

Les surréalismes périphériques

Compte rendu du colloque international tenu
à l'Université de Montréal du 16 au 18 septembre 1983

Organisé par le professeur Luis de Moura Sobral du Département d'histoire de l'art de l'Université de Montréal, le colloque «Portugal, Québec, Amérique latine: un surréalisme périphérique?» a réuni des spécialistes du surréalisme pictural et littéraire de «la périphérie». Avant de donner un bref résumé des diverses communications, présentons la problématique générale qui s'est dégagée peu à peu des contributions particulières: y a-t-il vraiment un surréalisme, autre que celui d'A. Breton, qui mérite ce label?

Analysant l'enjeu théorique qui est au centre du problème posé par l'interrogation initiale de Luis de Moura Sobral, l'exposé de PIERRE RIVAS (Université de Paris X), *Convergences et divergences dans les surréalismes de langue romane: Portugal et Amérique latine*, est le seul à aborder de front cette question fondamentale et à y apporter une première réponse. Parler d'un surréalisme périphérique, c'est inférer qu'il existe un surréalisme du centre (on dira souvent «de l'épicentre»), seul modèle par rapport auquel le périphérique puisse trouver sa justification, dans ses ressemblances ou dans ses différences. En référence à l'épicentre, les surréalismes périphériques souffrent d'abord d'un «décentrement géographique»: ce sont tous des pays «lointains» ou isolés (l'Argentine, le Chili, le Brésil, le Mexique, Haïti, le Québec, le Portugal). Ils souffrent surtout d'un «décentrement existentiel»: à l'inverse du surréalisme central, pas de groupe surréaliste constitué animé d'un même esprit, mais des individus, des groupuscules qui se font et se défont rapidement; pas de Manifeste fondateur, pas de Revue; pas d'élaboration théorique ou doctrinale; pas de pratiques collectives. Par contre, en réaction contre des réalismes socio-politiques oppresseurs, ces «surréalismes» se font le champion d'une quête de l'identité nationale, ils sont perçus comme une porte ouverte sur un univers jusque-là interdit. Bref, le surréalisme périphérique apparaît comme très ambigu et fort peu orthodoxe: si on veut conserver au terme «surréalisme» un sens précis, on ne peut l'appliquer indûment à toutes les manifestations périphériques.

Dans leur ensemble, les communications soulignent les nombreuses variantes dans la manière dont chaque surréalisme périphérique s'est situé par rapport au Surréalisme français. On peut distinguer deux modes d'établir le contact entre eux. Des artistes québécois, portugais, chiliens sont venus à Paris pour un séjour plus ou moins long. Ou bien c'est A. Breton, A. Artaud, B. Cendrars, etc., qui ont visité le Mexique, le Brésil, Haïti, le Québec, et y ont séjourné à leur tour. Or, tandis que les Québécois et les Portugais faisant le pèlerinage de Paris s'enthousiasmaient volontiers pour les principes et les pratiques de Breton et de ses amis, l'Amérique latine, Haïti et le Mexique surtout, réservaient un accueil distant au message surréaliste que leur apportait Breton. Enfin, très vite, même le Québec et le Portugal se détachaient du catéchisme parisien pour chercher des voies surréalistes originales. Qu'est-ce qui explique cette non-conformité de la périphérie au modèle de l'épicentre, tout en voulant conserver le droit de se dire «surréaliste»?

Sans s'être concertées, les diverses communications ont apporté peu à peu, à travers les analyses des expériences particulières, une réponse qui n'est apparue dans toute sa clarté qu'à la fin du colloque. D'abord, le surréalisme de l'épicentre est jugé trop «littéraire», surtout en ce qui concerne la peinture. Les peintres québécois tentent de donner à la main la spontanéité incontrôlée que Breton revendique pour l'œil, pour l'image visuelle. Poètes québécois et portugais bousculent les formes linguistiques respectées en France ou conservent des modes d'écriture qui y sont répudiés. Ensuite, à des hommes et à des femmes, souvent «de gauche», engagés dans une lutte collective pour la recherche d'une identité nationale et pour une liberté essentielle dans un contexte socio-politique très oppresseur où tout est menacé, pauvreté et solitude, le surréalisme de l'épicentre paraît un luxe bourgeois et un jeu individualiste futile. Telles sont les thèses développées par R. M. Gonçalves et R. Anacloto (Portugal), B. Nunes (Brésil), A. Azuela et I. Prampolini (Mexique). On comprend donc que tant au Portugal qu'au

Mexique, au Brésil et en Haïti, personne n'éprouve, comme en France, le besoin de créer de l'insolite artificiel, de fantaisie. L'insolite est déjà là, déjà donné, dans la quotidienneté de la vie, dans la culture populaire, dans la tradition vaudou. Il n'y a qu'à le voir et le montrer, ou le photographier, comme le fait M. A. Bravo.

