant de le concrétiser en une curieuse alliance de matérialisme positiviste et d'auto-mystification. À partir de 1930 il collectionne, occasionnellement d'abord, puis de façon méthodique, les textes hermétiques de vieilles éditions originales; il publie plusieurs essais sur les rapports des arts plastiques et de la magie; en 1948 une histoire de la magie occidentale, illustrée avec soin, constitue l'apogée de son activité littéraire, sous le titre *Le Miroir de la magie*, et révèle, à qui sait lire entre les lignes, un programme esthétique très personnel. En même temps il a plaisir à revêtir les habits de ce personnage bretonien qu'est l'alchimiste moderne et en qui il voit une préfiguration de l'artiste, magicien doué du pouvoir de représenter l'extraordinaire dans le quotidien.

Seligmann avait un don d'observation précis et critique. Il savait s'observer lui-même. Pourtant ce n'était pas à la nature qu'il s'intéressait, mais à sa mécanique. Il ne peint pas de paysage mais des cyclones. Il n'invente pas de châteaux, il les réfléchit. Le jeune artiste qu'il fut et qui n'avait qu'une idée vague des grandes tendances de l'art dans les métropoles, était fasciné par la figure de Don Quichotte, mercenaire luttant contre l'armée dévorante des signes. Ces signes préexistants, symboles, textures, idées fournissant matière à ses tableaux, il les conjure en les confrontant avec leurs origines oubliées, les replace dans cet état primordial où la différence entre voir et être vu n'existe pas encore. «Pas besoin de boussole au pays de Seligmann»⁴. Ses nombreuses collaborations avec des écrivains — on pensera en première ligne aux cycles si prenants des eaux-fortes — et les nombreux exemplaires d'auteurs pourvus de dédicaces personnelles que Seligmann possédait dans sa bibliothèque, montrent que son interprétation de l'anthropocentrisme dut correspondre à un besoin⁵.

3. André Breton, «Genèse et perspective artistiques du Surréalisme», *Art of this Century*, Peggy Guggenheim, New York, 1942, p. 15. Repris dans *Le Surréalisme et la peinture*.

4. Anatole Jokovski, *Arp, Calder, Héliou, Miró, Pevsner, Seligmann*, Paris, 1933, p. 43.

5. Dédicace à Seligmann de Pierre Courthion, *L'Ange des tours penchées*, GLM, Paris, 1936; Charles Dauts, *Le Mauvais mari*, roman, Les Éditions de Minuit, Paris, 1954; Yvan Goll, *Raziel*, poème, *Fruit from Saturn*, Édition Hémisphères, Brooklyn, 1946.

Entre son arrivée à Paris le 5 février 1929, et la rencontre mémorable de l'année 1932 avec André Breton, s'accomplit en lui un processus de maturation obstinée et douloureuse. L'enseignement d'André Lhote le déçoit, les leçons de Fernand Léger ne tiennent pas leur promesse — leurs conceptions à tous les deux lui apparaissent comme des impasses. Son entrée à l'association Abstraction-Création lui procure tant les avantages que les inconvénients inhérents aux groupes trop hétérogènes. Son journal témoigne de phases de léthargie qui durent des semaines, de doutes qui le rongent — mais aussi de son obstination et d'un immense désir de s'imposer. Il n'est pas sans intérêt de constater rétrospectivement que Seligmann acquiert en octobre 1929 l'Introduction à la psychanalyse de Freud, s'occupe particulièrement des actes manqués et se met à noter ses rêves. Il achète La Femme 100 têtes de Max Ernst dont il admire la maîtrise technique dans le traitement de l'imagination et de la réalité; le 17 janvier il inscrit dans son journal son désir d'accéder au cercle d'André Breton, sans pour autant oser prendre contact; il se rend compte qu'il n'a pas encore assez à offrir. Naissent alors des tableaux qui révèlent surtout l'influence de Chirico et de Miró. Cependant Seligmann comprend vite qu'il doit prendre ses distances vis-à-vis d'eux, lors même qu'ils se rapprochent de lui. Sans doute inspiré par la lecture du Second manifeste du surréalisme il se procure en novembre de la même année Le Musée des sorciers de Grillo de Givry, paru l'année précédente; c'est sa toute première acquisition d'ouvrages de ce genre.

Le 5 février 1932 — au bout de trois années d'anxiété et de mûrissement — le pas est franchi. Le vernissage de sa première exposition personnelle à la galerie Jeanne Bucher accueille un public nombreux et attire l'attention de vastes cercles de la critique. À partir de dix-sept heures les invités affluent. Le livre d'or montre que pratiquement toute l'Abstraction-Création est présente, mais surtout que les représentants tant admirés du surréalisme, Breton et Éluard, sont venus lui rendre hommage⁶. Tous deux louent le travail de Seligmann⁷. Cette journée marque le début d'un échange personnel fécond qui se fera de plus en plus critique et dont le dernier point culminant apparent date de 1943. Cette même année, la Nierendorf Gallery de New York publie une édition particulière de Pleine marge de Breton illustrée d'une eau-forte de Kurt Seligmann⁸. Un projet

6. Je remercie Monsieur Jean-François Jaeger de m'avoir laissé consulter le livre d'or.

7. Journal de Seligmann à la date du vernissage (Kurt and Arlette Seligmann Papers, Beinecke Rare Books and Manuscript Library, Yale University, New Haven, Conn.).

8. Cf. Rainer Michael Mason, *Kurt Seligmann, œuvre gravée*, Genève, 1982, n° 112.

de lettre non daté de Seligmann, mais que sa teneur permet de situer chronologiquement montre que s'il se trompait sur la forme du texte prévu, il connaissait du moins les idées de Breton bien avant la rédaction de Pleine marge⁹. Seligmann y mentionne les frères Bonjour, plus exactement les fareinistes; il demande si le travail avance, cette lettre a donc un rapport indéniable avec Pleine marge.

Quelle tristesse que ce poème¹⁰ qui s'engage si avant dans la liberté de pensée et dans la tolérance, vienne marquer la fin d'une amitié spirituelle de grande fraternité.

Stephan E. Hauser

9. Cf. la lettre page 104-106 de ce volume.

10. Cf. André Breton, *Œuvres complètes*, t. 2, édition établie par Marguerite Bonnet, avec pour ce volume, la collaboration de Philippe Bernier, Étienne-Alain Hubert et José Pierre, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1992, p. 1778-81 et 1785, note 8.

Tradition.
Au commencement
Dieu
créa les cieux et la terre
La terre
était informe, vide —, rien
Dieu
se mouvait au dessus des eaux
(idées futures des hommes à créer).

Verdâtre,
tacheté de rouge,
sous la ceinture —
la trinité
prête à jaillir —
couronné d'un pot de tôle émaillé
et d'un bicorné d'aviateur,
tombé dans une guerre pré-biblique.
Nous n'en savons rien.
Ainsi était Dieu.
L'homme —
Dieu —
Le fils de l'homme —
Le fils de dieu —
Le nom de dieu —
et cætera.

Pour créer la terre
il a copié les cieux.
Pour couronner l'œuvre
il s'est copié lui-même.
Sacré copiste de bon dieu.
L'homme
est venu sur terre.
L'homme a chanté:
L'eau

Voici ma sœur,
pure, simple, précieuse.
Le vent.
Voici mon frère,
sauvage, aimable.
Le feu.
Voici mon enfant,
beau, clair, gai.
La lune.
Voici ma femme,
beaux seins de montagne,
jolis trous de cratères.

Kurt Seligmann

*Réponse à des questions posées par le comité de l'Association Abstraction-
création, Abstraction-Création, cahier n° 2 [1933], p. 37.*

Les enseignes héraldiques, les armoiries, les hallebardes, les drapeaux, les fifres, tout cet attirail désuet est demeuré pour moi quelque chose de très vivant. Il me semble entendre encore, au creux de mon oreille, les bourdonnements sourds et sévères des énormes tambours qui retentissent le jour du Carnaval.

Bâle, voyez-vous, c'est encore et toujours Holbein, Erasme, Frobenius, Melanchton. Et c'est dans la culture de ma ville natale que mon subconscient me conduit toujours lorsque j'essaie de réaliser mes compositions soi-disant «abstraites» ou «imaginatives».

Malgré ce qu'on peut dire de mes œuvres, nous déclare d'ailleurs l'artiste, je ne suis pas un peintre «abstrait», car qui dit abstraction dit, je crois, suppression, limitation du réel (au profit du monde intérieur). Or, je ne veux pas mutiler ainsi mes sensations. Tout se trouve, voyez-vous, dans la Nature, il suffit de savoir «composer» avec elle. L'important, en art, est que l'expression artistique soit «filtrée» à travers une conception du monde «complète». Il faut ainsi que les déformations soient



Kurt Seligmann, *Géant héraldique*, 1934
huile sur bois, 160 cm. × 130,2 cm.

