

JOSÉ PIERRE
La Carte de l'Écart
(De *L'Écart absolu* à *La Carte absolue*)

La femme qui aime ne doit plus se rappeler son existence individuelle; elle ne doit considérer ses parents, sa patrie, la nature, la société, la religion elle-même que comme des graines d'amour qu'elle jette sur l'autel du cœur.

Charles-Robert Maturin, *Melmoth ou homme errant*

La dernière exposition internationale du surréalisme, *L'Écart absolu*, qui s'ouvrit en décembre 1965 à la galerie L'Œil, rue Séguier, était une réponse collective du groupe à une autre exposition, *Le Surréalisme, sources - histoire - affinités*, organisée sous la responsabilité du seul Patrick Waldberg à la galerie Charpentier, rue du Faubourg Saint-Honoré, en avril 1964. Mais l'exposition Charpentier ne prend elle-même tout son sens qu'à la lumière de deux exclusions: d'abord celle, en 1951, du même Patrick Waldberg, consécutive aux développements de « l'affaire Pastoureau », à laquelle il avait pris une part active; ensuite celle de Max Ernst, décidée en raison du Grand Prix de Peinture que lui avait décerné en 1954 le jury de la Biennale de Venise¹.

Il est clair en effet que les deux exclus virent dans l'exposition Charpentier une excellente occasion de prendre leur revanche – sans s'arrêter à l'énormité qu'il y avait à monter une telle opération contre l'aval d'André Breton. Celui-ci déclarait alors, entre autres:

Il est certain qu'une entreprise comme celle de la galerie Charpentier, qui tend à engager et immobiliser le surréalisme sur une voie de garage, appelle de notre part

1. Tous les textes importants relatifs à ces exclusions et à cette « affaire » comme, d'ailleurs, ceux qui concernent tant l'exposition Charpentier que l'exposition *L'Écart absolu*, sont recensés dans le tome 2 (1940-1969) de mes *Tracts surréalistes et déclarations collectives*, Paris, Le Terrain vague, 1982. En ce qui concerne plus particulièrement l'exposition Charpentier, les surréalistes en rendirent compte à l'époque dans une brochure publiée « à chaud » sous le titre « Cramponnez-vous à la table (Petite suite surréaliste à l'affaire du Bazar Charpentier) », *Le Petit Ecrasons* n°2, Le Terrain vague, s.l. (Paris), n.d. (vraisemblablement mai 1954), 16 p., couverture de Max Walter Svanberg. Avec la collaboration des autres membres du groupe, j'y avais donné, selon la recette du « collage » textuel un compte-rendu à la fois humoristique et fort sérieux de toute l'affaire.

une réplique aussi prompt que possible. Le surréalisme doit être manifesté à nouveau sous le seul angle *dynamique* qui convienne².

Breton s'en prenait non seulement à la place démesurée réservée – de façon d'ailleurs assez peu équitable – aux artistes déjà consacrés (vingt-sept Max Ernst, dix-sept Masson, douze Arp, douze Magritte, onze Man Ray, huit Miró, quatre Tanguy, quatre Matta, trois Toyen, etc.), mais aussi au parti traditionnel de l'accrochage, adopté à la galerie Charpentier en complète opposition avec ce qui fut constamment tenté auparavant dans les expositions internationales du surréalisme:

[...] les cinq ou six expositions officielles du mouvement organisées depuis celle de la galerie Wildenstein en 1938 ont toujours été précisément orientées pour montrer comment le surréalisme, en fonction des problèmes de l'heure, entendait se manifester. Sur un thème déterminé, il y avait toujours une mise en scène très étudiée et un catalogue faisant foi³.

De fait, la préparation de la parade à l'exposition du « Bazar Charpentier » fut bientôt l'objet d'une activité collective intense. Mais, dans un premier temps, Breton et ses amis orientèrent leurs efforts sur le thème de « L'Avènement de la femme » – ou encore « La Femme selon l'optique surréaliste ». Y travaillèrent plus particulièrement, outre Breton, Philippe Audoin, Vincent Bounoure, Radovan Ivsic, Joyce Mansour et moi-même. Un projet détaillé fut établi, mais au bout de plusieurs mois, on dut renoncer à ce projet pour des raisons matérielles⁴. C'est alors que fut adopté le projet de *L'Écart absolu*, qui allait être mené à bien sans encombre.

Le titre n'en était pas pour rien emprunté à Charles Fourier:

Colomb pour arriver à un nouveau monde continental adopta la règle d'*écart absolu*; il s'isola de toutes les routes connues, il s'engagea dans un Océan vierge, sans tenir compte des frayeurs de son siècle; faisons de même, procédons par écart absolu, rien n'est plus aisé, il suffit d'essayer un mécanisme en contraste du nôtre⁵.