C'est alors qu'on touche à l'originalité profonde, irréductible, du surréalisme périphérique. Le surréalisme de l'épicentre français est la démarche subversive d'une élite intellectuelle en révolte contre la domination sclérosante de la rationalité, pour faire droit, par diverses techniques, à l'imaginaire, au rêve, à l'insolite. Or les peuples de la périphérie, surtout Indiens du Brésil, Mexicains et Haïtiens, vivent dans une société pétrie de surréel, de pensée magique, à l'opposé de la société française littéraire. Point n'est besoin de « doctrine » surréaliste, de Manifeste... le surréel est dans la rue, dans le cœur, dans l'imaginaire du peuple : chacun le respire, intimement mêlé au réel de la vie quotidienne. L'épicentre ne pouvait pas savoir ! Seul le Français A. Artaud semble s'en être douté, quand en 1936 il venait au Mexique à la recherche d'une mentalité magique (A. Azuela, Mexico).

À la fin de ces échanges, les représentants de l'épicentre sont sortis plus convaincus du rôle irremplaçable de leur solidité théorique fondatrice, tandis que les Latino-américains puisaient en leur âme, en leur culture propre, la fierté d'être « naturellement » surréalistes, d'une manière tout à fait originale, irréductible, et authentique. Nous donnons ici un bref condensé du contenu de chaque communication.

Le surréalisme portugais

RUI MÁRIO GONÇALVES (Université Classique de Lisbonne) : *La pensée visuelle d'António Dacosta*. Entre 1938 et 1948, l'œuvre picturale de Dacosta ajoute une note de nostalgie insulaire et d'inquiétude personnelle à un symbolisme théâtral où les images insolites opposent des figures calmes à des monstres menaçants, peintes en une matière minéralisant toute chose.

REGINA ANACLETO (Univ. de Coïmbre) : *Les premières expériences du surréalisme au Portugal*. Le surréalisme n'y apparaît vraiment qu'en 1947. Mais dès avant 1940, deux précurseurs, António Pedro et A. Dacosta, font scandale : leur peinture ouvre sur l'imaginaire, sur les tabous, sur la totalité ambiguë de l'être, et sur l'inquiétude existentielle et politique portugaise.

ANTONIO TABUCCHI (Univ. de Gênes) : *Les insectes impertinents d'Alexandre O'Neill*. Le bestiaire du poète Alexandre O'Neill ne contient que des animaux très ordinaires, communs, même « l'ange gardien ». Mais cette imagerie culturelle insérée dans une « fable » poétique met en lumière le surréel et l'insolite du quotidien grâce à la distorsion qu'il en fait. Insolite, ironie, caricature, satire...

LUIS DE MOURA SOBRAL (Univ. de Montréal) : *Pratiques automatistes chez les surréalistes portugais*. L'écriture automatique et les « Cadavres exquis » sont pratiqués dès 1936 par A. Pedro (Fig. 1). Transformations de poèmes traditionnels par l'introduction d'éléments irra-



FIGURE 1. Cruzeiro Scixas et Raul Perez, *Cadavre exquis*, 1972. Coll. privée, Lisbonne (Photo: L. de Moura Sobral).

tionnels chez O'Neill et A. Domingues ; soufflage de taches d'encre, images tronquées, occultations partielles d'images chez le peintre M. Cesariny. L'automatisme surréaliste est une voie d'accès à des domaines interdits et à la libération.

MARIA MARINHO SARAIVA (Univ. de Porto) : *Les arts poétiques de Mário Cesariny*. L'écriture surréaliste de M. Cesariny reste très proche de la tradition populaire portugaise, tout en y apportant des transformations. Néologismes, dissociation du mot, bilinguisme permettent des innovations. Ses romans conservent personnages et descriptions, mais avec d'étranges mutations, pour produire un « autre » réel.

PIERRE RIVAS (Univ. de Paris X) : *Convergences et divergences dans les surréalismes de langue romane : Portugal et Amérique latine* (cf. ci-dessus la présentation générale).

Le surréalisme au Québec

REESSA GREENBERG (Univ. Concordia, Montréal) : *Pellan and Surrealism*. Pourquoi Pellan, alors qu'il résidait à Paris (l'épicentre), est-il resté dans la périphérie du surréalisme, et pourquoi, d'autre part, lorsqu'il se trouva à Montréal, dans la périphérie, fut-il au centre du surréalisme québécois ? C'est en tentant de répondre à ces questions que sont analysés les rapports de l'artiste au surréalisme, en regard de l'influence de Picasso, de même que le surréalisme des Automatistes.