The Art Institute of Chicago, Mary and Earle Ludgin coll. 1981-822

Photograph © 1994, The Art Institute of Chicago. All Rights Reserved

toutes égales, dérivant d'une cosmogonie unique. C'est dans ce sens, d'ailleurs, que le surréalisme peut, à mon sens, se développer.

Kurt Seligmann

Extrait d'un entretien avec Henri Héraut, Marseille, 1935.

(Henri Héraut, «Kurt Seligmann, peintre d'avant-garde», Sud, magazine illustré, 15 avril 1935, p. 28-29)

Imageries cinghalaises

J'ai acheté [des] chromos dans le quartier indigène de Colombo, à une petite fille toute noire, habillée seulement d'un cœur d'argent qui lui pendait très bas sur le ventre. Dans la lumière radieuse les couleurs éclatantes de ces impressions bon marché faisaient mal aux yeux et c'est seulement dans ma chambre que j'ai pu regarder à mon aise les étonnantes histoires où des éléphants, des singes, des rats, des tigres et des vaches, des serpents monstres et des monstres cracheurs de feu et d'eau se mêlent aux humains.

J'ai demandé à un commerçant aux yeux bridés et au teint jaunâtre de m'expliquer ces chromos, mais malgré nos efforts nous ne parvenions pas à nous comprendre. Ainsi ces images ont gardé leur mystère.

Il existe une légende très ancienne selon laquelle les premiers Cinghalais étaient les fils d'un lion qui avait ravi une femme, l'avait fécondée et gardée prisonnière dans son antre. Les fils nés de cette union délivrèrent la mère et tuèrent le père-lion. Le sens totémique de cette légende est manifeste. Elle symbolise sûrement ce progrès de civilisation qui s'est fait dans toutes les contrées quand les hommes ont vaincu leur «état bestial» pour former la première communauté.

Plus étonnante encore m'a paru cette alliance que les Cinghalais firent plus tard avec la bête.

Ce dieu éléphant au ventre débordant, portant sur le front le dessin d'une bouche humaine et caressant de sa trompe rose et

mobile les jolies femmes de son entourage avait pour moi quelque chose de répugnant et d'excitant à la fois. Je trouvais plein de terreur ce singe qui, après avoir incendié la ville, s'envole en ricanant. Et que signifiait cet énorme sanglier fleuri balançant sur son museau bleu le globe terrestre au-dessus de l'abîme?

Voici un peuple qui après avoir divinisé la bête et tout en vivant dans la frayeur éternelle de ces créatures a engendré cette civilisation exubérante telle que les ruines de Ceylan nous la content.

De quelle matière était fait ce fameux roi Dathu-Sena qui fit brûler sa sœur pour venger sa fille torturée par son neveu et qui, à son tour, fut écorché et emmuré par son fils?

Ceci s'est passé en 580 dans la capitale Anuradhapura. Elle comptait à cette époque sept millions d'habitants et ses ruines parsemées dans la jungle rappellent encore sa splendeur. Ses meurtriers, bourreaux et écorcheurs avaient fait creuser des lacs artificiels pour irriguer la plaine, avaient bâti des villes, étendu le commerce jusqu'en Europe et commandé de merveilleuses statues et d'innombrables fresques.

Leur vie était un mélange de sagesse et de bestialité, bestialité légitime pour les fils du lion qui prouvaient ainsi que le sang de «l'aïeul» coulait toujours dans leurs veines.

Ces images populaires ne m'intéressent guère en tant qu'«œuvres d'art», mais il m'a paru merveilleux que les Cinghalais aient pu sauvegarder leur cauchemar, où les yeux de la vache mystique sont des soleils, sa queue un serpent bienfaisant, ses pieds des montagnes de granit et son pis un bain délicieux.

Kurt Seligmann

XXe siècle, mai-juin 1938, 1ère année, n° 2, p. 22.

Entretien avec un Tsimshian par Kurt Seligmann

Dans sa fumerie où pendaient des filets rouges de saumon, l'Indien Tsimshian, après m'avoir expliqué les origines de sa famille, me demanda si, en Europe, nous n'avions pas des ancêtres qui, comme les siens, avaient combattu des monstres?



Kurt Seligmann, *Enfant précoce*, 1937
plâtre doré (objets disparus)

Photo de Willy Maywald

(copyright: Association Willy Maywald/© ADAGP, Paris, 1995)

Je lui racontais quelques exploits de nos héros mythologiques, et j'ajoutai que souvent ils avaient combattu pour délivrer des femmes, retenues captives, ou menacées d'être dévorées par un être surnaturel.

L'Indien voulut savoir si dans la suite les femmes avaient enfanté des monstres? Et il hocha la tête quand je lui dis qu'aucune d'entre elles n'avait eu de rapports sexuels avec son ravisseur.

J'expliquai à l'Indien que le sens originel de nos mythes est devenu inintelligible. Seuls quelques détails essentiels de ces hauts faits ont résisté aux déformations. Il se peut fort bien, en effet, qu'à l'origine ces vierges délivrées aient eu le même caractère que les femmes ancêtres des Indiens.

Vos minotaures, vos dragons et vos monstres marins m'affirma l'Indien, sont certainement d'anciens totems; pour une femme, être emportée par eux était comme chez nous non seulement une chose angoissante, mais aussi un grand honneur. Ne me dites-vous pas que ce genre d'aventure arrivait de préférence à des princesses? Ainsi, chez les Indiens, ce sont toujours des femmes nobles que le monstre choisit. Neegyamks, qui fut ravie par une grenouille, était de sang royal. Longtemps elle a vécu au fond d'un lac et, lorsque ses frères l'obligèrent à sortir, ils la trouvèrent couverte de petites grenouilles qui lui sortaient des yeux, de la bouche et des seins. Elle demanda à être tuée, mais pria ses parents d'épargner ses enfants grenouilles.

Je demandai si les femmes, après de telles aventures, furent toujours immolées.

— Pas toujours, me dit-il. L'ancêtre Hrpeesunt n'a pas connu cette fin tragique. Elle a vécu longtemps avec un ours, et ses enfants furent des oursons aux mains humaines. Quelquefois le monstre lui-même anéantit la femme enlevée, comme le fit le géant Keyghiett avec sa victime. Mais assez souvent elles revinrent et continuèrent leur vie normale. Dans l'histoire de la famille de Gunarhnaesems l'ancêtre se promenait sur la plage lorsqu'elle fut ravie par un poisson, et son mari qui la cherchait partout la découvrit finalement au fond des eaux limpides, entourée de petits poissons: ses enfants. Il réussit à la récupérer, et le couple reprit sa vie normale, comme si de rien n'était. Ce

mari-là était très fier que sa femme eût eu des rapports avec un animal magique. Une autre femme, enlevée par un aigle, revint à la maison, portant un nid sur sa tête. Mais souvent les femmes volées périrent et l'animal totem fut tué. C'est un fait curieux que celui-ci n'en veuille jamais à ses vainqueurs. Quelquefois, avant de mourir, le monstre parle, comme le fit Fafner dans votre histoire de Sigurd. Parfois, il prédit l'avenir, ou bien il apprend aux Indiens des chants magiques. Puis le Tsimshian me demanda si, actuellement, en Europe, nous avions des totems.

— Je crois comme vous, lui répondis-je, qu'il en a existé chez nous il y a très longtemps. Mais ces totems se sont réfugiés dans les armoiries des familles, et, plus tard, dans celles des villes et des contrées. Dans le pays d'Uri, en Suisse, qui a pour blason une tête de taureau, le porte-drapeau revêtait autrefois la peau de cet animal quand il conduisait les hommes au combat. Cela ne vous rappelle-t-il pas vos Indiens qui, dans les mêmes conditions, revêtent les emblèmes de leurs totems? Et dans la ville de Berne, dont l'ours est l'attribut des armoiries, on entretient des ours dans une fosse. Ils sont censés porter bonheur aux citoyens. Toutefois, à part leur présence dans les blasons, les vrais totems ont disparu chez nous. Un seul ancêtre a pu s'introduire dans la religion chrétienne: Saint Georges, l'imitateur figé de Persée, dont je vous ai raconté l'histoire. D'ailleurs le secret des blasons fut perdu à son tour, il y a plusieurs siècles. — Mais je serais curieux de savoir ce que les missionnaires pensent des mâts-totem?

— Récemment, dit l'Indien, ils les firent brûler. Actuellement l'État protège nos reliques, et les prêtres n'y touchent plus. Ils les considèrent maintenant comme des mâts héraldiques, dépouillés de toute magie. Pour nos jeunes gens ce sont des objets de temps périmés, ayant perdu leur force. La magie des bicyclettes, des cinémas, des chemins de fer leur paraît infiniment plus attirante, et ils parlent sans beaucoup de respect de nos vieillards qui connaissent et gardent jalousement les anciens secrets.

Minotaure, mai 1939, n° 12-13, p. 66 sqq.