En effet, dans le tract inaugural de l'exposition, *Tranchons-en*⁶, les surréalistes annonçaient clairement leurs intentions:

2. *Arts*, 22 avril 1964. Ce texte avait été lu par Breton à la RTF le 17 avril 1964.

3. Interview d'André Breton par Michel Conil-Lacoste, *Le Monde*, 15 avril 1964.

4. Le projet a été édité par mes soins dans le catalogue de l'exposition « La Femme et le Surréalisme », Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne, novembre 1987, p. 465-481.

5. Cité sans référence dans le texte de Breton, « Générique », qui ouvrait le catalogue de l'exposition et que Marguerite Bonnet a repris dans André Breton, *Perspective Cavalière*, Gallimard, Paris, 1970, p. 240.

6. *Tracts surréalistes et déclarations collectives*, op. cit., p. 241-244. *Tranchons-en* était de la main de Gérard Legrand.

L'actuelle exposition internationale du surréalisme se distingue expressément des précédentes: alors que, jusqu'à présent, le contenu de chacune d'elles se profilait à l'arrière-plan de ce qui se voulait avant tout un acte de *lyrisme collectif*, c'est la première fois que nous transformons une galerie d'art en lieu où se manifeste un ensemble *idéologique* largement présumé.

[...] c'est de propos délibéré que nous présentons au public une exposition « de combat » qui s'en prend *directement* aux aspects les plus misérables de la société où nous vivons. Moins que jamais, on le voit, il n'est question pour nous de paraître accepter les alibis « esthétiques » qui furent, l'an passé, le seul dénominateur commun d'un fourre-tout à prétentions historiques, déversé dans l'une des salles les plus officielles de Paris par quelques-uns de nos candidats fossoyeurs.

[...] Notre activité de *dépassement* des « solutions » faciles, qui est le moteur de la présente exposition, heurte de plein fouet les « mythes » soi-disant exaltants qui ne flattent en fait que la plus basse vanité contemporaine⁷.

Si l'exposition internationale du surréalisme de 1947, galerie Maeght, visait à proposer « un mythe nouveau », celle de 1965 s'en prenait, elle, à « ces caricatures de mythes [qui] vulgarisent à l'échelle la plus large l'idée nauséabonde selon laquelle nous vivons une époque particulièrement "passionnante" et lumineuse ». Dans le catalogue, dix textes signés chacun par un des membres du groupe s'attaquaient très précisément – et en fournissant des arguments au lieu de s'en tenir, comme trop souvent, à l'invective – à dix de ces « caricatures de mythes », dressant ainsi, trois ans avant les événements de mai 68, l'acte d'accusation en règle de la « société de consommation » :

1. Gérard Legrand, dans « Une apparence de soupirail », s'attaquait à la conquête de l'espace et à l'enthousiasme délirant que celle-ci soulevait chez certains prétendus intellectuels;

2. Alain Joubert, dans « Mécanique populaire », s'en prenait au culte de la machine et plus précisément à celui de l'ordinateur;

3. Raymond Borde, dans « Nous voulons un enfant », aux thèmes de la propagande nataliste;

4. Robert Benayoun, dans « L'œuf fait nix », au règne de la technocratie;

5. Philippe Audoin, dans « Haute main », aux diverses dévaluations spiritualistes confrontées au surréalisme;

6. Jean Schuster, dans « Raison sociale décousue main », à la toute puissante publicité;

7. *Tranchons-en* était accompagné de trois autres tracts ouvertement destinés à la presse. Désireux d'aider les journalistes à tirer leur épingle du jeu – et, on s'en doute, non sans humour –, les surréalistes avaient préparé ces trois textes à leur intention selon qu'ils souhaiteraient louer l'exposition, l'éreinter ou demeurer à son égard dans l'incertitude. Philippe Audoin avait rédigé le texte qui traduisait quelque bienveillance, « Filles de joie et publicains ». Robert Benayoun s'était chargé de celui qui n'était ni chair ni poisson, « Le Chou rouge et la chèvre noire ». Quant au plus hostile des trois, « Le capharnaüm obscurantiste ou les égarements de l'intelligence », je me l'étais attribué. On trouvera ces trois textes dans mes *Tracts*, op. cit., p. 244-250.

7. Moi, dans « Changer la femme », à la prétendue « émancipation » de la femme;

8. Robert Lagarde, dans « Ouvrir à deux battants », à la « politique des loisirs »;

9. Radovan Ivsic, dans « Flammes sur mesure », au culte du sport, ultime refuge du chauvinisme;

10. Georges Sebbag, dans « Travail qui vaille », au mythe du travail.

Ces dix textes, presque tous remarquables, n'ont jamais été réédités – et c'est bien dommage. Mais ce qui m'importe ici, c'est de souligner que « l'exposition de combat » que fut *L'Écart absolu* ne se limitait pas à la publication de cette suite de prises de position. Sinon, seul le catalogue aurait manifesté l'agressivité qui s'imposait en pareil cas! Au contraire, la démonstration idéologique s'étayait sur diverses constructions, décidées collectivement et réalisées avec le concours jamais défaillant de Pierre Faucheux – qui, après avoir assuré la réalisation de l'exposition de décembre 1959, galerie Daniel Cordier, dédiée à Eros, avait pris en mains celle-ci dans des conditions beaucoup moins avantageuses – liées pour la plupart à l'exiguïté des locaux.