FRANÇOIS-M. GAGNON (Univ. de Montréal) : *Le surréalisme de Borduas*. Paul-Émile Borduas tente d'adapter à l'art pictural les intuitions littéraires de Breton concernant la vision, l'image. Au lieu de faire des associations

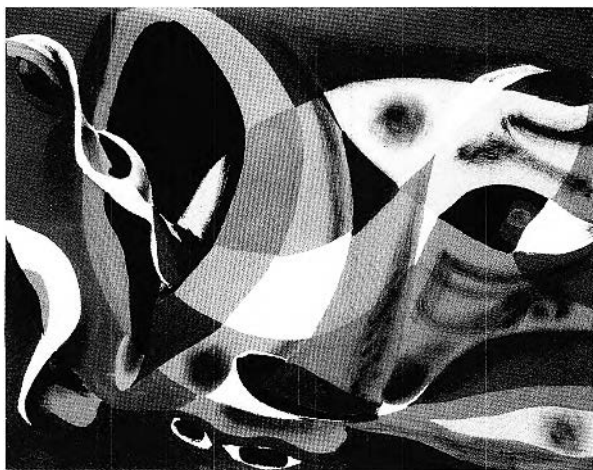


FIGURE 2. Paul-Émile Borduas, *Abstraction n° 18 ou Toutou em-maillotté*, 1942. Coll. Dr Paul Dagnais-Pérusse, Montréal (Photo: Y. Boulerice)

insolites de figures reconnaissables, il trace des réseaux de lignes, des structures; il met en un rapport insolite une forme-objet avec la matrice compositionnelle sur laquelle elle se détache, sa spatule écrasant une tache plus minérale que biomorphique (Fig. 2).

MONIQUE BRUNET-WEINMANN (AICA, Montréal): *Le surréalisme de Riopelle*. Riopelle est un de ceux qui ont pris leurs distances vis-à-vis de Breton; il cherche lui aussi un équivalent plastique à l'écriture automatique et à sa fluidité. Sa peinture jaillit directement du tube, en filaments, en irradiations colorées, créant des concentrations pluricentriques d'énergie. Après 1965, il revient à une figuration qui s'appuie sur la symbolique indienne et esquimaude.

FERNANDE SAINT-MARTIN (Univ. du Québec, Montréal): *Sémiologie de l'image surréaliste, visuelle et verbale, dans l'œuvre de Claude Gauvreau*. C. Gauvreau, poète de l'Automatisme, a produit aussi des dessins qui accompagnaient ses premiers poèmes, où il tente d'élaborer un langage poétique vraiment surrationnel, fondé sur la syllabe, unité de base. L'assemblage insolite de syllabes ouvre sur des images rythmiques, mémorantes, transfigurantes et surtout «explorées».

MICHEL V. CIEFF (Galerie nationale, Ottawa): *Dallaire: surréalisme et surréalité*. Jean-Philippe Dallaire est un des Canadiens qui, durant son séjour parisien de 1938-1940, a fréquenté assidûment les surréalistes et recherché même les influences formelles, plus que théoriques, de «maîtres» comme Picasso et surtout Dalí. Chez lui, la surréalité intègre réalité ambiante, imaginaire, fantasmes moraux et religieux.

HENRI JONES (Univ. McGill, Montréal): *Le babélisme comme héritier du surréalisme*. À l'instar des simultanés picturaux et de la libération des forces provocatrices du mot par le surréalisme, le polylinguisme, qui est à la base du babélisme, permet le jaillissement d'images variées par le passage d'une langue à l'autre. Tentative

récente pour revivifier une voie ouverte par Dada. Le Mouvement, toujours vivant à Montréal, publie une Revue.

MICHEL LAROCHE (Univ. de Montréal): *Surréalisme cinématographique au Québec*. En principe, nul, autant que le cinéma, n'est capable d'investiguer la surréalité et de la mettre en image. Mais ce cinéma «expérimental», peu commercial, végète. Pourtant, au Québec, des films imprégnés de surréalisme ne manquent pas: simple application des techniques plastico-oniriques, ou véritables percées vers les arcanes de l'imaginaire, ou encore critique de la société par l'évocation d'un monde fantastique de marginaux, ou enfin expression visuelle du subconscient.