Kurt Seligmann, *Orphée*, 1940, couleurs sous verre,
ancienne collection André Breton. Collection particulière, Paris

Les frères inégaux

Les artistes abstraits, c'est-à-dire les «non-figuratifs», évoluent tous plus ou moins dans l'orbite de Platon.

Ici règnent ordre et clarté, une sage limitation dans le choix des moyens plastiques. — Expression d'une harmonie intérieure.

Garder la mesure face à la véhémence démesurée de la sensualité. — Transparence — Sérénité.

Âpre rigorisme attique.

Les moyens d'expression de cette «beauté pour la beauté» ne sont pas empruntés directement à la nature: ce sont des éléments *voilés* de la nature — non imitatifs.

«Culture de la plastique pure à l'exclusion de tout élément explicatif, anecdotique littéraire, naturaliste etc.» (Cf. *Abstraction-création*, 1932, cahier n° 1, p. 1).

À cela s'ajoute en architecture et dans les arts appliqués la phrase socratique de l'authenticité du matériel et de son adéquation — fonctionnalisme. Un bouclier d'or sera laid parce que cela ne correspond pas à un besoin; un radiateur de chauffage central, un compteur à gaz, un transatlantique peuvent être ressentis comme beaux, parce que, perçant à jour le secret de cause à effet, ils revêtent les formes fonctionnelles les plus simples.

En philosophie classique nous tombons toujours sur des phrases telles que: «Quiconque imite la nature *extérieure* ne peut atteindre la beauté parfaite» (Proclus). Et l'aspiration artistique non figurative s'enracine, semble-t-il, dans l'idéal de l'harmonie classique. Le profond besoin de «pureté» a ressurgi au milieu du fatras de l'art d'avant-guerre. L'art abstrait a étendu sur le chaos boueux de la guerre mondiale un filet salutaire de droites, de courbes, de points et de cercles — des corps de couleur pure.

Le surréalisme porte inscrit sur sa bannière: transmutation de toutes les valeurs!

L'homme intérieur ne peut ni ne saurait être harmonieux.

Des forces antagoniques s'étreignent ici dans une lutte sans fin. Aux sentiments les plus sacrés, les plus nobles, les plus sublimes il manque la pureté désirée. À y voir de plus près, leur

ambivalence nous étonne. Ce n'est qu'au prix d'un grand effort, et en cherchant à tout prix à «s'anoblir» que notre âme accède à une paix (apparente); en réalité elle est le théâtre de conflits compliqués. L'individu hypercivilisé, grandi dans la serre moite des villes, n'est pas seul de son espèce; l'homme naturel, le «bon sauvage», refoule ses désirs violents lui aussi, pourchasse et endigue ce qui en lui n'a pas droit de cité au moyen de cérémonies interminables rappelant souvent certaines névroses.

Les aspirations surréalistes confèrent une importance nouvelle à la folie artistique méprisée, au délire, à la fureur créatrice, à l'incontrôlé (rangés bien au-dessous de la philosophie par Platon) qui libèrent les énergies artistiques tapies dans l'inconscient. Ces forces, la conscience les accueille, les projette dans le monde extérieur, mais ce n'est qu'après leur élaboration que ce qui en résulte passe à la pierre de touche de la raison, est corseté par l'esthétique traditionnelle, retailé *partout* où certaines sensibilités risqueraient d'être blessées.

Le surréalisme veut libérer ce qui a été refoulé, (donc) exclu jusqu'à présent.

Il force les troncs d'église de la raison, de l'esthétique, de la morale et ce qui en surgit est neuf, inattendu, inhabituel, dru. «Pour une âme barbare les yeux et les oreilles sont des témoins terribles», dit Héraclite. Émoussés par le vécu quotidien, nos organes se figent, ne sont plus que de piètres récepteurs.

Toute action artistique nécessite sa méthode propre.

André Breton recommande l'automatisme: «automatisme psychique pur: reproduction automatique de ce qui assaille notre cerveau... grâce auquel on se propose de s'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière»; peu importe le moyen d'expression. Le surréalisme est une forme d'esprit, ce n'est pas une tendance picturale ou littéraire. C'est à tort qu'on lui reproche d'être essentiellement un «mouvement littéraire». Cette phrase: «le fonctionnement réel de la pensée, dictée de la pensée en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale», rend tout commentaire superflu. Élimination complète du contrôle de la raison, écriture sans préjugé, représentation de tout ce qui remonte des profondeurs de l'inconscient sans souci

de savoir si cela a droit de cité ou non, sans essayer de l'intégrer dans un système traditionnel. —

Méthode automatique pour secouer la trop habituelle censure.

Retourner à la source de ce qu'on appela plus tard théorie des couleurs, composition, technique, mais qui n'est rien d'autre que l'accumulation d'expériences.

Une autre méthode (elles sont nombreuses) est la paranoïa-critique; paranoïa=délire d'interprétation, ce qui veut dire: voir des choses étranges dans un milieu familier.

Leonard recommande à ses élèves un mur griffé d'égratignures sur lequel tombe un rayon oblique. Des paysages, des scènes de guerre, de magistrales compositions s'y inscrivent en un jeu subtil d'ombres et de lumière.

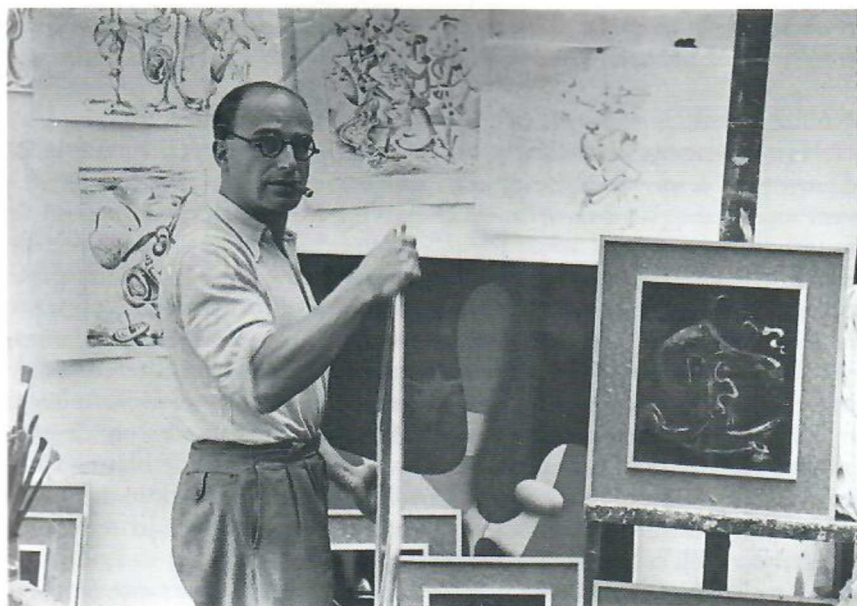
Qui resterait insensible à la noble pureté des tableaux de Piero della Francesca, à l'élan de leurs lignes, à leur grandiose élévation? Le peintre nous révèle la source de ses inspirations: il passait tous les jours devant un mur d'hôpital, couvert de saletés jetées par les malades. Plongé dans la contemplation de ces formes produites par la souillure effrayante il y découvre ses chefs-d'œuvre à venir.
— Délire d'interprétation. —

Dans la mutation des valeurs il arrive souvent que la phrase socratique du fonctionnel se change en son contraire, devienne irrationnelle. Des objets antifonctionnels s'élaborent, remplacent la chose pratique, artisanale, par des objets inutiles, par des choses (objets surréalistes) dont la seule raison d'être est la nécessité psychique qui les a suscités.

Voici que résonne en nous l'écho, cent-cinquante ans plus tard, du trait d'esprit si profondément grave de Lichtenberg: «Un couteau sans lame auquel manque le manche».

Kurt Seligmann
Paris, 1939

(*Die ungleichen Brüder*, Almanach neuer Kunst in der Schweiz, Zürich 1940, p. 81-82)



Kurt Seligmann dans son atelier parisien,
1, villa Seurat, aux environs de 1935



Kurt Seligmann, contemplant sa production de l'année 1958,
dans son atelier new yorkais (80 W 40th St.)

Mon cher André,

~~Non seulement~~ Je choisis mal le moment pour vous écrire cette lettre de critique. ~~Je ne me flatte pas de vous accabler avec les pages qui suivent et ce n'est pas mon intention, mais au contraire: C'est au nom de notre amitié que je vous parle — franchement — car j'ai trop d'estime/d'admiration pour vous d'égale à égale.~~ Vous êtes un poète célèbre, je ne suis qu'un peintre ~~peu~~ à peine connu. Le ton de cette lettre ne s'expliquera donc que par l'amitié ~~profonde que je ressens pour vous.~~ Veuillez aussi considérer que j'ai 40 ans, comme bien. C'est ~~donc~~ de notre amitié que je mets à l'épreuve ~~en vous critiquant.~~ Si vous jugez mal à propos mes objections, si vous n'admettez pas le ton de mes phrases (écrites d'ailleurs en un mauvais français qui doit blesser votre oreille d'écrivain), si vous trouvez mes ~~critiques~~ observations futiles et sans fondements, veuillez me pardonner et tenir compte du motif qui me fait écri[r].