Tout d'abord, un Désordinateur, placé à l'entrée de l'exposition, *illustre* en quelque sorte la répartition de l'appareil critique de la manifestation entre les dix thèmes commentés au catalogue. Par exemple, un miroir aux alouettes rendait compte de la « conquête de l'espace »; une roue ovale blaguait le culte de la machine; un Roi de Rats – une dizaine de rats nés attachés par la queue – fournissait un sinistre écho à la célébration des familles nombreuses; l'Alphabet des Vagabonds faisait la nique à la technocratie; un panneau routier dévolu au hasard – et marqué d'un point d'interrogation – s'opposait à l'organisation des loisirs; un ballon de rugby entortillé dans du fil de fer barbelé était là pour donner la réponse surréaliste aux engouements sportifs; et ainsi de suite.

Placé de telle façon que le visiteur était contraint de passer au-dessous de lui, l'Arc de Déroute, avec sa jambe de bois, suggérait l'écart absolu avec les arcs de triomphe ordinaires. Avec lui étaient rappelées deux des constantes de la révolte surréaliste, l'antimilitarisme et l'antipatriotisme! La salle principale – au plafond de laquelle des « bip! bip! bip! » de néon vert s'allumaient et s'éteignaient machinalement –, recevait en son centre l'énorme figure du Consommateur, haut de trois mètres cinquante, dans le ventre duquel une machine à laver brassait avec une belle objectivité des quotidiens parisiens de toute obéissance. Doté d'un panneau d'immatriculation on ne peut plus explicite – HT 110 QT –, le même monstrueux Consommateur, sommé d'une couronne de sirènes d'alarme, consommait aussi de la robe de mariée aux crachotements déplaisants d'une authentique radio de taxi⁸.

8. Je ne résiste pas au plaisir de mentionner l'amusant destin d'un autre des éléments « critiques » de cette exposition. En dérision des plafonds peints, par Masson à l'Odéon, par Chagall à l'Opéra, nous avions fabriqué un os géant destiné à être suspendu au-dessus d'une des salles de

Quant au choix des œuvres elles-mêmes – dont le nombre, par la force des choses, était fort réduit en comparaison de celui du « Bazar Charpentier », quatre-vingt-treize au lieu de trois cent cinquante-huit –, il répondait en principe à la même exigence d'écart absolu par rapport à la « vieillerie poétique » et artistique. Parmi les précurseurs, on remarquait surtout Füssli, Gustave Moreau, Filiger et Kandinsky – ce dernier représenté par la grandiose *Tache rouge* de 1914. Du côté des schizophrènes, ni Aloïse, ni Wölfl, ni Schröder-Sonnenstern – un des « clous » de l'exposition de 1959 – ne manquaient à l'appel. En ce qui concernait les artistes déjà consacrés, c'était Miró le mieux traité; en dehors de quoi, un seul « intérieur métaphysique » de Chirico mais fort beau; pas de Masson du tout, ni de Bellmer; de Max Ernst et de Picasso juste ce qu'il fallait; trois « ready-mades » de Duchamp⁹, deux Dalí, deux Giacometti, deux Paalen, deux Matta, deux Toyen, un seul Arp, un seul Man Ray, un seul Brauner, un seul Lam, un seul Gorky, un seul Hérold, un seul Hantaï. Dues aux artistes plus jeunes, les œuvres qui tranchaient le mieux étaient la première peinture à prédelle d'Alechinsky, *Le Nécrophile* de Jean Benoît – qui n'avait pas donné lieu à une mise en scène comme ce fut le cas, en 1959, avec l'*Exécution du testament du marquis de Sade* –, un superbe totem de Cárdenas, un beau Klapheck, un grand objet assez inattendu de Robert Lagarde, une immense broderie de perles de Max Walter Svanberg, une peinture-objet d'Alberto Gironella, une d'Hervé Téliémaque et deux meubles surréalistes de Fabio de Sanctis et Ugo Sterpini, *Cielo-Mare-Terra* et *Fauteuil à la main armée*. Mais si l'on veut être honnête, il convient de reconnaître qu'il y avait aussi là un petit nombre d'œuvres franchement médiocres.