Le surréalisme en Amérique latine et aux Caraïbes

BENEDITO NUNES (Univ. de Belém, Brésil): *Anthropophagisme et surréalisme*. Vers les années 1928-30, un Mafestê, une Revue d'anthropophagie et un chef de file, Oswald de Andrade. L'anthropophagisme est présenté comme un «principe d'union nationale». Pratique rituelle des Indiens, la dévoration devient, dans la quête de l'identité nationale, symbole de la rébellion contre la domination coloniale du Portugal, des Jésuites, de toute culture étrangère. Démarche théorique et pratique pour défendre «la pensée sauvage» authentique.

NAÏN NÓMEZ (Univ. de Toronto): *Chilean Surrealism: the Mandrágora Group*. Durant les années 30, se constitue au Chili le groupe Mandrágora très actif: publication de la Revue du même nom, de livres, de pamphlets, de collages... Contacts avec l'Argentine, la France, la Belgique. Plus important est le courant chilien pré-surréaliste qui prépara et influença ce groupe. Pablo de Rocca, précurseur oublié, publie dès 1922 des livres dont le caractère onirique et les images typiquement sud-américaines sont le premier exemple de surréalisme en Amérique latine. Aurait-il subi l'influence de J. Joyce?

ALICIA AZUELA (Univ. autonome de Mexico): *Surrealism in Mexico: an alternative?* Breton, Artaud, Paalem, dans les années 30, découvraient le Mexique comme terre d'élection du Surréalisme. Artaud venait y rechercher la mentalité magique. Or, en fait, pour des raisons historiques et politiques, le Mexique a mal accueilli les théories du Mouvement, jugées trop ancrées sur le rêve individuel. Le monde artistique était trop préoccupé par la recherche d'une identité nationale collective. Un seul peintre mexicain s'est joint au Surréalisme de cette époque: Gunter Gerszo. Plus tard, d'autres suivront.

IDA RODRÍGUEZ PRAMPOLINI (Univ. autonome de Mexico): *Remedios Varo and Frida Kahlo: Two Mexican Women Painters*. Lors de la grande Exposition internationale du Surréalisme à Mexico en janvier 1940, la réaction est sévère (qu'est-ce que les théories du surréalisme européen peuvent bien apporter au pays de la marijuana?) et montre le peu d'intérêt des artistes mexicains. Deux femmes mexicaines exposent: Remedios Varo, qui fait du surréalisme à l'euro-péenne, et Frida Kahlo, épouse de Diego Rivera, dont la peinture,



FIGURE 3. Frida Kahlo, *Arbre de l'espérance, tiens bon*, 1946. Coll. privée, New York (Photo: L. de Moura Sobral).

les images sont très enracinées dans la réalité mexicaine; l'espace de ses tableaux (à la différence de ceux de Varo et de Carrington) est spécifiquement mexicain. Humour noir très dur, portant sur son vécu quotidien et douloureux (Fig. 3).

JACQUELINE CHÉNIEUX-GENDRON (CNRS, Paris): *Le jeu du temps et des mots dans l'espace mexicain de Leonora Carrington*. L'œuvre littéraire et surtout picturale de Leonora Carrington, d'origine irlandaise, est obsédée par le temps, dont les signes abondent dans la variété. Oeuvre d'inspiration plus celtique que mexicaine, par le choix des signes, des symboles, des croyances-thèmes et de leur traduction plastique. Oeuvre surréaliste, où le rêve devient action et les mots tremplins d'existence.

MONIQUE SARFATI-ARNAUD (Univ. de Montréal): *Manuel Alvarez Bravo, photographe surréaliste*. La photographie surréaliste semble une contradiction dans les termes, puisque reproduction exacte du réel. Mais le photographe M. A. Bravo fait de la photo surréaliste... naturellement. Il n'est que de saisir l'insolite, le merveilleux partout mêlé au quotidien de la vie mexicaine, la mort mêlée à la vie, la surréalité à la réalité.

CONSTANCE NAUBERT-RISER (Univ. de Montréal): *Le surréalisme dans la peinture haïtienne*. Breton a découvert en Haïti, dès 1946, une « pensée primitive » originale et forte, qui eut un impact certain sur lui. L'imaginaire haïtien se meut naturellement dans la ré-élaboration du réel. Le surréel est omniprésent dans le réel, la pensée magique imprègne mentalité et culture. Les toiles récentes jouent des effets rituels, ironiques, oniriques, qui mettent en valeur l'énigme du réel. Cet art qu'on dit « naïf » est naturellement, spontanément surréaliste.

Complétant les communications du colloque, une exposition d'œuvres surréalistes portugaises, organisée par Luis de Moura Sobral, se tenait simultanément à la Galerie d'art de l'Université du Québec à Montréal. L'ensemble des contributions sera publié in extenso par l'Université de Montréal.

CONSTANCE NAUBERT-RISER
Université de Montréal