J'aurais mieux fait de vous dire ceci de vive voix, mais la faute est commise et mon silence ne ferait que de l'aggraver.

Je ne suis pas d'accord avec la manière de laquelle Hugnet fut forcé de sortir du groupe. Je dis ceci ne pas pour prendre la défense de la cause Hugnet. Très objectivement je constate que je ne crois pas toutes les accusations prononcées publiquement. La plus grave, celle qu'il serait un agent de l'étranger n'a jamais été prouvée. Quant à celle qu'il est un par-tousard ~~me paraît d'un ordre trop privé pour être prouvée.~~ J'estime qu'au nom de la dignité humaine on devrait s'abstenir à scruter la vie ~~privée sexuelle~~ des camarades. D'ailleurs bien d'entre nous ~~ne~~ failliraient à l'épreuve.

Je suis encore moins d'accord de la manière que vous jugez ~~Hitler~~ Adolf. Je regrette de ne pouvoir, pour des raisons que vous devinez, en donner plus de détail. Je crains que ce genre de idéologie ne mène inconsciemment à l'opportunisme.

Cette indulgence politique ne mériterait-elle pas [d']être appliquée pour Eluard, ce magnifique poète que vous avez trouvé digne autrefois de collaborer avec vous.

Le fait que l'exposition Tanguy voyage au nom du gouvernement à travers l'Amérique peut donner lieu à bien des confusions parmi les sympathisants américains. On parle ~~déjà~~ entre autre d'académisme.

Toujours me rendant compte de la minime importance de ma personne je vous écris ceci, bien affligé, afin de me délivrer de ces pensées et je serais trop heureux si vous aviez le temps et la volonté de me répondre. Si vous jugez mes observations arrogantes, si vous me trouvez indigne de rester à vos côtés je m'en irais ~~plus dignement et plus discrètement que Hugnet~~ avec plus de discrétion que ne le fit Hugnet.

Je ne garde de cette lettre pas même une copie. Son incohérence est en quelque sorte l'image de mon désarroi ~~et quoi que vous décidiez, personne n'en saura.~~

J'estime ensuite que les artistes sortis du groupe tel que Ernst, Dalí, Arp, Bellmer n'ont pu être efficacement remplacés par nous autres jeunes. Même si notre conduite était irréprochable.

Je conteste que Tanguy (~~qui est mon ami~~) ~~soit~~ influence tel que vous l'écrivez dans le Minotaure tout ce jeune groupe. Tanguy selon moi va ses propres chemins, qui n'ont rien à voir avec Ford, Matta, Francès, etc. Sa force me paraît plutôt dans la sa modestie dans la restriction savante. Dans votre article il paraît soufflé comme une baudruche. La même chose est valable dans une plus grande mesure encore pour Paalen Wolfgang ~~qui était est il y a peu de temps encore un peintre abstrait, toujours très fin, mais loin d'être un maître comme vous l'apostrophiez dans votre article.~~

Je reconnais que Ernst, Dalí et d'autres (malgré leur mauvaise conduite) sont toujours les astres du surréalisme. Je suis d'accord que Dalí est tombé bien bas dans eses derniers tableaux, mais il faudra bien des génies pour remplacer ce bolide. Son ballet que j'ai vu à N.Y. était d'ailleurs très bien.

Vous savez que Tanguy et Paalen sont mes amis, que Dalí est ~~plutôt~~ contre moi. Ce que je vous écris est bel et bien contre ~~mon intérêt~~ mes propres sentiments. ~~Quant à moi,~~ Dans votre article, vous avez spécialement loué mon ultrameuble que vous m'avez voulu empêcher d'exposer le trouvant indécent.

Je suis trop ~~pour le~~ Jansenisme pour pouvoir aimer de telles[sic] articles même si la plus haute politique les aurait dictée.

Je suis ~~aussi~~ peu d'accord avec l'article que Tanguy a apporté en U.S.A. article dont vous êtes à ce qu'il dit en partie l'auteur. Le Surréalisme protégé par ~~le gouvernement~~ les ministres! En sommes nous là? Au vernissage on vit Kay se promener avec un lis Bourbon endiamanté.

~~J'ai horreur des polémiques, infructueuses presque toujours. Je comprends que les jeunes peintres vous approuvent vos décisions.~~

D'autres points importants ne peuvent être cités actuellement par correspondance.

~~Je suis toujours votre dévoué et reconnaissant~~

Kurt

J'estime cher ami, qu'il est temps d'arrêter ~~votre~~ la politique de chapelle et de protectionnisme déjà la chapelle surréaliste

Cette lettre ne fut jamais envoyée. Comme les trois autres que nous citons, ces brouillons se trouvent dans la collection Kurt et Arlette Seligmann, à la Beinecke Rare Books and Manuscripts Library, Yale University.

*Brouillons de lettres de Seligmann à André Breton
(fin 1939)*

Cher André,

Après plusieurs voyages nous sommes partis pour l'Amérique. Il m'a semblé que de rester en Suisse pendant la durée de la guerre était une chose impossible ~~pour moi~~. J'ai loué un atelier à New York et j'essaie de travailler, mais je ~~fais~~ peins très peu. J'ai peur de ne pas pouvoir m'acclimater ici ~~et~~ ~~comme~~. J'ai appris que des étrangers peuvent vivre en France sans difficulté et je songe souvent au retour (sans pouvoir pour le moment décider quelque chose de définitif) ~~soit à Paris soit dans le midi~~.

~~Le malaise constant que j'éprouve ici en lisant les nouvelles d'Europe déformées par la presse en essayant en vain~~

~~J'éprouve~~ Je vis ici dans un malaise constant pensant souvent que ma place était ailleurs.

Très souvent nous parlons de vous. Nous nous perdons dans toutes les conjectures du monde pour deviner comment les choses vont pour vous ~~et si les événements inquiétants vous stimulent ou vous empêchent dans votre travail~~.

L'idée de pouvoir s'isoler ici et continuer comme si de rien était me semble erronée. ~~Mais je me demande si en France ou en Europe on a le temps pratique et la possibilité de produire quoi que ce soit. Mais peut-être il est plus important, même sans pouvoir travailler, de participer au~~

Je vois Yves et Matta et Kay assez rarement. Ils vivent dans le bas de la ville à peut-être dix kilomètres de chez moi.

~~Comme ils vous écrivent~~

J'ai parfois des nouvelles de Wolfgang qui je pense viendra à New York en Avril.

Je lis et relis les Romantiques allemands. Presque tous mes livres et entre autre, ...

Cher André,

Je m'excuse de mon long silence. Je pense que vous en devinez les raisons. Très souvent je pense à vous avec affection et inquiétude, me demandant comment les choses tournent pour vous? ~~Si vous avez le temps d'écrire; si vous en ressentez le besoin; si votre la manière inhabituelle de vivre ne vous est pas nuisible et à votre santé et comment vous résolvez les questions matérielles.~~

L'ardeur de mon désir de vous voir surmonter tant les choses, l'angoisse influe peut-être mon raisonnement car je me plais à me figurer que les choses ne vont pas trop mal pour vous.



Kurt Seligmann, *Les Environs du Château d'Argol*, 1941
couleurs sous verre, 74,3 cm. × 61 cm.

Je suis mauvais juge; les événements d'Europe n'apparaissent ici qu'à travers un ~~bruyard~~ brouillard déformant. Ma situation ne me semble pas enviable. Je vis dans un malaise constant. Je me demande si je ne suis pas échappé à moi-même et s'il ne faut pas songer au retour. On me dit que beaucoup d'étrangers non mobilisés vivent en France. J'ai vu Yves dont l'exposition était très jolie. Matta m'a informé de ce que sont devenus les amis. J'écris parfois aux Paalen. ~~Wolfgang est en train d'arranger une exposition surréaliste à Mexico~~¹¹.

~~A par cela~~ Chacun de nous essaie de résoudre les problèmes d'existence à sa manière dans ce pays, ce qui est assez compliqué.

Je lis et relis les romantiques allemands. Presque tous mes livres sont restés à Paris entre autres toute la littérature surréaliste que j'essaie depuis longtemps de me faire envoyer.

Il en est de même avec mes tableaux dont je regrette quelques-uns des derniers, peints avec un nouveau procédé et beaucoup plus libres que les peintures de 1938. Je n'ai emporté ni dessins ni gravures. —

Je me demande si vous avez pu terminer votre livre sur les Frères Bonjour? Vous connaissez certainement A. Dubreuil Etude Historique et Critique sur les Farinistes ou Farinistes, Lyon A. Rey & Cie 1908 in 8° 362 pages Bibl. Nat. 8° Ld 197.3. Sur page 109 il est question du crucifiement en pleine église d'Etiennette Thomasson.