Cela dit, je m'en voudrais de passer sous silence, s'agissant de *L'Écart absolu*, *La Carte absolue* qui aurait dû y prendre place. Il s'agissait d'un projet parfaitement abouti de Giovanna et de Jean-Michel Goutier – et présenté à l'ensemble du groupe, sur lequel elle fit grand effet, chez Marianne et Radovan Ivsic, dans l'après-midi du 13 novembre 1965 – projet qui, finalement, n'avait pas été retenu pour des raisons matérielles¹⁰. Les

L'Écart absolu. Mais l'os, superbe – presque trois mètres de long –, se révéla beaucoup trop lourd pour les plafonds de la galerie L'Œil. En pleine nuit et en catimini, on le déposa sur un parterre des Tuileries, non loin de l'Arc de Triomphe du Carrousel et des Maillol que Malraux y avait fait placer. Mais l'un des transporteurs, repassant par là aux premières lueurs du jour, constata que l'os géant avait disparu.

9. C'était la première fois depuis 1938 qu'une exposition internationale du surréalisme n'était pas placée sous la responsabilité jumelle de Breton et de Duchamp. Mais en 1960, dans un tract intitulé *We don't EAT it that way* (p. 209-210 de mes *Tracts*), avait été dénoncé l'excès de bienveillance manifesté par l'auteur du *Grand Verre* à l'égard de Dalí, dans le cadre de l'exposition tenue à New York aux D'Arcy Galleries, *Surrealist intrusion in the Enchanters' Domain*. En outre, Breton estimait que Duchamp avait montré un peu trop de sympathie pour l'exposition Charpentier.

10. Une photographie de *La Carte absolue* et un dessin de Toyen lui faisant écho furent présentés par Radovan Ivsic pour illustrer son article, « Déchaînez les masques dans la peau! », dans *L'Archibris* n°2, octobre 1967, p. 62-63.

deux auteurs-réalisateurs de ce projet avaient eu à cœur d'y adopter, par opposition à la conception traditionnelle du spectacle théâtral, les principes de Fourier:

Suppression de scène, de comédiens, de pièce, de décor, pour une unité explosive, un foyer d'agitation localisé.

Ils avaient décidé de prendre l'Androgyne pour thème de leur intervention, se réclamant tout particulièrement de ce passage d'un admirable texte de Gérard Legrand, «Le dilemme de l'androgynat», publié dans le catalogue de l'exposition Eros de 1959¹¹:

On serait tenté de dire qu'à côté de l'androgynat des complémentaires se profile un androgynat des supplémentaires, au sens géométrique du terme. La femme jouerait ici du point de vue de l'homme le rôle de la «goutte d'être» versée dans une solution déjà saturée et la transformant en cristal.

Comme de bien entendu, les effets scéniques y étaient réduits au minimum, mais un minimum néanmoins extrêmement efficace. À la faveur d'une découpe de forme phallique dans une grande carte à jouer de deux mètres quarante de haut, Giovanna y apparaissait nue – mais on ne la distinguait qu'à travers un rideau de franges noires. Elle était assise sur les épaules de Jean-Michel Goutier, tandis que tous deux échangeaient les répliques du dialogue qu'ils avaient obtenu par «collage» de textes «où se manifestait l'Amour Sublime» cher à Benjamin Péret. La carte elle-même portait à chacun de ses angles un des symboles du Jeu de Marseille: l'Étoile noire – pour le Rêve –, la Flamme – pour l'Amour –, la Roue – pour la Révolution –, la Serrure, enfin – pour la Connaissance¹². Initiative originale, on en conviendra, que celle qui plaçait la figure de l'Androgyne au carrefour des grandes interrogations qui, de tout temps, avaient animé le surréalisme.

Le texte de *La Carte absolue* était un montage, à la fois très fluide et très serré, du *Roi pêcheur* de Julien Gracq, de *La Forêt sacrilège* de Jean-Pierre Duprey, de *Bertram* et de *Melmoth* de Charles-Robert Maturin, du *Roi Gordogane* de Radovan Ivšić et de *Dommage qu'elle soit une putain* de John Ford. C'est au dernier nommé, au grand poète élisabéthain, que je demanderai de clore cet article – c'est Giovanni, le frère incestueux, qui s'adresse à sa sœur Annabella après qu'ils se sont mutuellement déclaré leur amour:

Venez, alors. Après tant de larmes versées, apprenons à nous fêter de sourires, à nous embrasser et à dormir.

11. *Exposition internationale du surréalisme* 1959-1960, Galerie Daniel Cordier, Paris, p. 103-109.

12. Voir André Breton: «Le Jeu de Marseille», *VVV*, n°2-3, New York, mars 1943, p. 89-90. Repris dans André Breton, *La Clé des champs*, Le Sagittaire, Paris, 1953, p. 55-57.



Giovanna & Jean-Michel Goutier, *La Carte absolue*, 1965
Photographie: Radovan Ivsic