Mon atelier est en plein New York. Entouré de maisons-tours. ~~Devant~~ La grande fenêtre donne sur le petit jardin de la Bibliothèque Publique où je passe ~~presque entièrement~~ souvent mes journées. J'ai le projet d'un modeste livre de 45 pages contenant un recueil de poèmes magiques ~~aux~~ du moyen-âge, dont les mots sont imaginés et sans signification apparente tel que le HARRAHYA dans le miracle de Théophile. Je serais très heureux de savoir si vous jugez opportune une pareille publication?

11. Note du transcripteur [Stephan E. Hauser]: *Exposicion internacional del surrealismo*, Galeria de arte mexicano, Mexico, D.F., janv.-févr. 1940 ; le 10 août 1940, André Breton écrit à Seligmann qu'il a décidé de venir aussi à New York avec sa famille; fin août Breton achève «Pleine Marge», cf. *André Breton, la beauté convulsive*, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, 1991, p. 346.

Un œil pour une dent

C'est le sadisme qui fait grincer les rouages de cette machine infernale à deux milliards de cylindres; c'est le masochisme qui gémit et miaule dans ses sombres conduits de graissage. C'est la machine humaine dont le ronflement est monotone à en mourir d'ennui.

Toutefois: de la fumée d'une explosion de l'éclatement d'une chaudière émergent des transfigurations: Gilles de Machecoul le bien-aimé, Elisabeth Bathory et sa triste peau, Etiennette Thomasson la crucifiée, et tous ces dragons de velours, dragons qui coupent des doigts au passage des heures du jour.

Je frémis aux mouvements des pistons; c'est cruel sans être singulier: le sadisme ne fascine que par sa monumentalité. Pour moi les pervers n'ont pas plus d'intérêt que les normaux.

«Y a-t-il une actualité des rêves?». Ce n'est qu'une question subsidiaire à cette autre: «À quoi nous incitent les rêves?» Si la perversion est un état de grâce, c'est la grâce du diable. Mais approuver cette sorte de diabolisme revient à en affirmer l'anti-thèse. Faut-il que nous nous arrêtions là où les symbolistes mineurs se sont arrêtés? Ce ne serait guère confortable — la prospérité est loin derrière nous. Nous vivrions dans un pays de cocaïne où de menus blasphèmes nous tomberaient tout cuits dans la bouche.

Il faut que l'angoisse soit notre pain quotidien: celle d'un adulte tout juste né, celle d'un suicidé qu'on vient de ranimer, ou d'un fantôme ligoté sur une bombe à retardement, ou de l'enfant prodigue regardant son père faire rôtir un bœuf entier. À une ère iconoclaste comme la nôtre nous parlerons le langage des allusions. Nous nous identifierons nous-mêmes de façon changeante avec nos images secrètes. Un poème, une peinture seront pleins de choses robustes et drues dont il nous faudra nous incorporer la santé cruelle. Ce n'est que dans un coin que l'artiste se risquera à mettre la virgule terminale qui signera notre désespoir et notre prescience. Et le leitmotiv sera d'une telle complexité que les interprètes s'y casseront les dents, aujourd'hui et à jamais.

Il n'en restera rien que l'actualité d'où sera exclue, parce qu'antisociale, la représentation de l'ouvrier malheureux; où

l'art abstrait sera identique aux courroies et barrières dont rêvent les aveugles et les prisonniers; où la seule décoration sera le camouflage.

Sans avoir peur de tomber dans l'imitation de conclusions bon marché, nous serons capables d'utiliser des stéréotypes de l'angoisse: souricière, unijambiste, nasse, couteau, roue, baleine, naufrage, apparition de fantômes, massacre, palais en ruine, guenilles, explosion, feu, œuf cassé, aveugle, poignée, trou, gibets, ciseaux, tempête, anneau, mâchoires édentées, queue de renard, nid d'oiseau, colline de flocons d'avoine, après-midi d'hiver, soldats immobiles, exécution, effondrement nerveux, têtes sans visages, yeux en larmes, œil rouge, œil rosé, œil pourpre, œil crevé, et toutes les autres banalités traditionnelles, le don de rêver les yeux clos.

Dans notre œuvre les conventions auront une place minuscule, une position malicieuse à partir de laquelle elles emprisonneront tout, jetant un filet d'incertitude sur toutes les choses représentées. Elles fuiront hypocritement tous les compromis; elles porteront tous les signes extérieurs d'une moralité stérile, mais provoqueront l'extrême malaise plutôt qu'un sentiment de culpabilité.

Cette projection de notre angoisse est nécessaire à notre santé psychique et à notre survie; il y a longtemps qu'on s'en sert. Notre angoisse ne s'exprimera que dans notre travail et dans des harmoniques qui voyageront dans la galerie murmurante qui fait le tour de la terre.

Kurt Seligmann

(An eye for a Tooth: View, vol.1, n° 7/8, octobre-novembre 1941, p. 3; New Road, 1943, p. 229 et suivantes).

Critiquer, c'est facile

Pas de peinture sans méthode. Nous savons que dans les formes abstraites, autant que dans les surfaces spongieuses, fumées, frottées et décalquées se cache une méthode basée sur l'expérience, expérience dont dérive la méthode, ne serait-elle ~~de~~ *semi* somnambulique. L'interprétation du hasard, la coordination de l'accidentel, ~~n'est pas un secret au peintre de la nature~~ *sont importantes à tout peintre*: décrire c'est interpréter. L'interprétation rangée dans l'ordre du tableau, mise au pas avec l'hiéroglyphe squelette de la peinture ~~est ce que nous admirons à juste titre chez certains peintres anciens n'exclut pas l'emploi de l'élément hasard.~~

Je trouve d'un ordre inférieur la question, si le « pattern » guidant la coordination se crée au début ou pendant l'exécution du travail. Mon expérience est celle de beaucoup de mes amis: le plan général se modifie à mesure que le travail avance. Mais ce plan existe. Il est né dans la vision qui précède toute œuvre d'art. Si nous l'admettons pas, nous serions forcés à accepter la création artistique comme ~~un jeu d'esthète futile une combine.~~ L'image devant l'œuvre n'exclut nullement l'automatisme. Cette image est créée automatiquement. Elle peut se créer dans un état ~~semi~~-médiumnique, et sa projection dans l'œuvre peut être mécanique en partie. Mais les modifications qui s'imposent pendant la réalisation du travail ne sont que souhaitables. La volonté de former, force innée de tout bon peintre, modifiera, transformera, ~~tordra~~ cette image jusqu'à ce qu'elle soit en accord avec l'étendue de la toile, jusqu'à ce qu'elle forme cette unité que nous imposons aux choses du monde extérieur.

Si je veux critiquer nos méthodes de créer, je me critique en premier lieu moi-même. Et ce que je dis par la suite ne s'adresse à personne ~~de déterminé~~, si ce n'est pas moi-même. ~~Ce n'est pas que je veuille créer de nouvelles tendances ou ismes. Le surréalisme est actuellement pour moi la seule ambiance dans laquelle je puis vivre.~~ *J'écris ceci pour clarifier mes idées et pour leur donner une propensity*

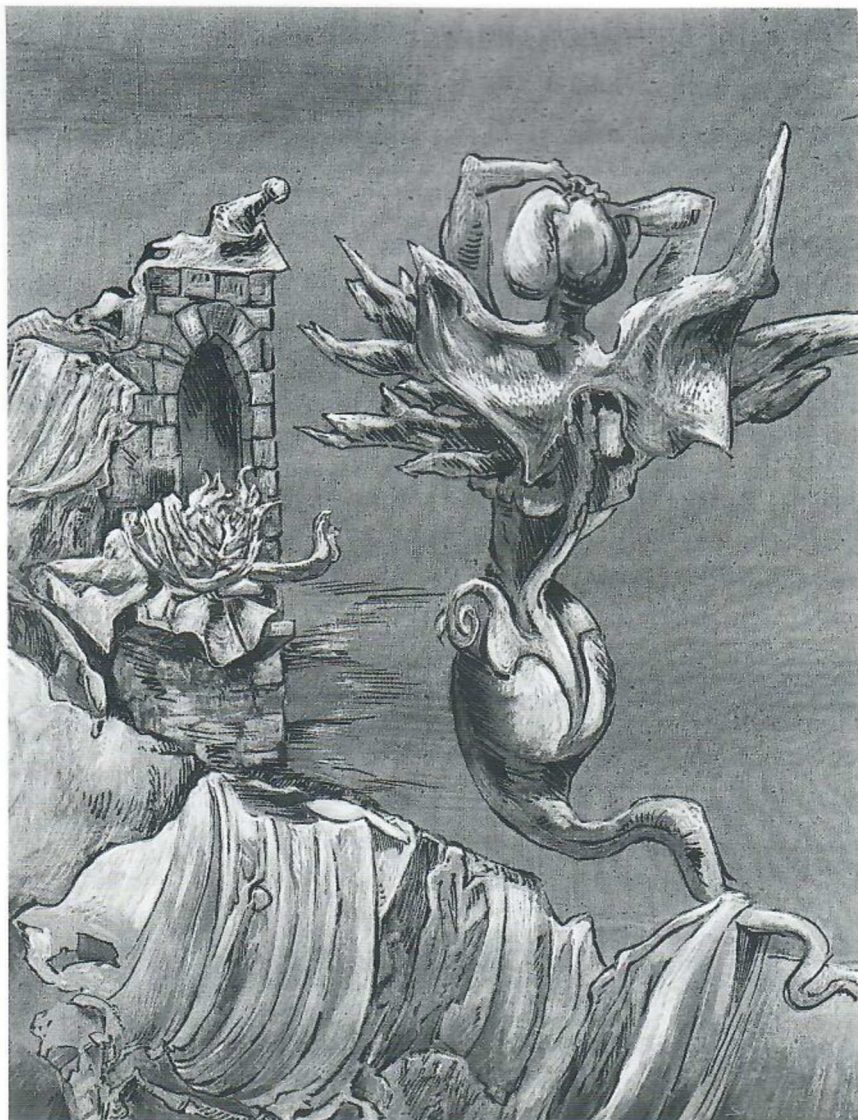
~~Toutefois, dans le mouvement même~~ *Chez beaucoup de peintres et chez les meilleurs*, une volonté de créer l'espace se fait jour, espace qui ne serait pas les constructions géométriques connues, ni trompe-l'œil, ni ~~prestidigitation~~ *miroitements* atmosphériques. Former l'espace veut dire concevoir l'espace. Je ne dirais

pas espace-temps pour ne pas sacrifier à la mode. [Quoi qu'il en soit, le jeune De Chirico nous montre que l'espace peut être plus que la simple illusion d'une troisième dimension, qu'il peut être le moyen de l'expression affective autant qu'un moyen plastique]. Si l'espace se crée avant la peinture, ou pendant que je peins, me paraît une question secondaire. Mais l'espace se bâtit et le bâtiment exclut le hasard dans les fondations. ~~Il est permis dans la décoration du bâtiment. C'est le facteur Cheval qui me l'enseigne.~~

~~Pour résumer~~ Si je veux introduire l'espace dans mon tableau je dois donner une part ~~mineure~~ *seulement* au hasard. Car les moyens provoquant le hasard ne connaissent qu'un espace trompe-l'œil limité. *Je note le phénomène curieux: les moyens plastiques employés par les peintres que j'aime semblent exclure l'espace tant désiré. Ce sont pourtant eux les plus préoccupés du problème: espace.* Il ne suffit pas de ~~découper délimiter dans~~ les accidents ~~un ciel ou un lac~~ *interprétés* pour créer la profondeur. Ce découpage me semble un moyen traditionnel, pas en accord avec les moyens nouveaux. ~~Il ne suffit pas d'indiquer à un endroit quelconque quelques graphismes dépayés suggérant le vanishing point.~~

~~Après toutes ces négations je n'ai rien de positif à offrir. Parce que l'espace nouveau n'est pas trouvé. Depuis Picasso, on n'a pu~~ *trouver le mur* nous cherchons [à poudrer le diamant magique] à trouver le mur. L'espace des ~~ces trois~~ musiciens est celui d'une boîte à musique dans laquelle s'agitent d'énormes marionnettes. Le monde *merveilleux* dans lequel elles vivent, *vrai* espace ~~solide et convainquant~~ *pour sûr* n'a que quelques pieds de profondeur. [Le son de leurs instruments signifie la glorification de la claustration, du bonheur à l'intérieur des quatre murs de l'atelier. À cette époque des attaques aériennes, ces murs s'écroulent parce qu'ils ne garantissent plus la médiation ni la protection contre un monde indifférent]. Et dans sa peinture ~~et dans celle de beaucoup d'autres,~~ quand un horizon distinct se présente, cet horizon suggère un vacuum dont le vide total nous fait regretter les tableaux ~~souvent ennuyeux,~~ *pédants et hélas, trop* classiques de Nicolas Poussin.

L'espace doit être aussi ~~défini,~~ *aussi* réel, *aussi fantastique* que les formes si merveilleusement circonscrites par les peintres de l'avant-garde. Il doit être doué de la même vie, de la même réalité concrète et palpable qui animent nos formes anthropomorphes. Il



Kurt Seligmann, *Mythical Event*, 1943
huile sur toile, 34,9 cm. × 19,6 cm.
The David and Alfred Smart Museum of Art
The University of Chicago

doit s'entrepénétrer avec ces formes, produire une *atmosphère étendue* où s'évaporeront toutes les réminiscences conservatrices.

Ceci me semble exclure, je le répète, pour une part le hasard envahissant la toile à son début. Il faudrait mettre le poids plus sur la vision avant l'œuvre, vision se créant automatiquement comme chez le médium Helen Smith, qui copiait les lettres et les formes que l'imagination lui présentait comme des réalités. Le ~~hasard~~ *résultat* obtenu par les méthodes ~~surréalistes~~ *provoquant le hasard* est évidemment en rapport intime avec ~~celui qui se forme morphologiquement~~ *de la morphologie dans le* monde extérieur. De s'en servir exclusivement comme moyen de stimulation de l'automatisme contient pourtant un danger: celui de conduire les forces créatives toujours à travers les mêmes canaux, le freiner l'envol illimité de l'imagination.

D'autre part, la vision anticipant l'œuvre, ~~vision par laquelle s'explique les plus belles peintures contemporaines~~, est reléguée à un rang inférieur, ou exclue totalement. Le manque de vitalité de certaines œuvres non figuratives s'explique par ce manque de vision. Elles doivent souvent leur existence à la spéculation esthétique pure, au tripataouillage. Et la discrepancy dans ~~certaines d'autres~~ œuvres ~~surréalistes~~, contradiction entre les formes du hasard objectivé et les formes visionnaires superimposées, ce manque d'unité, ~~base de toute œuvre d'art~~, semble provenir du joug ~~imposé au peintre que le peintre s'impose~~ par une méthode trop absolue, trop rigide, et par le peu d'attention payée à la vision précise l'~~élément~~ anticipant l'œuvre. *La vision a priori n'est pas pour le gestaltiste un élément extérieur, impersonnel immuable, elle est tout au contraire innée aux couches les plus profondes de la personnalité; elle se transmue avec l'expérience de l'individu, elle est constante.*

Brouillon du texte paru dans View, vol. 2, n° 2, mai 1942, sous le titre «It's Easy to Criticize».

Ce texte, déjà dactylographié, a été corrigé par Seligmann. Certains mots rayés ont ensuite été remplacés de la main de l'auteur, d'autres ajoutés. Ces corrections sont ici signalées en italique. Les phrases entre crochets sont retraduites de la version anglaise parue dans View, mais ne figurent pas sur le manuscrit. Ce dernier est accessible à la Beinecke, Yale University, comme les quatre brouillons de lettres à André Breton.

Brouillon d'une lettre à André Breton
[avril-mai ?1946]

Cher André,

J'ai appris par Esteban que vous partez bientôt pour la France. La pensée de ne pas vous serrer la main avant votre départ, à vous et à Éliisa, me paraît bien triste. Il est vrai que l'exil américain a été peu favorable à notre amitié. Mais si je fais le compte des malentendus qu'il y a eu entre nous, je ne trouve pour ma part rien d'assez grave pour renoncer à une rencontre. Ces brouilles étaient, je crois, d'un ordre affectif plutôt qu'idéologique ou moral. Je ne veux donc pas m'appesantir sur les détails. Si j'étais en désaccord avec vous quant à telle méthode à adopter dans la poursuite d'un but commun, votre activité à Haïti m'a démontré une fois de plus que les grandes idées percent au jour malgré tout et contre tout. Elles se manifestent dans la mathématique folle de Fourier, dans le pompeux de Victor Hugo, dans les falsifications enthousiastes de Cagliostro et d'Eliphas, dans les rites obscurs des sociétés secrètes. En écrivant mon livre¹² j'ai eu l'occasion de clarifier pas mal de problèmes, confus jusqu'alors. C'est d'ailleurs uniquement dans ce but que j'avais entrepris la tâche. Souvent, en écrivant, mes pensées étaient avec vous, surtout quand je travaillais sur les noces chimiques. C'est vous qui avez inspiré le chapitre et c'est au nom de ce qui nous lie que je vous envoie ce mot.

Remarques, sous forme d'aphorismes,
sur quelques aspects des arts plastiques

Le blanc et noir

Je suis fasciné par la précision et la grâce des lignes gravées. Si beaucoup peut être exprimé par ce moyen superbe, je trouve souvent que le blanc et noir suffit comme stimulation des inventions et variations sans limites.

La couleur

Dans l'art contemporain on observe une tendance à l'éclectisme. [...] La couleur est devenue libérée. Est-ce que cela veut nous dire que maintenant chaque artiste ne soit que peintre des taches pures? Je connais des peintres qui se forcent eux-mêmes à utiliser des couleurs comme elles viennent des tubes. Ils jouissaient mieux de la liberté quand ils suivaient leurs vraies inclinations.

12. Note du transcripteur [Stephan E. Hauser]: livre sur l'histoire de la magie.

Art et implications morales

L'art n'est ni moral ni immoral. L'angoisse seule ne fait pas un artiste. C'est plus qui est en jeu. Quand il crée, espoir et désespoir, anxiété et ravissement se mêlent ou s'alternent dans l'artiste. Poussin a dit que la fin est la délectation. Probablement il a pensé aux deux, à l'artiste et au public.

Dans la littérature, un cas typique pour l'anxiété projetée est de Sade dont l'œuvre est pleine de cruauté et d'indécence incroyable. Nous savons qu'il était un gentilhomme, un individu très raffiné, qui ne pouvait pas faire de mal à une mouche. C'est un cas extrême. Mais qu'en est-il de Shakespeare? Quelle crainte lui a donné l'impulsion d'écrire ses pièces de théâtre? Est-ce qu'il a voulu représenter son monde comme monde différent, ou mieux même que le monde réel?

Ces remarques, traduites de l'anglais, peuvent être datées des années 1946-47. La première appartient à la collection personnelle de S.E.H., les deux autres notes sont accessibles à la Beinecke, Yale University.



L'entrée à Sugar Loaf, avec un tableau de Seligmann (1946). Photo de l'artiste

Imagination

(*How I Work*, Art News, t. 46, n° 7, septembre 1947, p. 27)

Je suis guidé par l'imagination. Si j'imagine, je peux seulement agiter le mirage instable de ma rétine, arrêter des images et les transformer en réalités. Style et authenticité dépendent de la capacité d'imaginer. On a vraiment besoin d'une bonne vue intérieure. L'imagination est l'élément le plus important du processus créatif. Le peintre doit imaginer complètement ce qu'il veut peindre, et par la force de ses capacités imaginatives il donne vie aux spectres de ses pensées. Quand il veut peindre le feu, il doit se mettre en feu, quand il veut peindre la lune, il doit s'identifier avec la lune. Imaginer c'est avoir l'expérience de la réalité. L'intelligible surgit de la matière — et il doit être mené par la matière! Parce que tout ce que nous imaginons n'est qu'un *étant* fantomatique décharné, jusqu'à ce que nous le projetions dans la réalité. Elle implore la délivrance, une délivrance renversée: l'intelligible veut s'incarner. Cette incarnation se développe pas à pas; l'imaginé doit se soumettre à l'épreuve du feu dont les degrés sont les ébauches qui précèdent l'œuvre finale. Même le processus de la peinture est une épreuve du feu durant laquelle le conflit éternel entre l'idée et la matière se régénère en se réconciliant. Le processus ne s'explique pas. C'est un viol magique consommé en face de la feuille blanche de papier ou la toile.

(traduction S.E.H.)



Charles Duits et Kurt Seligmann
au vernissage de l'exposition Seligmann
à la Galerie Maeght, Paris, 1949

Opinion sur le sublime dans l'art
(«What is Sublime in Art?» : The Tiger's Eye, n° 6, décembre 1948, p. 46)

Souvent, en regardant des chefs-d'œuvre réunis dans des musées — un Bellini, un Carpaccio ou un Castagno au Musée des Beaux-arts de Berlin — je tremble d'anxiété, et d'une honte inexplicable. Le sentiment exalté qu'ils enflamment en moi menace mon apparence corporelle d'une expression qui va s'y imprimer et qui — comparée avec mon entourage civilisé — semblera maladroite et comique. Un de mes amis se plaît à appeler cette réaction ma maladie de musée. Je parcours les salles à toute allure et à plusieurs reprises parce que j'ai peur qu'un examen plus minutieux des tableaux ne m'écrase. Quoi qu'il en soit, le sentiment de limitation est suivi d'une espèce d'expansion, d'une sensation d'exaspération et de défi. J' imagine une complicité, un message caché dans ces tableaux et qui ne serait délivré qu'à moi. Dans un état d'exaltation méditative que je suis impuissant à décrire, je les contemple, je les sonde. Ils sont le support d'un sentiment avec une telle énergie et une telle intensité d'expression que rien ne me semble pouvoir les surpasser. Dans de tels moments d'élévation je n'ai qu'un regret, c'est d'être incapable de communiquer mes sentiments. Je ressemble un peu au pêcheur norvégien du conte de Poe, *Maëlstrom*. Pris dans un tourbillon colossal et alors que sa fin est sûre, il déplore seulement de ne pouvoir retourner auprès de ses camarades pour témoigner de l'horreur sublime qu'il a entrevue dans les abysses.

(traduction S.E.H.)

Extrait d'un fragment de lettre de Seligmann, probablement au couple Pierre et Pierrette Courthion, aux environs de 1950

Aujourd'hui pas mal de peintres se limitent à l'émotion seule, c'est-à-dire à l'incontrôlable. Image de notre temps abandonné de la raison. On contrefait la passion, l'obsession, la possession. Cela manque de faste et de générosité, et pour cause, tout devient casse-route. La réduction des moyens et des expériences, tout cela a été déjà accompli il y a vingt ans. Je n'en veux plus. Il faut, il faut que cela change. Les émotions seules c'est comme la pensée seule, comme la spécialisation sous trois ou quatre formes standard. Il faut enrichir la toile, la nourrir de plus d'expériences.

[...] Quant à moi, tu sais que j'ai toujours été en opposition: chez les abstraits d'Abstraction-Création on m'a appelé Carrière, chez les surréalistes

on me reprochait de faire usage de ma raison, dernièrement à Paris, je manquais de couleur, à New York je passe pour expressionniste. Cela me plaît dans une certaine mesure: je me sens très jeune, et j'ai la conviction d'être sur la bonne piste. Je n'ai aucune ambition de devenir un maître de la ligne droite (cela aurait été pourtant si facile) ou un illustrateur de ma psyché (elle ne se distingue pas assez des autres). L'incomparable Duchamp a dit dernièrement qu'il suffit de faire son truc pendant dix ans pour devenir célèbre. Il a raison, mais ce genre de célébrité ne m'intéresse pas et mon «truc» se transforme avec moi.

Du retour à la réalité

(Quelques réponses à des questions posées par Yomiuri Shimbun, Tokyo, 1951)

— *Quels sont les objectifs de l'activité artistique? Pourquoi peignez-vous?*

Je peins par nécessité intérieure, poussé par l'urgence de projeter mes sentiments et mes pensées sur la société où je vis et qui me reflète. Le leitmotiv de mon travail est la recherche de la beauté, préoccupation commune à tous — les constantes, l'éternel, l'absolu qui ne sont pas simplement une mode ou une vérité relative. L'absolu ne peut s'exprimer que dans l'art.

— *Le «Retour à la réalité», c'est la préoccupation majeure des arts contemporains. Qu'est-ce que le nouveau réalisme? Où donc les beaux-arts et les phénomènes sociaux entrent-ils en relation les uns avec les autres? Que pensez-vous du conflit qui existe entre éléments figuratifs et non-figuratifs?*

À mon avis le retour à la réalité est une nécessité, un aboutissement logique de notre développement artistique. Malgré son succès le mouvement non-figuratif n'exprime rien de neuf depuis une vingtaine d'années. Il est devenu éclectique et — comme d'autres mouvements — académique! L'avant-garde académique camoufle sous des formes ultra-modernes sa soumission et son manque de dons inventifs. Elle n'arrive ni à nous abuser ni à calmer notre soif d'un art reflétant l'image d'un nouveau monde.

Naturellement le nouveau réalisme n'a rien à voir avec du naturalisme mais bien plutôt avec la société de l'après-guerre dans ses anxiétés et ses désirs, trop violents à mon avis pour s'exprimer dans la pure abstraction platonique. Depuis des années nos peintres contemporains évoquent la création d'un espace plus vaste que celui du cubisme, mais ils n'ont rien trouvé. L'académisme exclut les expériences productives. — Et le public, conservateur par nature, est heureux de ne pas se trouver confronté avec des problèmes nouveaux.



Kurt Seligmann, *Metamorphosis*, 1952
huile sur toile, 71,1 cm. × 52,7 cm. Collection particulière, États-Unis

— *Sous quelles formes selon vous l'art moderne comprendra-t-il l'abstraction, le surréalisme, dans un futur proche?*

Le surréalisme et l'art non-figuratif sont des oppositions mais pas des ennemis. Je les ai appelés les frères inégaux. D'autres générations verront très clairement que ces deux mouvements entretiennent des relations beaucoup plus étroites avec d'autres tendances contemporaines que nous ne le pensons aujourd'hui. On peut observer leurs interactions — pour ne prendre qu'un exemple — dans l'œuvre de Jackson Pollock qui utilise les méthodes d'un surréalisme automatique pour parvenir à la non-figuration. Tous les mouvements d'art contemporain dignes de ce nom recherchent plus de précision dans l'expression, plus de clarté dans les symboles, plus d'intensité dans l'atmosphère.

Il me semble qu'il faut compléter l'image du monde moderne en intégrant les formes librement inventées dans une structure qui corresponde en gros à notre univers, et en particulier à notre environnement scientifique.



L'atelier de Seligmann à Sugar Loaf, N. Y.
Photo de l'artiste

Le Miroir de la magie

Hegel dit que la magie a existé dans tous les temps et dans tous les peuples. Notre tour d'horizon à travers l'histoire occulte de l'Ancien Monde a montré qu'une telle affirmation n'a rien d'exagéré. La magie a exercé une influence puissante sur l'intellect humain. Qu'une telle influence ait été bénéfique ou néfaste au genre humain, plusieurs savants en ont discuté. Eusèbe Salverte, qui publia son *Essai sur les sciences occultes* en 1829, regarde la magie comme un moyen de duperie utilisé par les dirigeants des peuples antiques. La science, croit-il, a libéré l'homme des superstitions nées d'une observation erronée de la nature.

À la fin du siècle dernier, Sir James Frazer exprima une opinion semblable. Il dit que la magie était un mensonge, mais un mensonge aux résultats bénéfiques: le progrès scientifique et social.

Les anthropologistes modernes, comme Hubert et Mauss, affirment que le magicien primitif n'était aucunement un imposteur, mais qu'en accord avec ses contemporains il se croyait doué de pouvoirs surnaturels, et que son rang lui était donné par le consentement général.

À la lumière de la psychologie moderne, cette théorie semble plus acceptable que l'idée selon laquelle, pendant des millénaires, la véritable connaissance de la nature aurait été délibérément confisquée par une minorité. La pérennité de la magie laisse à penser qu'elle est profondément enracinée dans l'esprit humain.

Le psychologue Jean Piaget a montré que, jusqu'à l'âge de six ou sept ans, tout être humain vit dans un monde magique et ne partage pas moins les croyances et habitudes du passé que les primitifs modernes.

La magie est encore populaire dans tous les peuples. Un seul d'entre nous aurait du mal à se dire tout à fait libre d'une pensée ou d'une action magique: «Il y a un désir en chacun d'entre nous, dit Malinowski, d'échapper à la routine et à la certitude... Pour la plupart des hommes, rien n'est plus morne et oppressant que la rigidité et le déterminisme de la marche du monde.

Même les plus sceptiques se rebellent parfois contre l'inévitable chaîne causale qui exclut le surnaturel et, avec lui, tous les dons de la chance et de la fortune». Au sein de notre société, les astrologues, les chiromanciens, les diseuses de bonne aventure et les médiums prospèrent, aussi nombreux peut-être que dans l'ancienne Rome. Les sectes mystiques et ésotériques, dont les publications inondent le marché du livre, sont toujours plus nombreuses. La magie, comme l'ont révélé Probst et Bachelard, est toujours présente derrière la pensée scientifique.

Des civilisations ont disparu en même temps que leurs croyances; mais les désirs de l'homme sont permanents, et tout ce qui promet leur réalisation a la propriété de se perpétuer par des dogmes nouveaux, et cela souvent contre toute raison.

Dans les contes de fées, le magicien offre au pauvre de manger à sa faim et de s'approprier le trésor de la grotte merveilleuse. Par son courage et sa richesse, le héros triomphe de ses ennemis, on le proclame roi, il épouse une princesse de rêve. Ces histoires reflètent les désirs de l'homme, et trahissent son vœu de les voir réalisés par quelque prodige.

La sorcière et le magicien de village promettaient des bienfaits tangibles. Ils ne rationalisaient guère leurs opérations: tel rite, ils le savaient, produirait tel effet. Mais le «pourquoi» leur était aussi obscur qu'à leurs clients.

Les meilleurs esprits d'Occident furent influencés par un type de magie plus élevé. Les amoureux de la nature suivirent pendant des siècles le sentier tracé devant eux par les anciens mages et philosophes. Ils crurent que dans la sagesse magique résidait le secret de l'harmonie du monde. Les religions d'Occident ont admis que la révolte de Satan avait coupé l'univers, que le malin infeste le monde de la matière, et que le fidèle, en butte à la tentation perpétuelle, ne peut gagner la béatitude éternelle qu'après la mort.

Les systèmes magiques de l'Antiquité n'admettaient pas de dissonances, de hiatus. Ils englobaient la totalité de l'être, le bien et le mal, la vie et la mort, le visible et l'invisible. Tout est contenu en Tout. Et Tout est Un. Le surnaturel n'est pas séparé du monde de la matière, mais il est infus à chaque objet. Le bien et le mal ont jailli de la même source; tous deux obéissent

à la même loi. Le monde magique est un énorme engrenage dont l'homme est le pivot principal. Si l'homme en était ôté — comme, du reste, n'importe quoi — l'horloge de l'univers s'arrêterait.

Cette image ne suffit pourtant pas à donner une idée de l'homme magique dans sa totalité. Non seulement il est harmonieusement intégré au Tout, mais il peut *agir sur lui*. Il tend vers la connaissance du mécanisme universel. Les sages, croit-il, peuvent pénétrer ce mystère, mouvoir le monde matériel et conjurer le surnaturel, les anges et les esprits élémentaires.

Sous sa forme la plus pure, la magie, dans le christianisme, est venue du désir de l'homme de participer du divin *par la connaissance*, d'atteindre le bonheur par sa volonté, non point dans l'au-delà, mais dès ici-bas.

Ce type de magie était voisin du mysticisme, encore qu'il contînt un principe stimulant pour la recherche scientifique, parce que participer du divin par la connaissance de la création revenait à interroger la nature. Pendant tout le Moyen Age, le seul contrepoids à la foi du charbonnier fut la recherche maladroite et souvent dévoyée de la véritable « vertu des choses » par les érudits à l'esprit tourné vers la magie. Thorndike, dans son *Histoire de la magie et de la science expérimentale*, a établi ce fait, déjà souligné par Alfred Maury et bien d'autres.

La magie stimula l'expérimentation et, au sens large, la pensée, non seulement dans le christianisme, mais dans le monde antique. Les sages, reprenant des traditions magiques primitives, affrontèrent la tâche de changer d'apparentes absurdités en un système magico-religieux adapté à leur plus haut degré de civilisation. Plus absurde était la croyance, plus intense fut leur effort pour tisser autour d'elle un étincelant réseau de philosophie ou de doctrine transcendente.

Et si nous remontons encore plus haut, à l'époque de l'humanité primitive, nous avons là encore toutes les raisons de croire que la magie ne fut pas seulement vaine observance. Le sorcier primitif était un bienfaiteur pour les hommes de sa tribu, à qui il promettait assistance contre le terrible inconnu. Tout comme aujourd'hui, beaucoup sentaient la nécessité de se décharger de leurs fautes entre les mains d'un confesseur ou

d'un psychanalyste, et ainsi les prétendus sauvages se délivraient de leurs ennuis et de leurs anxiétés grâce au magicien.

Les opérations magiques étaient une discipline qui permit aux hommes de venir à bout de leurs travaux quotidiens pour vaincre l'oppression de la réalité hostile par des échanges réguliers avec les forces surnaturelles. Tels furent les dons réels que l'homme fut capable d'extraire de la magie, son invention, le seul système qui pût alors lui assurer d'atteindre ses buts.

Naturellement, les pouvoirs du magicien pouvaient aussi servir à de mauvaises fins, car le mal était régi par les mêmes lois que le bien, et la tentation était toujours présente de maîtriser les forces occultes dans une intention destructrice. Ce fait, pourtant, n'est pas inhérent à la seule magie. En toute société, les chefs peuvent utiliser leur influence à des fins différentes.

Mais un système qui a prévalu dans la société pendant des milliers d'années n'a guère besoin de justification. Le fait demeure que la magie a soutenu les grandes civilisations du monde antique. Sa prédominance n'empêcha point l'homme de laisser derrière lui des œuvres de valeur immortelle, ni de tolérer son prochain, de chérir sa famille et de faire ce qu'il devait faire au bon moment.

La magie a stimulé la pensée. Elle a libéré l'homme en lui offrant les moyens de faire face au mystérieux, de l'explorer, plus encore: de l'aimer!

Aidé de notions magiques, l'homme s'est dirigé à grands pas vers la connaissance. L'imagination, le pouvoir créateur de l'homme ont été vivifiés par la magie. N'est-ce pas elle qui a réalisé le rêve le plus téméraire, celui de notre contrôle sur le monde?

Kurt Seligmann

Conclusion de l'ouvrage Le Miroir de la Magie (1948), traduit de l'anglais par Jean-Marie Daillet (éd. du Sagittaire, Paris, 1961).